



Antología de Obras para Tiple de Compositores en el Valle del Cauca del Siglo XX.

Carlos Alberto González Gómez

Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, Valle

Notas del autor

Este trabajo se presenta como requisito para optar por el título de Interpretación Musical del Plan Especial de Profesionalización de Artistas empíricos de Santiago de Cali.

Cualquier mensaje con respecto a este trabajo de grado debe ser enviado al Conservatorio Antonio María Valencia del Instituto Departamental de Bellas Artes, Santiago de Cali, Colombia o al correo cgonzalez7702@bellasartes.edu.co



Este obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-CompartirIguual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

CONTENIDO

RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6
Capítulo 1. Entre la Tradición y la Academia: Contexto del Tiple en las Músicas Colombianas	13
Capítulo 2: El Tiple y sus Exponentes Representativos en el Valle del Cauca	19
Capítulo 3. Antología.....	31
Peregrino Galindo Rivas	33
El Parrandista (Bambuco).....	34
Nayibe (Bambuco).....	36
Luis María “Lucho” Vergara Gómez	39
Jugueteando (Bambuco).....	40
Estudio N°1	43
Gustavo Adolfo Renjifo Romero	44
Sol de Oro (Bambuco)	45
Guabina de Catalina (Guabina).....	48
Gustavo Sierra Gómez.....	51
Tamborcito sureño (bambuco).....	52
Tiplecata.....	54
Conclusiones y recomendaciones	57
Bibliografía	62
Fuentes orales	64
Anexos.....	64

Listas de Figuras

<i>Figura 1 Museo del Barrio, NY. Archivo Personal.....</i>	<i>6</i>
<i>Figura 2 Festival Mono Nuñez, Archivo personal.....</i>	<i>7</i>
<i>Figura 3 El Tiple. Archivo personal.....</i>	<i>19</i>
<i>Figura 4 Peregrino Galindo Rivas (Aponte, 2005).....</i>	<i>22</i>
<i>Figura 5 Trio Morales Pino</i>	<i>23</i>
<i>Figura 6 Luis María “Lucho” Vergara Gómez</i>	<i>24</i>

Figura 7 (Vergara L. , 1998).....	25
Figura 8 Gustavo Adolfo Renjifo Romero (Gaceta, 2013).....	26
Figura 9 (Renjifo, Pellaes y Coclies, 2013).....	28
Figura 10 Gustavo Sierra Gómez.....	29
Figura 11 Tipos de cuerdas.....	39

RESUMEN

Con el presente trabajo se busca visibilizar a cuatro compositores e intérpretes del tiple representativos del Valle del Cauca que surgieron durante el siglo XX, presentando una Antología de ocho obras (dos por cada compositor) con las partituras respectivas en las cuales se escribe la digitación para caracterizar el estilo interpretativo de cada uno, aportando así al conocimiento de la sonoridad y técnicas desplegadas por estos compositores, en las que se mezclan los saberes de tipo empírico, tradicional y académico. El estilo de composición e interpretación de los cuatro tiplistas expresa las diferentes estéticas, curso histórico del tiple y sus ejecutantes y compositores en la región, que, si bien corresponden de manera genérica a la zona andina colombiana, lugar preponderante del desarrollo del tiple, también da pistas de elementos identitarios y rasgos estéticos más particulares del Valle del Cauca.

ABSTRACT

The present work seeks to make visible four composers and interpreters of the tiple, representative of Valle del Cauca, who emerged during the 20th century, presenting an Anthology of eight works (two for each composer), with the respective scores in which it is written fingering to characterize the interpretive style of each one, thus contributing to the knowledge of the sonority and techniques deployed by these composers, in which empirical, traditional and academic knowledge are mixed. The style of composition and interpretation of the four typists expresses the different aesthetics, historical course of the tiple and its performers and composers in the region, which, although they correspond in a generic way to the Colombian Andean zone, the predominant place of the development of the tiple, also gives clues to identity elements and more particular aesthetic features of Valle del Cauca.

INTRODUCCIÓN

Al investigar sobre el repertorio para tiple en el Valle del Cauca se constató que existen pocos registros musicales en partitura y audios de los más reconocidos compositores de obras para tiple solista en la región¹, lo que impulsó a realizar una indagación sobre estos tiplistas y escoger cuatro de ellos ligados al Valle del Cauca, como representativos de una muestra o antología, cada uno de los cuales se identifica por su particular forma de componer e interpretar el instrumento, según su técnica y el momento histórico en que se ubican.

Figura 1

Museo del Barrio. Archivo Personal



Nota. Presentación en el Museo del Barrio en NY, USA. 2010

Con relación a lo escrito con anterioridad, el autor escribe:

“Nací en Tuluá Valle y crecí en Cali escuchando músicas del mundo por las que me incliné desde jovencito: rock, salsa, boleros, blues, jazz, teniendo de fondo los ritmos y melodías

¹ Si se toma el orden cronológico de nacimiento y desarrollo en los cuatro compositores escogidos, se observa que hay un tránsito del tiple melódico al tiple solista; el tiple melódico se expresa inicialmente en el exponente Peregrino Galindo quien nació en 1908 y su cúspide como intérprete y compositor se dio principalmente en la primera mitad del siglo XX, la expresión del tiple solista se desarrolla fundamentalmente desde la segunda mitad del mismo siglo.

andinas colombianas que escuchaba y cantaba mi madre en el día a día de hacer las tareas del hogar, además que en mi primera infancia tuve la vivencia de estar cerca de mi abuelo materno quien componía letras y se acompañaba con la guitarra. Este contacto emotivo a través de mi madre y mi abuelo, fue el que posiblemente me llevó a enamorarme del tiple y en general de la ejecución de las músicas de cuerdas andinas colombianas.

En el Instituto Popular de Cultura de Cali (IPC) hice mis primeros acercamientos a los instrumentos típicos de cuerdas de la región andina como, la bandola, el tiple y la guitarra, los cuales conocí y aprendí a ejecutar de la mano del bandolista Diego Estrada Montoya (QEPD), el tiplista Jesús Antonio Mosquera Rada y el guitarrista Carlos Arturo Torres. Estos tres grandes maestros abrieron para mí la puerta a un mundo nuevo en relación con las músicas andinas colombianas.

Figura 2

Festival Mono Núñez, Archivo personal.



Nota. Presentación de Plectro Trío en el concurso Mono Núñez, en el lado izquierdo Andrés mesa (Bandola), en el centro Carlos González (Tiple) y en el lado derecho Andrés García (Guitarra). 2004.

Después de escoger el tiple como instrumento principal durante mi proceso de formación en el IPC, en el 2001 me aventuré con dos compañeros a conformar la agrupación “Plectro Trío” participando en festivales y concursos de Música Andina Colombiana, lo que me permitió profundizar y conocer más este instrumento, observando y aprendiendo de muchos de los tiplistas que iban a los eventos, analizando sus técnicas y estilos de tocar. Cabe anotar que Plectro Trío fue ganador de varios concursos, entre ellos el Festival Mono Núñez, que a nivel nacional es el más importante evento de Música Andina Colombiana en el país, ya que congrega a los más connotados exponentes con un público exigente, logrando obtener el máximo galardón El Gran Mono Núñez y adicionalmente, el premio Pacho Benavides al mejor tiplista del certamen, premio que también obtuvo en el año 2014 el “Cuarteto Instrumental Quijotadas” del cual aún hago parte.”

Teniendo en cuenta que hasta hace poco en el Valle del Cauca no existía una oferta de educación profesional para el estudio del tiple en instituciones como la Universidad del Valle o el Conservatorio Antonio María Valencia, ambos ubicados en Cali, fueron los concursos de música andina a nivel nacional los que otorgaban una especie de certificación no formal a los intérpretes, avalando su quehacer. Este papel en la ciudad lo cumplían la Academia Musical Valdiri y el Instituto Popular de Cultura-IPC, que otorgaban una certificación denominada en ese entonces de Educación No Formal, ahora llamada de Educación para el Trabajo y Desarrollo Humano. En buena hora desde 2018, el Conservatorio “Antonio María Valencia” incorporó en la enseñanza musical los instrumentos típicos andinos colombianos, reconociendo entre ellos al tiple.

El Tiple, característico de la región andina, es una adaptación colombiana de la guitarra española de la época renacentista. Su nombre deriva de la voz *tiplé* y se refiere a la más aguda de las voces humanas, más propia de mujeres y niños. Está dotado de doce cuerdas metálicas agrupadas en tres órdenes. Se pulsa con los dedos y es muy usado como acompañante de voces e instrumentos melódicos.

En la actualidad existen obras y arreglos para tiple de gran dificultad técnica y sonoridad especial: armonía, melodía, ritmo, propuestas que diferencian al tiple de hoy respecto al tiple de gran parte del siglo pasado, cuando principalmente era un instrumento que acompañaba a instrumentos melódicos o cantantes.

No obstante, durante el siglo XX se produjeron creaciones instrumentales para tiple melódico y solista. Se conocen pocos registros sobre ese tipo de obras, por lo cual a través de este trabajo se pretende contribuir en su difusión, con la investigación, selección, transcripción y ejecución de un repertorio de obras compuestas para el instrumento por autores ligados a la región vallecaucana nacidos en el siglo XX.

Además de que por sí solo es un propósito importante el resaltar y destacar a nuestros compositores, es oportuno y útil mostrar sus trabajos en pos de fortalecer la actuación del Tiple en la región, a la vez de aportar materiales de apoyo para procesos de formación en una institución como el Conservatorio de Cali.

En los trabajos académicos que anteceden a este estudio, se encuentran aquellos que se ubican también en el contexto del siglo XX, a manera de reseña de estudios realizados en el área de la historia de la música en Colombia en la primera mitad de ese siglo. Asimismo, se encuentran trabajos que se orientan al campo de las cuerdas andinas colombianas de manera amplia, sin centrarse en el tiple específicamente ni en una región en particular, ahondando en el marco del periodo de la “música nacional”. Estudios en los que también se destacan compositores de la Música Andina Colombiana en general y algunos en regiones específicas del Valle del Cauca, sin centrarse sólo en el tiple. Por último, hay trabajos que se enfocan en diferentes aspectos del tiple, como en las formas de aprendizaje o prácticas pedagógicas, las características del desarrollo del tiple solista en el país o en destacar la vida y obra de un compositor exponente del tiple solista. Entre estos trabajos, a continuación, resalto las producciones académicas más relevantes para el propósito de esta investigación.

En primer lugar, en el Trabajo de Grado de Esperanza Aponte “*Vida y obra musical de cuatro compositores del norte del Valle del Cauca*”, la autora se propone rescatar del anonimato a cuatro compositores del norte de este departamento y sus obras, con una reseña biográfica de cada uno de ellos e incluyendo partituras digitalizadas de su legado musical (Aponte, 2005).

De otra parte, en el texto “*Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara*” de María Eugenia Londoño y Alejandro Tobón, reconstruyen la historia del trío instrumental andino colombiano y la apropiación regional de cada uno de los tres instrumentos que lo conforman, haciendo un acercamiento a lo que allí se revela de la estética tradicional musical y los procesos de cambio y renovación que acaecen con el trío de cuerdas (Tobón y Londoño, 2004).

Sobre el tiple, Oscar Orlando Santafé en su trabajo postula ideas en relación con la escuela de tiple en Colombia representada como una comunidad de práctica pedagógico-musical, resaltando que hay tiplistas que se destacan por su trabajo interpretativo, compositores y/o aportes en la enseñanza del instrumento, planteando la necesidad de publicar con mayor rigurosidad las partituras de lo que los tiplistas tocan y componen, los registros sonoros, discos, conferencias, y visuales, videos, documentales, textos, investigaciones, métodos y currículos. (Santafé, 2016).

Igualmente es importante el trabajo “*Tiple solista en Colombia: protagonistas y tendencias*”, en el que los autores señalan características de diferentes generaciones de tiplistas solistas en el país, mencionando la primera de ella como de tradición oral, la segunda que refiere como de “tiplistas urbanos” con una larga trayectoria en la interpretación solista que han hecho propuestas articuladas con las tradiciones y la academia, para darle un mayor desarrollo al instrumento”; y la “tercera generación o profesionales son los tiplistas jóvenes nacidos después de 1980, en un contexto globalizado quienes en su mayoría han tenido estudios universitarios de música e interpretación del tiple, usan la notación musical, acceden a bibliografías y discografías sobre el instrumento de forma casi masiva y en su mayoría han recibido clases formales con los músicos de las anteriores generaciones” (Vargas et al., 2017).

También sobre el tiple, se destaca el Trabajo de Grado de Hugo Orrego y otros “Un acercamiento al tiple solista de Gustavo Adolfo Renjifo”, en el que explora el proceso de formación del intérprete y compositor Gustavo Adolfo Renjifo y su estilo interpretativo (Aguilar et al., 2019).

Sobre el instrumento se resalta así mismo el texto “Estudios Melancólicos para Tiple” de Oscar Santafé, primera publicación de solos de tiple que se conoce en el país, que llena un vacío en cuanto a notación y simbologías para la interpretación del instrumento en esta modalidad, además que realiza un glosario de los términos técnicos relacionados (Santafé, 2011).

La pregunta de investigación del presente trabajo se plantea en torno a ¿cuáles son los tiplistas compositores representativos del Valle del Cauca, de los cuales se tenga conocimiento a lo largo del Siglo XX?, con el propósito de elaborar un ejercicio académico a manera de Antología o selección intencional de obras, con la cual se pueda tener como criterio unificador el carácter instrumental, enfocado al tiple solista o tiple melódico con acompañamiento, involucrando aspectos de lo tradicional y de reflexión académica en sus análisis.

El objetivo es, por lo tanto, compilar obras instrumentales para tiple solista (ver nota al pie N°1) creadas por compositores ligados al Valle del Cauca surgidos en el siglo pasado, que permita el reconocimiento de aspectos de la identidad histórica, cultural y estética musical de este instrumento en la región. Esto conlleva específicamente a plantearse como objetivos, el seleccionar un repertorio para tiple compuesto por cuatro exponentes en la materia que han contribuido al acervo musical vallecaucano para este instrumento; además de transcribir las obras escogidas en formato de partitura respetando las características de la cultura musical propia del repertorio y del tiple; así como recrear el contexto histórico y musical de las obras teniendo en cuenta el horizonte de sus compositores y de las Músicas Andinas Colombianas a las cuales pertenecen el tiple y sus repertorios.

En este orden de ideas, esta monografía aborda ocho (8) obras de cuatro (4) compositores que han contribuido con el acervo musical vallecaucano para tiple, cuya trayectoria compositiva resulta importante de resaltar con sus lenguajes, formas y expresiones que relacionan aspectos de lo tradicional como de la cultura musical escrita y que son elementos característicos de las músicas andinas colombianas en las que el tiple ha sido protagonista.

Para el desarrollo de esta investigación, se acudió a la figura de la antología o colección intencional de obras musicales como estrategia metodológica, al ser este tipo de recopilación una fuente flexible para la difusión de conocimiento, ayuda a ampliar la perspectiva histórica o de la nueva historia sobre el desarrollo compositivo e interpretativo del tiple, brindando información sobre las estéticas, que de acuerdo con Holguín (2008), comprende a las músicas desde la sensibilidad teniendo en cuenta elementos vinculados con su contexto histórico, de creación, forma, técnica, expresión y contenido. Esto para ampliar la reflexión sobre diferentes compositores, incluyendo sus estilos, referencias y tendencias, que aunque parten de la selección intencional del compilador y no abarca a todos sus protagonistas, mantiene la relación de dichas obras y compositores con el contexto que los rodea y participan de la construcción de la identidad musical de la región.

El presente trabajo se desarrolla en tres capítulos: el primero expone la trayectoria del tiple en Colombia y su relación con los contextos tradicional y académico. El segundo ilustra sobre las características del instrumento y hace la reseña biográfica de los cuatro exponentes seleccionados, tiplistas ligados al Valle del Cauca como compositores de obras instrumentales para tiple. En el tercero se presentan las ocho obras elegidas, dos por compositor, con la

descripción musical y partituras correspondientes. Por último, se plantean las conclusiones de la monografía, referencias bibliográficas y fuentes orales, y anexos pertinentes.

Capítulo 1. Entre la Tradición y la Academia: Contexto del Tiple en las Músicas Colombianas

Este capítulo refiere la trayectoria del tiple en el país en cuanto a sus usos y formas interpretativas, que van desde la expresión tradicional y aprendizaje empírico por transmisión entre generaciones en determinados entornos culturales, hasta su introducción en contextos académicos y adopción de técnicas y estilos interpretativos permeados por la academia musical.

A partir de la llegada de los colonizadores españoles a América, se introdujeron en el continente instrumentos de cuerda como la vihuela de cuatro ordenes dobles; estos instrumentos y las formas musicales relacionadas, fueron adoptados y modificados por la población indígena además de la afro y más tarde la criolla. De allí surgieron una serie de instrumentos autóctonos como el tiple colombiano, la jarana mexicana, la mejoranera panameña, el charango peruano-boliviano, el tres cubano, el cuatro puertorriqueño, que se convirtieron con el paso del tiempo en un elemento fundamental de sus músicas típicas (Mosquera, 2017).

El tiple fue compañero de los actos fúnebres, despechos, amoríos y festejos de los hombres de la independencia; entonces por supuesto que el tiple se tocaba bien como acompañante o como instrumento melódico, pero en ningún caso fue tocado como un instrumento solista en aquella época (Puerta, 1988).

A finales del Siglo XIX en medio del ambiente nacionalista, la naciente República de Colombia le da lugar a los “Aires Nacionales” (Casas, 2011), siendo músicas que reflejaron el mestizaje cultural de la zona andina colombiana, creadas y transmitidas principalmente a partir de la tradición oral debido en parte al escaso conocimiento de la cultura escrita entre la gente del común de la época, cuando el ejercicio musical se consideraba como un oficio que se legaba o que se tenía que estudiar en la capital Santa Fé, donde se encontraba la Sociedad Filarmónica y Academia Nacional de Música que luego pasó a ser el Conservatorio Nacional (Bermúdez, 1996; Duque, 2007).

Tales instituciones sentaron las bases para el desarrollo educativo de la música en el país, que bajo la dirección del maestro Guillermo Uribe Holguín, orientó la reflexión académica únicamente al estudio del repertorio europeo “clásico”, dejando por fuera del Conservatorio Nacional el estudio de las músicas “populares” o “aires nacionales”. Postura que posteriormente

se vio reflejada en otras instituciones de educación superior en el país, relacionando lo “artístico” y lo “culto” con la música de la tradición europea (Jordán, 2018).

Por otra parte, en 1932 se funda el Conservatorio de Cali, institución desde donde el maestro Antonio María Valencia comenzaría a orientar la educación musical en la ciudad y luego en el sur occidente colombiano, acogiendo al modelo de Conservatorio situando el estudio formal de las Músicas Nacionales desde una perspectiva “objetiva” y europeizada (López-Chirico, 1990), y el lugar de las Músicas Populares y Campesinas en el proyecto del Orfeón Obrero que luego se consolidaría en la sección de música del Instituto de Cultura Popular, hoy Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura (Jordán, 2018).

En el siglo XX, tras la formalización del estudio de la música andina colombiana (Cobo, 2010), surgen agrupaciones como estudiantinas, cuartetos y tríos típicos instrumentales, en los cuales la ejecución ha llegado a un equilibrio entre los instrumentos -tiple, bandola y guitarra- logrando el mismo nivel de participación, protagonismo y lenguaje. Dentro de dichos conjuntos, el tiple, que en un inicio tenía el papel de proveer un acompañamiento armónico relegado a un segundo plano, empezaría a tomar un lugar más protagónico con mayor énfasis en lo melódico, hasta llegar al papel de solista como un fenómeno transformador en la interpretación de la Música Andina Colombiana.

El tiple puede incluir una gran diversidad de músicas, pero sus maneras de tocar e interpretar están íntimamente relacionadas con las Músicas Andinas Colombianas, expresiones bicentenarias que emergieron desde el surgimiento de la República de Colombia, las cuales se forjaron en el ambiente de corrientes nacionalistas. La historia del tiple data del mestizaje colombiano entre culturas españolas, indígenas y africanas, donde hubo intercambio de sonoridades, instrumentos, ritmos, lenguajes y que dieron el surgimiento de músicas que abarcaron aires entre los que se destacan principalmente el bambuco y el pasillo, enriquecidos por una familia de músicas vinculadas con estas como la guabina, el torbellino, la caña, la rajaleña, el vals, el bunde, el chotis, la contradanza, la danza, el fox, las gavotas, los intermezzos, las marchas, la mazurca, el merengue carranguero, la rumba criolla, la polka, la redova (antioqueña), la rumba carranguera, el sanjuanero, el son sureño y las vueltas antioqueñas. Estas músicas se han interpretado típicamente en la zona geográfica de la Región Andina de Colombia, entre cordilleras, valles interandinos y zonas de influencia, independientemente de su origen o procedencia campesina, urbana o académica (Jordán, 2017).

Tradicionalmente usado como acompañante de melodías cantadas, el tiple evolucionó desde comienzos de siglo XX fungiendo como protagonista melódico en lo instrumental, cuyo representante principal fue Francisco “Pacho” Benavídez, seguido posteriormente de otros exponentes de Santander como los Ariza y los Martínez. De ese momento, en el Valle del Cauca se destaca principalmente Peregrino Galindo, integrante y fundador de la Estudiantina Guadalajara y del Trío Morales Pino (Mosquera, 2017).

En cuanto al desarrollo del tiple solista en Colombia, se puede establecer una corriente estilística claramente definida a partir de los intereses y repertorios desde prácticas arraigadas y vigentes. La primera de ellas de tradición oral, se caracterizó por el acercamiento intuitivo al instrumento y la creación de repertorio partiendo fundamentalmente de las tradiciones musicales colombianas. La segunda, es la postura formal como sus proponentes más originales, tendencia basada en el estudio académico de la ejecución del instrumento y es la que inicia el tránsito del tiple solista hacia el uso de la notación musical sin renunciar a las músicas tradicionales, puesto que tanto empíricos como formales se valen de los aires colombianos como latinoamericanos y la implementación de una técnica formal de ejecución del tiple. Si bien en sus inicios estaban diferenciadas las dos tendencias, la segunda hace parte de un periodo de transición en el que los instrumentistas tuvieron la posibilidad de acercarse de manera informal o formal al tiple mientras se educaban musicalmente en instituciones como los conservatorios y las academias, permitiendo así el fomento de este a escala nacional y acelerando su desarrollo gracias al estudio consciente de la técnica (Vargas, et. Al, 2017).

El fortalecimiento del tiple solista en el contexto colombiano se inicia en la década de los setenta, como resultado de la apropiación de técnicas interpretativas en el instrumento por parte de intérpretes pioneros como David Puerta, Luis Enrique “El Negro” Parra, Gustavo Adolfo Renjifo, los hermanos Hernández, entre otros (Mosquera, 2017).

Este movimiento se expresa en la creación del Primer Concurso Nacional de Tiple Solista realizado en Mariquita (Tolima) en 1973. En esta primera versión fueron ganadores “El Negro” Parra, Gustavo Sierra y Pedro Nel Martínez. En la segunda versión, año 1975, ganaron José Luis Martínez, Gustavo Renjifo, Luis “Lucho” Vergara, el “negro” Parra y Aicardo Muñoz. La tercera y última versión se dio en 1978, los ganadores fueron Jairo Arenas, el “negro” Parra, Elkin Pérez y Hugo Realpe. Por otra parte, como consecuencia de la dimensión que adquiere la modalidad de tiple solista, con la notable injerencia de tres exponentes ligados al Valle del Cauca -Gustavo

Sierra, Gustavo Adolfo Renjifo y Luis “Lucho” Vergara-, desde 1979 se abre una competencia especial para tiplistas solistas en el marco del Festival Mono Núñez (Puerta, 1988).

El trabajo de estos artistas sumado a los festivales de música andina colombiana y a la academización del instrumento, han transformado de manera significativa su estilo interpretativo dentro de la música popular. Diversas formas de interpretación por parte de los tiplistas colombianos recientes, reflejadas en los distintos trasfondos musicales que posee cada intérprete, generan una amplia gama técnica del solista, que en la actualidad se transmite a los más jóvenes intérpretes del instrumento. Se destaca la incorporación de técnicas de otros instrumentos hacia el tiple, como también la incursión del papel del tiple solista en el contexto de una carrera profesional en instituciones de educación superior como la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad Distrital en Bogotá, entre otras, produciendo un impacto definitivo en dicha academización (Vargas, et al.,2017).

En relación con el contexto vallecaucano, el tiple se mantuvo en el campo de la transmisión cultural y la reflexión académica se limitó a la educación de tipo extensivo, complementaria, no formal o técnica, hasta años recientes cuando se produjo la apertura de la cátedra de tiple en la Universidad del Valle con sede en la ciudad de Buga y se abrieron los actuales programas de profesionalización en el Conservatorio Antonio María Valencia en Cali.

Las circunstancias históricas del surgimiento y desarrollo del tiple que involucraron el debate sobre la caracterización de la Música Nacional entre “lo académico” y “lo popular” (Collazos , 2012), sumadas a las políticas constitucionales de multiculturalismo en Colombia (Areiza & Garcia, 2011) que para el caso de Cali y el Valle del Cauca en las últimas décadas dieron prioridad al apoyo de otras músicas más que a las de la cultura andina, contribuyeron tangencialmente a la pérdida de algunos referentes culturales y estéticos en torno al tiple en la región y al desconocimiento de gran parte de los repertorios y protagonistas vallecaucanos, en el ámbito académico (Jordán, 2017).

La situación de la música andina colombiana ha cambiado en los últimos 50 años ya que hay procesos de hibridación por influencias internas como externas, además se debe considerar que el punto de partida es que tenemos una nación culturalmente heterogénea, todo ello contribuye al redescubrimiento que se ha dado en las últimas décadas respecto a lo local y lo regional y sus tendencias estéticas.

Estudiar la creación musical en los contextos local y regional, permite indagar por las tensiones, intereses y convergencias que salen a flote al entrecruzarse allí diferentes lenguajes musicales, nuevas identidades que se van configurando y las transformaciones que se dan a lo largo del tiempo. En consecuencia, las vidas y obras de los músicos dan pistas acerca de la manera en que ellos se han apropiado y han sabido leer el contexto social y musical de su época. (Roa Ordóñez, 2017). En particular, la vida y obra de los cuatro compositores seleccionados para la Antología, aporta elementos para quien desee profundizar con un estudio en ese sentido.

En el marco del contexto nacional durante el siglo XX, era habitual contraponer de extremo a extremo las músicas y músicos de lo “culto” versus las de “tradicición”, donde los primeros se movían en el marco de cánones estéticos de Europa, compositores e intérpretes dotados muchas veces con características ligadas con posturas de superioridad, y los músicos tradicionales como “de periferia” y denominados según Néstor Lambuley (2005), como sujetos que en la mayoría de los casos eran ignorantes musicales, desprovistos de los conocimientos occidentales de la música como son la notación centroeuropea, la lectura de partituras, el estudio de la armonía como elemento sustancial de la formación del músico (Lambuley, 2005).

Es así como Lambuley (2005), hace notar que las músicas tradicionales “tienen otras lógicas y aunque mantienen aspectos del legado occidental y afro, han construido otras relaciones espacio-temporales con el mundo de los sonidos que les ha permitido hablar y construir otro”. Se puede decir entonces que los ámbitos locales y regionales constituyen por excelencia espacios de indagación de dichas relaciones, a partir de las músicas y músicos como también de la expresión de algunos instrumentos tradicionales.

Resulta de interés explorar el papel que se ha otorgado a algunos instrumentos, en la medida que algunos parecieran tenerse como “plebeyos” y otros como “nobles”. Por ejemplo, si se toma otro instrumento de cuerdas pulsadas como la guitarra -cerca al tiple- cabe anotar que el siglo XVIII fue un momento decisivo para el diseño de esta al incorporarse una sexta cuerda. Por otro lado, se adoptó la afinación moderna y también cambió el proceso de tocar la guitarra, tanto en el pulsado de las cuerdas como en la colocación de las manos. Es en ese momento que el repertorio para este instrumento comenzó a tener una exigencia técnica de sus intérpretes y se posicionó a nivel mundial como había sucedido con otros instrumentos que participaban en las orquestas sinfónicas de ese tiempo (Herrera, 2004). En esta perspectiva, estaría por explorar más a fondo el papel que se otorga al tiple, ya que, habiendo surgido y crecido entre campesinos y

plebeyos, en las últimas décadas ha incursionado en otros ámbitos y ha sumado elementos interpretativos cercanos a los de otros instrumentos con reconocimiento y apropiación más “universal”.

El antioqueño Elkin Pérez, creador del “Método de Tiple” dice que “Aprender el tiple tiene el doble propósito de acercarse a la práctica musical y rescatar un instrumento que hace parte de nuestros sentimientos más profundos y de nuestra propia autenticidad” (Pérez, 1996).

Capítulo 2: El Tiple y sus Exponentes Representativos en el Valle del Cauca

El capítulo ilustra las características del tiple en cuanto a su fisonomía, afinación y modalidades de ejecución, además de presentar una reseña biográfica sobre los cuatro compositores seleccionados para la Antología.

Figura 3

El Tiple. Archivo personal.



El tiple es el instrumento típico colombiano, declarado por el Congreso de la República como Patrimonio Cultural de la Nación de acuerdo con la Ley 297 de 2005.

Es un cordófono de pulsación directa con los dedos, instrumento cuyo sonido se produce por vibración de cuerdas, con un mástil dividido en trastes y caja de fondo plano. El tiple actual tiene doce cuerdas metálicas distribuidas en cuatro órdenes triples. Las del primer orden se afinan al unísono en el tono MI, y los tres órdenes siguientes tienen en el centro una cuerda entorchada metálica, afinada una octava más grave en relación con las requintillas que son las otras dos cuerdas de cada orden; el segundo orden en tono Si, el tercer en tono SOL y el cuarto en RE que es el tono más grave del instrumento. Las partes principales del tiple son similares a la guitarra acústica: clavijero, cejuela, mástil, diapasón, trastes, caja de resonancia, boca, puente, pontezuela.

Las modalidades de ejecución del tiple básicamente son tres (Mosquera J. A., 2017):

- Rasgueado: es la manera tradicional para acompañamiento de la voz humana u otros instrumentos. La mano izquierda se ubica para poner los acordes correspondientes mientras los dedos de la mano derecha golpean simultáneamente las cuerdas llevando el ritmo.
- Melódico: es la manera de pulsar para llevar la melodía, bien sea con las uñas y yemas de los dedos, o punteando con plectro o plumilla (o cuchilla de afeitar); este último uso constitutivo del estilo tradicional en los Santanderes, Boyacá y Tolima.
- Solista: es una combinación de los dos estilos anteriores en la cual se busca que el mismo instrumento lleve la melodía e incorpore el acompañamiento, valiéndose el ejecutante de las uñas y las yemas de los dedos sin usar el plectro.

Sobre el papel de la mano derecha dice Harry Davidson (1970):

El secreto de tocar el tiple está en la mano derecha. Dar los tonos con la izquierda en forma más o menos acertada y rápida es asunto que hasta un medio paralítico puede hacer con aceptable eficacia. Pero surrungearlo, acariciando amorosamente sus cuerdas, taparlo haciéndole pozos de encantado silencio, tañerlo bravamente en joropos y torbellinos, puntearlo entre canto y canto llevando la melodía, eso, lector amigo, exige más que habilidad, un don especial, una magia única que pocos tienen. Entra en ello el juego de la muñeca, el despliegue en abanico de los dedos, el asentarse de la palma de la mano que cae sobre las cuerdas palpitantes de emoción, las uñas que desgranar el milagro de las notas. Poner un tiple a hacer ruido, es cosa que logra cualquiera. Ahora

bien: hacerlo hablar, reír, cantar, gemir, llorar... eso no lo logra el que quiere sino el que puede (Davidson, 1970, p. 195).

Indudablemente el Tiple trasegó por los siglos XIX y XX, y hoy lo encontramos como un instrumento versátil que responde a los retos estéticos propios del siglo XXI (Mosquera, 2017).

Tanto los músicos y músicas que actualmente lo interpretan, como quienes crean a través de él y componen para él, lo consolidan más allá del “instrumento nacional por excelencia”, catalogación muy bien ganada en el siglo pasado, posicionándolo ante el mundo como una opción estética de gran valía y que aporta a la sonoridad, estilo y al lenguaje musical universal.

Son los tiempos de las fusiones, sincretismos, traslaciones y transformaciones, que hacen eco de una globalidad (no globalización), propia del hecho cultural presente. Y a ello no se escapa el Tiple.

Reseña biográfica de los compositores seleccionados

Los compositores y obras de la presente Antología son: Peregrino Galindo Rivas con los bambucos *El parrandista* y *Nayibe*; Luis María “Lucho” Vergara Gómez con *Estudio* y el bambuco *Jugueteando*; Gustavo Adolfo Renjifo con el bambuco *Sol de Oro* y la *Guabina de Catalina*; y Gustavo Sierra Gómez con el bambuco *Tamborcito sureño* y la gavota *Tiplecata*.

Los cuatro, beben unos y otros en las fuentes de la tradición y de las tradiciones tiplísticas y se entroncan en mayor o menor grado, con las dinámicas académicas relacionadas con el tiple.

Las reseñas biográficas a continuación y las obras que se exponen en el capítulo tercero, dan cuenta del contexto en el cual los cuatro compositores hicieron sus creaciones y se formaron como intérpretes del tiple, y dicen tanto de sus procesos arraigados en la tradición oral como de sus mayores o menores acercamientos con la academia.

Peregrino Galindo Rivas

Figura 4

Peregrino Galindo Rivas (Aponte, 2005)



De acuerdo con la reseña biográfica en (Aponte, 2005), Peregrino Galindo nació en Cartago, Valle del Cauca, el 27 de julio de 1908. Su padre José Galindo, más conocido como “El Ciego” Galindo, era ejecutante de guitarra, tiple y bandola y director de conjuntos típicos.

Su familia se desplazó a Cali Cuando tenía siete años, allí estudió y se formó como intérprete del tiple en un proceso de educación no formal. No leía ni escribía música en pentagrama, sin embargo su buen oído, una “excelente” memoria y gusto musical le bastaban. Las primeras lecciones las recibió de su hermano Uladislao y adicionalmente recibió clases de guitarra con los maestros Luis Carlos Álvarez Peña y Daniel (Chato) Ramírez (Mosquera J. A., 2020).

Se caracterizaba por tener un temperamento calmo y sensible, un ser humano sencillo e inteligente. Aprendió a tocar bandola y guitarra y fue autodidacta de violín el cual interpretaba en la intimidad de su hogar o en ocasionales reuniones.

Adquiridos los conocimientos indispensables, se incorporó a la Estudiantina “Ecos de Colombia” dirigida por el maestro Jerónimo Velasco, en la cual estuvo vinculado por 12 años.

En busca de otros caminos, el maestro Peregrino formó el Sexteto Galindo que luego abandona. para hacer parte junto con Álvaro Romero Sánchez y Diego Estrada Montoya, del trío Morales Pino, de cuya fecundidad y éxitos dan cuenta 22 long play grabados para Sonolux (20) y para Zeida (2), entre estos el álbum “La magia del tiple” en el cual tiene lugar el tiple melódico en manos de Peregrino Galindo.

A la par de su carrera musical, el maestro Galindo ocupaba su tiempo en un taller de calzado fino del que era propietario. Contrajo matrimonio con la señora Esther de Galindo y de esa unión hubo cuatro hijos, le compuso la marcha “Libertador” a uno de ellos. Confiaba la escritura de sus composiciones a otras personas, entre ellas al maestro Diego Estrada y a su gran amigo Lisandro Varela. Peregrino murió en Cali el 18 de mayo de 1986.

Figura 5

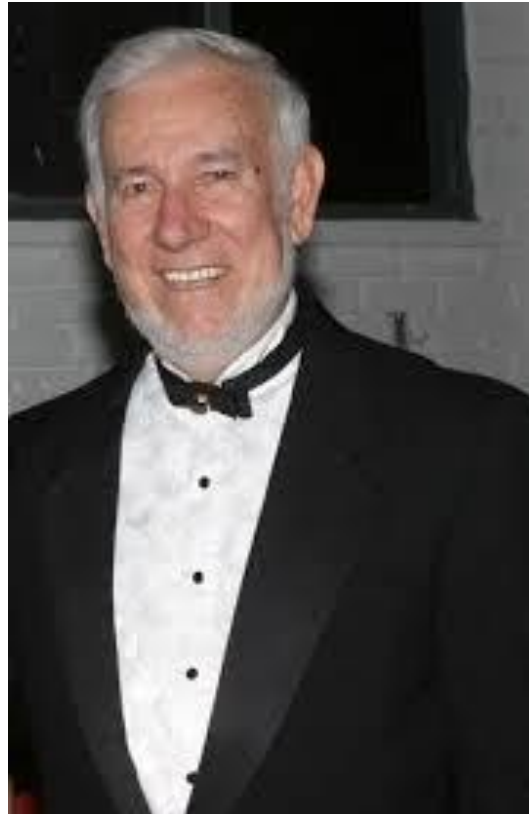
Trio Morales Pino



Nota. Al lado izquierdo está Álvaro Romero (Guitarra), en el centro Peregrino Galindo (Tiple melódico) y al lado derecho Diego Estrada (Tiple acompañante).

Luis María “Lucho” Vergara Gómez**Figura 6**

Luis María “Lucho” Vergara Gómez



Nació en Cali el 8 de diciembre de 1943. Compositor, cantante, tiplista y luthier. descubrió su vena de compositor a la edad de trece años cuando compuso el vals “Cecilia” para su mamá y al día de hoy ha compuesto más de 500 obras de todo género en especial de ritmos colombianos y latinoamericanos. Lucho Vergara ha sido uno de los compositores en aires colombianos andinos más importantes de los últimos años, enriqueciendo el repertorio de la música tradicional nacional. Además, se ha destacado como uno de los mejores tiplistas del país y un reconocido luthier de instrumentos andinos de cuerda. Algunas de sus composiciones más conocidas son *Vivir cantando*, *Ojos de yo no sé qué*, *Oremos*, *Cuando callábamos*, *Ese soy yo*, *Canta tiplecito*, entre otros (Vergara L. , 2020).

Figura 7

(Vergara L. , 1998)



Junto a su esposa, conformó durante muchos años el dueto Lucho y Nilhem Cuenta, que cuando la conoció ella solo cantaba rancheras y en una fiesta privada se le acercó y de manera tímida le preguntó: “¿Usted no se sabe algún bambuquito para que cantemos juntos?”. Fue ahí donde empezaron a presentarse como dueto y llegaron a obtener la calificación de *Fuera de Concurso* en el Primer Festival de la Canción Vernácula de Ginebra (Valle del Cauca) en 1975, evento que dio origen al Festival Mono Núñez. Después conformó el dueto *Vivir Cantando* junto a Fernando Salazar, obteniendo el premio Príncipe de la Canción en 2011 en la ciudad de Ibagué (Colprensa, 2014).

Como intérprete del tiple colombiano ha ofrecido numerosos recitales en distintas ciudades de Colombia y del extranjero. Algunos de sus conciertos más importantes han sido en el Kennedy Center de Washington y en el Teatro Auditorium de Chicago. Por su reconocimiento como músico recibió las llaves de la ciudad de Michigan de las manos del alcalde de esta ciudad (NoticiasCaracol, 2013).

Gustavo Adolfo Renjifo Romero

Figura 8

Gustavo Adolfo Renjifo Romero (Gaceta, 2013)



Nació en Buga, Valle del Cauca en 1953. Es solista de tiple y pionero de la canción andina colombiana acompañada únicamente con este instrumento. En el campo de la composición, su obra puede considerarse entre innovadora y tradicional. Ha grabado seis discos como cantautor y uno como solista de tiple. Muchas de sus canciones forman parte del repertorio de prestigiosos intérpretes y de la programación de festivales y concursos. Cuando era niño su encuentro con la música fue en su casa, donde sus tíos y primos asistían motivados por un gusto común. El tiple era partícipe activo de estos escenarios de la niñez y Renjifo mismo recuerda en

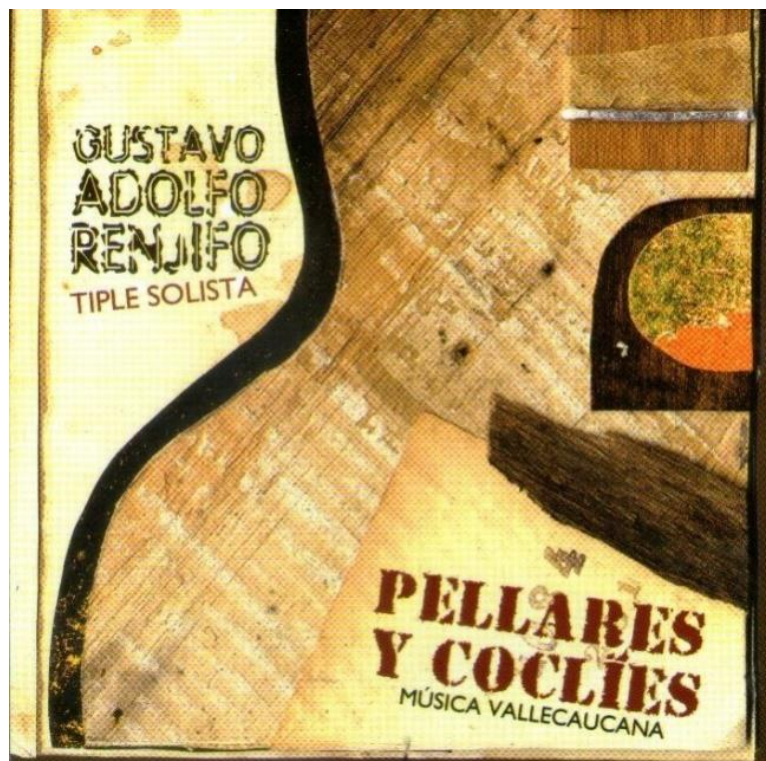
sus relatos que, antes de aprender a tocarlo, le encantaba escuchar la música hecha por los demás que llegaba en vivo a en casa. José Vicente Renjifo Illera, su padre, quien fue pianista y director de coros en Buga, le dio sus primeras clases regalándole un tiple que en esa época era de 10 cuerdas y no de 12 como lo es actualmente, en el cual el encordado se componía de dos primeras, tres segundas, tres terceras y dos cuartas teniendo el entorchado de la cuarta en primera línea (Gaceta, 2013).

Luego de su formación al lado de su padre, recibió enseñanzas de importantes músicos vallecaucanos como Benigno "Mono" Núñez, Diego Estrada y Álvaro Romero. Desde 1979 actúa como cantautor en forma individual, recorriendo con su tiple los rincones de Colombia y América, recogiendo y cultivando las historias y vivencias que dan vida a sus composiciones (Aguilar et al, 2019).

Como tiplista solista da cuenta de su visión del mundo, de tal manera que lo anecdótico y poético de sus intervenciones, el reconocimiento que otorga a los procesos de transmisión oral y el modo de cómo justifica su necesidad de decir algo por medio de la música, se reflejan en su obra. Pero la relación que tiene con el tiple no se agota allí ya que en sus canciones también se aprecia el tratamiento connotado que da al instrumento. Así, Renjifo no destina el carácter solista del tiple solo a lo instrumental, también lo desdobra acompañando su voz, que lleva la línea melódica, logrando un estilo inconfundible caracterizado por su fuerza y equilibrio entre melodía, ritmo y armonía (Aguilar et al, 2019).

Figura 9

(Renjifo, Pellares y Coclies, 2013)



Su último trabajo se titula Pellares y Coclies, dos aves del Valle del Cauca que según expresa, hacen parte del paisaje sonoro de ese departamento y se oyen en el fondo mientras él interpreta su tiple (Renjifo, Pellares y Coclies, 2013). En un importante aporte al tiple solista, la colección contiene 11 obras de las cuales 10 son de compositores vallecaucanos incluido José Morales Pino, una es propia.

Ha realizado versiones para tiple solo, en las que se reconoce el estilo de interpretación recibido del Mono Núñez, Álvaro Romero, Peregrino Galindo y Diego Estrada. *“El tiple ha sido como una parte más de mi cuerpo, un elemento de expresión que me sirve para algo más de lo que me sirven las manos y la lengua, todo el que toca un instrumento tiene la ventaja de que le crece otra parte del cuerpo”* (lapatria.com, 2013).

Gustavo Sierra Gómez

Figura 10

Gustavo Sierra Gómez



Nació en Ibagué en 1940. Realizó sus estudios musicales en el Instituto Popular de Cultura de Cali (IPC) entre 1958 y 1967, lapso dentro del cual recibió formación en gramática musical y tiple. En la misma institución comenzó los estudios de guitarra clásica con el maestro Alfonso Valdiri Vanegas. En septiembre de 1962 ingresa al Conservatorio “Antonio María Valencia” al aula de Guitarra Clásica dirigida por el maestro Alfonso Valdiri. En septiembre de 1967 adelanta estudios de Armonía Coral, Dirección Coral, Apreciación e Historia de la Música en el Departamento de Música de la Universidad del Valle, con el maestro León J. Simar. Complementa estudios de Guitarra Clásica con Clemente Díaz, Alfonso Castillo, Hernán Moncada, Héctor Diógenes García y Enric Madriguera.

Se desempeñó como profesor de tiple, bandola, guitarra clásica y fue director de la Estudiantina del Instituto Popular de Cultura (1961-1977), en el Conservatorio de Música de la Universidad del Cauca en Popayán y en el Conservatorio Antonio María Valencia de Cali.

El tiple fue un instrumento que el maestro Sierra hizo grande en Colombia en los años 70, pues lo vistió de frac llevándolo a la altura de la guitarra clásica, dándole un sentido supremo, así como gran relevancia a las agrupaciones que dirigió como lo fue la Estudiantina Santiago de Cali, con la que actuó en 1976 en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

Toda su vida la consagró a la investigación y la enseñanza, produciendo documentos escritos en forma de métodos para tiple y guitarra, del cual dice su amigo y alumno Gustavo López, es el más completo del país, al menos en lo que se refiere al método de enseñanza del tiple (López, 2020).

Las obras que compuso y que él mismo interpretó en los principales escenarios del país, dan también testimonio del quehacer en su vida musical. También escribió música para público infantil en ritmos colombianos, que fueron incluidos en el “cancionero didáctico” publicado en 1984 por el gobierno nacional.

Aún hay material inédito del maestro Sierra que reposa en el Instituto Popular de Cultura, donado por su familia en el año 2018. Este material -que fue de los primeros de su índole en Colombia- contiene uno de los primeros acercamientos del tiple a la academia y demuestra lo poco que se ha investigado en nuestra región sobre este instrumento.

Sin duda se podría decir que en el contexto del siglo XX, Sierra fue quien más estudió e hizo registros escritos sobre el tiple, además de ser reconocido intérprete del instrumento, llegando a dominar todos los aspectos importantes y necesarios del instrumento.

Capítulo 3. Antología

En este capítulo se presentan las ocho obras seleccionadas para la Antología, cada una con una breve descripción musical y la digitalización de la partitura correspondiente, en la cual se ilustra la digitación propia de la interpretación del compositor.

Las obras fueron escogidas por su forma de ejecución y por la exploración de las características técnicas propias del ámbito del tiple melódico-solista, teniendo en cuenta que en un comienzo el instrumento solo cumplía con el papel de acompañamiento de melodías y canciones.

Estas obras idiomáticas al instrumento por la inventiva de sus compositores, cuentan historias musicales que combinan recursos técnicos y expresivos, partiendo de una sonoridad especial y única, determinada en el tiple por aspectos tales como la tesitura de casi tres octavas, los órdenes triples, la combinación de cuerdas metálicas y entorchadas, que crean una gama de armónicos con sus brillos y finos agudos, recursos interpretativos propios sin igual en el lenguaje melódico con el fraseo o frasear (o hacer melodías en y desde el tiple); los armónicos con sus gamas acórdicas rasgueadas, brisadas, pulsadas, campaneadas o tañidas, en los casos y expresiones donde utilizan plectro, púa y hasta cuchillas de afeitar.

Las diferencias interpretativas y sonoras van de la mano del sello que construye cada compositor/intérprete, igual que por los cambios en las características físicas del tiple producidos por luthiers que han perfeccionado sus posibilidades sonoras y técnicas ajustadas al requerimiento de los intérpretes (Mosquera J. A., 2020).

Para mencionar ejemplos, se tiene la evolución que va desde las cuerdas de tripa y clavijero de palo, a las cuerdas metálicas y entorchadas, así como el número de cuerdas de cada orden; igualmente los cambios en la afinación han sido posible en buena medida por los luthiers que cuentan con mejores herramientas en su oficio, como por ejemplo la exploración e investigación sobre maderas óptimas. Las modificaciones en la morfología del tiple y sus afinaciones indudablemente han permitido cambios en los recursos técnicos y expresivos que se manifiestan en los cuatro exponentes seleccionados.

Se debe tener en cuenta que hoy existen tiples no solo con afinación en Si bemol sino también en Do, y que esta última es la más utilizada por razones técnicas (entre otras por ser la afinación estándar en occidente) como por las estéticas en términos del color instrumental,

cuerpo sonoro y cualidad sonora tanto melódica como armónica; por fortuna y en aras de la diversidad sonora, en algunas regiones pervive la utilización del tiple en Si bemol, haciendo que sus intérpretes disfruten de esta especial sonoridad muy dúctil en la reconocida forma de utilizar un acentuado vibrato y “hacer llorar” el tiple², de lo cual se tiene registro y se conoce desde Francisco “Pacho” Benavides y todo un importante grupo de herederos como los hermanos Pedro Nel y José Luis Martínez, entre otros (Mosquera J. A., 2020).

Los movimientos de la mano izquierda sobre el tiple, son similares a los empleados sobre la guitarra u otros instrumentos de cuerda pulsada, se destacan los adornos o efectos como el glissando y el vibrato. En cambio, la técnica de la mano derecha es muy distinta a todos los demás instrumentos, por el timbre que lo caracteriza y la forma de tocar, logrando efectos únicos como el rasgueo, el campaneado³ en alternancia hacia arriba y hacia abajo, los apagados, el brisado, el abaniquado y el tapado. Además, puede sumarse el uso del plectro que resalta las melodías y es muy común en los Santanderes, Boyacá y Tolima (Mosquera J. A., 2020).

En tal sentido, se podría decir que cada tiplista tiene una manera única de acompañar con su mano derecha aires como el bambuco, el pasillo y otros ritmos andinos; es decir, en cada exponente se escuchan de diferente manera sin perder la figura rítmica original que los caracteriza. De esto dan fe los cuatro compositores e intérpretes reunidos en esta Antología, lo que es apreciable al escuchar audios con la interpretación propia de sus obras.

Es así que desde esta Antología se recupera y hacen visibles las maneras de tocar el tiple de los autores seleccionados, no solo al presentar el registro escrito por medio de partituras con su digitación, sino también recreándolas, intentando explorar el estilo y manera en que cada uno de estos maestros lo hacen o hacían sobre el instrumento.


Algunas de las partituras que acompañan el presente trabajo fueron escritas, por primera vez o se recogieron y/o ajustaron otras de ellas. En el caso de Peregrino Galindo, a partir de las partituras para bandola y guitarra (transcripción de Esperanza Aponte), adaptándolas para dos tiples (melódico y acompañante), y respetando la escritura original en digitación y demás elementos expresivos. Las obras de Lucho Vergara se escogieron y se transcribieron a formato de partitura, partiendo de los audios del CD “Dos estilos en el Tiple”. Las dos obras del maestro

² El tiple en Si bemol, por su registro más bajo, hace que la cuerda quede más blanda y soporte más la tensión del instrumento, generando otras posibilidades tanto interpretativas como expresivas.

³ O aplatillado, entre otras denominaciones que se le da en distintas regiones al efecto de acentuar algunas figuras de las bases o matrices rítmicas de acompañamiento.

Gustavo Adolfo Renjifo son tomadas del trabajo de grado de Hugo Urrego y otros. Por último, las dos obras del maestro Gustavo Alberto Sierra estaban transcritas a mano por él y se digitalizaron con la digitación original.

Para las indicaciones de la digitación y para reseñar los dedos de la mano izquierda y derecha, se tomaron los siguientes símbolos de común uso en instrumentos de cuerdas pulsadas como la guitarra:

- Los números 1, 2, 3, 4, hacen referencia a los dedos de la mano izquierda, partiendo desde el dedo índice, hasta el meñique que pisará la cuerda.
- Los números ①, ②, ③ y ④ respectivamente indican el orden de las cuerdas que serán pisadas por los dedos de la mano izquierda.
- Los números romanos en mayúscula (XII) hacen referencia a la cejilla acompañada de una línea que especifica hasta donde se usaría la cejilla.
- La expresión (arm 12) hace referencia a la nota armónica correspondiente a la octava de la escrita en la partitura. Así mismo el número que la acompaña indica el traste en el que se debe pulsar el orden.
- Las letras minúsculas (p, i, m, a) indican el dedo de la mano derecha que ataca un orden de cuerdas determinado.
- El signo , hará referencia al vibrato como efecto.

En el caso de los matices y dinámicas (intensidad del sonido), no en todas las obras se indican, esto respondiendo a una de las características de las músicas de tradición, en donde la oralidad es una constante que hace diversa la interpretación.

Peregrino Galindo Rivas

Las dos obras seleccionadas; el Parrandista y Nayive, hacen honor a este compositor que transitó de tiplista acompañante a tiplista melódico en el marco de su participación en el Trio Morales Pino, espacio que estimuló su rol como compositor con obras hechas para el grupo, cuyo estilo denota que fueron hechas desde el tiple. Su voz como creador nace en medio del trabajo colegiado del Trío.

Se percibe el estilo propio de la época de mediados del siglo XX, de lo andino clásico que ya traía un derrotero estilístico en la estructura de forma y armonía (la manera de modular) y del resultado rítmico entre las signaturas de tres por cuatro ($\frac{3}{4}$) y seis por ocho ($\frac{6}{8}$) en el aire de bambuco. El sello propio en su interpretación se relaciona con la mano derecha, con la que expresaba al máximo el aprovechamiento de los recursos tímbricos del tiple acentuando efectos como el *abaniqueado* y el *brisado*⁴, otorgando un sonido *dolce*.

Su característica más relevante en la mano izquierda, era la apropiación de elementos del tiple al estilo o modo santandereano, como el vibrato, el glissando y el tremolado.

El Parrandista (Bambuco)

La forma tripartita A-B-C con repetición, junto a los planos armónicos de la obra, son los más comunes dentro del género andino colombiano. Las dos primeras secciones están en Re mayor y la tercera modula al sexto grado rebajado (Si bemol), concluyendo en Re menor (relación de tonalidad paralela con la tonalidad axial).

En la mano izquierda, la complejidad técnico instrumental radica en su desarrollo melódico con el uso de terceras y sextas paralelas, a partir del segundo orden. La intención melódica se apoya en la armonía de la frase, dando forma a los acordes. La ejecución en la mano derecha se caracteriza por el uso de la uña del dedo índice hacia abajo, imitando el plectro, y el uso de la pulsación apoyada y al aire, “con los dedos de esta mano”.

Esta melodía es acompañada por un segundo tiple complementando a su vez la parte armónica y rítmica lo que resalta la melodía.

⁴ Abaniqueado es un efecto que se logra moviendo la mano con el dedo índice o medio hacia arriba y hacia abajo repetidamente. El brisado es otro efecto que se logra al rozar los órdenes desde el 1° hasta el 4° orden con la parte interna (yema) de los dedos.

El Parrandista

Bambuco

Peregrino Galindo Rivas

Allegro 

Tiple 1

Tiple 2

mf

6

13

20

26

32

mf

38

45

50

1. 2. 3. D.S. VII $\bar{7}$

* Vibrato

Nayibe (Bambuco)

Dedicada a su hija, obra con un espíritu evocativo y sentimental.

Tiene la estructura A-B-C (al igual que la anterior) con la diferencia de que al volver a la parte A, hace un puente armónico que se ejecuta con *trémolo* y escala descendente a dos voces en intervalos de sextas. Las dos primeras secciones están en La mayor y la tercera modula a Do mayor (tonalidad relativa de la tonalidad paralela).

Los elementos nemotécnicos de ambas manos son similares a los utilizados en “El parrandista”. En la tercera sección, la frase se enfatiza en el juego de los tres tiempos del compás, que a su vez acentúa el 3/4 en lo rítmico.

Ambas obras están acompañadas por un segundo tiple.

Nayibe

Bambuco

$\text{♩} = 95$

Allegro



Peregrino Galindo Rivas

6

11

16

21

27

32

Tiple 1

Tiple 2

m *m*
i *i*

m
i

m
i

m
p

i *m*
p *p*

m
i

m
p

m
i

1. 2.

V

32

36

42

48

54

59

m p *a* *m* *m* *p* *m* *p*

m *i* *p* *p* *i* *a* *m* *i* *i* *p*

m *i* *m* *p* *p*

m p *i m p p* *m p*

To coda ϕ

Moderato

ϕ CODA

Rallant

Al hasta y Final

Fin

Fin

* Vibrato

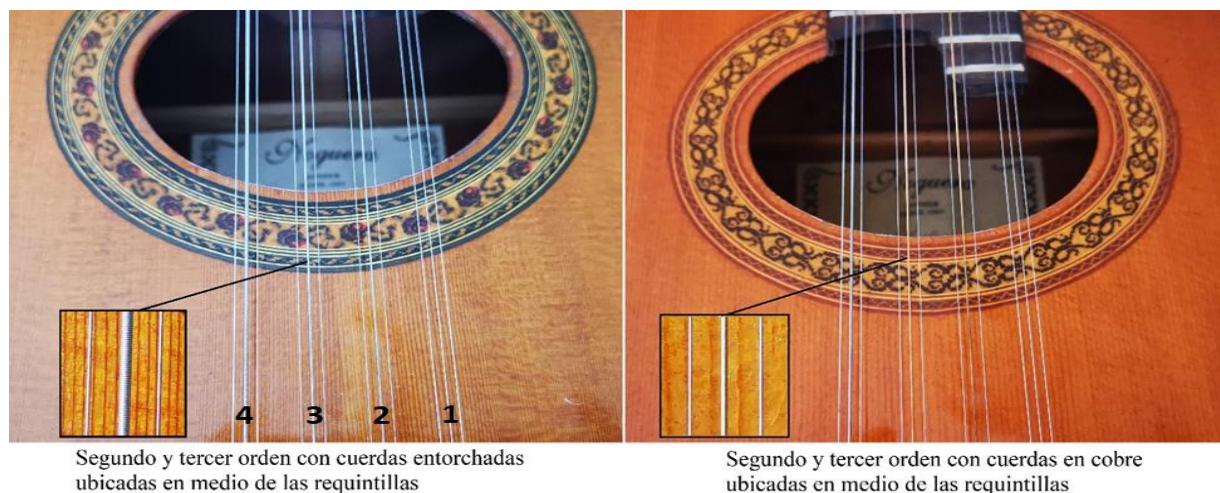
Luis María “Lucho” Vergara Gómez

Prolífico compositor e intérprete del tiple solista, quien a la par ha desarrollado una importante gesta como cantante que se acompaña preferencialmente con el instrumento, y en lo que son reconocidos sus duetos “Lucho y Nilhen” y “Vivir cantando”.

La presencia de Vergara en esta antología, toma un plus relevante por su condición de luthier, lo que indudablemente ha permitido que él se pregunte y experimente respecto al sonar de su instrumento, desde su morfología y el manejo del encordado en el tiple -grosos, calibres y tipo de material (acero metálico liso, entorchado o cobre)-; la elección del maestro en la utilización del cobre en medio de las dos cuerdas de acero del segundo y tercer orden, le permite lograr un sonido sin el “siseo” propio de las cuerdas entorchadas. Además, que prefiere la afinación del tiple en Si bemol, que demuestra su evidente gusto por el sonido de los tiples santandereanos.

Figura 11

Tipos de cuerdas



Su sello interpretativo en la mano izquierda resalta el manejo dúctil de la digitación en su ejecución de los adornos referenciados, para el manejo melódico desde la pulsación en mano derecha.

En la modalidad acompañante, en su mano derecha se observa la apropiación del estilo y maneras vallecaucanas, donde el rasgueo *abaniqueado*, suave y consistente sobresalen, y denotan su sello en la intención romántica-expresiva también presente en su creación de canciones.

La forma de pulsar con su mano derecha, lo caracteriza al realizar fraseos melódicos con un marcado uso de adornos como grupetos, ligados y glissandos, propios del estilo tiplero santandereano, con la diferencia que no usa el plectro, denotando una valiosa capacidad de recrear ese estilo con recursos interpretativos y expresivos que están más cercanos al entorno o circuito vallecaucano forjado entre las ciudades de Cartago, Tuluá, Buga, Ginebra y Cali, que tiene como referentes principales a los maestros Morales Pino, Galindo Rivas, Estrada Montoya, Núñez Moya y Romero Sánchez, principalmente (Mosquera J. A., 2020).

Si bien, Vergara no hizo parte de manera directa de estos u otros conjuntos y agrupaciones representativas del Valle del Cauca, pero si se nutrió del estilo vallecaucano con acentos y resultado sonoro que lo identifican con la expresión tiplística de la región. Es decir, su construcción de línea melódica y de acompañamiento tiplístico, posee rasgos y el estilo propio de ese momento del siglo XX en el Valle.

Juguetando (Bambuco)

Es una de las primeras obras que creó Vergara para tiple melódico y acompañante.

Tema ágil y de carácter alegre que denota el estilo tiplístico en la alternancia entre frases a una sola voz como a dos voces en terceras y sextas paralelas, sumando elementos de los adornos del tiple santandereano y de lo vallecaucano de la segunda mitad del siglo XX. Tiene el fraseo cadencioso y cierto dejo *dolce* y sentido, propio de quienes se consolidaron en el contexto regional, especialmente en el circuito, Cartago - Cali, que pasa por Tuluá, Buga y Ginebra.

El planteamiento armónico transita por secuencias de cuartas al ir de una sección a otra, iniciando en Sol mayor modulando en la sección B a Do mayor (tonalidad de la subdominante). La sección C, modula a Fa mayor (tonalidad de séptimo grado rebajado de la tonalidad axial y subdominante de la sección B).

La obra se transcribió y digitalizó en partitura a partir del audio original compartido por el compositor.

Jugueteando

Bambuco

Lucho Vergara

♩. = 95 Allegro

1. 2.

6 13 20 26 30

i m *m p* *m p* *m p* *m p*

i m *m p* *m p* *m p* *m p*

34

m
i

1.

40

2.

i
m
i

46

i
m
i

53

mp
mp
i

60

1. 2.

p

Fin

Fin

* ~ Vibrato

Estudio N°1

Al mejor estilo de las barcarolas de origen europeo, en su concepción y pies armónicos en varias secciones, evoca el pie rítmico armónico del Torbellino colombiano así como los aires del Punto Cubano.

Esta obra es muy importante para el repertorio del tiple solista, por el sentido y búsqueda exploratoria sonora del instrumento, que plantea a partir de establecer una marcha armónica que se despliega principalmente en arpeggios con una pulsación compacta, recreando también el color del estilo barroco cuando se pulsa cerca a la pontezuela y logra el sonido denominado *clavicémbalo*.

Es evidente que en el marco de las posibilidades idiomáticas del instrumento el compositor estableció la ruta del Estudio –por demás uno de los primeros en su género y concepción-, y lo diseñó para practicar la destreza técnica en la ejecución de este instrumento en la modalidad solista, de considerable dificultad ya que además de la técnica también es rica en estilo, propio del sonido del tipo de afinación y cuerdas que utiliza Vergara.

La transcripción y digitalización a partitura para esta monografía se hizo partiendo del audio original compartido por el compositor.

Estudio No. 1

Moderato Lucho Vergara

♩ = 90

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a tempo marking of 'Moderato' and a quarter note equal to 90. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features arpeggiated chords and melodic lines with fingerings (1-4) and accents (a, m, i, m). The second system includes first and second endings. The third system continues the piece with various dynamics (p, m) and technical markings (X, II). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

16

21

26

30

34

X

III

V

D.C. al Fine

Gustavo Adolfo Renjifo Romero

Es un referente del tiple nacional por sus inmensos aportes al mismo, entre otros por su técnica y sonido para digitar bordones y hasta melodías con el dedo pulgar de la mano derecha en sus obras, siendo el único que la utiliza entre los cuatro exponentes de esta Antología. El peso y fuerza que tiene el dedo pulgar en comparación a los restantes dedos le impregna un sonido único a sus obras, alcanzando rangos dinámicos con gran intensidad, al igual que logra dar color en los acompañamientos delicados y de poco volumen.

Es así como crea su propia manera de tocar a partir de la necesidad personal, circunstancia que se inscribe por demás en la oralidad característica originaria de lo popular andino colombiano. En la formación instrumental, el intérprete tomó la opción autodidacta, circunstancia que muy seguramente propició que su inventiva y recursos propios prosperaran a este punto.

Renjifo tramitó su camino musical desde una perspectiva de indagación directa con cultores de lo andino colombiano y así llegó a ser parte desde muy joven de diversos espacios y agrupaciones, siendo el tiplista del Trío “Tres generaciones” con Benigno “Mono” Núñez y Álvaro Romero, con quienes haría una de sus primeras grabaciones, y a la par de esto era parte de las rutas naturales establecidas en la década del 70, como lo eran las tertulias y diversos espacios de encuentro que se daban en su entorno regional, en las casas, fincas y haciendas como “Belén”, “La Brisa” o el “Tablazo” y finalmente el Festival “Mono” Núñez. Todo este constante y nutrido intercambio fue marcando una especie de basamento infalible desde la tradición, que también tenía un conocimiento paralelo con la música clásica europea, que se escuchaba y practicaba en su familia, desde el patio de la casa (Mosquera J. A., 2020).

Su ruta propia se labra desde la década del 70 con el dueto vocal “De la cuadra” y luego como canta autor acompañado por su tiple, grabando en 1982 el LP “Campo en la ciudad”, en 1988 “Matrimonio de gatos” con canciones infantiles andinas colombianas, y cinco producciones más en las últimas tres décadas. En 1990 conforma el dúo de Tiples “Rascanube” con el tiplista vallecaucano Jesús Antonio Mosquera, espacio de nuevas búsquedas sonoras con producción que incluyó en su LP “Después de todo” en 1992. Su primera producción con el sello de solo instrumental fue “Pellares y Coclés” (Renjifo et al, 2013).

La gesta de Renjifo está delineada desde su tiple y en la interacción con su voz, lo cual ha potenciado al instrumento y generado un lenguaje único más que vigente en pleno S. XXI. La acórdica, como su gusto y manejo melódico, arropada desde su técnica tan propia, ha forjado un “otro tiple” como espacio de diversos colores y expresividades sonoras.

Sol de Oro (Bambuco)

Publicada en 2013 en su CD “Oficio de cantor”, el autor la presenta así: “Encontré en una calle de Cali el regalo que buscaba para mi hija recién nacida: un sol de oro, moneda peruana que luce una llama (camélido americano) en una de sus caras. Para Mariana un sol de oro...con una llamada cargada de notas musicales, tristes y alegres a la vez, por el miedo que me dio perderla en su nacimiento”. El creador se expresa así por medio de la música, desde unas melodías y acórdicas en una apuesta para tiple solista, como una ofrenda a su ser querido, su hija.

La obra en la dualidad del sentimiento que refiere el compositor, usa de manera magistral la parte armónica del tiple desde la nota más grave “Re”, hasta sus agudos, casi como el sonido de un tambor acompañante de fondo.

En su estructura musical Intro - A - B - A - B - Final, Renjifo recrea los acumulados de su formación en la que incidió la afamada tradición de la región, como quiera que en su proceso estuvo al lado de Benigno “Mono” Núñez, Samuel Herrera, Álvaro Romero, Diego Estrada, entre otros hacedores del género andino colombiano vallecaucano, sin dejar de indagar y estudiar desde lo académico con la influencia directa de su padre y su madre, en el entorno familiar.

Armónicamente transita de Mi menor a Do mayor, un recurso común en el género bambuquero, como ya lo observamos en Galindo y su “Parrandista”. El juego acórdico en bloque o en un sentido más polifónico, que enfatiza rítmicamente sobre el pie del 6/8 a partir de negras con puntillo (compases del 49 al 51), es constante en la obra de Renjifo, y es a su vez una especie de traducción de su particular fuerza expresiva, la que anuncia en la Intro con esa especie de vuelo sonoro, apoyado en acordes largos *tremolados* o *abaniqueados* con toda la mano derecha, que buscan la máxima tensión (V/V - V) y ahí sí, iniciar su bambuco solar, iluminado, en medio de frases que cierran con notas largas, sobre las cuales actúa la mano derecha enfatizando el acorde, y establece el solo de tiple del que no desaprovecha frases con notas solas, que contrastan esos momentos plenos de las 12 cuerdas y sus armónicos que lo llenan todo.

Sol de Oro

Gustavo Adolfo Renjifo Romero

Intro

$\text{♩} = 100$

6/8

1 2 3 4

7 XII

IV

$\text{♩} = 110$

p.....

p.....

18

p.....

23

III

27

31

35

39

44

V

49

VII

III

Detailed description: This page contains a musical score for Tiple in G major, spanning measures 18 to 49. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of eight staves of music. The first staff (measures 18-22) begins with a piano (p) dynamic marking. The second staff (measures 23-26) is marked with a Roman numeral III. The third staff (measures 27-30) also features a piano (p) dynamic marking. The fourth staff (measures 31-34) includes first and second endings. The fifth staff (measures 35-38) has piano (p) markings. The sixth staff (measures 39-43) continues with piano (p) dynamics. The seventh staff (measures 44-48) is marked with a Roman numeral V and includes piano (p) markings. The eighth staff (measures 49-52) is marked with Roman numerals VII and III, and includes piano (p) markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

54

VIII

58

62

IV

VIII

67

D.S. al Fine

72

I

Fine

Guabina de Catalina (Guabina)

En sus inicios, la guabina -otro de los aires tradicionales de la región andina colombiana- era una música vocal. En esta obra se muestra en su forma melódica sin perder su identidad rítmica.

Esta composición está dedicada a su segunda hija, grabada en 2013 en su CD “Oficio de Cantor” donde al referirse a la Guabina de Catalina el compositor dice: “Cuando niña a mi hija Catalina José se le posaban las mariposas en la cabeza. Hoy sigue inspirándose en el mágico mundo invisible que nos revela a través de sus grabados y pinturas”.

Esta obra es una muestra de la forma de tocar el tiple con una técnica muy particular, donde el ataque del dedo pulgar de la mano derecha tanto en pasajes melódicos largos como en

la parte rítmico-armónica, actúa de manera relevante. Realzar el primer tiempo musical constituye el objetivo expresivo.

Como recursos característicos del tiple, aquí las transparencias o cuerdas pulsadas al aire se magnifican por la serie de armónicos que se producen en el encuentro de la vibración constante de las ondas de las cuerdas metálicas, entorchadas y su condición octavada –la del 2°, 3° y 4° orden- se amplifican por parte de Renjifo tras la introducción e inicio del tema en su Guabina (compases del 9 al 12), “caminando ascendentemente” sobre tercera y cuarta cuerda con una base constante de tercera menor y dejando libres la segunda y la primera cuerdas lo que deriva en todo un juego de cuartas y quintas, hasta llegar al acorde.

A todo este entramado melódico y su consecuente armonía, intervienen el acompañamiento de mano derecha haciendo gala de todos los recursos entre brisados, acordes atacados solo con el dedo pulgar, otros con la mano en pleno, más momentos de arpeggios y el ya referido color de transparencias.

La composición está en Mi menor y algunos tránsitos al relativo mayor Sol, es una concepción de tema con variaciones, así la guabina colombiana en su signatura de tres por cuatro ($\frac{3}{4}$) y su matriz rítmica de dos negras y dos corcheas, son la constante de la base rítmica característica, desde el cual se desarrollan las melodías, armonías y colorido de la obra.

Guabina de Catalina

Guabina

$\text{♩} = 100$

Gustavo Adolfo Renjifo Romero

Intro

5

Brisado

9

a m *a m*

p.....

13

VII *v*

p.....

17

Br *v*

p.....

21

p.....

25

VIII *III*

p.....

29

Br *v*

p.....

33

p.....

37 *m i a m i m i m i m i m*
p p p p p

42 *a m Br m i m Br m i m*
p

47 *p*

52 *VII Br a m i a*

56 *Ritard... VII*
p p p

61 *Br D.S. al Fine*
p

Gustavo Sierra Gómez

De los 10 tomos o volúmenes que elaboró el maestro Sierra y que reposan en el Instituto Popular de Cultura de Cali (IPC), este compositor denominó el volumen 7 “Del arte de la melodía y de la polifonía en el estudio del tiple”.

El principal objetivo de su contenido radica en la presentación práctica de su estilo, en el modo de alcanzar una técnica digital propia y de manera especial en la definición singular de su particularidad como instrumento solista, con las más extensas posibilidades para interpretar obras de carácter universal, ya fueran populares o clásicas.

Es notorio el aprovechamiento que hace Sierra de su cercanía de la técnica de la guitarra clásica, para componer, adaptar, transcribir y versar las obras permitiendo el desenvolvimiento adecuado y permisible a su técnica.

Todo ello se puede constatar en las dos obras del autor seleccionadas para esta Antología, que llenan los requisitos de la cronología didáctica específica, la recreatividad ordenada dentro de la técnica propia y la musicalidad misma, capaz de producirse y expresarse en el tiple.

Tamborcito sureño (bambuco)

Esta obra en ritmo alegre, cuyo énfasis está en la mano derecha, “obligando” a tocar completamente sus cuatro órdenes o doce cuerdas, además de sentir esa parte armónica separada o unida a la melodía simple o en terceras paralelas.

Está en Mi menor, tonalidad que expresa completamente el esplendor sonoro del tiple estando presentes en casi toda la obra, las notas más graves del tiple Mi y Re.

El juego acórdico en el sentido de jugar con las cuerdas graves al aire, da un contraste difícil de conseguir. Enfatiza rítmicamente sobre el 6/8 tratando de imitar con el dedo pulgar una tambora y haciendo uso del efecto brisado como si fuera un platillo de batería, también se caracteriza por ese sabor sureño o estilo de aires propios del sur del país como lo es Nariño.

La composición de esta obra de seguro debió producirse desde el mismo instrumento, lo que se expresa en la interpretación en la que se perciben ampliamente sus características tímbricas, sonoras y armónicas.

Técnicamente una persona con un nivel medio de conocimiento del tiple puede interpretarla, por lo cual es muy usada para la enseñanza que se imparte a quienes están incursionando en el aprendizaje del tiple solista. A pesar de que existe la partitura de la obra

(escrita a mano por su autor), se observa que regularmente su enseñanza se ha dado por transmisión oral⁵.

El Tamborcito Sureño

Gustavo Sierra Gomez

Allegreto

The musical score for "El Tamborcito Sureño" is written for voice and guitar. It is in G major and 6/8 time. The tempo is marked "Allegreto". The score consists of six staves of music. The first staff has lyrics "T. i T. i T. i T. i T. i T. i T. i" and a "p" dynamic marking. The second staff starts at measure 8. The third staff starts at measure 15. The fourth staff starts at measure 20 and has lyrics "T. i T. i T. i T. i T. i T. i". The fifth staff starts at measure 27. The sixth staff starts at measure 32. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like "p" and "i m a".

⁵En un documento audiovisual se menciona incluso que es una obra de autor anónimo, situaciones como ésta validan aún más la importancia de difundir la obra de este y los otros tres maestros seleccionados para este trabajo. El video se puede consultar en el link de youtube la obra Tamborcito Sureño en la cual no se sabe quién es el compositor https://www.youtube.com/watch?v=_DhVczowSCU

37

42

49

54

59

66

T. i T. i T. i T. i T. i T. i

T. Similar Rit.

T. i

Fin

* T. Golpe del pulgar derecho, sobre la pontezuela. Es decir de tambora

i Golpe índice de primeras a cuartas, ascendentemente, con el efecto de "brisado"

Tiplecatá

Esta obra explora la técnica del solo a modo de estudio, similar a los estudios para guitarra donde la sonoridad y ejecución deben ser limpias y expresivas, Tiplecatá fue de las últimas obras compuestas para alumnos avanzados según cuenta el maestro Gustavo López (López, 2020).

La obra es importante para el tiple por la búsqueda exploratoria sonora del instrumento, planteando una melodía que se despliega principalmente como periodo musical en antecedente-consecuente (pregunta-respuesta) y con una pulsación compacta, aspecto también presente - aunque en menor medida- en el *Estudio* de Vergara.

Esta obra desarrolla la agilidad en los dedos de la mano izquierda con el uso de la técnica de cejillas y ligados, al igual como se realiza en la guitarra.

Las cuatro partes de la obra A-B-C-D, las dos primeras en Re mayor y las dos últimas en Re menor (relación de tonalidad paralela), dan un color único y en contraste en las tonalidades mayores y menores, generando pasajes armónicos y melódicos que deben ser muy pensados al realizar la digitación para la mano izquierda, razón por la cual el autor escribió las indicaciones al detalle para ambas manos, digno de un académico estudioso y muy común en los métodos actuales para guitarra.

Una de las diferencias relacionada con lo escrito para guitarra, en esta obra los dedos pulgar, índice, medio y anular, deben tratar de tocar las tres cuerdas de cada orden del tiple y que, a diferencia de la guitarra, solo se pulsa una cuerda por nota.

Tiplecata

Andantino ♩ = 70

Gustavo Sierra Gomez

27

Musical notation for measures 27-34. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). A circled '4' is present below the first measure. Fret markers II, IV, and VII are indicated above the staff.

35

Musical notation for measures 35-41. The key signature has two sharps. The notation includes various rhythmic values and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). A fret marker IV is indicated above the staff.

42

Musical notation for measures 42-48. The key signature has two sharps. The notation includes various rhythmic values and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). A circled '4' is present below the third measure. Fret markers II, VII, and V are indicated above the staff.

49

Musical notation for measures 49-55. The key signature has two sharps. The notation includes various rhythmic values and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). A circled '2' is present below the sixth measure. Fret markers VII, V, and VII are indicated above the staff.

56

Musical notation for measures 56-62. The key signature has one flat (F). The notation includes various rhythmic values and fingerings (0, 1, 2, 3, 4).

63

Musical notation for measures 63-70. The key signature has one flat. The notation includes various rhythmic values and fingerings (0, 1, 2, 3, 4).

71

Musical notation for measures 71-77. The key signature has one flat. The notation includes various rhythmic values and fingerings (0, 1, 2, 3, 4).

78

Musical notation for measures 78-84. The key signature has one flat. The notation includes various rhythmic values and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). A circled '4' is present below the fifth measure. Fret markers II, III, and III are indicated above the staff.

85

Musical notation for measures 85-91. The key signature has one flat. The notation includes various rhythmic values and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). A circled '3' is present below the eighth measure. Fret markers II and X are indicated above the staff.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

A través de la mirada histórica del tiple, sobre su origen, sobre las músicas en las que es y ha sido incluido su vínculo cultural, se puede determinar que su ámbito ha residido más en lo popular y tradicional, circulado y aprendido por la transmisión oral propia de las actividades en la vida rural y en los pequeños pueblos.

La oralidad permite dar cuenta de elementos que son sui generis en cada intérprete, y que a través de la manera en que se realice los movimientos de la mano derecha en el tiple, denota el estilo propio en cada uno de ellos, su sello, sin que por esto se nieguen aspectos de vínculo más universal en la expresión de lo melódico, se genera así en cada intérprete un vínculo consistente con el instrumento.

Por ello, la incursión del tiple en ámbitos académicos y de los académicos en el tiple, han generado aportes que han enriquecido y permitido descubrir nuevas dimensiones y posibilidades del instrumento, conlleva también un reto en términos del esfuerzo por escribir en partituras las composiciones con sus estilos interpretativos, en la medida que, por las características físicas, armónicas y sonoras del tiple, y el vínculo cultural de cada intérprete. Hay multiplicidad de recursos interpretativos, tal vez tantos como intérpretes, lo que hace difícil estandarizar y unificar gráficamente en particular lo que se relaciona con la mano derecha.

Con el presente trabajo se logró hacer una compilación de ocho (8) obras de cuatro (4) compositores colombianos intérpretes del tiple y presentar la transcripción de las mismas en partituras, recogiendo allí grafías que permitan aproximarse lo más cercanamente posible a los estilos interpretativos de cada uno de ellos.

De igual manera, se hizo una mirada al contexto local-regional en cuanto a la evolución de la expresión del tiple, y como telón de fondo del aprendizaje y desarrollo de estos compositores e intérpretes.

La reseña sobre las modalidades interpretativas del tiple en los cuatro exponentes, en relación con contextos de transmisión oral y académica por los que este instrumento ha transitado; además de la ubicación histórico-biográfica vallecaucana de los cuatro compositores

cuya obra es objeto de este trabajo, y que permite concluir que hay diversos elementos históricos, culturales y estéticos que dan cierta unidad a los cuatro compositores y sus obras, a la vez que se marcan diferencias sustanciales entre ellos.

En términos históricos, indudablemente el contexto es cambiante porque los cuatro exponentes nacen y despliegan su relación con el tiple en momentos y lugares diferentes dentro del Valle del Cauca, si tomamos como punto de partida 1908, año en que nació el maestro Peregrino Galindo, y 1953 año de nacimiento del más joven, el maestro Gustavo Adolfo Renjifo.

El Valle del Cauca se vio influido desde principios del siglo XX por el impulso que dio a la música de cuerdas andinas el maestro, compositor y bandolista Pedro Morales Pino, formado en la Academia Nacional de Música de Bogotá, considerado pionero de los conjuntos instrumentales de cuerdas andinas en el país. Los cuatro compositores se formaron bajo este influjo, Peregrino Galindo como uno de los fundadores del Trío Morales Pino en 1933; a su vez Gustavo Adolfo Renjifo en contacto con los otros dos integrantes del mismo trío (Álvaro Romero Sánchez y Diego Estrada Montoya) al igual que al lado de Benigno el “mono Núñez” quien hizo gran parte de su aprendizaje con la Estudiantina Guadalajara mientras estuvo activa entre 1918 a 1925, la que también recogía muchos elementos de la influencia de otro músico de academia, el compositor pianista Antonio María Valencia y su discípulo el bandolista Manuel Salazar, ambos con formación académica musical en Bogotá y Europa. Gustavo Alberto Sierra, el único nacido fuera del Valle del Cauca pero residente en el departamento desde muy joven hasta el final de sus días, también tuvo el influjo del legado de Antonio María Valencia, recibiendo formación académica en el Conservatorio de Cali.

Los tres exponentes mencionados, al igual que Lucho Vergara, circularon en el espacio del concurso de música vernácula llamado así en sus primeros años (denominado desde 1975 “Festival Mono Núñez”), alrededor del cual ha venido expresándose desde entonces el desarrollo de las músicas de cuerdas andinas colombianas, en el Valle del Cauca. Así mismo, Gustavo Sierra, Gustavo Adolfo Renjifo y Lucho Vergara, fueron partícipes y ganadores en versiones del Concurso Nacional de Tiple Solista en los años 70.

De tal modo, podría decirse que los cuatro compositores seleccionados se nutrieron de -y ayudaron a configurar- lo que podría llamarse una escuela o tradición vallecaucana del tiple, a partir de procesos de transmisión y creación oral de un repertorio “clásico” de las músicas de cuerdas andinas colombianas y del departamento, a través del ejemplo y la imitación “a oído” de

patrones estilísticos, lo cual hace parte de los aspectos culturales compartidos. En este sentido, excepto Gustavo Alberto Sierra cuya formación se dio predominantemente en espacios académicos, los otros tres exponentes hicieron y han hecho parte más de una oralidad que no llega a valerse de la escritura de la música en partituras.

En suma, a pesar de existir diferencia en edad entre Peregrino Galindo y Gustavo Renjifo y más allá de la diferencia generacional, compartieron una manera de abordar las músicas andinas colombianas en un mismo vector. Galindo estaba ligado a la zona de Cartago, pero se trasladó con su familia desde muy temprano a Cali; Gustavo Renjifo en Buga y Lucho Vergara en Cali; el maestro Gustavo Sierra llegó del Tolima a Cali. Pero el punto de encuentro de los cuatro es el Valle del Cauca donde se puede decir que todos hacen parte de una estética común representada en una manera del rasgueo, del *abaniqueado* o *serpentina*, muy característicos, que todos utilizaban. Otro aspecto es que no utilizaban el plectro, lo que diferencia a los intérpretes de la región respecto de los intérpretes de los Santanderes, Boyacá y Tolima.

Queda por explorar la relación con aspectos morfológicos y desarrollo de la luthiería en la región, donde se observa que en su mayoría los tiples se diferencian en tamaño, frente a los de otras zonas del país.

A pesar que hay rasgos comunes en la ejecución con la mano derecha en casi todas las regiones del país, se percibe que cada intérprete crea una estética personal de acuerdo con su procedencia no solo geográfica sino de entorno familiar y cultural, procesos de formación, que constituyen la manera propia de relacionarse con el tiple desde la composición e interpretación. Al decir de Gustavo Renjifo respecto a las enseñanzas del Mono Núñez:

“Él me transmitió un legado de repertorio que permanecía incólume en su memoria, de música de autores vallecaucanos que habían sido sus compañeros y de otros compositores famosos como Pedro Morales Pino, Carlos “el ciego Escamilla”, Fulgencio García, etc. Me enseñó una forma de tocar la música andina, cadenciosa y expresiva, rica en melodías y con un discurso armónico muy agradable, que representaba una forma de sentir y tocar propios de su época de juventud, amores y aventuras. Música que compusieron cuando estaban jóvenes y hacían largas travesías a caballo, en vapor fluvial y a pie, buscando los lugares propicios para compartir sentimientos de la vida con la gente” (Aguilar et al, 2019)

El lenguaje en que cada uno de los cuatro exponentes hizo sus composiciones, lleva a pensar en las diversas relaciones que tuvo -cada uno a su manera- con un contexto de transmisión

oral propio. La oralidad de Gustavo Renjifo por ejemplo, viene heredada por su contacto cercano y de largo aliento con los antiguos, con quienes el aprendizaje era viendo al otro, memorizando una melodía, porque no había grabadoras, era un ejercicio de memorización.

Como es apenas lógico, cada trayectoria y contexto histórico-musical propio marca diferencias en cuanto a los recursos técnicos, estilos interpretativos, sonoridad y estética. Por ejemplo, Gustavo Renjifo en la mano derecha propone un manejo del pulgar que no tienen los otros tres. Gustavo Sierra llegó a un nivel de tiple solista que implica el trabajo con melodías puesto que pasó previamente por el conocimiento de la guitarra al igual que otros intérpretes como Elkin Pérez y “El Negro” Parra; tanto Sierra como Pérez incluso escribieron métodos para tiple.

Peregrino Galindo no desarrolló el tiple solista muy posiblemente debido a su actuación en el contexto de la primera parte del siglo XX, momento de mayor auge de los conjuntos de cuerdas andinas colombianas, tríos y estudiantinas; por lo tanto, aunque hizo desarrollos del tiple melódico, no compuso para tiple solista.

Tanto Gustavo Renjifo como Lucho Vergara (ambos con un entorno familiar ligado al canto y a las canciones en reuniones familiares) son cantautores y tienen ambos inclinación por los aspectos melódicos; el primero de ellos es quien más ha usado los recursos del tiple melódico con el propósito de hacer la introducción a sus canciones.

En cuanto al registro escrito en métodos y partituras, solo el maestro Sierra procuró hacerlo y lo realizó de forma detallada, fue el único que ejerció como docente en entidades educativas como Instituto Departamental de Bellas Artes e Instituto Popular de Cultura, tuvo una academia musical y desarrolló material didáctico para el tiple.

El hecho de que la música compuesta e interpretada por estos exponentes haya surgido y participado principalmente en un contexto de transmisión oral, puede conllevar el riesgo de que en el momento en que ya todos ellos no estén en vida, no se logre difundir las particularidades de sus estilos compositivos e interpretativos.

Por esta razón, para finalizar este acápite, con el presente trabajo se exponen las partituras de las obras seleccionadas para la antología con su digitación, e interpretarlas ante el público en un ejercicio demostrativo de los estilos de composición, las sonoridades y técnicas interpretativas.

Es importante reflexionar sobre la confrontación que se podría generar entre la tendencia de graficar en partituras las composiciones e interpretaciones tiplísticas y la pervivencia de los elementos peculiares del instrumento y sus formas interpretativas ligadas al contexto de tradición oral de los compositores e intérpretes del Valle del Cauca, cuyo ejercicio se inició desde principios del siglo XX y/o a lo largo de este. De esta manera, procurar aportar no solo a una difusión lo más fidedigna posible, sino también un análisis más profundo sobre la relación de esos exponentes y sus contextos situados histórica y temporalmente hablando.

Igualmente existen otros aspectos relacionados, factibles de investigar tales como la evolución del tiple de mano de los luthiers en el Valle del Cauca, que se relaciona con las formas de componer e interpretarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Molina, W. D., Toro Uribe, S. E., Urrego Arias, H. A., & Villa Bueno, L. F. (2019). El destino del tiple. Un acercamiento al tiple solista de Gustavo Adolfo Renjifo. (*Licenciatura en música*). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Aponte, E. (2005). Vida y obra musical de cuatro compositores del norte del Valle del Cauca. (*Licenciada en música*). Universidad del Valle, Cali.
- Areiza, L., & Garcia, J. (2011). Los Nuevos Bambucos, Entre La Tradición y La Modernidad. . X *Congreso Nacional de Sociología. Herencia y Ruptura en la Sociología Colombiana Contemporánea. Noviembre 2, 3 y 4 de 2011.* . Cali: Universidad Icesi.
- Bermúdez, E. (1996). La Música Campesina y Popular En Colombia. 1880-1930. *Gaceta* 32-33, 113-120.
- Casas, M. (2011). Música E Identidad En Los Inicios De La República. A propósito de identidades colectivas. *Rev. Entreartes*. Universidad del Valle. Cali, Colombia. *Entreartes. Universidad del Valle.*
- Chávez, M. F. (1984). *Pasado, presente y futuro del Instituto Popular de Cultura. Secretaría de Educación*. Cali: Feriva Ltda.
- Cobo, H. J. (2010). Configuración del Genero Música Andina Colombiana en el Festival “Mono Núñez”. (*Tesis de Maestría*). Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Collazos , D. G. (2012). Compositores Centenaristas. La Generación Del Cambio De Siglo. *Revista Acontratiempo N° 18*.
- Colprensa, R. d. (11 de Febrero de 2014). *Elpais*. Obtenido de <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/vallecaucano-lucho-vergara-sera-homenajado-por-su-trayectoria-musical.html>
- Davidson, H. (1970). *Diccionario folklórico de Colombia: música, instrumentos y danzas*. Bogota: Banco de la República.
- Duque, E. (2007). La Cultura Musical En Colombia, Siglos XIX y XX. *Gran Enciclopedia de Colombia. Vol 7*, 89-110.
- Gaceta, R. (4 de Junio de 2013). *El pais*. Obtenido de <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/las-musicas-regionales-siguen-alli-vivas-gustavo-adolfo-rengifo.html>

- Herrera, F. (2004). *Enciclopedia de la guitarra. Editorial de música Piles*. Valencia: Editorial de música Piles.
- Jordán, V. (2018). Aproximación al análisis coyuntural de la Escuela de Música del IPC como proyecto de educación musical en la ciudad de Cali, Colombia. (*XIII Coloquio de Alumnos de Posgrado en Música. , junio 12, 13 y 14 de 2018*). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México: UNAM.
- Lambuley, E. (2005). Músicas regionales y eurocentrismo. *Cultura arte y civilización. , 10, 273-297*). *PORIK AN, 10, 273-297*.
- lapatria.com. (1 de junio de 2013). *lapatria.com*. Obtenido de El tiple ha sido como una parte más de mi cuerpo.
- Llano, L. (2004). Los músicos en Cali: profesión, prácticas y público en el siglo XXI. *Revista Sociedad y Economía. Número 6, 133-156*.
- López, G. (8 de noviembre de 2020). Gustavo Sierra. (C. Gonzalez, Entrevistador)
- López-Chirico, H. (1990). La "Cantata Criolla" De Antonio Estévez: Un Análisis de la Obra y de su Inserción en el Nacionalismo Musical Latinoamericano y Venezolano. *Revista de Música Latinoamericana. Vol. 11, No. 1, 102-106*.
- Mosquera, J. A. (Julio - Diciembre de 2017). *Material didáctico de los módulos de Batigui 1 y 2. Tiple*. Cali: Instituto Popular de Cultura.
- Mosquera, J. A. (6 de Diciembre de 2020). Músicas Andinas Colombianas. (C. A. González, Entrevistador)
- NoticiasCaracol. (30 de Octubre de 2013). *NoticiasCaracol*. Obtenido de NoticiasCaracol: NoticiasCaracol.com
- Pérez, E. (1996). *Metodo de Tiple*. Medellín: Litografía Especial.
- Puerta, D. (1988). *Los caminos del tiple*. Bogotá: Ediciones AMP.
- Rendón, P. A. (2016). Caracterización de los Procesos de Transmisión del Tiple Colombiano en Tres Contextos. *Caracterización de los Procesos de Transmisión del Tiple Colombiano en Tres Contextos*. Bogotá, Colombia.
- Renjifo, G. A. (2000). Oficio de cantor [Grabado por G. A. Renjifo]. Cali, Valle del Cauca, Colombia.

- Renjifo, G. A. (2013). *Pellares y Coclies* [Grabado por G. A. Renjifo]. Bogotá, Colombia: LACLUECA.
- Roa Ordóñez, H. (2017). *TENDENCIAS ACTUALES DE LA CREACIÓN ACADÉMICA EN LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA Semillero de Investigación MusicArte, director Henry G. Roa Ordóñez. Universidad Sergio Arboleda. Escuela de Artes y música. Bogotá, 2017*. Bogotá.
- Santafé, O. (2011). *Estudios Melancólicos para Tiple Solo*. Bucaramanga: Proyecto Cultural de Sistemas y Computadores S.A.
- Santafé, O. (2016). Encuentros y desencuentros de una comunidad de práctica pedagógico – musical. (*Maestría en Educación*). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Tobón, A., & Londoño, M. E. (2004). Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. *Artes La Revista*, 44-68.
- Vargas, Y. A., Camero, S. A., & Ramirez, J. I. (2017). CTiple solista en Colombia: protagonistas y tendencias. *Música, Cultura y Pensamiento*, 60-77.
- Vergara, L. (1998). *Dos Estilos En Tiple* (CD) | Discogs [Grabado por L. Vergara]. Cali, Valle del Cauca, Colombia: Producciones Pentagrama.
- Vergara, L. (9 de Noviembre de 2020). Tiple. (C. A. González, Entrevistador)

Fuentes orales

- Jordán, Vanessa, Dra. En Música, Tiplista. En entrevista: septiembre de 2020
- López, Gustavo, Tiplista, docente, En entrevista: noviembre de 2020
- Mosquera, Jesús. Tiplista, docente. En entrevista: noviembre de 2020
- Renjifo, Gustavo, Tiplista, Cantautor. En entrevista: septiembre de 2020
- Vergara, Luis, Andrés. Tiplista, cantautor. En entrevista: octubre de 2020

Anexos

Audios y videos de las obras expuestas con sus respectivas partituras