

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

MATERIAL DIDÁCTICO PARA DESARROLLAR LA VELOCIDAD, EL VOLUMEN Y LA CALIDAD DEL SONIDO EN LA FASE INICIAL DEL ESTUDIO E INTERPRETACIÓN MELÓDICA SIN PLECTRO DEL TIPLE

ISABELLA NIÑO SALCEDO

CÓDIGO: 20202098004

ÉNFASIS INTERPRETACIÓN TIPLE

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: MONOGRAFÍA

BOGOTÁ. JUNIO 6 DE 2025

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

MATERIAL DIDÁCTICO PARA DESARROLLAR LA VELOCIDAD, EL VOLUMEN Y LA CALIDAD DEL SONIDO EN LA FASE INICIAL DEL ESTUDIO E INTERPRETACIÓN MELÓDICA SIN PLECTRO DEL TIPLE

ISABELLA NIÑO SALCEDO

CÓDIGO: 20202098004

ÉNFASIS INTERPRETACIÓN MUSICAL TIPLE

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: MONOGRAFÍA

DIRECTOR DE TRABAJO DE GRADO:
MANUEL BERNAL MARTÍNEZ

BOGOTÁ. JUNIO 6 DE 2025

“La expresión musical no está en el instrumento, sino en las manos que lo despiertan.”
-Isaac Stern

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer principalmente a mis padres y familia que son los que han hecho posible con su apoyo incondicional a realizar esta carrera y en estos momentos poder culminarla, ya que, desde un principio, cuando pequeña me gusto la música y quise empezar a estudiarla ellos estuvieron ahí haciendo todo lo posible para que sucediera, y siempre en todo momento han estado presentes para celebrar logros y también en los momentos difíciles.

A todas las personas que hicieron posible con su ayuda la realización de este trabajo de grado, a todos los maestros por ser tan accesibles y colaboradores al momento de realizar las entrevistas y compartir sus experiencias de vida y musicales, a las personas que me colaboraron en las grabaciones y diseño del material didáctico, y todas las personas que aportaron un granito de arena en este proyecto.

Al maestro Manuel Bernal tutor de este trabajo, por su tiempo, constancia, conocimientos, paciencia, y ayuda absoluta que fue indispensable para realización de este trabajo de grado.

Y finalmente a todas las personas y maestros que han hecho parte de mi proceso musical en diferentes espacios, ya que gracias a ellos he tenido aprendizajes y vivencias muy importantes en mi carrera.

Resumen

Este trabajo de grado es la realización y diseño de un material didáctico enfocado en desarrollar la velocidad, el volumen y la calidad de sonido en la fase inicial del estudio e interpretación melódica sin plectro en el tiple. Se busca que las personas interesadas en aprender tiple tengan a disposición un recurso para trabajar y estudiar elementos técnicos esenciales en el momento de la interpretación. Se realizaron entrevistas a distintos tiplistas del país, con el fin de indagar como han abordado estos aspectos técnicos en el instrumento y la importancia que tienen, desde su perspectiva como músicos y docentes. Se realizó un estado de la cuestión sobre materiales publicados en los siglos XIX, XX y XXI relacionados con el estudio del instrumento, para tener una base de información de cómo se han realizado estos materiales a lo largo del tiempo, y si han abordado los aspectos técnicos a trabajar. El material consta de una breve explicación de aspectos generales para la ejecución del tiple, ejercicios apoyados con material audiovisual, diagramas y repertorio, en los que se trabajan de forma conjunta los tres aspectos técnicos.

Palabras clave: Material didáctico, volumen, velocidad, calidad del sonido, tiple, elementos técnicos.

Abstract

This thesis involves the creation and design of educational material focused on developing speed, volume, and sound quality in the initial phase of studying and interpreting melodic on the tiple without a plectrum. The aim is to provide individuals interested in learning the tiple with a resource to work on and study essential technical elements during interpretation. Interviews were conducted with various tiple players across the country to explore how they have approached these technical aspects of the instrument from both a musician's and educator's perspective, as well as the importance of these aspects. A literature review was conducted on published materials from recent centuries related to the study of the instrument, to establish a basis of information on how such materials have evolved over time and whether they have addressed the necessary technical aspects. The material includes a brief explanation of general aspects for playing the tiple, exercises supported by audiovisual materials, diagrams, and repertoire that collectively address the three technical aspects.

Key Words: Teaching material, volume, speed, sound quality, tiple, technical elements.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN 1

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 1

Antecedentes 1

Justificación 2

PREGUNTA PROBLEMA 3

OBJETIVO GENERAL 3

OBJETIVOS ESPECÍFICOS 3

DOCUMENTOS QUE APOYAN LA REALIZACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO 3

METODOLOGÍA 5

Actividades 6

Herramientas Metodológicas 6

ANTECEDENTES E INDAGACIÓN DE MATERIALES PUBLICADOS RELACIONADOS CON EL ESTUDIO DEL TIPLE 8

DATOS RECOLECTADOS EN ENTREVISTAS REALIZADAS A TIPLISTAS DE DIFERENTES LUGARES DE COLOMBIA. 43

DISEÑO DEL MATERIAL REALIZADO. 60

CONCLUSIONES 75

BIBLIOGRAFÍA 77

ANEXOS 79

ANEXO 1 ENTREVISTAS 79

ENTREVISTA DIEGO BAHAMÓN 79

ENTREVISTA CINDY GÓMEZ 83

ENTREVISTA ENERITH NÚÑEZ 87

ENRTEVISTA EFRAÍN FRANCO 89

ENTREVISTA LUIS CARLOS SABOYA 95

ENTREVISTA OSCAR SANTAFÉ 100

ENTREVISTA PAULO ANDRÉS OLARTE 110

ENTREVISTA FABIAN GALLÓN 121

ENTREVISTA CARLOS VASQUEZ 126

ENTREVISTA JUAN PABLO HERNANDEZ..... 133

ANEXO 2 MATERIAL..... 138

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Portada del Método Completo para aprender a tocar Tiple I Bandola sin necesidad de maestro, por J. Viteri, 1868. ..... *9*
Figura 2 Prólogo y Observación esencial del Método Completo para aprender a tocar Tiple I Bandola sin necesidad de maestro, por J. Viteri, 1868. ..... *10*
Figura 3 Método fácil para aprender los tonos en el tiple (portada, y p.1), por J. Suárez, 1869. ..... *10*
Figura 4. Método fácil para aprender los tonos en el tiple (p.5), por J. Suárez, 1869. ..... *11*
Figura 5. Portada Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple, por T. D´Alemán, 1895. ..... *12*
Figura 6. Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple, por T. D´Alemán, 1895. ..... *12*
Figura 7. Lámina litografiada Diccionario y Diapasion del Tiple , Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple, por T. D´Alemán, 1895. ..... *13*
Figura 8 Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple (Lámina litografiada Escala extensa diatónica, y p.16), por T. D´Alemán, 1895. ..... *14*
Figura 9. Lámina litografiada Practica de escalas en duos, Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple, por T. D´Alemán, 1895. ..... *14*
Figura 10. Lámina litografiada Practica de escalas en los tonos del tiple. Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple, por T. D´Alemán, 1895. ..... *15*
Figura 11. Portada Método para el aprendizaje del Tiple, por L . Olarte, s.f *16*
Figura 12. Método para el aprendizaje del Tiple, por L . Olarte, s.f *16*
Figura 13 Método para el aprendizaje del Tiple (p.4,5), por L . Olarte, s.f *17*
Figura 14 Guias Berconti, guía para el aprendizaje del tiple (portada, y p.3), por T. Carvajal, 1950 ... *18*
Figura 15 Guias Berconti, guía para el aprendizaje del tiple (p.8,9), por T. Carvajal, 1950 . ..... *18*
Figura 16 Portada y Contracubierta. Moderno Método práctico para aprender a tocar el Tiple sin maestro, por A. Abella, c. 1971 ..... *19*
Figura 17 Moderno Método práctico para aprender a tocar el Tiple sin maestro (p.3), por A. Abella, c. 1971 ..... *20*
Figura 18 Moderno Método práctico para aprender a tocar el Tiple sin maestro (p.2,4), por A. Abella, c. 1971 ..... *20*
Figura 19 Moderno Método práctico para aprender a tocar el Tiple sin maestro (p.6,7), por A. Abella, c. 1971 ..... *21*
Figura 20. Moderno Método práctico para aprender a tocar el Tiple sin maestro (p.8), por A. Abella, c. 1971 ..... *22*
Figura 21. Portada Método para tiple, garantizado para aprender sin necesidad de nota ni de maestro: canciones y música para todos, por H. Alonso, 1980 ..... *23*
Figura 22 Método para tiple, garantizado para aprender sin necesidad de nota ni de maestro: canciones y música para todos (p.2,4), por H. Alonso, 1980. ..... *24*
Figura 23. Método para tiple, garantizado para aprender sin necesidad de nota ni de maestro: canciones y música para todos (p.18), por H. Alonso, 1980. ..... *24*
Figura 24 Portada y Primera parte. Tiple N1, por G. Sierra, s.f. *25*
Figura 25 Tiple N1 (p.1,2), por G. Sierra, s.f. *26*
Figura 26. Portada Haga música con el Tiple, por K. Ramírez, 1991. ..... *27*
Figura 27 Haga música con el Tiple (p. 2,4), por K. Ramírez, 1991. ..... *28*
Figura 28. Haga música con el Tiple (p.5), por K. Ramírez, 1991. ..... *29*
Figura 29. Haga música con el Tiple (p.34), por K. Ramírez, 1991. ..... *29*
Figura 30. Portada Método de tiple, por E. Pérez, 1996. ..... *30*
Figura 31. Método de tiple (p.25), por E. Pérez, 1996. ..... *31*
Figura 32. Tabla de Contenido. Método de tiple, por E. Pérez, 1996. ..... *32*

Figura 33. Método de tiple (p.81), por E. Pérez, 1996. ..... *32*
Figura 34. Método de tiple (p.92), por E. Pérez, 1996. ..... *33*
Figura 35. Captura de pantalla Presentación. Tomada de El Tiple Colombiano Plataforma Multimedia de Estudio, por D. Bahamón, 2013. ..... *34*
Figura 36. Captura de pantalla Elementos Técnicos. Tomada de El Tiple Colombiano Plataforma Multimedia de Estudio, por D. Bahamón, 2013. ..... *35*
Figura 37. Captura de pantalla Ejercicios. Tomada de El Tiple Colombiano Plataforma Multimedia de Estudio, por D. Bahamón, 2013. ..... *35*
Figura 38. Portada. A la cuerda, por J. Santoyo, 2014. ..... *36*
Figura 39 A la cuerda (Tabla de Contenido, y p.107), por J. Santoyo, 2014. ..... *37*
Figura 40 A la cuerda (p.133, 138), por J. Santoyo, 2014. ..... *38*
Figura 41. Tabla de Contenido. Nuestro tiple: Historia y Técnica del instrumento, por J. Montoya, 2022. ..... *39*
Figura 42. Nuestro tiple: Historia y Técnica del instrumento, por J. Montoya, 2022. ..... *39*
Figura 43. Nuestro tiple: Historia y Técnica del instrumento (p.100), por J. Montoya, 2022 ..... *40*
Figura 44. Nuestro tiple: Historia y Técnica del instrumento (p.101), por J. Montoya, 2022 ..... *41*
Figura 45. Tercer punto del primer ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025 ..... *63*
Figura 46. Mapa del segundo punto del segundo ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025 .. *64*
Figura 47. Primer punto del tercer ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025 ..... *65*
Figura 48. Mapa del quinto ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025 ..... *67*
Figura 49. Digitación y dinámicas del segundo punto del quinto ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025 ..... *68*
Figura 50. Digitación y dinámicas del tercer punto del quinto ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025 ..... *68*
Figura 51. Fotografía de la variación del tiple con un trapo del sexto ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025 ..... *69*
Figura 52. Ritmo del tercer punto del séptimo ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025 ..... *70*
Figura 53. Ritmo del cuarto punto del séptimo ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025 ..... *71*
Figura 54.Primer punto del segundo punto del noveno ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025 ..... *73*

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Entrevistados, nivel en el que enseñan, edad y ciudad de origen. Diseño propio. *43*
Tabla 2. Docentes de la muestra de entrevistados. Diseño propio. *44*
Tabla 3. Justificación de las respuestas de los entrevistados a la pregunta ¿Cree que es importante trabajar la técnica del instrumento desde un principio? Diseño propio. *48*
Tabla 4. Maneras de abordar la técnica según la muestra de entrevistados. Diseño propio. *50*
Tabla 5. Espacios en los que interpretan tiple melódico los entrevistados. Diseño propio. *54*
Tabla 6. Formas de abordar o trabajar el volumen según la muestra de entrevistados. Diseño propio. *55*
Tabla 7. Formas de abordar o trabajar la velocidad según la muestra de entrevistados. Diseño propio. *57*
Tabla 8. Formas de abordar o trabajar la calidad de sonido según la muestra de entrevistados. Diseño propio. *59*

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Tipo de educación que recibieron la muestra de entrevistados. Diseño propio. 45
Gráfico 2. Porcentaje de las personas que recibieron cada tipo de educación. Diseño propio. 46
Gráfico 3. Respuestas de los entrevistados a la pregunta ¿Cree que es importante trabajar la técnica del instrumento desde un principio? Diseño propio. 47
Gráfico 4. Respuestas de los entrevistados, si tocan o no tiple melódico. Diseño propio. 52
Gráfico 5. Respuestas de los entrevistados si interpretan el tiple con plectro, sin plectro o ambas. Diseño propio..... 52

INTRODUCCIÓN

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Este trabajo se centra en el diseño de un material pedagógico dirigido al desarrollo de tres elementos técnico-expresivos: el volumen, la velocidad y la calidad del sonido, en la fase inicial del estudio e interpretación melódica sin plectro del tiple. El material se dirige a personas con conocimiento musical básico y con un nivel de formación básica del instrumento. Se presentan los elementos necesarios para realizar una buena iniciación en el instrumento, por ejemplo, cómo afinar el tiple, las partes y sujeción del instrumento, entre otros. En seguida se proponen diferentes ejercicios en donde se trabajen los ejes de forma conjunta y con un apoyo de repertorio, con el fin de tener un buen avance en estos, los ejercicios están apoyados de un material audiovisual donde se muestra la ejecución de cada ejercicio, de manera que el estudiante pueda tener un mejor entendimiento del material.

Antecedentes

Cuando empecé mi proceso con el tiple en 2013 en la Academia Luis A. Calvo, tuve la oportunidad de tener buenos maestros, haciendo que me enamorara cada día más del bello sonido de este instrumento, pero ahora que he podido conocerlo y explorarlo más a profundidad durante algunos años, me hubiera gustado involucrarme, estudiar y ser más consciente en los aspectos técnicos que se necesita desarrollar, ya que estos afectan la sonoridad en la interpretación. Durante el proceso de aprendizaje que he llevado con el tiple, he notado que hay muy poco material didáctico para aplicar estos tres elementos técnicos, sin embargo, hay mucho conocimiento en las personas que ejecutan este instrumento. Por esto, he comprendido la importancia de involucrar ejercicios técnicos en la rutina de estudio tanto para la mano que pulsa (usualmente la derecha) como para la mano que opera sobre el diapasón (usualmente la izquierda), ya que esto da la posibilidad de tener un resultado muy eficiente en los montajes de diferentes repertorios y en todos los roles que pueden desempeñarse como instrumento melódico, solista y acompañante.

Entro los materiales que conocí en mi trayecto formativo pueden destacarse los siguientes. La cartilla *Entre Cuerdas de Tiple, Cartilla 1* (Vásquez, 2017) dividida principalmente en dos partes; la primera donde se encuentran elementos teóricos y conceptuales relacionados con el tiple, y la segunda donde se encuentran lecciones y ejercicios para realizar con el estudiante, tratando temas del instrumento desde diferentes puntos de vista como, por ejemplo, roles armónicos y melódicos, y lectura musical teniendo en cuenta los diferentes ritmos de la región Andina colombiana y las métricas características de estas (binarias y ternarias como 3/4 y 6/8). Carlos Vásquez utiliza estrategias metodológicas, emplea recursos didácticos para abordar las lecciones presentadas, implementando primero la parte práctica y luego la teórica; pero es de uso libre cómo cada persona aplica los elementos de esta cartilla. Este material funciona como una gran referencia para plasmar los conocimientos de una manera didáctica y fácil de entender para quienes inicien con el estudio de instrumento.

Lineamientos de formación musical Nivel Básico (Mincultura, 2016) es un material diseñado para los maestros o docentes que se encuentren en un campo de iniciación musical en sus diferentes formatos: música tradicional, músicas urbanas, expresiones vocales, bandas y orquestas; estos lineamientos tienen como fin innovar las formas de enseñar las diferentes prácticas musicales en el país para que, de esta forma, se reconozca y practique su diversidad cultural de una manera lúdica, creativa y estética analítica. El contenido se organiza partiendo de los sentidos como nivel básico en la iniciación musical, dando paso a los diferentes formatos, y muestra herramientas de formación musical para población en condición de discapacidad, y finaliza con pautas a formatos y practicas musicales. Este material genera un gran aporte a los formadores, ya que expone varias herramientas y, sin necesidad de imponer un orden para la enseñanza musical, da un panorama más amplio de la forma en que se realiza un proceso de iniciación musical en diferentes espacios y con diferentes poblaciones.

Justificación

Considero importante realizar un material donde se encuentren diferentes ejercicios técnicos para personas que estén en un proceso inicial con el instrumento; un material de ejercicios técnicos para iniciar la interpretación del tiple es útil para implementar al dar mis clases y así poder realizar un proceso organizado y eficiente con los estudiantes. Así mismo, al recopilar conocimientos sobre elementos y ejercicios técnicos para desarrollar bases sólidas en este aspecto, puedo reflexionar y concientizar porqué muchas veces en los diferentes procesos no hay continuidad y, por ende, un progreso al pasar el tiempo en el estudio del instrumento. De esta forma, puedo hacer uso de este material al igual que otras personas.

La realización de este material es útil para maestros y alumnos de la cátedra de tiple, pues en las clases apoyará el desarrollo técnico del instrumento y su explicación y se podrá incluir en las rutinas de estudio de los estudiantes, en procesos autónomos o dirigidos y apoyados por algún maestro. Es un material dirigido a personas que inicien un estudio en el tiple, podrá utilizarse en espacios académicos formales e informales como universidades, academias y clases particulares donde este instrumento tenga presencia. Este proyecto pretende ayudar a realizar el estudio de aspectos técnicos en el tiple de forma más organizada y didáctica, con diferentes ejercicios y metodologías enfocados en tres puntos clave para desarrollar: volumen, velocidad y sonido; con esto se busca ayudar al usuario del material a tener un resultado más eficiente al interpretar diferentes repertorios.

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación Arte y Pedagogía de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, ya que es un material dirigido a personas que estén iniciando un proceso formativo en el tiple, tiene un fin pedagógico dirigido a diferentes espacios académicos para el desarrollo de aspectos técnicos del instrumento de una forma progresiva por medio de ejercicios, para que así, con ayuda de estos, se pueda realizar la interpretación de diferentes repertorios con bases técnicas sólidas y, por ende, se presente un buen resultado sonoro. Teniendo en cuenta esto, el proyecto se inscribe, de igual forma, en la línea de investigación Pedagogía y Didáctica de la Música del Proyecto Curricular de Artes Musicales, aportando a la enseñanza y aprendizaje de los procesos iniciales de formación en el

tiple a partir de tres aspectos técnicos importantes para la realización del contenido de este material: la velocidad, la calidad de sonido y el volumen.

Teniendo en cuenta el análisis que se realizó de algunos materiales, libros y publicaciones que existen acerca del tiple, se puede evidenciar que muy poco de estos tratan los tres ejes (velocidad, volumen, calidad del sonido) o tienen ejercicios específicos para trabajarlos, de aquí la importancia de llevar los diferentes ejercicios que existen por tradición oral e incorporar nuevos en un material que es de gran utilidad para el estudio del instrumento.

PREGUNTA PROBLEMA

¿Cómo puede implementarse y desarrollarse en un material didáctico la velocidad, la calidad del sonido y el volumen en la ejecución del tiple melódico sin plectro en su fase inicial de estudio?

OBJETIVO GENERAL

Realizar un material didáctico orientado hacia el desarrollo de la velocidad, la calidad del sonido y el volumen, en el tiple melódico sin plectro, teniendo como referencia el estudio, la selección y el diseño de ejercicios y repertorios, para proporcionar las herramientas técnico-musicales a tener en cuenta en la fase inicial del estudio e interpretación del tiple.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar un estado de la cuestión mediante los materiales publicados acerca del tiple y otros instrumentos de cuerda pulsada.
- Indagar la experiencia, documentada o no, de tiplistas de diferentes lugares del país, por medio de entrevistas semiestructuradas, para identificar herramientas útiles para el desarrollo de la velocidad, la calidad del sonido y el volumen en un proceso inicial en el tiple.
- Sistematizar la información obtenida teniendo en cuenta los aspectos técnicos a desarrollar: velocidad, calidad del sonido y volumen.
- Diseñar los ejercicios de una forma conjunta y didáctica, de modo que permitan el desarrollo de los elementos técnicos propuestos, con apoyo de recursos audiovisuales e imágenes.

DOCUMENTOS QUE APOYAN LA REALIZACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

El trabajo de grado *Caracterización de los Procesos de Transmisión del Tiple Colombiano en Tres Contextos de Aprendizaje no Formal* (Olarte, 2016) realiza un estudio cualitativo acerca de las formas en las que se puede transmitir y recibir los conocimientos en las músicas tradicionales de Colombia en un ámbito formal y no formal. Por medio de un estudio de campo en el eje cafetero colombiano, observando procesos de formación, asistiendo a clases y entrevistando a diferentes personas, realiza una caracterización de los procesos de enseñanza del tiple, teniendo en cuenta los perfiles de los educadores, modos y recursos que se utilizan en las clases. De esta forma, concluye que es necesario sistematizar algunos elementos utilizados en la educación no formal de la enseñanza del instrumento, para así poder generar una propuesta pedagógica en la

enseñanza de las cuerdas pulsadas de la región Andina colombiana, aportando a los contextos que se han generado en la educación formal de estas. Este trabajo es de gran ayuda, ya que aporta variedad de herramientas y recursos a la hora de enseñar la interpretación del tiple.

El material *Guía para iniciar la bandola andina* (Vera, 2023) busca mediante diagramas y explicaciones específicas de técnicas y formas de interpretación en la bandola andina colombiana, ayudar a maestros y tutores a apoyar a sus clases en la iniciación de este instrumento, más específicamente en la bandola soprano. Este material complementa la explicación de cada concepto y técnica por medio de diagramas y formas de la escritura en el pentagrama para que, de esta forma, haya una mayor claridad y facilidad a la hora de dar a conocer los diferentes temas en las clases; finalmente, Vera propone ejercicios y repertorio con un nivel de dificultad muy bajo como *El himno de la alegría*, *El cumpleaños*, *Tutaina*, entre otros cada uno sus respectivas partituras y tablaturas. Con este material podemos evidenciar cómo involucrar diagramas en un material permite al maestro tener una mayor facilidad al momento de explicar contenidos y, por ende, al estudiante comprenderlos.

El trabajo de grado *Sistematización de variaciones rítmicas para la interpretación de los géneros bambuco y pasillo en el tiple colombiano: un análisis de la ejecución de la mano derecha a partir de la recopilación de formas de acompañamiento generadas por tiplistas de diferentes regiones del país* (Acevedo, 2016) muestra por medio de una sistematización e investigación por diferentes regiones del país las diversas formas en que se realizan de los ritmos andinos del pasillo y el bambuco, buscando expandir las posibilidades interpretativas del tiple. Acevedo utiliza en el repertorio, como material de apoyo, un video para cada pasillo y bambuco, con el fin de dar a entender por medio de estos las diferentes formas de ejecutar estos ritmos. Con este trabajo se muestra cómo, por medio de materiales audiovisuales, se pueden apoyar de una forma certera los conceptos, ya que, para muchos estudiantes y espectadores, ver y escuchar la práctica de los contenidos facilita su entendimiento.

El trabajo de grado *Diseño y aplicación de tres ejercicios técnicos para el desarrollo interpretativo del tiple colombiano* (Martínez, 2019) pretende mostrar diferentes recursos de estudio que pueden realizarse en el instrumento, también presenta técnicas utilizadas en el jazz y blues, así, muestra una diversificación más amplia en el repertorio actual. Para poder cumplir este objetivo, se realizan tres ejercicios técnicos para el instrumento, con enfoques en digitaciones, mapas de acordes, pulsaciones y sonoridades que se encuentran en los ritmos andinos colombianos, de esta manera, se utilizan todos los recursos sonoros y tímbricos con los que cuenta el tiple para lograr una buena técnica, enriqueciendo así el estudio e interpretación, y creando nuevas posibilidades para el instrumento. Este trabajo resulta útil para la realización de una cartilla con ejercicios técnicos para la iniciación en la interpretación del tiple, ya que puede servir como guía en la realización y organización de los elementos técnico-interpretativos y recursos tímbricos para la enseñanza del instrumento.

En el trabajo de grado *Bandolarium, cuatro obras para bandola sola* (Vera, 2014), el autor busca por medio de cuatro obras crear una mayor interacción de la bandola andina colombiana con la música académica, en estas cuatro obras involucra técnicas extendidas y complementarias que

facilitan al intérprete la ejecución de las obras, con el fin de crear un bandolista más integral interpretativa y musicalmente. Sin embargo, el documento empieza con los conceptos y técnicas más básicas y tradicionales utilizadas en la bandola como el tipo de bandolas que existen, movimientos fundamentales para su interpretación y efectos sobre las cuerdas, para después involucrar las nuevas técnicas que son el fin del trabajo. En este documento se identifica formas de involucrar otros lenguajes musicales a un instrumento, por medio de repertorio, ejercicios y diagramas, con una metodología que le facilita al estudiante o espectador entender.

Música por colores (Martínez, 2001) es un material en el que se crea un sistema para poder identificar, analizar, y clasificar todas las escalas y acordes en la guitarra de una forma simple de entender. Para esto se utilizan diferentes convenciones, en primera instancia, para identificar las alteraciones se usan tres colores, que Martínez asocia con colores de la vida cotidiana de las personas -como los colores del semáforo-, el amarillo representa el becuadro, el rojo representa al bemol y el verde representa el sostenido. De igual forma, hace uso de figuras geométricas para representar la cantidad de alteraciones que puede tener una nota, por medio de mapas utilizando dichas convenciones se exponen los diferentes tipos de escalas y acordes, este material trae un tablero hecho de nylon y mostacillas de los colores utilizados para simular un diapasón de la guitarra y poder poner en práctica los contenidos. Martínez muestra una forma diferente y lúdica para poder entender y aprender de una forma más sencilla algunos conceptos que la mayoría de los músicos tienen que utilizar.

El *Trino continuo* es un material audiovisual realizado para tiple por Harol Esneyder Pobre Bolaños en el año 2020 y presentado en su canal de YouTube. Por medio de la composición de un estudio, Pobre Bolaños busca desarrollar la técnica de trémolo continuo en el tiple; el trémolo es un elemento técnico que puede realizarse de dos diferentes maneras en el instrumento, la primera es tratando de simular con el dedo pulgar e índice como si estuviera utilizando un plectro, y la segunda es con el dedo índice realizando un movimiento vertical sin ningún tipo de apoyo. El objetivo de este estudio es realizar el trémolo de la segunda forma mencionada, mientras se realizan diferentes melodías con pulsación libre usando los otros dedos. Este material aporta de manera significativa al estudio del instrumento, ya que permite desarrollar agilidad e independencia en la mano derecha haciendo uso de dos diferentes técnicas simultáneamente y resulta accesible a todas las personas interesadas en él.

METODOLOGÍA

La metodología del presente trabajo de grado es cualitativa, con un carácter descriptivo ya que se van a encontrar, inicialmente, muchos conceptos y demostraciones gráficas acerca de prácticas iniciales en el instrumento, entre las que se encuentran: las partes del tiple, cómo afinar el tiple y la postura correcta a la hora de tocar el instrumento, etc. En estas secciones de material se realiza una descripción detallada de estos temas con un apoyo de imágenes, ya que se busca el entendimiento máximo del estudiante o espectador del material. De igual forma, se encuentra muy presente el carácter explicativo puesto que, a largo de todo el material, se ofrecen indicaciones acerca de los tres ejes principales a trabajar, especialmente en los diferentes ejercicios propuestos, cada uno de estos lleva unas indicaciones específicas y detalladas acerca de

la forma en la que debe abordarse el ejercicio para obtener un resultado satisfactorio.

Actividades

- Consulta documental.
- Realización de entrevistas a diferentes tiplistas del país.
- Selección de ejercicios recopilados en las entrevistas enfocados en desarrollar la velocidad y la calidad del sonido y el volumen pertinentes para un proceso inicial en el tiple.
- Diseño de ejercicios enfocados en desarrollar la velocidad y la calidad del sonido y el volumen pertinentes para un proceso inicial en el tiple.
- Organización de los ejercicios en el material teniendo en cuenta los tres aspectos claves a trabajar
- Realización del material audiovisual de apoyo para los ejercicios.
- Desarrollo de un material teórico básico que presente los conceptos más importantes para abordar el material didáctico.
- Elaboración, diseño y organización del material, incluyendo los ejercicios, los conceptos necesarios para la fundamentación y el material audiovisual.

Herramientas Metodológicas

- Indagación de diferentes materiales dedicados al tiple a lo largo del tiempo
- Entrevista semiestructurada a 12 tiplistas de diferentes regiones del país.
- Registro audiovisual y fotográfico de apoyo para el material.

En el primer capítulo, "Antecedentes e indagación de materiales publicados relacionados con el estudio del tiple", se presenta los resultados de una búsqueda de diferentes materiales relacionados con el tiple que se encontraron en lugares como la Biblioteca Luis Ángel Arango, o la Biblioteca Nacional de Colombia, ambas ubicadas en la ciudad de Bogotá, se realizó un análisis de estos materiales en orden cronológico, teniendo en cuenta si estos involucraban aspectos como: la velocidad, el volumen, la calidad de sonido, la sujeción del instrumento, y si traía algún contenido didáctico. Esto con el fin de tener un antecedente, distintas referencias de materiales que ya han existido para el instrumento, las temáticas o contenidos que tienen, la manera de abordarlos, y tener una comparación de estos a través de los años.

En el segundo capítulo titulado, "Datos recolectados en entrevistas realizadas a tiplistas de diferentes lugares de Colombia", se realizó una entrevista semiestructurada de seis preguntas a doce tiplistas de diferentes regiones del país de modalidad presencial y virtual, con el fin de investigar y conocer como estos músicos han abordado los aspectos técnicos trabajados en el material realizado en este trabajo de grado que son el volumen, la velocidad y la calidad de sonido en el tiple melódico, desde un punto de vista como interprete y como docente, de igual forma, se indaga de sus experiencias y opiniones

acerca realizar y trabajar aspectos técnicos en una fase inicial del instrumento, y las formas de empezar a abordarla en el instrumento. Se realiza un análisis y sistematización de los resultados y respuestas obtenidas en las entrevistas, y teniendo como resultado cinco temas claves a tratar: tipo de educación y docentes de los entrevistados; estudio de aspectos técnicos en una fase inicial del instrumento; maneras de empezar a abordar la técnica en el instrumento; tiple melódico: espacios, ejecución con y sin plectro; y volumen velocidad y calidad de sonido.

En el tercer capítulo titulado “Diseño del material”, se desarrolla de una manera descriptiva en donde se muestra la forma en la que se realizó el material propuesto en este trabajo de grado, los contenidos que abordan antes de empezar a trabajar los aspectos técnicos como: las partes del tiple, sujeción del instrumento, forma de las uñas, afinación del tiple, escritura del instrumento, referentes, y la tablatura ya que los ejercicios se exponen con partitura y tablatura. Se realiza la explicación de cada uno de los diez ejercicios que proponen en el material, cada uno de estos con diferentes variaciones que cuentan con un apoyo audiovisual, para una mejor interacción y entendimiento de los ejercicios, se expone cuáles de los aspectos se trabajan en cada uno, los tiempos de estos y sus variaciones.

Finalmente, en los anexos se incluye el material realizado, y las entrevistas realizadas a los doce tiplistas.

ANTECEDENTES E INDAGACIÓN DE MATERIALES PUBLICADOS RELACIONADOS CON EL ESTUDIO DEL TIPLE

Existen diferentes materiales para el estudio del instrumento, que se han realizado y publicado desde el siglo XIX hasta la actualidad. Del siglo XIX se conocen el *Método Completo para aprender a tocar Tiple i Bandola sin necesidad de maestro* de José Viteri (1868), el *Método fácil para aprender los tonos en el tiple* de José Eleuterio Suárez (1869), el *Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple* de Telésforo D´Alemán (1877 y reedición de 1895), y el *Método para el aprendizaje del Tiple* por Lelio Olarte *(s.f)*. En el primer método se encuentra la confusión entre tiple y bandola, mientras en los otros dos lo único que se menciona en relación con los temas analizados es la sujeción del instrumento.

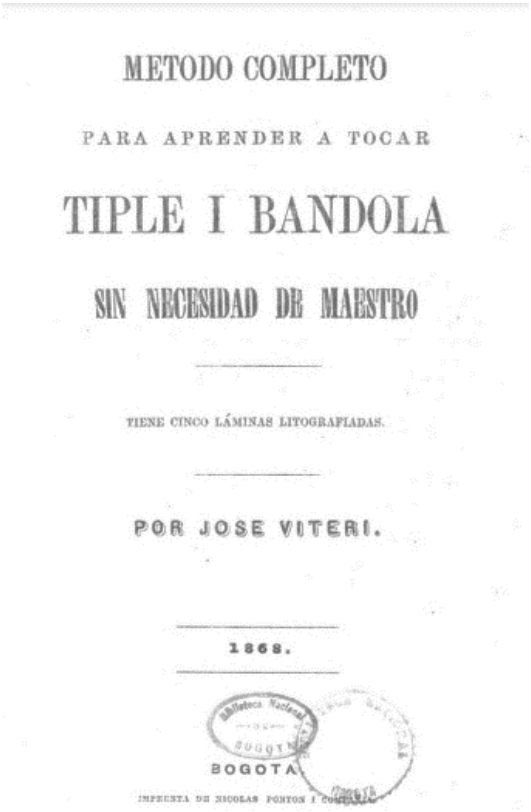
Ya en el siglo XX se encuentran las *Guias Berconti, guía para el aprendizaje del tiple* de T. Carvajal *(1950)***,** *Moderno Método práctico para aprender a tocar el Tiple sin maestro* por Alberto Abella Flórez (c. 1971), el *Método para tiple, garantizado para aprender sin necesidad de nota ni de maestro: canciones y música para todos* de Helena Alonso de Granados (c. 1980), *Tiple N1* de Gustavo Sierra Gómez (s.f), H*aga música con el Tiple* de Keyner Ramírez Mojica (1991), y el *Método de tiple* de Elkin Pérez (1996). En todos los métodos se menciona la sujeción del instrumento, y en el primero y segundo, añadido a esto, se presentan escalas para realizar, y en el segundo y tercero la calidad del sonido.

En el siglo XXI se evidencian materiales como *El Tiple Colombiano Plataforma Multimedia de Estudio* de Diego Bahamón Serrato *(2013)*, *A la cuerda* de Julio Ernesto Santoyo Rendón (2014), *Nuestro tiple: Historia y Técnica del instrumento* de Jorge Montoya (2022), en los tres materiales se menciona la calidad del sonido, sin embargo, en los dos primeros se trabaja también la velocidad.

Se realizó un análisis de los materiales teniendo en cuenta si estos mencionan aspectos clave: la velocidad, el volumen, la calidad del sonido, la sujeción del instrumento, y si incluyen en este algún material didáctico.

Método Completo para aprender a tocar Tiple i Bandola sin necesidad de maestro de José Viteri (1868)

José Viteri nació en Popayán en 1835 y se desconoce la fecha su muerte en Medellín. Fue compositor y docente de música en diferentes ciudades como Medellín, Cali y Popayán, y fue el director de la banda de Cartago y de la banda de Medellín. El método contiene 5 láminas litografiadas, está diseñado para aprender sin la guía de un maestro, y menciona que “El método que presentamos es tan corto, que creemos con mucha razón que una persona dedicada y aplicada puede aprender en un mes a tocar el tiple, por principios, sin necesidad de maestro.” (Viteri, 1868, prólogo)



METODO COMPLETO

PARA APRENDER A TOCAR

TIPLE I BANDOLA

SIN NECESIDAD DE MAESTRO

TIENE CINCO LÁMINAS LITOGRAFIADAS.

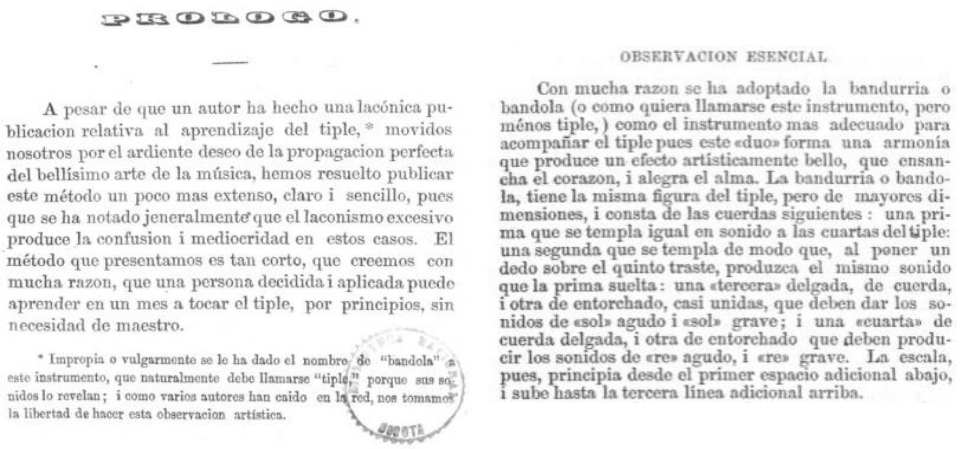
POR JOSE VITERI.

1868.

BOGOTA

Figura 1. Portada del Método Completo para aprender a tocar Tiple I Bandola sin necesidad de maestro, por J. Viteri, 1868.

En el prólogo del método se genera una confusión acerca del nombre designado al instrumento, ya que Viteri menciona que "Impropia o vulgarmente se le ha dado el nombre de 'bandola' a este instrumento que naturalmente debe llamarse 'tiple' porque sus sonidos lo revelan" (p.8). Esta confusión puede analizarse en el apartado de "observación esencial", en él puede observarse que se nombraba la bandola y el tiple de forma invertida a como se nombran actualmente. Manuel Bernal lo describe en el libro *Tiple Bandola Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos* de la siguiente manera: "Como puede deducirse de este texto, Viteri en su afán de dar exacta cuenta de una de las principales acepciones de la palabra tiple (sonido agudo), intercambia la denominación de los dos instrumentos tal como la conocemos hoy en día y en otros autores desde esa misma época y, con toda lógica en relación con el registro de los instrumentos, llama tiple a nuestra bandola y bandola o bandurria a nuestro tiple, dando lugar a una confusión que perduró muy poco tiempo pero que alcanza a ser recogida en algunas publicaciones del siglo XX en las que se menciona que durante el siglo XIX la bandola era más grande que el tiple." (Bernal, 2013.)



PRÓLOGO.

A pesar de que un autor ha hecho una lacónica publicacion relativa al aprendizaje del tiple, * movidos nosotros por el ardiente deseo de la propagacion perfecta del bellísimo arte de la música, hemos resuelto publicar este método un poco mas extenso, claro i sencillo, pues que se ha notado jeneralmente que el laconismo excesivo produce la confusion i mediocridad en estos casos. El método que presentamos es tan corto, que creemos con mucha razon, que una persona decidida i aplicada puede aprender en un mes a tocar el tiple, por principios, sin necesidad de maestro.

* Impropia o vulgarmente se le ha dado el nombre de "bandola" a este instrumento, que naturalmente debe llamarse "tiple," porque sus sonidos lo revelan; i como varios autores han caido en la rod, nos tomamos la libertad de hacer esta observacion artística.

OBSERVACION ESENCIAL.

Con mucha razon se ha adoptado la bandurria o bandola (o como quiera llamarse este instrumento, pero ménos tiple,) como el instrumento mas adecuado para acompañar el tiple pues este «duo» forma una armonía que produce un efecto artísticamente bello, que ensancha el corazon, i alegra el alma. La bandurria o bandola, tiene la misma figura del tiple, pero de mayores dimensiones, i consta de las cuerdas siguientes: una prima que se templa igual en sonido a las cuartas del tiple: una segunda que se templa de modo que, al poner un dedo sobre el quinto traste, produzca el mismo sonido que la prima suelta: una «tercera» delgada, de cuerda, i otra de entorchado, casi unidas, que deben dar los sonidos de «sol» agudo i «sol» grave; i una «cuarta» de cuerda delgada, i otra de entorchado que deben producir los sonidos de «re» agudo, i «re» grave. La escala, pues, principia desde el primer espacio adicional abajo, i sube hasta la tercera línea adicional arriba.

Figura 2 Prólogo y Observación esencial del Método Completo para aprender a tocar Tiple I Bandola sin necesidad de maestro, por J. Viteri, 1868.

No hace referencia a ninguno de los aspectos analizados ya que, como se menciona anteriormente, el instrumento al que se refiere Viteri realmente es la bandola y no el tiple que actualmente se conoce.

Método fácil para aprender los tonos en el tiple **de José Eleuterio Suárez (1869)**

José Eleuterio Suarez fue un músico bogotano reconocido por sus composiciones que se volvieron referentes en la música andina, como el vals *El Porvenir* y el bambuco *Palonegro,* también es el autor de este método corto que consta de ocho páginas para tiple publicado en el año 1869, y reconocido como unos de las primeras publicaciones realizadas en su género.



METODO FACIL

PARA APRENDER LOS TONOS

EN EL TIPLE.

POR JOSE ELEUTERIO SUAREZ.

SANTOS GUTIERREZ,

Presidente de los Estados Unidos de Colombia,

HAGO SABER:

Que el señor José Eleuterio Suárez ha solicitado privilejo exclusivo para publicar i vender una obra de su propiedad, cuyo título, que ha depositado en la Gobernacion del Estado de Cundinamarca, prestando el juramento requerido por la ley, es como sigue:

MÉTODO PARA APRENDER LOS TONOS EN EL TIPLE.

Por tanto, en uso de la atribucion 13 que me confiere el artículo 66 de la Constitucion, pongo por las presentes al espresado señor Suárez en posesion del privilejo por quince años, cuyo derecho le concede la ley 1.ª parte 1.ª tratado 2.º de la Recopilacion Granadina, que asegura por cierto tiempo la propiedad de las producciones literarias i algunas otras.

Dada en Bogotá, a 16 de junio de 1869.

(L. S.) SANTOS GUTIERREZ.

El Secretario de Hacienda i Fomento,

Jesuario Salgar.

IMPRENTA DE "LA PRENSA" POR J. M. L.

Reglas para encordar el tiple.

El tiple se encordará de la manera siguiente: dos primas de un mismo grosor; dos segundas de igual condicion a la de las primas, pero un poco mas gruesas, o si se quiere puede sustituirse una de ellas con una mas delgada (requinta); dos terceras, constantes de una cuarta de bandola (entorchado delgado) i una delgada o sea requinta; i dos cuartas, así: una de ellas un entorchado un poco mas grueso que el de la bandola, i una requinta de un grueso igual al de las primas. Todas las requintas se colocarán encima de sus respectivas cuerdas.

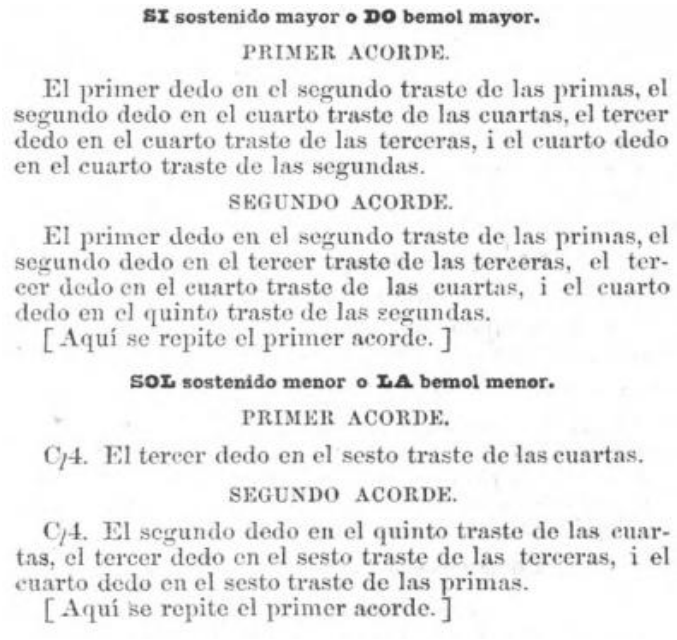
Modo de templar el tiple.

Se suben las primas a una voz cualquiera dada, se alzan las cuartas i se pondrá el segundo dedo en el segundo traste de éstas hasta que den una voz igual a la de las primas, quedando el entorchado una octava abajo; hecho esto, se pondrá el tercer dedo en el quinto traste de las cuartas i se alzarán las terceras hasta que den una voz igual a la de las cuartas, quedando la requinta

Figura 3 Método fácil para aprender los tonos en el tiple (portada, y p.1), por J. Suárez, 1869.

Suárez comienza explicando textualmente la forma en que deben colocarse las cuerdas en el tiple, explicando el tipo de cuerdas que hay que colocar (entorchada y requintilla), teniendo en cuenta que se refiere a un tiple de diez cuerdas y no de doce como el tiple actual, y el material y grosor de estas son diferentes a las que se utilizan hoy en día; seguido a esto explica la forma de afinarlo o como lo menciona el *templar el tiple*, sin embargo, en el momento que indica *se alzan las cuartas* no indica hasta que nota específicamente, por lo tanto no hay una referencia clara de inicio para afinar el instrumento.

En el resto del material, Suárez explica a lo que él se refiere en el título como *tonos,* todos los acordes mayores y menores, diciendo paso por paso en donde va ubicado cada dedo para realizar la posición correcta del acorde.



SI sostenido mayor o DO bemol mayor.

PRIMER ACORDE.

El primer dedo en el segundo traste de las primas, el segundo dedo en el cuarto traste de las cuartas, el tercer dedo en el cuarto traste de las terceras, i el cuarto dedo en el cuarto traste de las segundas.

SEGUNDO ACORDE.

El primer dedo en el segundo traste de las primas, el segundo dedo en el tercer traste de las terceras, el tercer dedo en el cuarto traste de las cuartas, i el cuarto dedo en el quinto traste de las segundas.

[Aquí se repite el primer acorde.]

SOL sostenido menor o LA bemol menor.

PRIMER ACORDE.

C♯4. El tercer dedo en el sesto traste de las cuartas.

SEGUNDO ACORDE.

C♯4. El segundo dedo en el quinto traste de las cuartas, el tercer dedo en el sesto traste de las terceras, i el cuarto dedo en el sesto traste de las primas.

[Aquí se repite el primer acorde.]

Figura 4. Método fácil para aprender los tonos en el tiple (p.5), por J. Suárez, 1869.

En los primeros acordes que propone se encuentra una confusión teórica, ya que menciona *Si sostenido mayor o Do bemol mayor* los cuales no corresponden a una misma nota y el los presenta como un mismo acorde, añadido a esto si la afinación del tiple se encuentra en si bemol los acordes resultantes a la explicación que Suárez presenta es de La mayor, y si la afinación está en Do el acorde resultante a la explicación es de Si mayor el cual solo correspondería a la nomenclatura de *Do bemol mayor*. La explicación del segundo acorde presentado tampoco corresponde a la nomenclatura de *Sol sostenido menor o La bemol menor.*

Este material no expone alguno de los tres aspectos relevantes para este trabajo, ni incluye algún material didáctico.

***Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple*) de Telésforo D´Alemán (1877 y reedición de 1895**

Telésforo D´Alemán fue un pedagogo de gran importancia en el siglo XIX desatacado por sus aportes a la enseñanza de la música especialmente de instrumentos de cuerda pulsada como el tiple y la bandola.

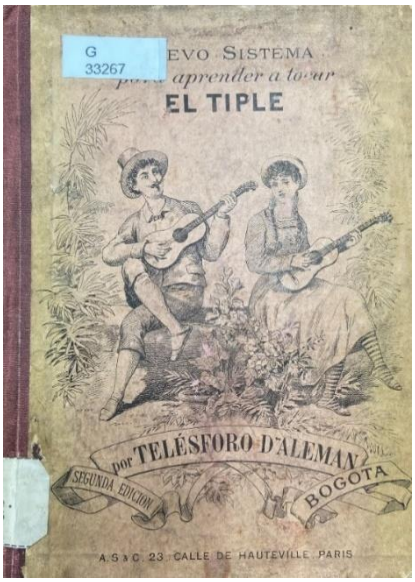


Figura 5. Portada Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple, por T. D´Alemán, 1895.

En esta segunda edición del material, D'Alemán empieza con un diagrama del tiple para explicar de forma numerada las partes del instrumento, y posteriormente explica la función de cada una de las partes.

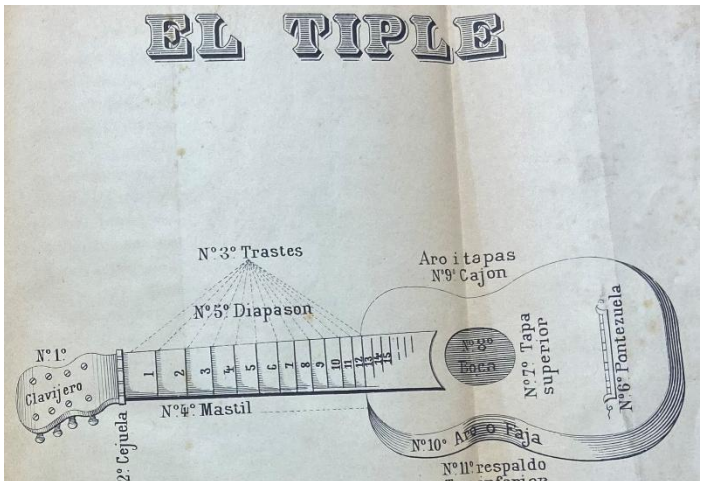


Figura 6. Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple, por T. D´Alemán, 1895.

También consta de diferentes láminas litografiadas, la primera de estas se titula *Practica de acordes en tonos los tonos del Tiple,* en donde explica por medio de diagramas la posición de los acordes de la tónica, el cuarto y quinto grado en todas las tonalidades. De igual forma se presenta una lámina titulada *Diccionario y Diapasón del Tiple*; D'aleman muestra cómo va conformado el diapasón, donde se ubica cada nota, y la afinación del instrumento.

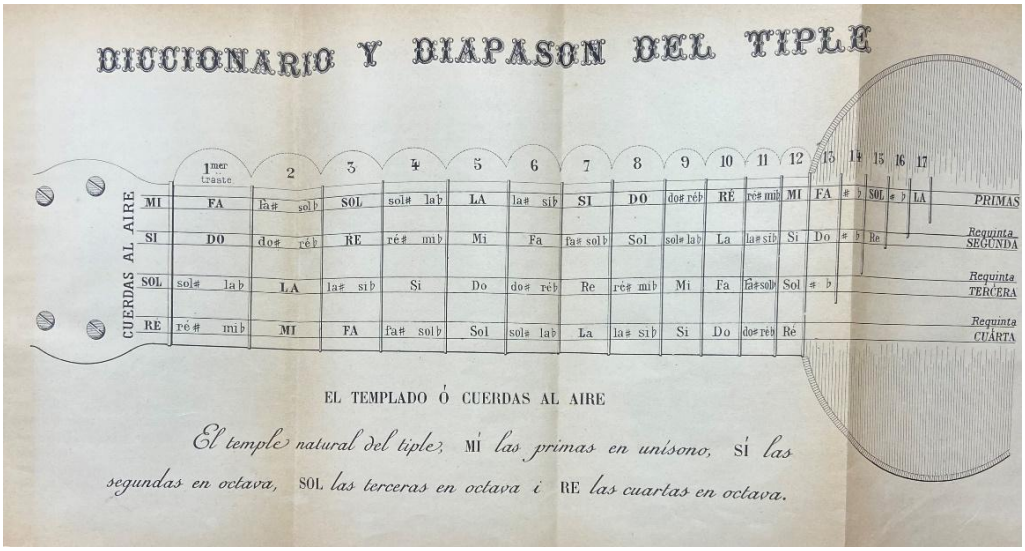
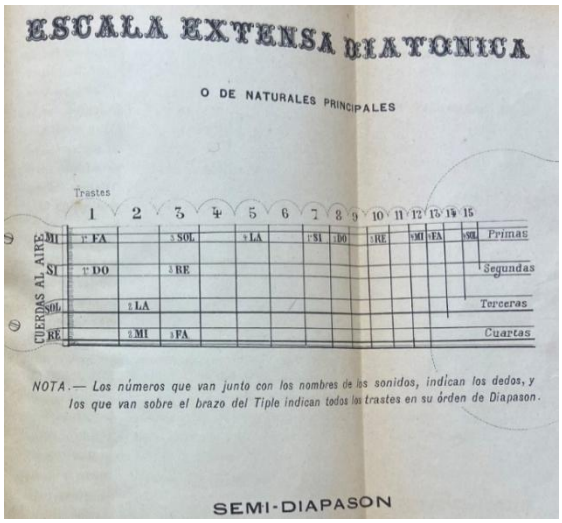
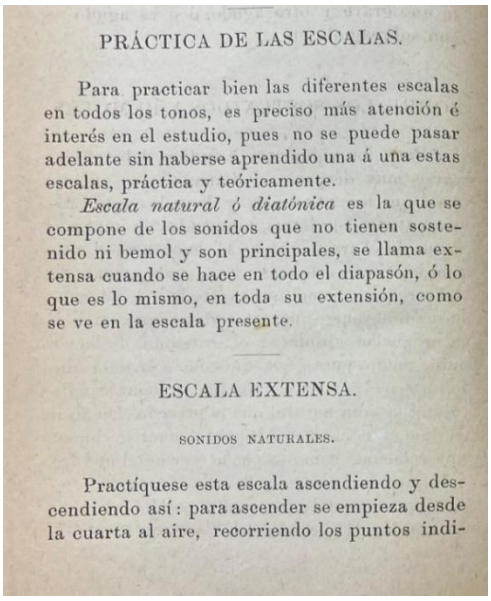


Figura 7. Lámina litografiada Diccionario y Diapasion del Tiple , Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple, por T. D´Alemán, 1895.

Explica por medio de láminas y de forma escrita las diferentes escalas para ejecutar en el instrumento como la escala diatónica a la que se refiere como escala extensa, escala cromática, ascendente y descendente, práctica de todas las escalas con su tónica y relativa menor, y finalmente un diagrama y explicación de las escalas en dúos, es decir dos cuerdas a la vez realizando terceras en tonos mayores y menores.

La primera escala por mostrar es la *Escala Extensa Diatónica o de Naturales Principales* en la tonalidad de Do mayor, se empieza por el Re al aire que se ubica en el cuarto orden ejecutando la escala en la primera posición del instrumento como hoy en día se realiza. Anteriormente explica que se titula *Extensa* ya que se realiza en todo el diapasón, aunque solo utiliza todo el diapasón en la primera posición y termina la escala utilizando únicamente en el primer orden, hasta llegar al traste número 15, donde se ubica la nota Sol; hoy en día las diferentes escalas realizadas en el instrumento hacen uso de todo el diapasón en todas las posiciones. Sucede exactamente lo mismo en los otros modelos de escalas. Añadido a esto, D´Alemán señala esta gráfica como *Semi-Diapasón* sin que quede certeza exactamente a que se refiere con este término.





PRÁCTICA DE LAS ESCALAS.

Para practicar bien las diferentes escalas en todos los tonos, es preciso más atención é interés en el estudio, pues no se puede pasar adelante sin haberse aprendido una á una estas escalas, práctica y teóricamente.

Escala natural ó diatónica es la que se compone de los sonidos que no tienen sostenido ni bemol y son principales, se llama extensa cuando se hace en todo el diapasón, ó lo que es lo mismo, en toda su extensión, como se ve en la escala presente.

ESCALA EXTENSA.

SONIDOS NATURALES.

Practíquese esta escala ascendiendo y descendiendo así: para ascender se empieza desde la cuarta al aire, recorriendo los puntos indi-

Figura 8 Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple (Lámina litografiada Escala extensa diatónica, y p.16), por T. D´Alemán, 1895.

En la lámina *Practica de Escalas en Dúos,* se realizan las escalas en las dobles cuerdas como hoy en día todavía se interpretan en intervalos de terceras, menciona que esta práctica de escala funciona tanto para el tiple como para el tiple requinto, debido a que estos dos instrumentos comparten la misma digitación. Para mostrar la digitación correcta de la escala, D´Alemán se apoya de convenciones como los *céros* [sic] unidos por una línea, o el signo *X* para indicar la digitación al descender en los tonos menores porque se realiza en la escala menor armónica.

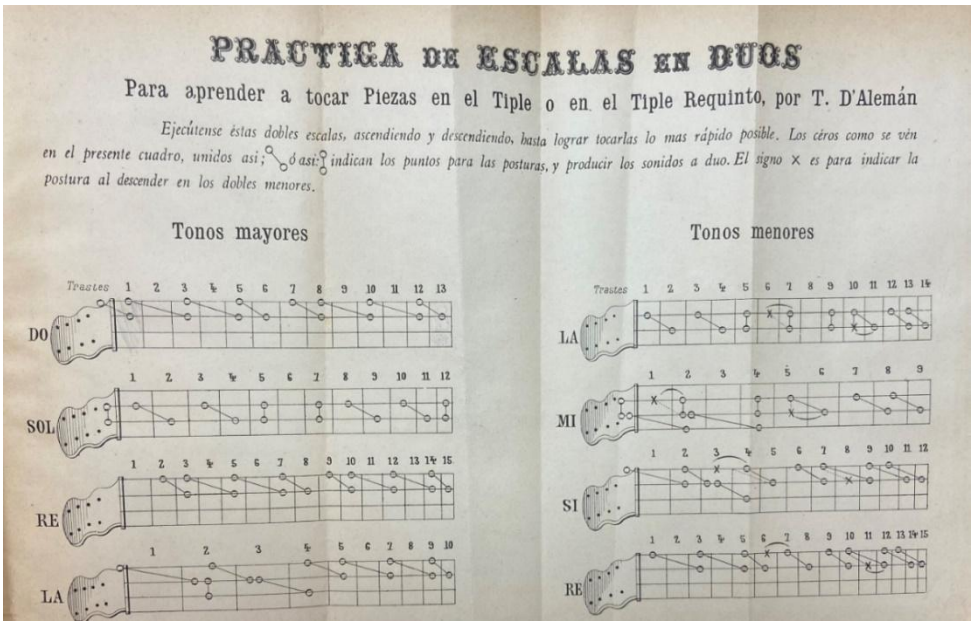


Figura 9. Lámina litografiada Practica de escalas en duos, Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple, por T. D´Alemán, 1895.

Finalmente muestra una lámina titula *Practicas de Escalas en los Tonos del Tiple* indicando la digitación especifica en todas las tonalidades y su relativa menor, con base en las escalas explicadas con anterioridad.

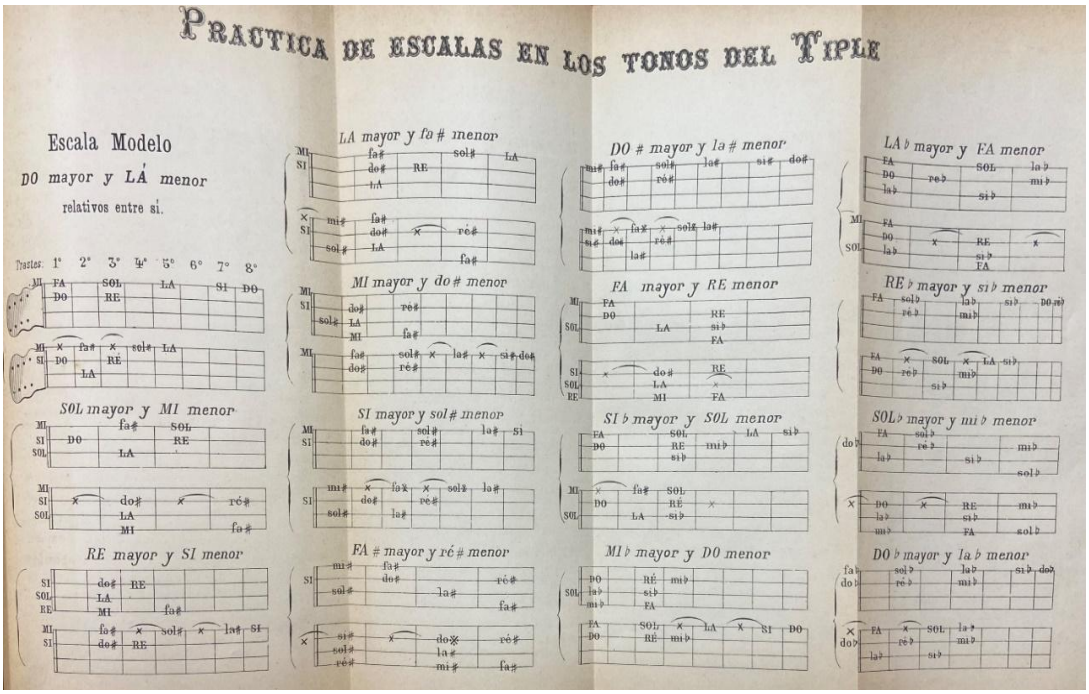


Figura 10. Lámina litografiada Practica de escalas en los tonos del tiple. Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple, por T. D´Alemán, 1895.

En este material se encuentran muchas escalas, que hoy en día se utilizan para desarrollar velocidad en el instrumento e incluso volumen, sin embargo, no se especifica en ningún punto del material algún tipo de indicación de tiempo o un fin específico al momento de realizar estas escalas, aunque si menciona que es importante incluirlas en el estudio del instrumento y teóricamente.

Método para el aprendizaje del Tiple* por Lelio Olarte *(s.f)

Lelio Olarte Pardo (1882-1940) nacido en Puente Nacional en el departamento de Santander, fue un músico y compositor quien empezó desde muy niño a los 8 años por instrucción familiar y posteriormente con formación académica en el Conservatorio Nacional de Música. Es el autor de la reconocida *Guabina Santandereana* y otras obras como el pasillo *Amor Secreto.*

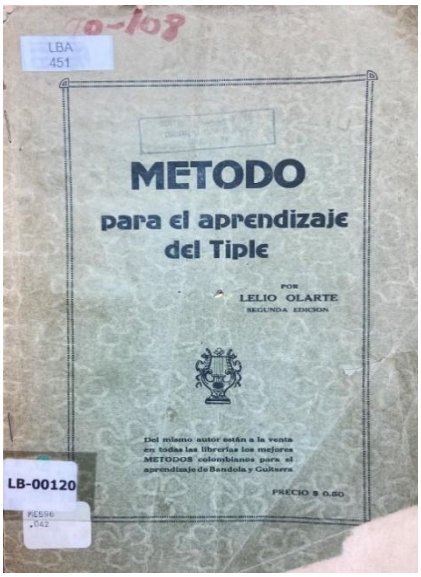
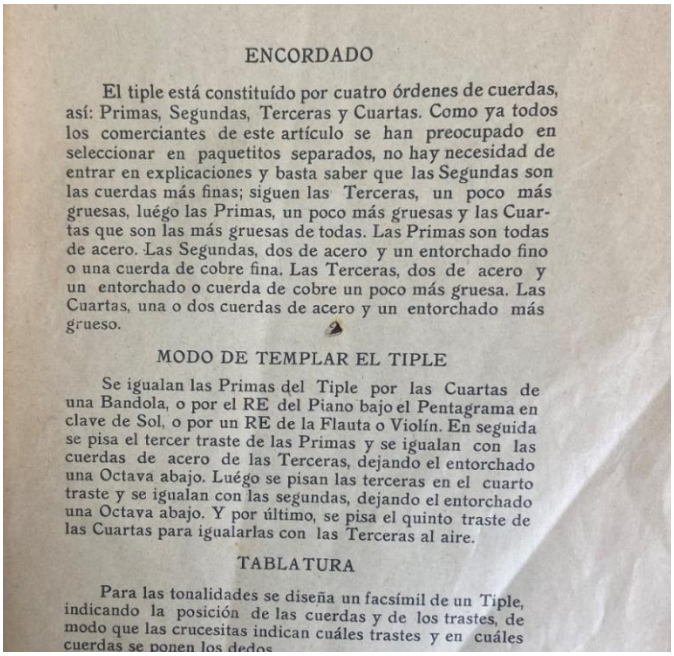


Figura 11. Portada Método para el aprendizaje del Tiple, por L . Olarte, s.f .

Olarte empieza el método mostrando de manera textual la forma en que están constituidos los cuatro órdenes del tiple, el material y la cantidad de cuerdas. Siguiente a esto habla de cómo templar el tiple, explicando la forma de afinar correctamente las cuerdas del instrumento, el tiple al que se refiere está en una afinación de Bb ya que indica tomar como referencia para empezar a afinar el instrumento la nota Re de una bandola o piano.



ENCORDADO

El tiple está constituído por cuatro órdenes de cuerdas, así: Primas, Segundas, Terceras y Cuartas. Como ya todos los comerciantes de este artículo se han preocupado en seleccionar en paquetitos separados, no hay necesidad de entrar en explicaciones y basta saber que las Segundas son las cuerdas más finas; siguen las Terceras, un poco más gruesas, luégo las Primas, un poco más gruesas y las Cuartas que son las más gruesas de todas. Las Primas son todas de acero. Las Segundas, dos de acero y un entorchado fino o una cuerda de cobre fina. Las Terceras, dos de acero y un entorchado o cuerda de cobre un poco más gruesa. Las Cuartas, una o dos cuerdas de acero y un entorchado más grueso.

MODO DE TEMPLAR EL TIPLE

Se igualan las Primas del Tiple por las Cuartas de una Bandola, o por el RE del Piano bajo el Pentagrama en clave de Sol, o por un RE de la Flauta o Violín. En seguida se pisa el tercer traste de las Primas y se igualan con las cuerdas de acero de las Terceras, dejando el entorchado una Octava abajo. Luégo se pisan las terceras en el cuarto traste y se igualan con las segundas, dejando el entorchado una Octava abajo. Y por último, se pisa el quinto traste de las Cuartas para igualarlas con las Terceras al aire.

TABLATURA

Para las tonalidades se diseña un facsímil de un Tiple, indicando la posición de las cuerdas y de los trastes, de modo que las crucesitas indican cuáles trastes y en cuáles cuerdas se ponen los dedos

Figura 12. Método para el aprendizaje del Tiple, por L . Olarte, s.f .

Posteriormente expone unas gráficas tituladas *TABLATURA* donde explica la posición de los acordes mayores en su tónica y quinto grado, indicando la posición en que deben ir los dedos con “x”, y al finalizar las gráficas explica la forma de interpretar el golpe de los ritmos de vals, pasillo, marcha, y danza por medio de flecha hacia arriba y hacia abajo indicando hacia dónde va el rasgueo, y también de forma textual. Las gráficas que se presentan pueden generar confusión ya muestra más de una posición del acorde en la misma tablatura, como por ejemplo en el acorde de sol mayor y mi mayor que muestran dos posiciones en las mismas cuerdas, y si se entendiera que hay que tocar todo lo que está en la tablatura, estas no son posibles.

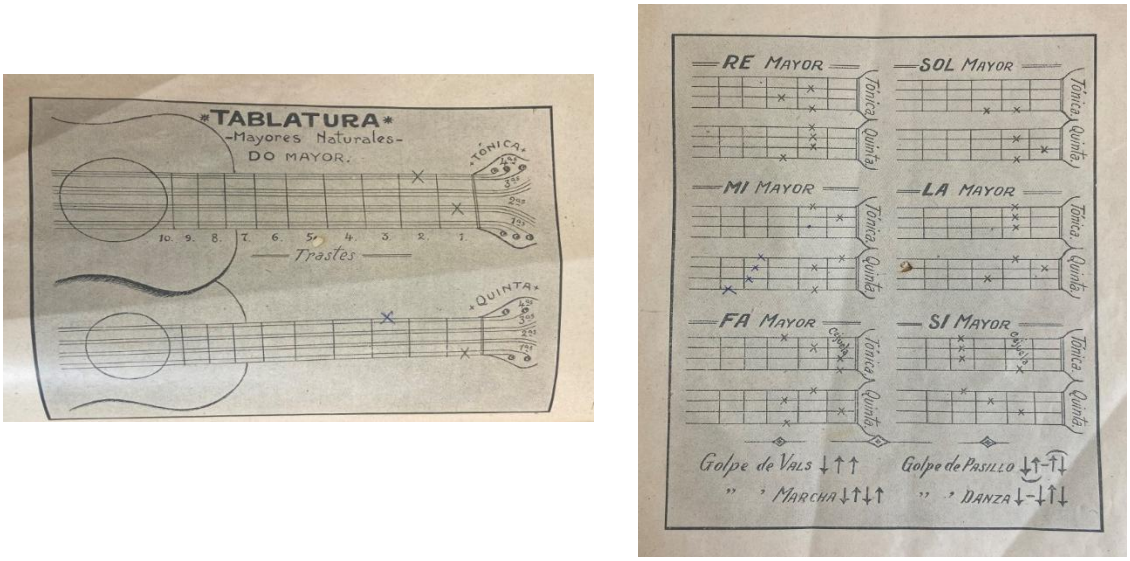


Figura 13 Método para el aprendizaje del Tiple (p.4,5), por L . Olarte, s.f .

Finalmente explica lo que el titula *Modulaciones* para todas las tonalidades, explicando que con las modulaciones presentadas se puede acompañar fácilmente canciones en las tonalidades que se muestran, en estas modulaciones esta la función armónica de los acordes como la tónica representada con T y la dominante del acorde con un 5, de esta manera representas el encadenamiento de acordes en las tonalidades.

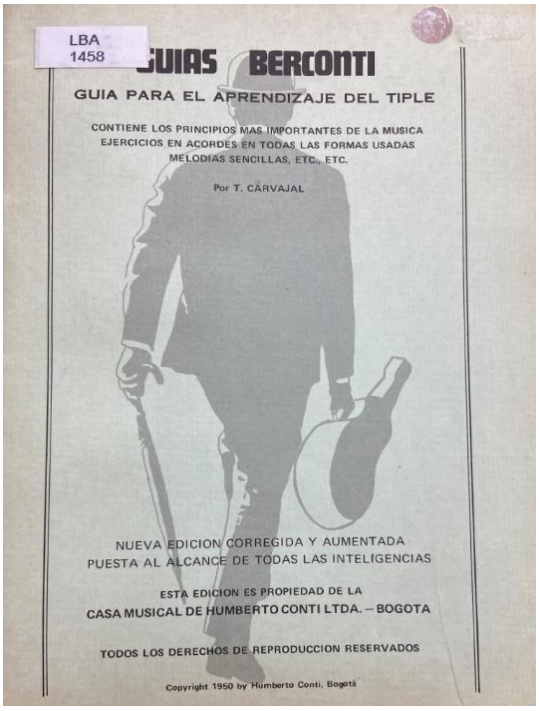
Este material no incluye alguno de los tres aspectos relevantes para este trabajo.

Guias Berconti, guía para el aprendizaje del tiple* de T. Carvajal *(1950)

La casa musical de Humberto Conti de la ciudad de Bogotá fue la encargada de la publicación de este material en el año 1950.

Esta guía comienza mostrando las generalidades del tiple como sus partes, el diapasón, cómo se conforman las cuerdas en el instrumento, su material y la forma en la que se debe afinar, dado que en esta época no se hacía uso del afinador como hoy en día, Carvajal toma como primera referencia la nota Mi de la bandola, sin embargo, al ser un instrumento de cuerda pulsada y no tener una afinación estándar

puede quedar incorrectamente afinado, por esa razón es recomendable tomar como referencia instrumentos como el piano.



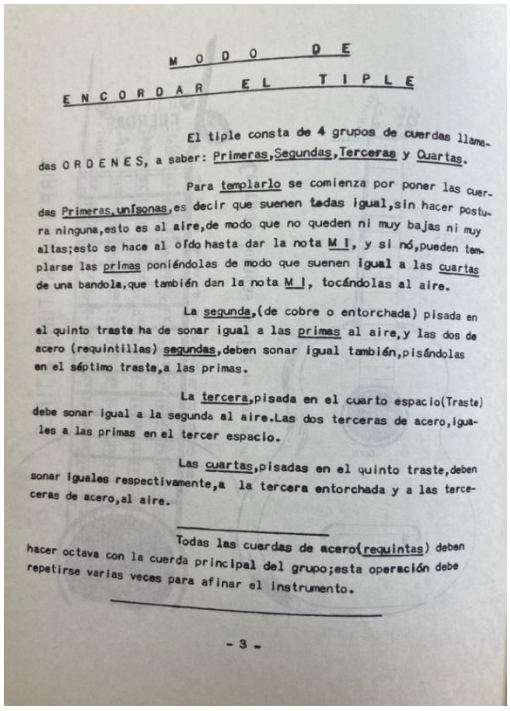
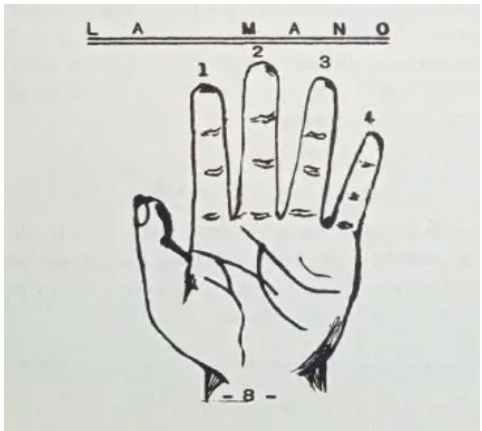


Figura 14 Guias Berconti, guía para el aprendizaje del tiple (portada, y p.3), por T. Carvajal, 1950 .

De igual forma explica la posición de la mano izquierda que debe tomar el ejecutante del tiple sobre el diapasón, y utiliza la misma numeración que se usa en la actualidad para indicar las posturas en las ilustraciones de los acordes y las digitaciones correctas de estos.



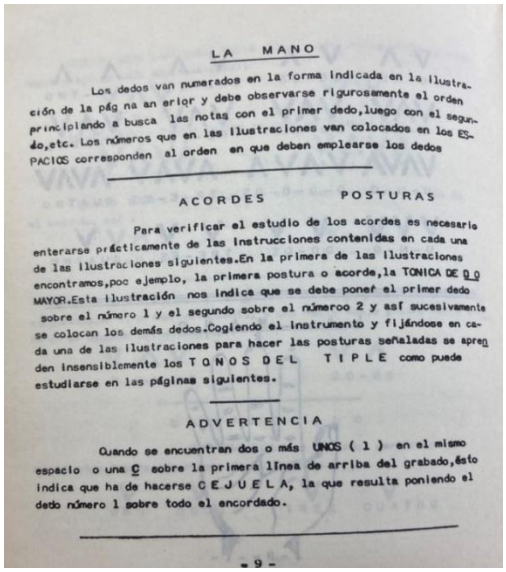


Figura 15 Guias Berconti, guía para el aprendizaje del tiple (p.8,9), por T. Carvajal, 1950 .

La guía al finalizar contiene varios temas de repertorio melódico, en diferentes ritmos como: pasillo, porro, y vals, para de esta forma poner en práctica los contenidos explicados con anterioridad. No menciona alguno de los aspectos técnico de interés para este trabajo.

Moderno Método práctico para aprender a tocar el Tiple sin maestro **por Alberto Abella Flórez (c. 1971)**

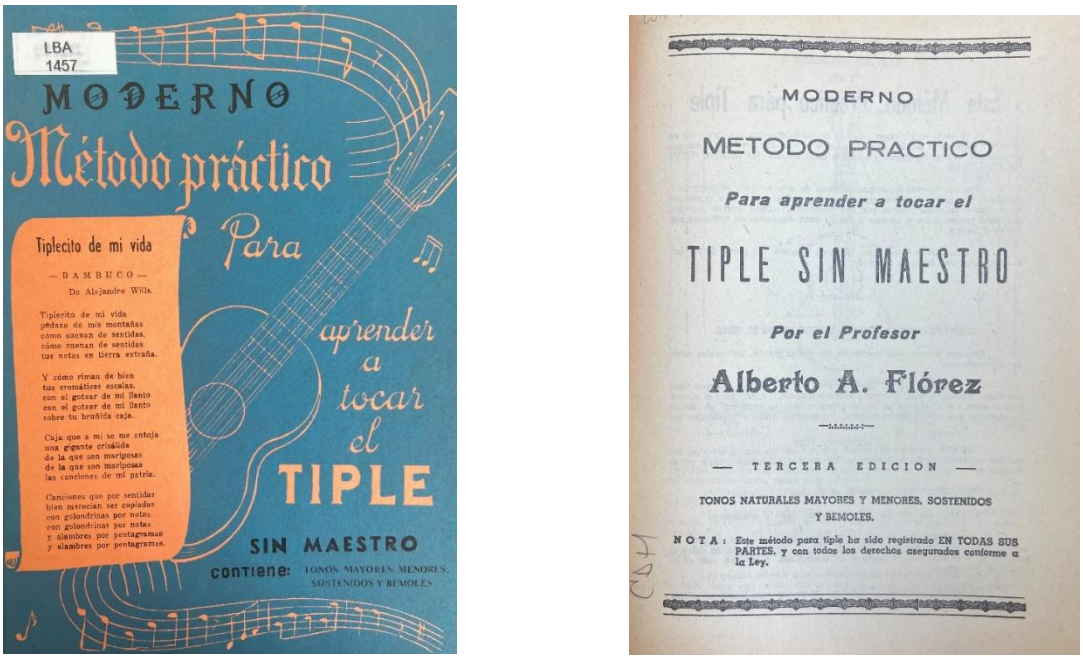
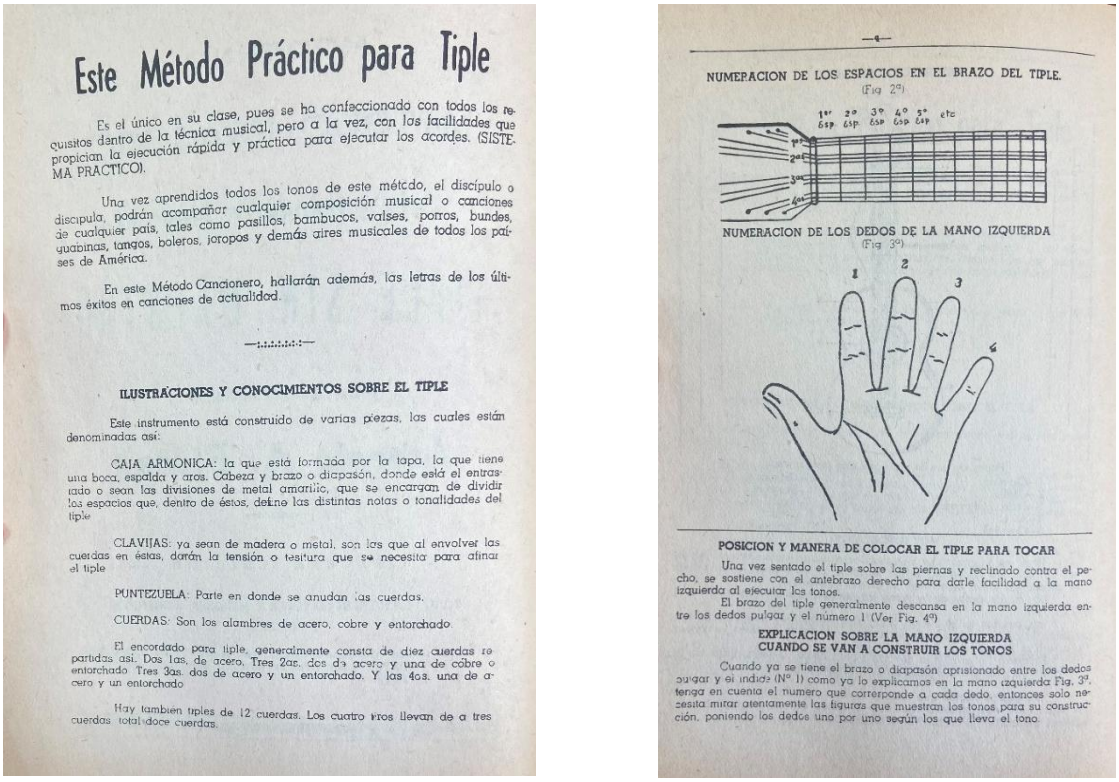


Figura 16 Portada y Contracubierta. Moderno Método práctico para aprender a tocar el Tiple sin maestro, por A. Abella, c. 1971

Flórez comienza este método afirmando que es el único en su clase siendo un *SISTEMA PRACTICO* para aprender los acordes en el instrumento, y al momento de culminar el aprendizaje el alumno sea capaz de acompañar cualquier composición musical o canciones de cualquier país de América. Continúa con lo que titula *ILUSTRACIONES Y CONOCIMIENTOS SOBRE EL TIPLE* donde explica cada una de las partes o "piezas" por las que está construido el tiple, acompañado de un diagrama del instrumento para mostrarlas gráficamente. De igual manera de forma textual y con una gráfica explica la "NUMERACION DE LOS ESPACIOS EN EL BRAZO DEL TIPLE" relacionándolo con la "NUMERACION DE LOS DEDOS DE LA MANO IZQUIERDA".



Este Método Práctico para Tiple

Es el único en su clase, pues se ha confeccionado con todos los requisitos dentro de la técnica musical, pero a la vez, con las facilidades que propician la ejecución rápida y práctica para ejecutar los acordes. (SISTEMA PRACTICO).

Una vez aprendidos todos los tonos de este método, el discípulo o discípula, podrán acompañar cualquier composición musical o canciones de cualquier país, tales como pasillos, bambucos, valses, porros, bundes, guabinas, tangos, boleros, joropos y demás aires musicales de todos los países de América.

En este Método Cancionero, hallarán además, las letras de los últimos éxitos en canciones de actualidad.

—:.:.:.:.:—

ILUSTRACIONES Y CONOCIMIENTOS SOBRE EL TIPLE

Este instrumento está construido de varias piezas, las cuales están denominadas así:

CAJA ARMONICA: la que está formada por la tapa, la que tiene una boca, espalda y aros. Cabeza y brazo o diapasón, donde está el entrastado o sean las divisiones de metal amarillo, que se encargan de dividir los espacios que, dentro de éstos, definen las distintas notas o tonalidades del tiple.

CLAVIJAS: ya sean de madera o metal, son las que al envolver las cuerdas en éstas, darán la tensión o textura que se necesita para afinar el tiple.

PUNTEZUELA: Parte en donde se anudan las cuerdas.

CUERDAS: Son los alambres de acero, cobre y entorchado.

El encordado para tiple, generalmente consta de diez cuerdas repartidas así. Dos 1as. de acero. Tres 2as. dos de acero y una de cobre o entorchado. Tres 3as. dos de acero y un entorchado. Y las 4as. una de acero y un entorchado.

Hay también tiples de 12 cuerdas. Los cuatro tros llevan de a tres cuerdas totalidoce cuerdas.

—4—

NUMERACION DE LOS ESPACIOS EN EL BRAZO DEL TIPLE.

(Fig 2º)

1er Esp. 2º Esp. 3º Esp. 4º Esp. 5º Esp. etc

NUMERACION DE LOS DEDOS DE LA MANO IZQUIERDA

(Fig 3º)

1 2 3 4

POSICION Y MANERA DE COLOCAR EL TIPLE PARA TOCAR

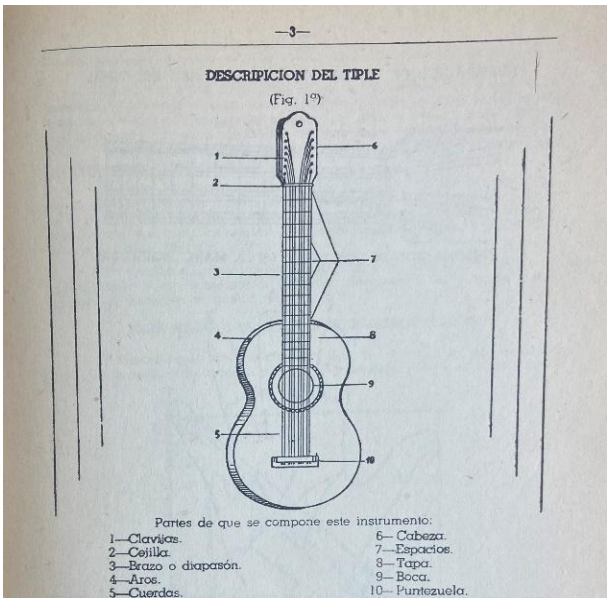
Una vez sentado el tiple sobre las piernas y reclinado contra el pecho, se sostiene con el antebrazo derecho para darle facilidad a la mano izquierda al ejecutar los tonos.

El brazo del tiple generalmente descansa en la mano izquierda entre los dedos pulgar y el número 1 (Ver Fig. 4º)

EXPLICACION SOBRE LA MANO IZQUIERDA CUANDO SE VAN A CONSTRUIR LOS TONOS

Cuando ya se tiene el brazo o diapasón aprisionado entre los dedos pulgar y el indice (Nº 1) como ya lo explicamos en la mano izquierda Fig. 3º, tenga en cuenta el numero que corresponde a cada dedo, entonces solo necesita mirar atentamente las figuras que muestran los tonos para su construcción, poniendo los dedos uno por uno según los que lleva el tono.

Figura 18 Moderno Método práctico para aprender a tocar el Tiple sin maestro (p.2,4), por A. Abella, c. 1971



—3—

DESCRIPICION DEL TIPLE

(Fig. 1º)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

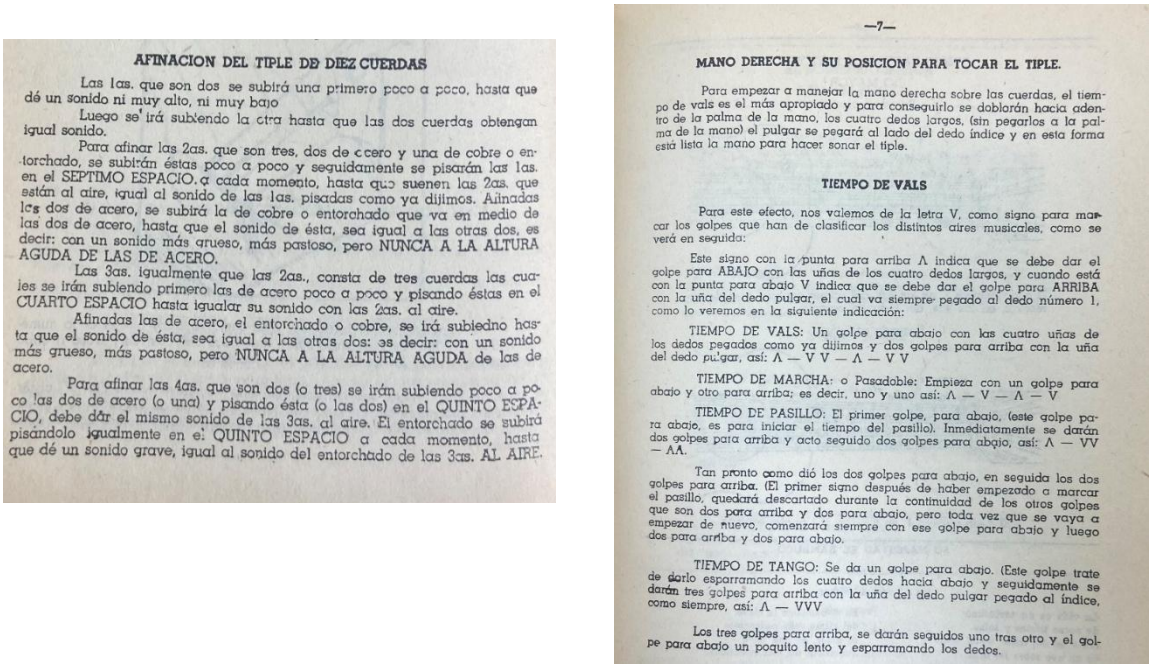
Partes de que se compone este instrumento:

1—Clavijas.
2—Cejilla.
3—Brazo o diapasón.
4—Aros.
5—Cuerdas.
6—Cabeza.
7—Espacios.
8—Tapa.
9—Boca.
10—Puntezuela.

Figura 17 Moderno Método práctico para aprender a tocar el Tiple sin maestro (p.3), por A. Abella, c. 1971

Explica la afinación del instrumento, aunque textualmente habla de una tiple de diez cuerdas, en las gráficas se muestra un tiple de doce cuerdas, Abella explica orden por orden, detalladamente teniendo en cuenta lo que hay y no hay que hacer al momento de afinar el instrumento, sin embargo, en la explicación que da no toma ninguna referencia como nota inicial solamente en el primer orden como sonidos altos y bajos, y de ahí partir para afinar los otros órdenes.

También hace referencia a la posición correcta de la mano derecha, indicando que lo más apropiado para comenzar a manejar esta mano es el ritmo de vals, y da un paso a paso de como colocar la mano sobre el instrumento para empezar a ejecutarlo, posteriormente explica la manera indicada de toca los ritmos de vals, marcha, pasillo y tango por medio de triángulos hacia arriba y hacia abajo para indicar la direccionalidad de la mano derecha.



AFINACION DEL TIPLE DE DIEZ CUERDAS

Las 1as. que son dos se subirá una primero poco a poco, hasta que dé un sonido ni muy alto, ni muy bajo

Luego se irá subiendo la otra hasta que las dos cuerdas obtengan igual sonido.

Para afinar las 2as. que son tres, dos de acero y una de cobre o entorchado, se subirán éstas poco a poco y seguidamente se pisarán las 1as. en el SEPTIMO ESPACIO, a cada momento, hasta que suenen las 2as. que están al aire, igual al sonido de las 1as. pisadas como ya dijimos. Afinadas las dos de acero, se subirá la de cobre o entorchado que va en medio de las dos de acero, hasta que el sonido de ésta, sea igual a las otras dos, es decir: con un sonido más grueso, más pastoso, pero NUNCA A LA ALTURA AGUDA DE LAS DE ACERO.

Las 3as. igualmente que las 2as., consta de tres cuerdas las cuales se irán subiendo primero las de acero poco a poco y pisando éstas en el CUARTO ESPACIO hasta igualar su sonido con las 2as. al aire.

Afinadas las de acero, el entorchado o cobre, se irá subiedno hasta que el sonido de ésta, sea igual a las otras dos: es decir: con un sonido más grueso, más pastoso, pero NUNCA A LA ALTURA AGUDA de las de acero.

Para afinar las 4as. que son dos (o tres) se irán subiendo poco a poco las dos de acero (o una) y pisando ésta (o las dos) en el QUINTO ESPACIO, debe dár el mismo sonido de las 3as. al aire. El entorchado se subirá pisándolo igualmente en el QUINTO ESPACIO a cada momento, hasta que dé un sonido grave, igual al sonido del entorchado de las 3as. AL AIRE.

—7—

MANO DERECHA Y SU POSICION PARA TOCAR EL TIPLE.

Para empezar a manejar la mano derecha sobre las cuerdas, el tiempo de vals es el más apropiado y para conseguirlo se doblarán hacia adentro de la palma de la mano, los cuatro dedos largos, (sin pegarlos a la palma de la mano) el pulgar se pegará al lado del dedo índice y en esta forma está lista la mano para hacer sonar el tiple.

TIEMPO DE VALS

Para este efecto, nos valemos de la letra V, como signo para marcar los golpes que han de clasificar los distintos aires musicales, como se verá en seguida:

Este signo con la punta para arriba Λ indica que se debe dar el golpe para ABAJO con las uñas de los cuatro dedos largos, y cuando está con la punta para abajo V indica que se debe dar el golpe para ARRIBA con la uña del dedo pulgar, el cual va siempre pegado al dedo número 1, como lo veremos en la siguiente indicación:

TIEMPO DE VALS: Un golpe para abajo con las cuatro uñas de los dedos pegados como ya dijimos y dos golpes para arriba con la uña del dedo pulgar, así: Λ — V V — Λ — V V

TIEMPO DE MARCHA: o Pasadoble: Empieza con un golpe para abajo y otro para arriba; es decir, uno y uno así: Λ — V — Λ — V

TIEMPO DE PASILLO: El primer golpe, para abajo, (este golpe para abajo, es para iniciar el tiempo del pasillo). Inmediatamente se darán dos golpes para arriba y acto seguido dos golpes para abajo, así: Λ — VV — ΛΛ.

Tan pronto como dió los dos golpes para abajo, en seguida los dos golpes para arriba. (El primer signo después de haber empezado a marcar el pasillo, quedará descartado durante la continuidad de los otros golpes que son dos para arriba y dos para abajo, pero toda vez que se vaya a empezar de nuevo, comenzará siempre con ese golpe para abajo y luego dos para arriba y dos para abajo.

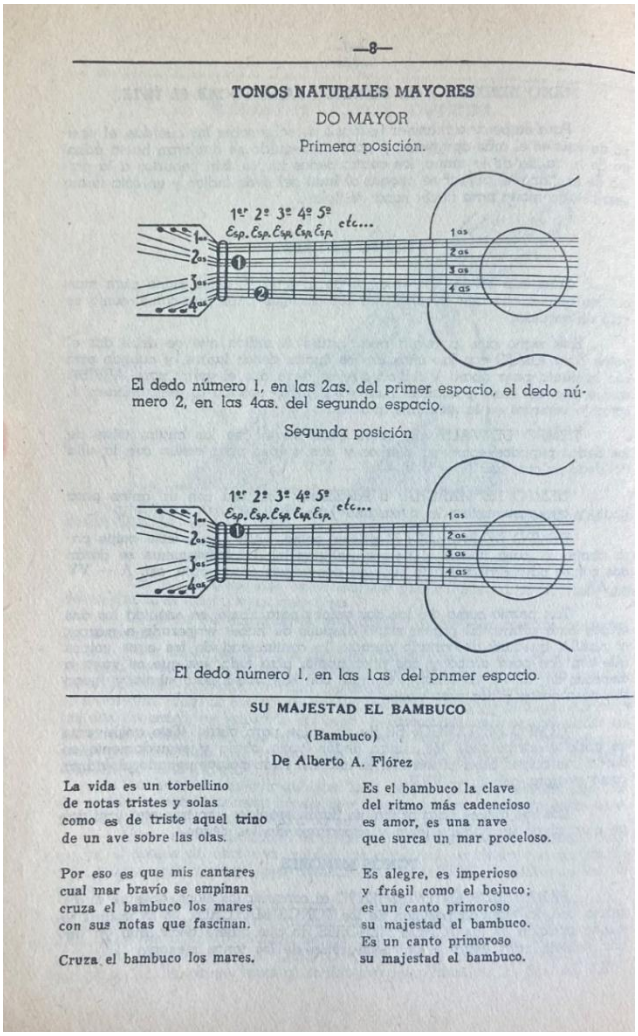
TIEMPO DE TANGO: Se da un golpe para abajo. (Este golpe trate de darlo esparramando los cuatro dedos hacia abajo y seguidamente se darán tres golpes para arriba con la uña del dedo pulgar pegado al índice, como siempre, así: Λ — VVV

Los tres golpes para arriba, se darán seguidos uno tras otro y el golpe para abajo un poquito lento y esparramando los dedos.

Figura 19 Moderno Método práctico para aprender a tocar el Tiple sin maestro (p.6,7), por A. Abella, c. 1971

Acompañado de repertorio, Flórez por medio de diagramas muestra la posición de los acordes mayores o como el los menciona *TONOS NATURALES MAYORES* con la numeración de la mano anteriormente propuesta para indicar donde va cada dedo en el instrumento para realizar los diferentes acordes; en cada acorde propone dos posiciones, aunque no especifica su función, la primera posición corresponde a la tónica del acorde, y la segunda corresponde a la dominante.

Este material no aborda alguno de los aspectos relevantes para este trabajo.



—8—

TONOS NATURALES MAYORES

DO MAYOR

Primera posición.

1er 2e 3e 4e 5e
Esp. Esp. Esp. Esp. Esp. etc....

El dedo número 1, en las 2as. del primer espacio, el dedo número 2, en las 4as. del segundo espacio.

Segunda posición

1er 2e 3e 4e 5e
Esp. Esp. Esp. Esp. Esp. etc....

El dedo número 1, en las 1as del primer espacio

SU MAJESTAD EL BAMBUCO

(Bambuco)

De Alberto A. Flórez

La vida es un torbellino
de notas tristes y solas
como es de triste aquel trino
de un ave sobre las olas.

Por eso es que mis cantares
cual mar bravío se empinan
cruza el bambuco los mares
con sus notas que fascinan.

Cruza el bambuco los mares.

Es el bambuco la clave
del ritmo más cadencioso
es amor, es una nave
que surca un mar proceloso.

Es alegre, es imperioso
y frágil como el bejuco;
es un canto primoroso
su majestad el bambuco.
Es un canto primoroso
su majestad el bambuco.

Figura 20. Moderno Método práctico para aprender a tocar el Tiple sin maestro (p.8), por A. Abella, c. 1971

***Método para tiple, garantizado para aprender sin necesidad de nota ni de maestro: canciones y música para todos* de Helena Alonso de Granados (c. 1980)**

Helena Alonso Granados, autora de este método, fue la fundadora junto a su esposo Alfonso Granados de la Academia Los Promeseritos en 1950, razón por la cual realizó este material, que está diseñado para trabajarlo sin necesidad de un maestro y sin necesidad de tener conocimientos en notación musical: “Estas obras se presentan simultáneamente para profesionales y para aficionados que desconocen de notación musical”. (Alonso, c. 1980. portada).

Para este método no se encuentra una fecha de publicación con exactitud, sin embargo, analizando la portada, específicamente el apartado de correos y los números telefónicos, puede deducirse que fue en una fecha anterior a 1980 ya que el cambio a 7 dígitos en los teléfonos fijos en Colombia se consolidó a lo largo de los años 80, y el apartado de correos “31-38” en Bogotá hace parte de un sistema de direcciones que se utilizaba en el servicio postal tradicional de Colombia entre los años 1950 y 1980.

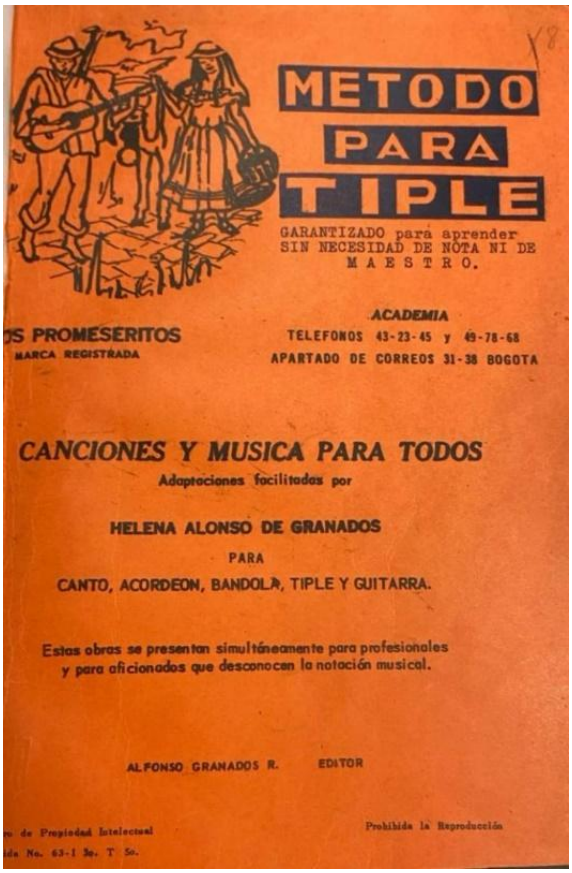
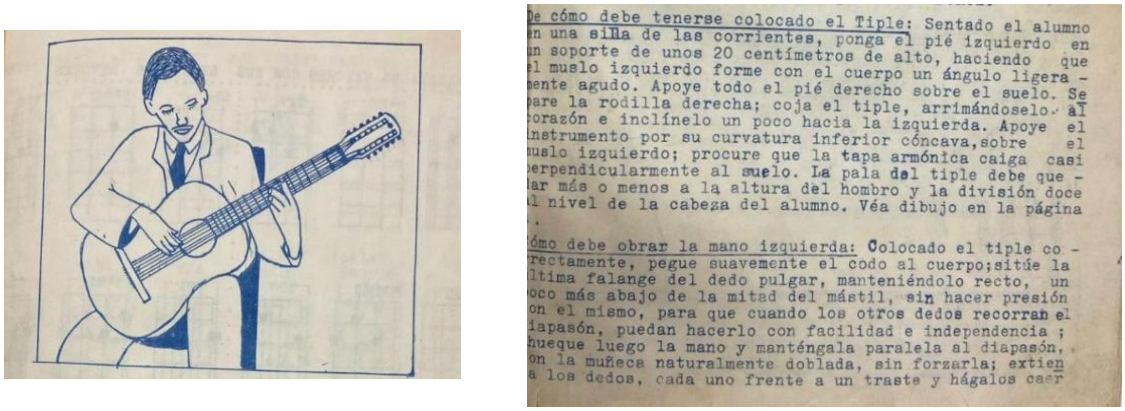


Figura 21. Portada Método para tiple, garantizado para aprender sin necesidad de nota ni de maestro: canciones y música para todos, por H. Alonso, 1980 .

Alonso menciona la sujeción del instrumento refiriéndose a que el estudiante debe estar en una posición sentada, utilizando un soporte de 20 centímetros haciendo que la pierna izquierda forme un ángulo de 90 grados, explica muy detalladamente la forma de posicionar el instrumento sobre el cuerpo para tener una buena ejecución y finalmente adjunta una imagen de referencia. Hoy en día se utilizan junto a la posición mencionada muchas otras, no solamente con un posapié sino con otras herramientas como un *strap,* un soporte *ergoplay,* o simplemente sin ningún artefacto adicional*;* sin embargo es de gran importancia independientemente si se utiliza alguna herramienta o no en la sujeción del instrumento, tener en una posición orgánica del cuerpo, y que no se presenten lesiones en el futuro.

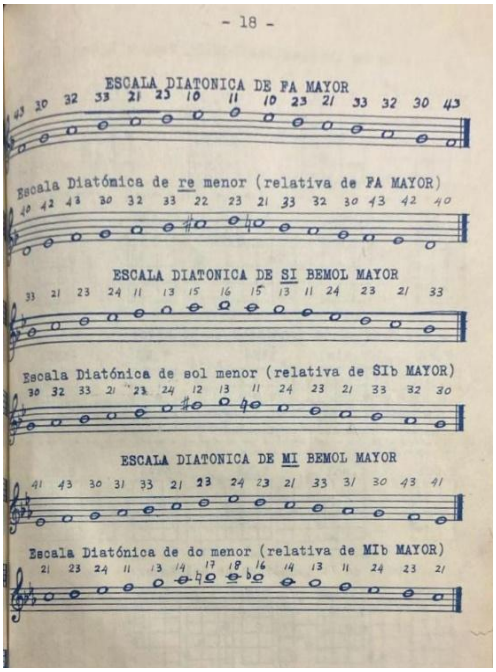


De cómo debe tenerse colocado el Tiple: Sentado el alumno
en una silla de las corrientes, ponga el pié izquierdo en
un soporte de unos 20 centímetros de alto, haciendo que
el muslo izquierdo forme con el cuerpo un ángulo ligera -
mente agudo. Apoye todo el pié derecho sobre el suelo. Se
pare la rodilla derecha; coja el tiple, arrimándoselo al
corazón e inclínelo un poco hacia la izquierda. Apoye el
instrumento por su curvatura inferior cóncava, sobre el
muslo izquierdo; procure que la tapa armónica caiga casi
perpendicularmente al suelo. La pala del tiple debe que -
dar más o menos a la altura del hombro y la división doce
al nivel de la cabeza del alumno. Véa dibujo en la página
.

Cómo debe obrar la mano izquierda: Colocado el tiple co -
rrectamente, pegue suavemente el codo al cuerpo; sitúe la
última falange del dedo pulgar, manteniéndolo recto, un
poco más abajo de la mitad del mástil, sin hacer presión
con el mismo, para que cuando los otros dedos recorran el
diapasón, puedan hacerlo con facilidad e independencia ;
mueque luego la mano y manténgala paralela al diapasón,
con la muñeca naturalmente doblada, sin forzarla; extien
a los dedos, cada uno frente a un traste y hágalos caer

Figura 22 Método para tiple, garantizado para aprender sin necesidad de nota ni de maestro: canciones y música para todos (p.2,4), por H. Alonso, 1980.

De los aspectos analizados en los materiales, Alonso menciona la sujeción del instrumento, y muestra escalas diatónicas en diferentes tonalidades para trabajar en el instrumento, aunque no especifica si es para trabajar algún aspecto técnico en específico. Las presenta en forma de pentagramas y en la parte superior coloca una notación numérica, como la que se utiliza en la tablatura, para indicar la digitación correcta.



- 18 -

ESCALA DIATONICA DE FA MAYOR

Escala Diatónica de re menor (relativa de FA MAYOR)

ESCALA DIATONICA DE SI BEMOL MAYOR

Escala Diatónica de sol menor (relativa de SIb MAYOR)

ESCALA DIATONICA DE MI BEMOL MAYOR

Escala Diatónica de do menor (relativa de MIb MAYOR)

Figura 23. Método para tiple, garantizado para aprender sin necesidad de nota ni de maestro: canciones y música para todos (p.18), por H. Alonso, 1980.

***Tiple N1* de Gustavo Sierra Gómez (s.f)**

Gustavo Sierra Gómez nació en el Valle del Cauca, se caracteriza por ser compositor y arreglista de los formatos de música andina colombiana, ha sido docente y director de agrupaciones como la Estudiantina Santiago de Cali, el Trío Jaguar y el Grupo de Cámara Guitarludio.

Este método consta de dos partes, la primera describe las generalidades del instrumento como por ejemplo el orden de las cuerdas, y las técnicas de la mano derecha a la hora de realizar rasgueos, bases ritmo armónicas y las posibilidades que tiene estas como por ejemplo los apagados.

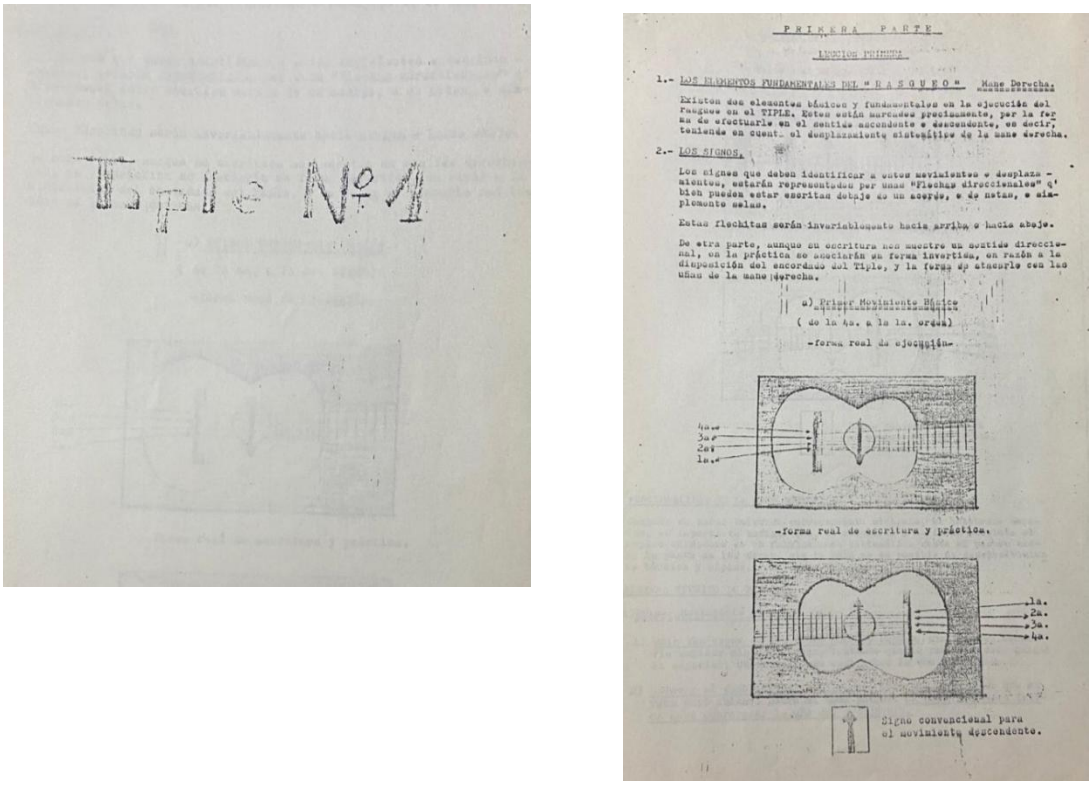
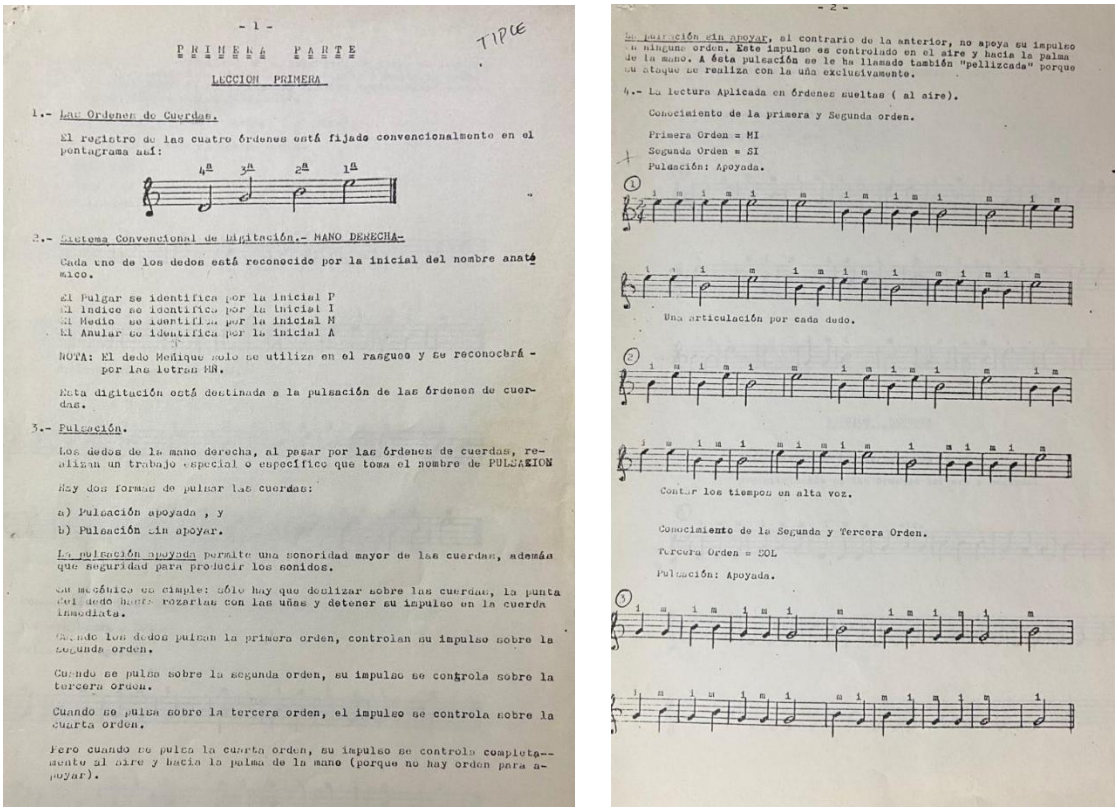


Figura 24 Portada y Primera parte. Tiple N1, por G. Sierra, s.f.

Añadido a esto Sierra menciona *La Pulsación* allí, explica que existen dos formas de pulsar las cuerdas: la pulsación apoyada, y la pulsación no apoyada; y las características generales de cada una de estas, y afirma que la pulsación sin apoyar (pulsación libre) se hace exclusivamente con la uña. Seguido a esto propone ejercicios para poner en práctica estos conceptos, apoyándose de diagramas de partituras, e indicaciones como las letras “m” e “i” para indicar los dedos índice y medio que se deben utilizar para realizar la digitación correcta del ejercicio, esta escritura es muy utilizada hoy en día de la misma forma que este material, se usa con el fin de dar una digitación exacta en las obras haciendo entender con qué dedo exactamente el compositor quiere que sea interpretado el pasaje o la obra.

La segunda parte del método se basa en la práctica teórica; por ejemplo, explica que existen tres escrituras musicales del tiple: “escritura latina”, “cifrado americano”, y “lectura en el pentagrama”; de igual forma propone ejercicios prácticos para poner en práctica todos los conceptos explicados. Aunque muchos materiales incluyen una explicación teórica dentro de ellos, no todos proponen ejercicios o alguna forma de poner en práctica esto, esta parte puede ser de gran ayuda para la persona que este trabajando el material, ya que posteriormente le permitirá entender y relacionar mejor la teoría musical con el instrumento.



- 1 -

PRIMERA PARTE

TIPLE

LECCION PRIMERA

1.- Las Ordenes de Cuerdas.

El registro de las cuatro órdenes está fijado convencionalmente en el pentagrama así:

4ª 3ª 2ª 1ª

2.- Sistema Convencional de Digitación.- MANO DERECHA-

Cada uno de los dedos está reconocido por la inicial del nombre anatómico.

El Pulgar se identifica por la inicial P
El Indice se identifica por la inicial I
El Medio se identifica por la inicial M
El Anular se identifica por la inicial A

NOTA: El dedo Meñique solo se utiliza en el rasgueo y se reconocerá por las letras MA.

Esta digitación está destinada a la pulsación de las órdenes de cuerdas.

3.- Pulsación.

Los dedos de la mano derecha, al pasar por las órdenes de cuerdas, realizan un trabajo especial o específico que toma el nombre de PULSACION

Hay dos formas de pulsar las cuerdas:

a) Pulsación apoyada , y

b) Pulsación sin apoyar.

La pulsación apoyada permite una sonoridad mayor de las cuerdas, además que seguridad para producir los sonidos.

Su mecánica es simple: sólo hay que deslizar sobre las cuerdas, la punta del dedo hasta rozarlas con las uñas y detener su impulso en la cuerda inmediata.

Cuando los dedos pulsan la primera orden, controlan su impulso sobre la segunda orden.

Cuando se pulsa sobre la segunda orden, su impulso se controla sobre la tercera orden.

Cuando se pulsa sobre la tercera orden, el impulso se controla sobre la cuarta orden.

Pero cuando se pulsa la cuarta orden, su impulso se controla completamente al aire y hacia la palma de la mano (porque no hay orden para apoyar).

- 2 -

La pulsación sin apoyar, al contrario de la anterior, no apoya su impulso en ninguna orden. Este impulso es controlado en el aire y hacia la palma de la mano. A ésta pulsación se le ha llamado también "pellizcada" porque su ataque se realiza con la uña exclusivamente.

4.- La lectura Aplicada en órdenes sueltas (al aire).

Conocimiento de la primera y Segunda orden.

Primera Orden = MI
Segunda Orden = SI
Pulsación: Apoyada.

Una articulación por cada dedo.

Contar los tiempos en alta voz.

Conocimiento de la Segunda y Tercera Orden.

Tercera Orden = SOL

Pulsación: Apoyada.

Figura 25 Tiple N1 (p.1,2), por G. Sierra, s.f.

***Haga música con el Tiple* de Keyner Ramírez Mojica (1991)**



Figura 26. Portada Haga música con el Tiple, por K. Ramírez, 1991.

Ramírez empieza el material con una introducción donde expresa su agradecimiento de poder presentar el libro, ya que por mucho tiempo lleva el deseo y trabajo de cubrir una gran gama de canciones para reconocer el folclor, en especial de la región andina y del tiple que es el instrumento propio de esta, da a conocer que este libro será una guía para servirse del instrumento, y lograr una interpretación con maestría, darlo a conocer, y demostrar su encanto.

Continúa mostrando dos graficas tituladas *El Tiple y sus Partes,* y *Modo de Sostener el Tiple,* donde señala las partes del instrumento y la del clavijero proponiendo una numeración en cada clavija para facilitar el momento de afinar el instrumento, en la sujeción del instrumento muestra dos opciones: primero aclarando que "La cara del requinto debe estar hacia arriba", refiriéndose al tiple como requinto, la *Posicion [sic] Despreocupada* que consta de cruzar la pierna derecha y de esta manera generar una altura al instrumento, y la *Posicion [sic] Clasica* haciendo uso de un posapié. Estas formas de sujetar el instrumento hoy en día como se ha mencionado con anterioridad se utilizan con mucha frecuencia en diferentes espacios y a criterio del interprete.

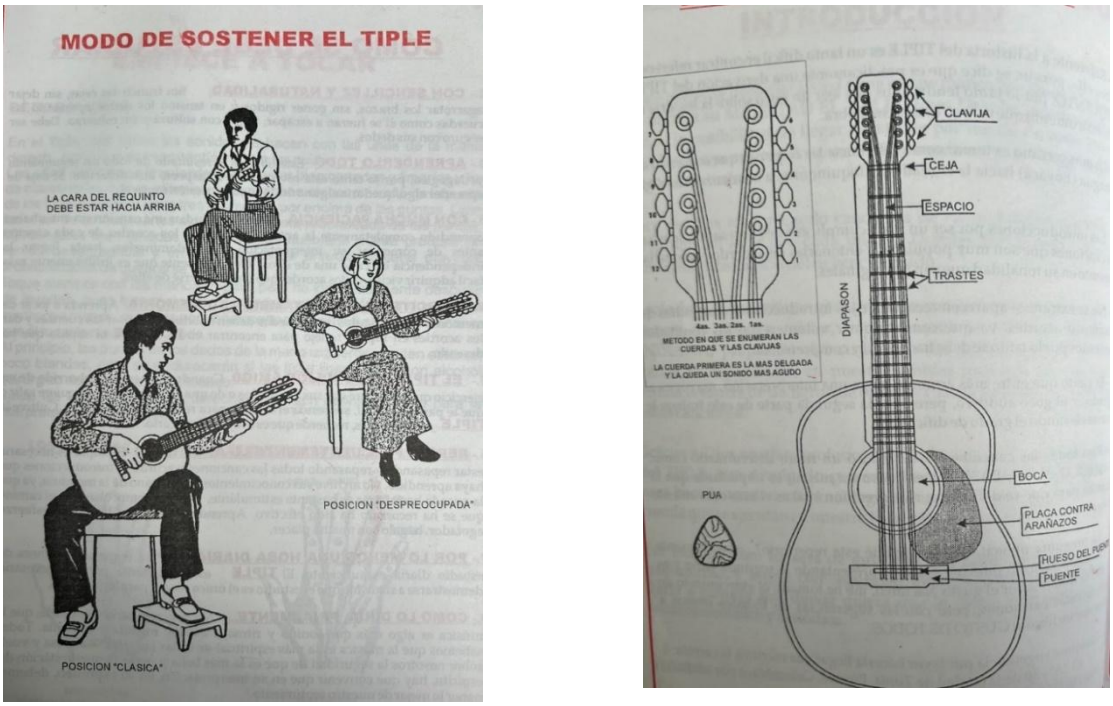


Figura 27 Haga música con el Tiple (p. 2,4), por K. Ramírez, 1991.

Dedica una parte del material para dar una guía de inicio en el instrumento, de cómo deben estar los dedos y las uñas de las manos a la hora de tocar, explica que las uñas de la mano izquierda deben ser cortas y limpias, y estas no deben sobrepasar los tres milímetros sobre la punta de los dedos, hace un énfasis en que las uñas siempre deben ser limadas de forma redonda y no permitir que estén quebradas ya que puede producir un sonido no deseado en el instrumento y se puede quebrar más. Explica que es conveniente siempre tocar con las manos limpias, sin embargo, no tocar inmediatamente se lavan puesto que la piel esta blanda, enfatiza en cuidar la salud de las manos, especialmente de las uñas de la mano derecha ya que con estas es que se va a interpretar el instrumento. Expone una gráfica para mostrar los nombres, numeración de los dedos de ambas manos, y menciona nuevamente como deben estar las uñas de estas. Es interesante que Ramírez tenga en cuenta este punto ya que muy pocos materiales hacen énfasis en la forma de las uñas, y este es un aspecto que influye de gran forma a la hora de interpretar el instrumento, y generalmente se enseña por oralidad o se aprende de una forma autónoma.

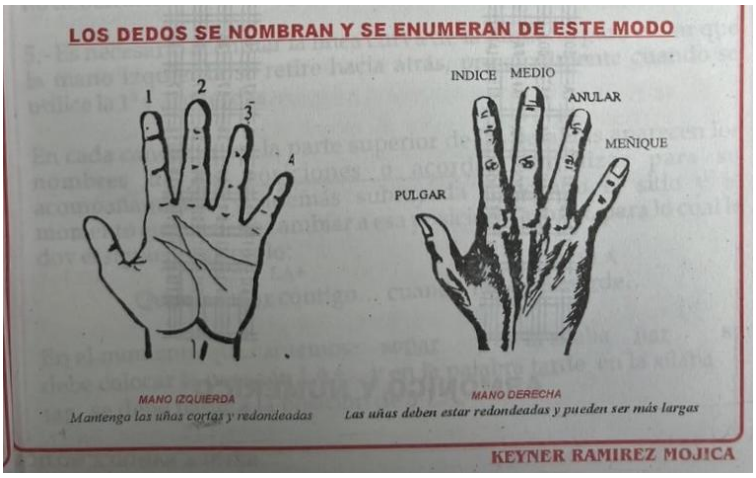


Figura 28. Haga música con el Tiple (p.5), por K. Ramírez, 1991.

Presenta un modelo de escalas en todas las tonalidades a una y dos cuerdas, por medio de cuadros en donde se encuentran números de dos y tres cifras que indican la digitación en el instrumento: la primera cifra indica la cuerda que se debe pulsar, la segunda cifra indica el traste, y la tercera cifra que aparece solo en algunos números indica el dedo con el cual realizar la digitación, se asume que cuando no aparece este número quiere decir que la cuerda va al aire. Esta es una forma muy poco vista en los materiales realizados sin embargo se asemeja mucho o se relaciona con la escritura de tablatura, al igual que el material de Telésforo D´Alemán solo utiliza la primera posición para realizar la escala y la termina utilizando únicamente el primer orden.

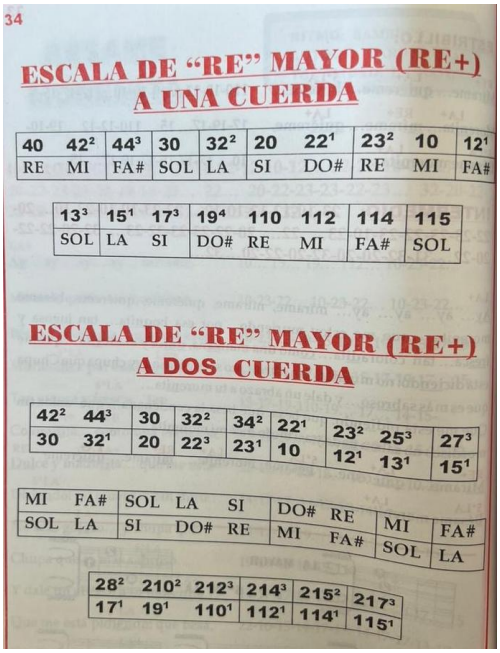


Figura 29. Haga música con el Tiple (p.34), por K. Ramírez, 1991.

De igual forma Ramírez explica la forma en que debe realizarse los diferentes ritmos en el instrumento, por medio de flechas indicando la direccionalidad de la mano derecha, y una breve explicación textual. Siguiente a esto presenta repertorio en los ritmos explicados con la letra, armonía, la introducción y melodía del tema explicada con la misma metodología numérica que utiliza en las escalas.

De los aspectos analizados este material menciona la sujeción del instrumento con varias posturas u opciones que puede utilizar el intérprete, y un modelo de escalas que, aunque no se especifica en el material, podría utilizarse para trabajar algunos aspectos técnicos.

***Método de tiple* de Elkin Pérez (1996)**

Jesús Elkin Pérez Álvarez nació en Antioquia el 9 de mayo de 1942 y falleció en Bello el 14 de julio de 2007, su primera formación como músico fue por tradición familiar con su padre, quien le dio los primeros conocimientos en el tiple. Mas adelante junto con su hermano Leonel, quien también tocaba bandola, formaron su primer dueto, tiempo después se interesó por la guitarra solista y adquirió formación académica donde conoció y estudio con reconocidos músicos como Carlos Vieco, Israel Zapata, Mario Gómez Vignes, entre otros. Fue docente en la Escuela Popular de Arte (EPA) de 1975 al 2000 en Medellín y en la Escuela de Arte Débora Arango de Envigado. Perteneció a agrupaciones como la Estudiantina Fabricato, Los Castellanos, Par Dúo, y el Trio Instrumental Colombiano donde fue cofundador junto al maestro Jesús Zapata, y tuvo la oportunidad de dirigir varias agrupaciones como El Quinteto de Cuerdas y la Estudiantina Antioquia.

Este método está diseñado para estudiar las tres modalidades del tiple: acompañante, melódico y solista, su edición fue hecha por el Programa de Música y la Unidad de Investigación y Medios de la EPA, y hubo todo un equipo para su realización que se encargó del diseño de caratula, digitación de texto, digitación y edición de partituras, fotografía e impresión.

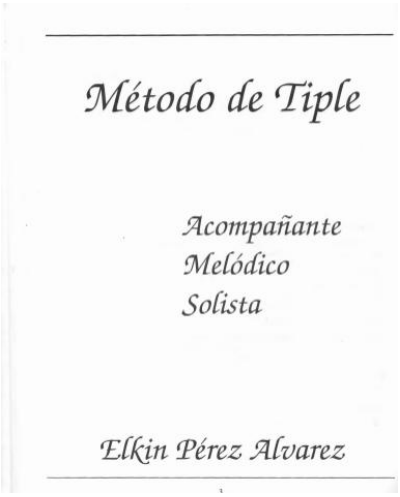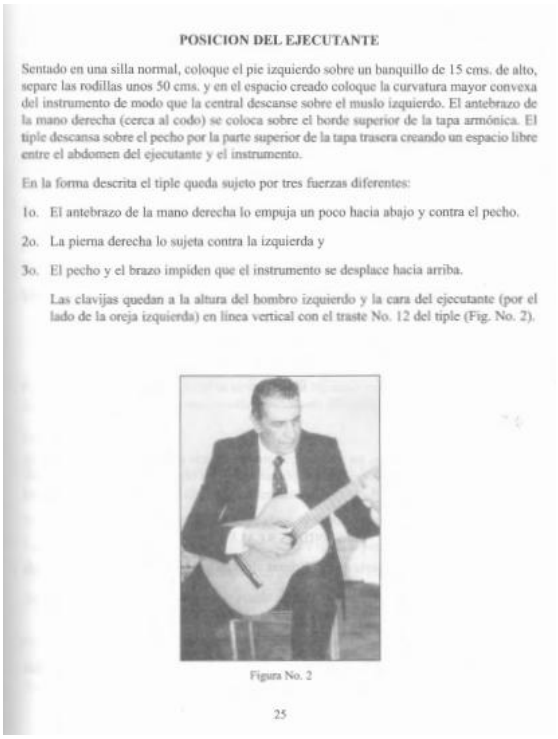


Figura 30. Portada Método de tiple, por E. Pérez, 1996.

Pérez realiza una descripción de cómo debe hacerse una correcta sujeción del instrumento, dando referencias de medidas como por ejemplo utilizar un banquillo (escabel) de 15 cm y explicando como el instrumento debe ir acomodado en el muslo izquierdo, y el antebrazo derecho colocarlo en el borde superior de la tapa armónica. Hace énfasis en realizar tres fuerzas diferentes: la primera hacia abajo y contra el pecho, ejecutada por el antebrazo derecho, la segunda hacia la izquierda realizada por la pierna derecha, y por último una fuerza que impide que el instrumento se desplace hacia arriba realizada por el pecho y el brazo.



POSICION DEL EJECUTANTE

Sentado en una silla normal, coloque el pie izquierdo sobre un banquillo de 15 cms. de alto, separe las rodillas unos 50 cms. y en el espacio creado coloque la curvatura mayor convexa del instrumento de modo que la central descanse sobre el muslo izquierdo. El antebrazo de la mano derecha (cerca al codo) se coloca sobre el borde superior de la tapa armónica. El tiple descansa sobre el pecho por la parte superior de la tapa trasera creando un espacio libre entre el abdomen del ejecutante y el instrumento.

En la forma descrita el tiple queda sujeto por tres fuerzas diferentes:

1o. El antebrazo de la mano derecha lo empuja un poco hacia abajo y contra el pecho.

2o. La pierna derecha lo sujeta contra la izquierda y

3o. El pecho y el brazo impiden que el instrumento se desplace hacia arriba.

Las clavijas quedan a la altura del hombro izquierdo y la cara del ejecutante (por el lado de la oreja izquierda) en linea vertical con el traste No. 12 del tiple (Fig. No. 2).

Figura No. 2

25

Figura 31. Método de tiple (p.25), por E. Pérez, 1996.

Dedica toda la *Parte II* y dos lecciones de su método para hablar acerca de ejercicios de pulsación y digitación, donde se ve involucrada la calidad de sonido en la lección 4 ya que explica diferentes pulsaciones (libre, apoyada, y halada) con textos y diagramas, propone varios ejercicios de pulsación y digitación con indicaciones de tiempo involucrando la velocidad, diagramas de pentagramas y diapasones, y realiza variaciones rítmicas en cada uno de los ejercicios propuestos, utiliza para indicar las digitaciones la letra “i” y “m” que indican el dedo índice o medio que se debe utilizar para realizar el ejercicio, este tipo de ejercicios es de gran utilidad a la persona que esté utilizando el material ya que permite desarrollar la velocidad y la intercalación de los dedos al realizar las diferentes pulsaciones.

II PARTE - EJERCICIOS DE PULSACION Y DIGITACION

Lección No. 4

Pulsación Simple 79
Pulsación Apoyada 79
Pulsación Halada 80
Ejercicios 81
Ejercicios de Pulsación y Digitación 83
Pulsación Simultánea en dos Cuerdas Próximas 84
Ejercicios de Pulsación y Digitación Simultánea 86

Lección No. 5

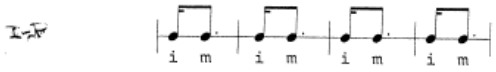
Escalas Mayores Naturales 91
Escalas Menores Melódicas 94
Escalas en Terceras 95
Escalas en Sextas 97
Ejercicios en Octavas 98

Figura 32. Tabla de Contenido. Método de tiple, por E. Pérez, 1996.

Ejercicios

Velocidad de Metrónomo de 60 a 120 por minuto.

Usamos la fórmula índice, medio (i, m) a la mayor velocidad posible en pequeñas series de dos sonidos así:



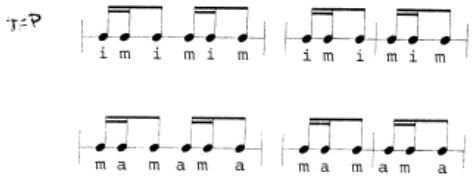
Invierta el orden de la fórmula. En lugar de i, m, haga m, i.



Practique con las fórmulas medio anular (m, a) y anular medio (a, m).



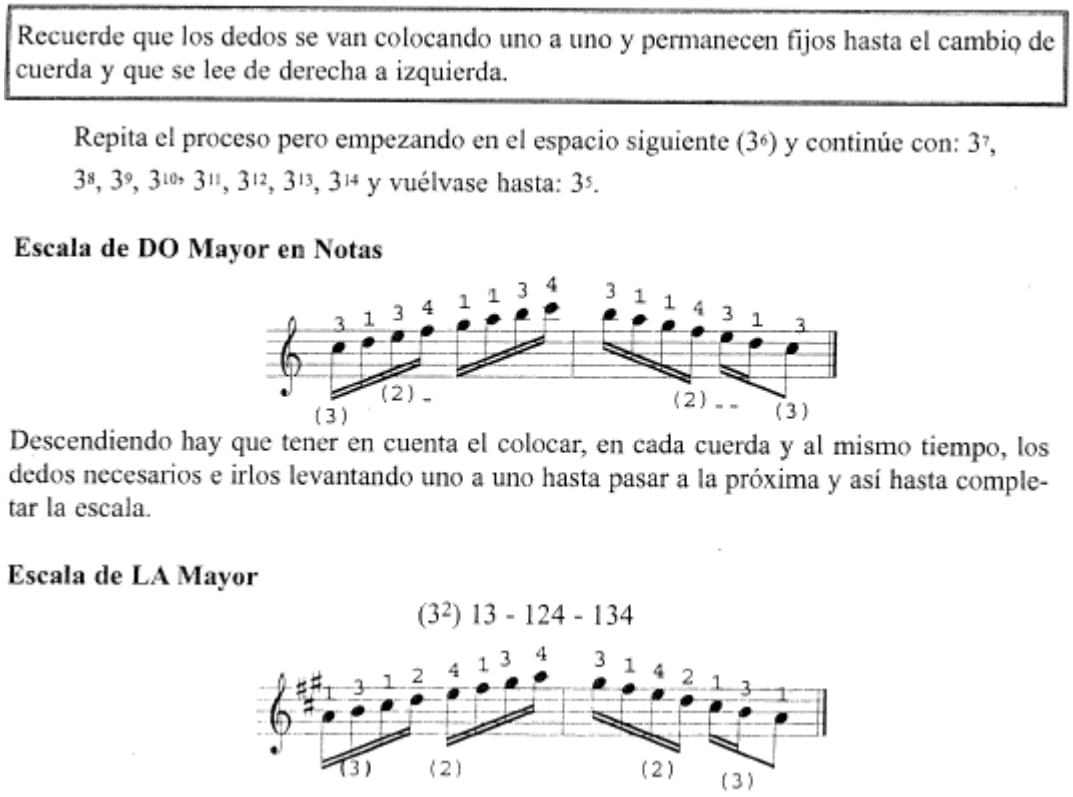
TRES SONIDOS POR SERIE



81

Figura 33. Método de tiple (p.81), por E. Pérez, 1996.

En la lección 5 se involucra de igual forma la velocidad ya que presenta diferentes escalas como mayor natural, menor melódica, escalas en terceras, sextas, y ejercicios en octavas, se apoya igualmente por diagramas de pentagramas y numeraciones para indicar las digitaciones correctas. Pérez presenta una fórmula numérica para indicar la digitación de las escalas: los números que se encuentran en la parte superior del pentagrama indican dedo que se debe utilizar, los números entre paréntesis ubicados en la parte inferior indican la cuerda en la que se debe pulsar las notas, y las pequeñas líneas horizontales en la parte inferior indican que hay cambio de cuerda. Esta fórmula, aunque se explica al inicio de la lección puede resultar confusa ya que actualmente hay otras nomenclaturas definidas para indicar estos aspectos.



Recuerde que los dedos se van colocando uno a uno y permanecen fijos hasta el cambio de cuerda y que se lee de derecha a izquierda.

Repita el proceso pero empezando en el espacio siguiente (3^6) y continúe con: 3^7, 3^8, 3^9, 3^{10}, 3^{11}, 3^{12}, 3^{13}, 3^{14} y vuélvase hasta: 3^5.

Escala de DO Mayor en Notas

Descendiendo hay que tener en cuenta el colocar, en cada cuerda y al mismo tiempo, los dedos necesarios e irlos levantando uno a uno hasta pasar a la próxima y así hasta completar la escala.

Escala de LA Mayor

(3^2) 13 - 124 - 134

Figura 34. Método de tiple (p.92), por E. Pérez, 1996.

El Tiple Colombiano Plataforma Multimedia de Estudio **de Diego Bahamón Serrato** ***(2013)***

Diego Armando Bahamón Serrato nació el 26 de diciembre 1988 en Bogotá, empezó a estudiar música a los 4 años y a los 12 conoció el tiple en la Escuela Nueva Cultura estudiando las músicas latinoamericanas. A los 15 años empezó a estudiar con Luis Carlos "Lucas" Saboya González (n. 1980), posteriormente entró al Programa Preparatorio de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá, en donde tuvo la oportunidad de estudiar con Efraín Franco Arbeláez (n. 1958) y al año siguiente ingresó al pregrado en Artes Musicales de la misma universidad estudiando el

instrumento con Carlos Augusto Guzmán Torres (n. 1968) y al mismo tiempo de manera virtual con Fabián de Jesús Gallón Velásquez (n. 19). Fundó la agrupación La Séptima con compañeros de estudio, que se conformaba como una pequeña estudiantina con un formato de tres bandolas, dos tiples y dos guitarras, ha participado en diferentes festivales y concursos como el Festival Mono Núñez, Festival del Pasillo en Aguadas y el Festival del Hatoviejo Cotrafa, de igual forma estaba muy interesado en el tiple solista. En el 2014 estudió presencialmente con Gallón en Boston y posteriormente conformó su agrupación actual en formato de trio llamada Itinerante. En el 2016 fue ganador de una beca por el programa *One Beat* en Estados Unidos, y en el año 2020 se graduó de la Maestría en Música de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente es docente de la Universidad Sergio Arboleda y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Bahamón en su tesis de pregrado desarrolló una plataforma multimedia para realizar un estudio de 8 elementos técnico-interpretativos y 6 obras del repertorio del tiple colombiano, basado en el análisis de la interpretación de Saboya y Gallón. Esta plataforma tiene 5 secciones en las cuales trabajar: inicio, elementos técnicos, ejercicios, repertorio, y extras.

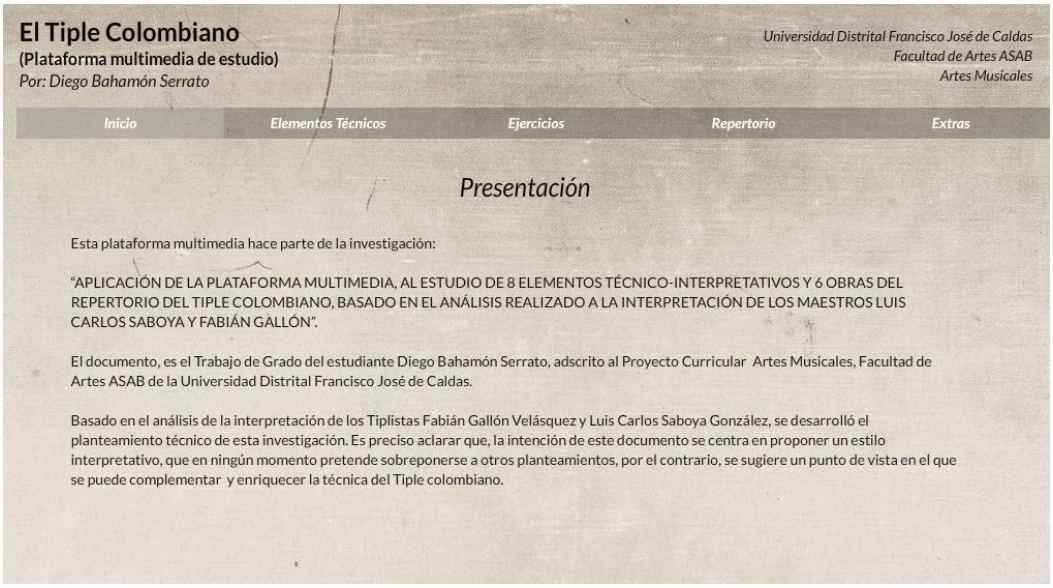


Figura 35. Captura de pantalla Presentación. Tomada de El Tiple Colombiano Plataforma Multimedia de Estudio, por D. Bahamón, 2013.

En el apartado de elementos técnicos, se trabaja la calidad del sonido en el ítem de pulsación apoyada "Para tener una buena definición de sonido, hay que tener en cuenta dos componentes del movimiento: en primer lugar, el dedo no debe ir completamente de frente, por el contrario, se aconseja girar la mano hacia la izquierda, esto con el fin de dar una proporción igual de uña y yema al momento de atacar el orden." , en los 5 ítems Bahamón presenta los elementos técnicos con una definición donde se apoya algunas veces con diagramas, y dos videos de referencia: el primero mostrando la técnica y el segundo aplicándola a un repertorio.

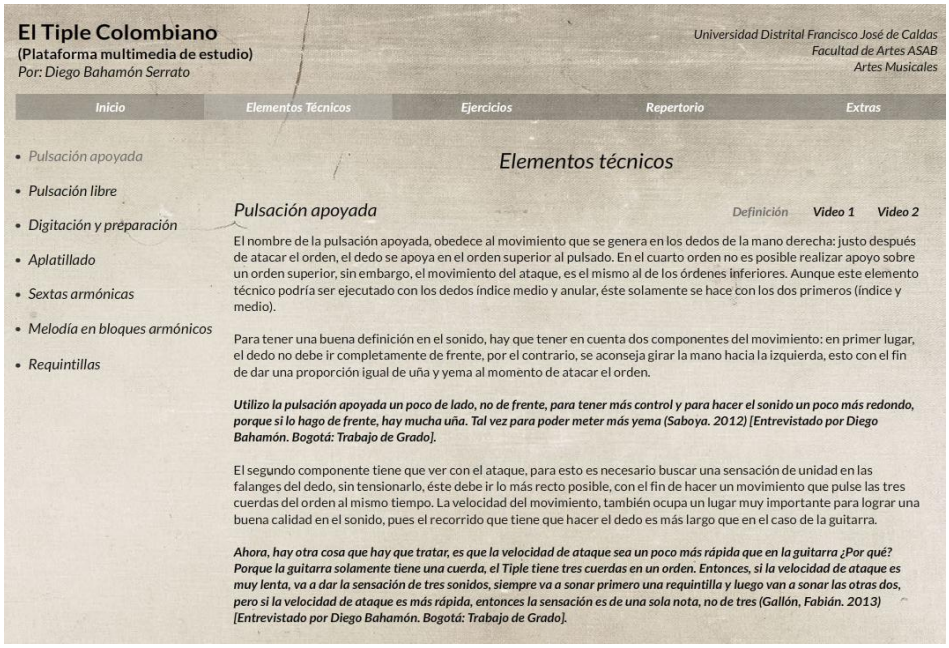


Figura 36. Captura de pantalla Elementos Técnicos. Tomada de El Tiple Colombiano Plataforma Multimedia de Estudio, por D. Bahamón, 2013.

En la sección de ejercicios presenta cinco de estos y un estudio de escalas por medio de videos, el ejercicio 1 trabaja la pulsación apoyada alternando cuerdas al aire, el ejercicio 2 trabaja la pulsación libre igualmente utilizando cuerdas al aire, el ejercicio 3 trabaja la pulsación apoyada involucrando las dos manos, el ejercicio 4 involucra las dos manos trabajando las requintillas, el ejercicio 5 trabaja el intervalo de sexta haciendo uso de ambas manos, y finalmente propone un estudio de escalas diseñado por Carlos Guzmán Torres.

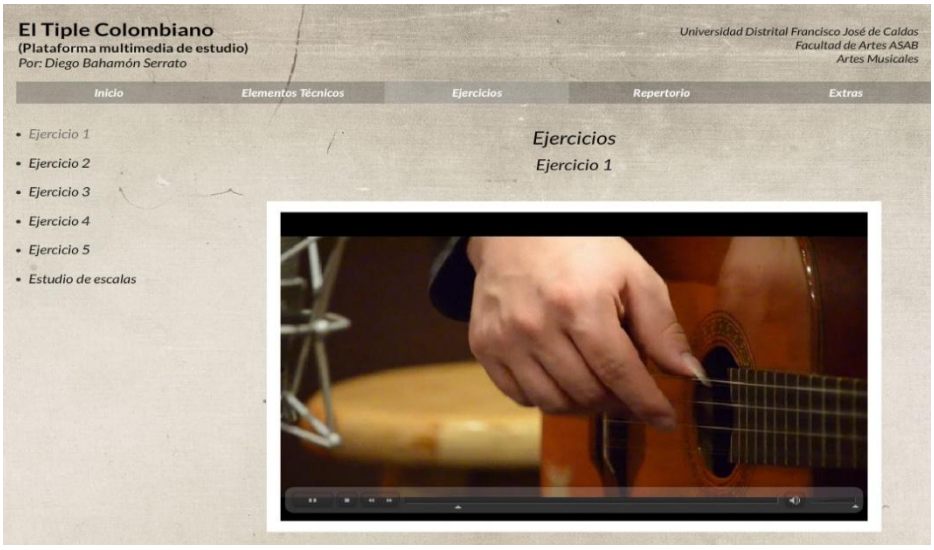


Figura 37. Captura de pantalla Ejercicios. Tomada de El Tiple Colombiano Plataforma Multimedia de Estudio, por D. Bahamón, 2013.

Este material aborda varios de los aspectos técnicos por desarrollar, en especial la calidad de sonido ya que se enfoca en mostrar cómo realizar una buena definición de sonido en todos los elementos técnico-interpretativos, además de esto es una plataforma que cuenta con videos como material didáctico.

***A la cuerda* de Julio Ernesto Santoyo Rendón (2014)**

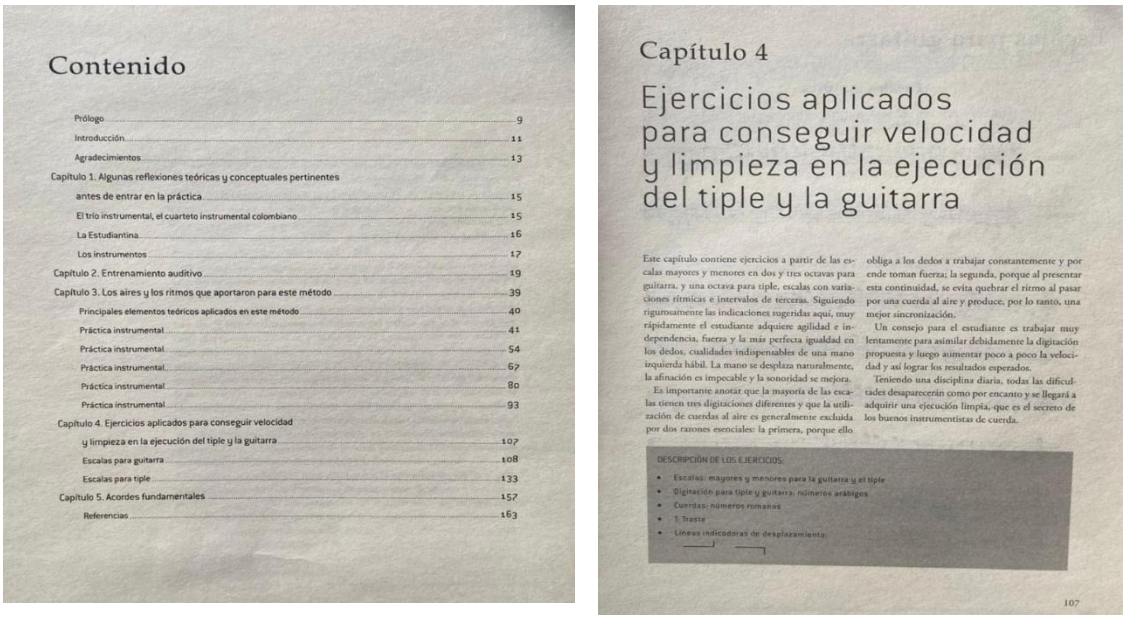
Julio Ernesto Santoyo Rendón nació el 12 de septiembre de 1967 en La Ceja Antioquia, es Doctor en Estudios Sociales, Magister en Educación – Comunicación – Literatura, Especialista en desarrollo Humano con énfasis en procesos afectivos y creatividad y Licenciado en Educación Artística, y Maestro en Música del Conservatorio Nacional Marcel Dupré de París Francia. Hizo parte del trío Semblanza Andina, de la Estudiantina Boyacá, y del grupo de cuerdas Nogal. Ha recibido premios como el Gran Mono Núñez en el año 1987, primer puesto en el Festival Tiple de Oro de la Universidad Javeriana. En el 2014 publicó su libro *A la cuerda* por medio de la Editorial de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas donde ejercía como Docente.



Figura 38. Portada. A la cuerda, por J. Santoyo, 2014.

Este método aborda la velocidad y la calidad del sonido, el Capítulo 4 se titula *Ejercicios aplicados para conseguir velocidad y limpieza en la ejecución del tiple y la guitarra* allí se encuentran ejercicios

basados en las escalas mayores y menores, con variaciones rítmicas. Santoyo pretende que realizando un buen estudio de estas escalas y las indicaciones dadas el estudiante va a adquirir rápidamente agilidad e independencia, fuerza y una perfecta igualdad en los dedos, de igual forma, sugiere al estudiante que trabaje primero lentamente los ejercicios para asimilar las digitaciones, y siguiente a esto aumentar la velocidad poco a poco, y menciona que teniendo una disciplina diaria se llegara a adquirir una ejecución limpia. Este punto que menciona Santoyo es de gran importancia ya que muchas veces los intérpretes sobre todo en una etapa inicial no tienen la conciencia de generar una disciplina o rutina para que cualquier tipo de estudio funcione en el instrumento.



Contenido

Prólogo 9
Introducción 11
Agradecimientos 13
Capítulo 1. Algunas reflexiones teóricas y conceptuales pertinentes
antes de entrar en la práctica 15
El trío instrumental, el cuarteto instrumental colombiano 15
La Estudiantina 16
Los instrumentos 17
Capítulo 2. Entrenamiento auditivo 19
Capítulo 3. Los aires y los ritmos que aportaron para este método 39
Principales elementos teóricos aplicados en este método 40
Práctica instrumental 41
Práctica instrumental 54
Práctica instrumental 67
Práctica instrumental 80
Práctica instrumental 93
Capítulo 4. Ejercicios aplicados para conseguir velocidad
y limpieza en la ejecución del tiple y la guitarra 107
Escalas para guitarra 108
Escalas para tiple 133
Capítulo 5. Acordes fundamentales 157
Referencias 163

Capítulo 4

Ejercicios aplicados para conseguir velocidad y limpieza en la ejecución del tiple y la guitarra

Este capítulo contiene ejercicios a partir de las escalas mayores y menores en dos y tres octavas para guitarra, y una octava para tiple, escalas con variaciones rítmicas e intervalos de terceras. Siguiendo rigurosamente las indicaciones sugeridas aquí, muy rápidamente el estudiante adquiere agilidad e independencia, fuerza y la más perfecta igualdad en los dedos, cualidades indispensables de una mano izquierda hábil. La mano se desplaza naturalmente, la afinación es impecable y la sonoridad se mejora.

Es importante anotar que la mayoría de las escalas tienen tres digitaciones diferentes y que la utilización de cuerdas al aire es generalmente excluida por dos razones esenciales: la primera, porque ello obliga a los dedos a trabajar constantemente y por ende toman fuerza; la segunda, porque al presentar esta continuidad, se evita quebrar el ritmo al pasar por una cuerda al aire y produce, por lo tanto, una mejor sincronización.

Un consejo para el estudiante es trabajar muy lentamente para asimilar debidamente la digitación propuesta y luego aumentar poco a poco la velocidad y así lograr los resultados esperados.

Teniendo una disciplina diaria, todas las dificultades desaparecerán como por encanto y se llegará a adquirir una ejecución limpia, que es el secreto de los buenos instrumentistas de cuerda.

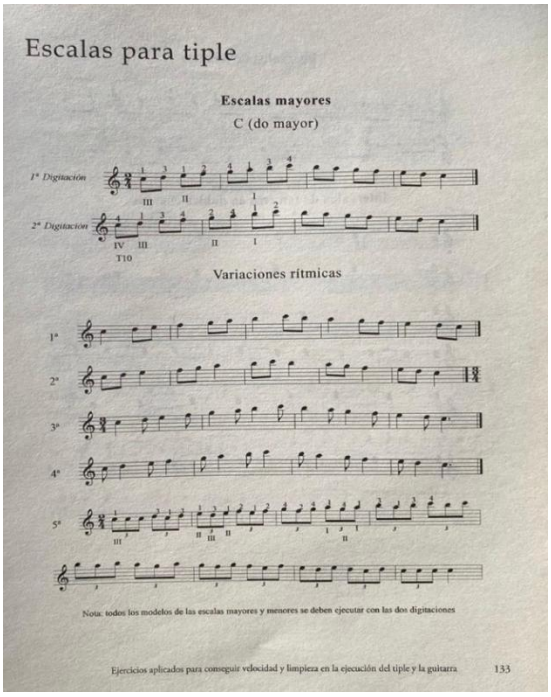
DESCRIPCIÓN DE LOS EJERCICIOS:

- Escalas: mayores y menores para la guitarra y el tiple
- Digitación para tiple y guitarra: números arábigos
- Cuerdas: números romanos
- T: Traste
- Líneas indicadoras de desplazamiento:

107

Figura 39 A la cuerda (Tabla de Contenido, y p.107), por J. Santoyo, 2014.

Utiliza algunas convenciones para la descripción de los ejercicios como, por ejemplo: la digitación la representa con números arábigos, las cuerdas con números romanos, la “T” para indicar traste, y líneas indicadoras de desplazamiento, aunque en la escritura musical técnica para instrumentos de cuerda pulsada los trastes se representan con números romanos y las cuerdas con números dentro de un círculo. Presenta las escalas en todas las tonalidades con dos digitaciones diferentes y cinco variaciones rítmicas, seguido a esto presenta un ejercicio de intervalos de terceras, y un ejercicio de intervalos de terceras en dobles cuerdas, estos ejercicios que presenta Santoyo son de gran utilidad si se quiere trabajar los aspectos técnicos analizados, ya que por medio de los ejercicios planteados se podrían trabajar específicamente cada aspecto técnico añadiéndole diferentes velocidades y dinámicas.



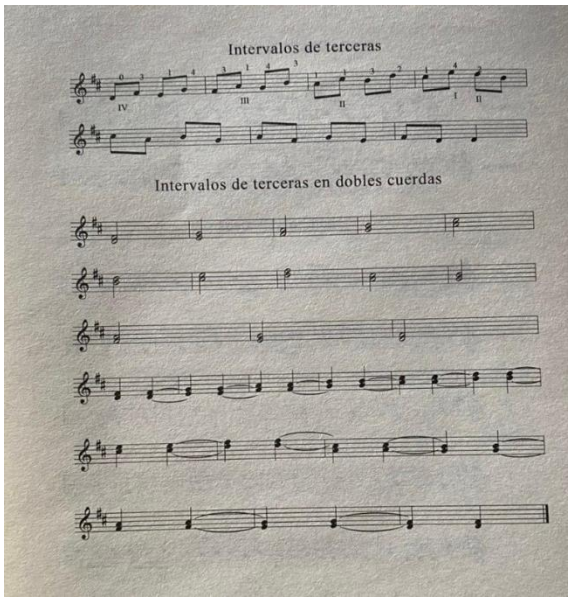


Figura 40 A la cuerda (p.133, 138), por J. Santoyo, 2014.

Este material al final lleva un CD que contiene los ejercicios del capítulo 2 *Entrenamiento Auditivo,* Santoyo muestra una escala y posteriormente propone escucharla en la pista de audio, también se encuentra el repertorio que propone en la *Práctica Instrumental* para explicar y ejercitar los diferentes ritmos melódica y armónicamente. Este es un recurso muy útil ya que de esta manera el estudiante o persona que este trabajando con el material va a poder interiorizar de una mejor manera los contenidos.

***Nuestro tiple: Historia y Técnica del instrumento* de Jorge Montoya (2022)**

Jorge Montoya nació en Medellín el 20 de abril de 1959 y, murió en Rionegro el 19 de junio de 2018, fue comunicador social y periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana. Comenzó su vida musical a los cuatro años cuando empezó a estudiar piano, tiempo después batería y tiple, fue fundador e integrante de bandas como Judas, Carbure y Clímax. También tuvo su estudio de grabación llamado Ensamble Midi Track, donde tuvo la oportunidad de grabar con Teresita Gómez y Mauricio Mejía, entre otros. Vivió un tiempo en Estados Unidos y Europa y finalmente pasó sus últimos años de vida en la Ceja Antioquia.

Fue docente, investigador, compositor e interprete, en el año 2022 el Fondo Editorial Eafit publicó el libro *Nuestro tiple: Historia y Técnica del instrumento, Montoya* murió pocas semanas después de saber que su investigación se publicaría, por lo tanto, no alcanzo a ver su libro publicado.

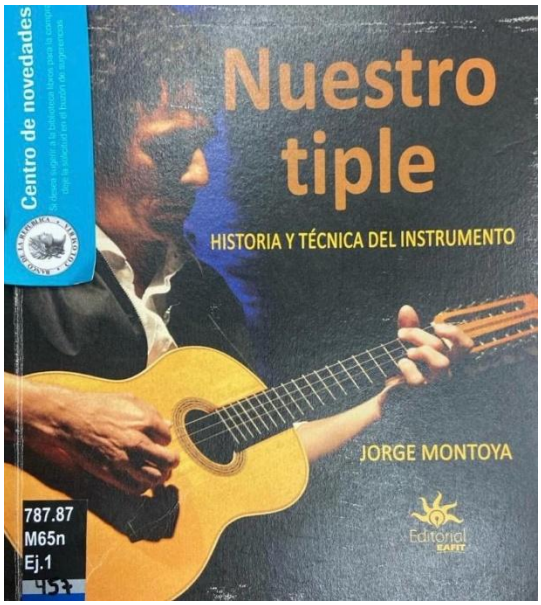


Figura 42. Nuestro tiple: Historia y Técnica del instrumento, por J. Montoya, 2022.

Montoya abordas varias temáticas en su libro desde el contexto histórico, los tipos de afinaciones en el tiple, elementos como el encordado, los clavijeros, los diferentes tiples que han existido, entre otros. Uno de estos puntos es *Maneras de tocar el tiple,* aquí menciona diferentes tipos de pulsaciones, barrido de dos o más órdenes, rasgueo, como la palma de la mano influye en el timbre, y como cada tiplista construye su sonido.

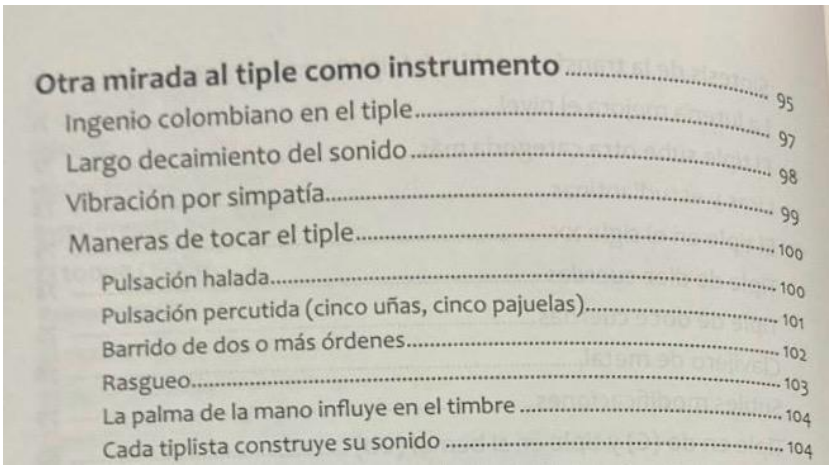
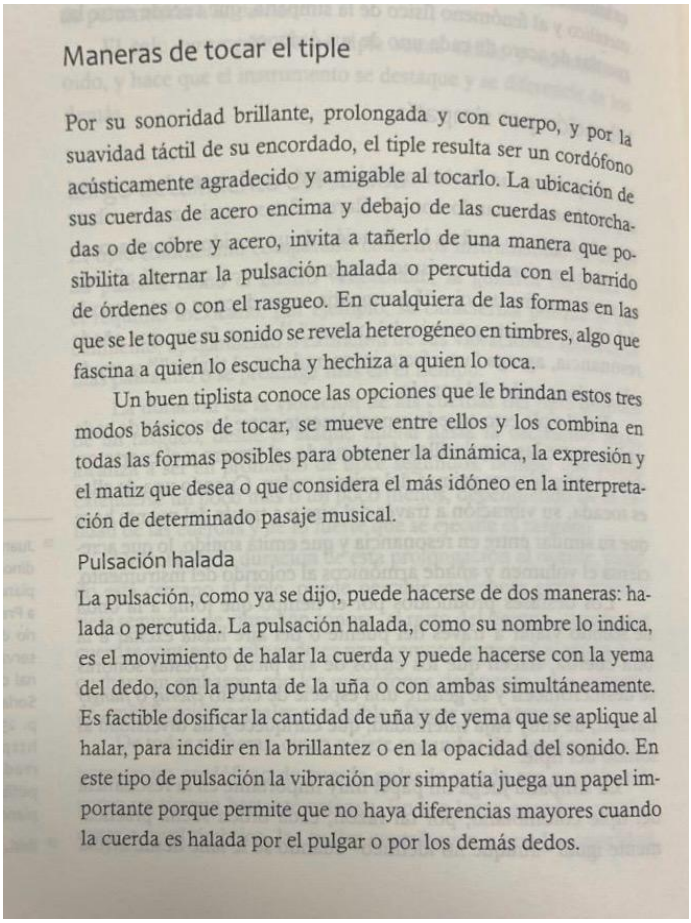

Otra mirada al tiple como instrumento 95
Ingenio colombiano en el tiple 97
Largo decaimiento del sonido 98
Vibración por simpatía 99
Maneras de tocar el tiple 100
Pulsación halada 100
Pulsación percutida (cinco uñas, cinco pajuelas) 101
Barrido de dos o más órdenes 102
Rasgueo 103
La palma de la mano influye en el timbre 104
Cada tiplista construye su sonido 104

Figura 41. Tabla de Contenido. Nuestro tiple: Historia y Técnica del instrumento, por J. Montoya, 2022.

Plantea que hay tres modos básicos de tocar el instrumento: la pulsación halada o percutida, el barrido de órdenes, y el rasgueo; y que estos permiten obtener la dinámica expresión y matiz que desea el intérprete.

En el apartado donde habla acerca de la pulsación halada, se involucra la calidad de sonido, ya que Montoya especifica que puede hacerse con la yema, la punta de la uña o ambas, y esta manera controlar la brillantez o la opacidad del sonido. Es interesante como toma en cuenta este aspecto ya que en la mayoría de los materiales no aparece y da a conocer como no solo existe una forma correcta de realizar las pulsaciones, sino que esto depende en gran forma de lo que quiere el intérprete.



Maneras de tocar el tiple

Por su sonoridad brillante, prolongada y con cuerpo, y por la suavidad táctil de su encordado, el tiple resulta ser un cordófono acústicamente agradecido y amigable al tocarlo. La ubicación de sus cuerdas de acero encima y debajo de las cuerdas entorchadas o de cobre y acero, invita a tañerlo de una manera que posibilita alternar la pulsación halada o percutida con el barrido de órdenes o con el rasgueo. En cualquiera de las formas en las que se le toque su sonido se revela heterogéneo en timbres, algo que fascina a quien lo escucha y hechiza a quien lo toca.

Un buen tiplista conoce las opciones que le brindan estos tres modos básicos de tocar, se mueve entre ellos y los combina en todas las formas posibles para obtener la dinámica, la expresión y el matiz que desea o que considera el más idóneo en la interpretación de determinado pasaje musical.

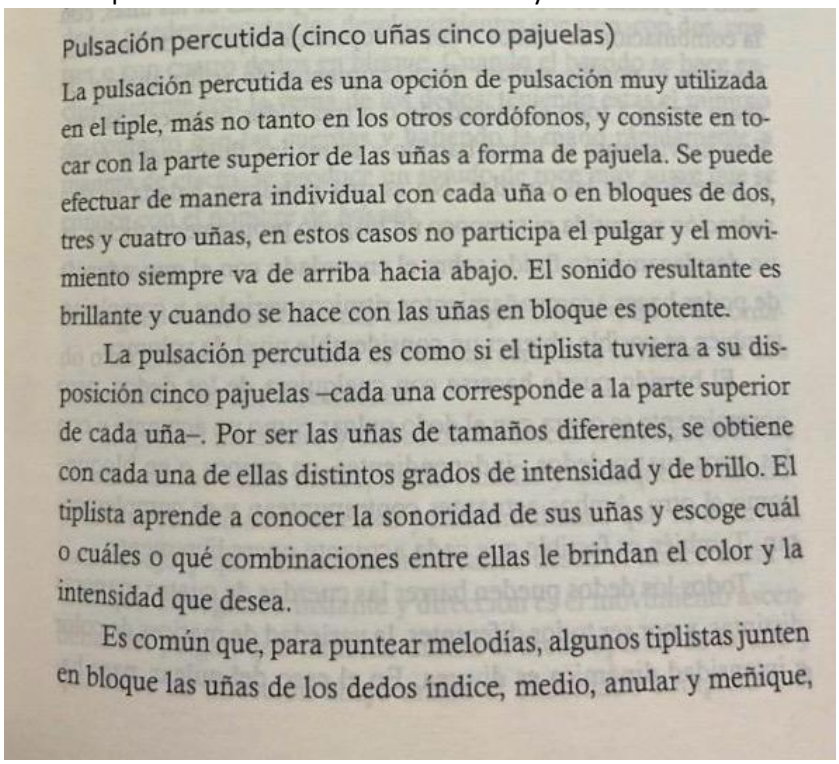
Pulsación halada

La pulsación, como ya se dijo, puede hacerse de dos maneras: halada o percutida. La pulsación halada, como su nombre lo indica, es el movimiento de halar la cuerda y puede hacerse con la yema del dedo, con la punta de la uña o con ambas simultáneamente. Es factible dosificar la cantidad de uña y de yema que se aplique al halar, para incidir en la brillantez o en la opacidad del sonido. En este tipo de pulsación la vibración por simpatía juega un papel importante porque permite que no haya diferencias mayores cuando la cuerda es halada por el pulgar o por los demás dedos.

Figura 43. Nuestro tiple: Historia y Técnica del instrumento (p.100), por J. Montoya, 2022.

De igual forma en el apartado de *Pulsación Percutida (cinco uñas cinco pajuelas),* menciona que al usar esta técnica el resultado es un sonido más brillante, y cuando se realiza con las uñas en bloque genera más intensidad, a lo que Montoya se refiere como *Pulsación Percutida* es como algunos conocen pulsación en bloque es decir una pulsación libre con todos los dedos al tiempo, de igual forma, se menciona en el apartado que el tiplista aprende a conocer la sonoridad de sus uñas (ya que esto influye en el sonido que genera), y escoge que combinaciones le favorecen al objetivo de cada interprete. Esta es una técnica que no se ha mencionado mucho en otros materiales, sin embargo, es un punto que todos los tiplistas deben tener en cuenta y es un proceso muy autónomo de cada uno ya que depende de la anatomía de la persona: cada intérprete arregla y les da forma a sus uñas dependiendo de la sonoridad que quiere, y la comodidad a la hora de tocar.

Finalmente, indica que “Cada tiplista construye su sonido”, puesto que aunque exista una manera estándar de tocar el instrumento cada intérprete puede desarrollar su propia técnica y estilo, si bien Montoya se refiere en este apartado más que todo al rasgado y aplatillado, es importante recalcar que esto aplica de igual forma en las técnicas del tiple melódico, ya que cada interprete busca y encuentra su propio sonido y, como se menciona en el texto, en el sonido influye la fisonomía de las personas, todos los intérpretes van a tener un sonido único y diferente al resto.



Pulsación percutida (cinco uñas cinco pajuelas)

La pulsación percutida es una opción de pulsación muy utilizada en el tiple, más no tanto en los otros cordófonos, y consiste en tocar con la parte superior de las uñas a forma de pajuela. Se puede efectuar de manera individual con cada uña o en bloques de dos, tres y cuatro uñas, en estos casos no participa el pulgar y el movimiento siempre va de arriba hacia abajo. El sonido resultante es brillante y cuando se hace con las uñas en bloque es potente.

La pulsación percutida es como si el tiplista tuviera a su disposición cinco pajuelas –cada una corresponde a la parte superior de cada uña–. Por ser las uñas de tamaños diferentes, se obtiene con cada una de ellas distintos grados de intensidad y de brillo. El tiplista aprende a conocer la sonoridad de sus uñas y escoge cuál o cuáles o qué combinaciones entre ellas le brindan el color y la intensidad que desea.

Es común que, para puntear melodías, algunos tiplistas junten en bloque las uñas de los dedos índice, medio, anular y meñique,

Figura 44. Nuestro tiple: Historia y Técnica del instrumento (p.101), por J. Montoya, 2022.

Analizando todos los materiales, se puede concluir que la mayoría de ellos contiene la parte ritmo-armónica, es decir que explican la forma de tocar los acordes y los diferentes ritmos en el instrumento, de igual forma hay una heterogeneidad en la nomenclatura y en la forma de explicar aspectos técnicos como la digitación, la indicación de trastes, las ilustraciones de los instrumentos y su direccionalidad en la imagen, y con algunos de los materiales se puede generar confusiones tanto teóricas como en la manera de interpretar el instrumento. Muchos de los autores consideran importante el estudio de escalas en el instrumento, sin embargo, no indican el objetivo o funcionalidad de realizarlas o qué se puede lograr con estas. Muy pocos materiales incluyen todos los aspectos analizados, y de igual forma muy pocos incluyen en estos la forma de desarrollar una calidad de sonido o como buscarla, independientemente de lo que quiera el intérprete; únicamente dos de los materiales y de los años más recientes presentan un material didáctico o de apoyo para complementar los contenidos de los materiales, y muchos de estos sí incluyen un repertorio, sin embargo, hay que tener en cuenta que los materiales tienen una amplia brecha de tiempo, por lo tanto no todos los autores cuentan o contaban con los mismos recursos para realizar el material, ni

la misma educación musical, ya que esta ha cambiado de gran manera con el paso del tiempo y en especial con este tipo de instrumentos como el tiple en el que ha predominado una enseñanza oral.

Estos materiales y su análisis fueron utilizados como referencia de la manera en la que se ha enseñado el tiple a través del tiempo, identificar qué conceptos y elementos se trabajan en ellos y de qué forma, para así poder tomar cosas positivas para el material realizado en este trabajo de grado, de igual forma, incluir estos elementos que no se han trabajado mucho a través de este tipo de enseñanza o herramientas asociadas. Se pudo identificar que en muy pocos de los materiales analizados se abordan aspectos técnicos del tiple melódico, pues en su mayoría se dedican a enseñar los ritmos y elementos del tiple acompañante, sin embargo, los materiales que sí abordan algunos aspectos técnicos del tiple melódico son aquellos que se encuentran del año 1996 hasta la actualidad, de igual forma son muy pocos los materiales que se han presentado con un apoyo didáctico o de manera digital.

DATOS RECOLECTADOS EN ENTREVISTAS REALIZADAS A TIPLISTAS DE DIFERENTES LUGARES DE COLOMBIA.

Se realizó una serie de entrevistas a 12 tiplistas del país de diferentes edades, en modalidad presencial y virtual, con el fin de investigar e indagar acerca de cómo estos músicos han abordado aspectos técnicos como el volumen, velocidad y calidad de sonido en el tiple melódico desde el punto de vista como intérprete y como docente, la importancia de estos, y como ha ido desarrollándose el aprendizaje del tiple a través del tiempo.

Se realizaron 6 preguntas base a los entrevistados, las cuales fueron:

1. ¿Cuál es tu historia personal con el tiple, como empezaste, y cuál ha sido tu contexto con el instrumento?
2. ¿Crees que es importante trabajar la técnica del instrumento desde un principio? ¿Por qué?
3. ¿Cómo empezaste a abordar la técnica en el instrumento?
4. ¿Interpretas tiple melódico? ¿con plectro o sin plectro y en que espacios?
5. ¿Cómo has abordado el volumen, la velocidad y la calidad de sonido en el rol melódico como docente o instrumentista?
6. Según tu experiencia ¿Cuáles ejercicios crees que son pertinentes para trabajar el volumen, la velocidad y la calidad de sonido en el tiple? ¿De dónde provienen estos ejercicios?

Los entrevistados fueron:

NOMBRE	Nivel en que enseña	Edad	Región
Diego Armando Bahamón Serrato	Universitario	34	Bogotá
Efraín Franco Arbeláez	Universitario	66	Bogotá
Cindy Yineth Gómez Gutiérrez	Universitario	35	Bogotá
Enerith Núñez Pardo	Pensionada	62	Bogotá
Oscar Orlando Santafé Villamizar	Universitario	56	Bogotá
Luis Carlos “Lucas” Saboya González	Universitario	45	Tunja
Paulo Andrés Olarte Rendón	Educación no formal	51	Manizales
Carlos Augusto Vásquez Soto	Educación no formal	30	San Gil
Harol Pobre Bolaños	Educación no formal	35	Huila
Juan Pablo Hernández Gómez	Educación no formal	58	Ibagué
Fabián Gallón Velásquez	Educación no formal	57	Pereira
Julián Andrés Solano Castrillón	Educación no formal	41	Ginebra-Valle

Tabla 1. Entrevistados, nivel en el que enseñan, edad y ciudad de origen. Diseño propio.

Los resultados obtenidos en las entrevistas se pueden consolidar de la siguiente manera:

Tipo de educación y docentes de los entrevistados

En la primera pregunta realizada se obtuvo como resultado dos puntos clave los cuales fueron, que tipo de educación recibieron con el instrumento y que profesores de tiple han tenido. En el siguiente cuadro se puede evidenciar todos los maestros o educadores que han tenido los entrevistados a lo largo de su aprendizaje con el instrumento, y cuáles de ellos han coincidido con el mismo maestro:

Entrevistado	Maestro
Diego Armando Bahamón Serrato	Juan Miguel Sosa
	Lucas Saboya
	Efraín Franco
	Carlos Guzmán
	Fabian Gallón
Luis Carlos "Lucas" Saboya González	Fabian Gallón
Cindy Yineth Gómez Gutiérrez	Oriol Caro
	Oscar Santafé
Oscar Orlando Santafé Villamizar	Enerith Núñez
	Rodrigo Mantilla
	Carlos Conde
	Néstor Gamboa
Enerith Núñez Pardo	Luis Enrique Rojas
Efraín Franco Arbeláez	María Cristina Romero
Paulo Andrés Olarte Rendón	Javier Andrés Mesa
Harol Pobre Bolaños	Autodidacta
Carlos Augusto Vásquez Soto	Diego Otero
	Edwin Castañeda
Juan Pablo Hernández Gómez	Francisco Antonio Alarcón Ayala
Julián Andrés Solano Castrillón	Fredy Gutiérrez
	Paulo Cristian Lara
Fabián Gallón Velásquez	Benjamín Cardona

Tabla 2. Docentes de la muestra de entrevistados. Diseño propio.

En primera instancia puede identificarse que varios de los que fueron alumnos o entrevistados en la tabla también tienen un rol docente, como por ejemplo Lucas Saboya, Efraín Franco, Fabián Gallón, Oscar Santafé, y Enerith Núñez, esto quiere decir que los conocimientos que hay

actualmente en la enseñanza del tiple no son muy lejanos los unos de los otros, y en varias ocasiones la circulación de conocimiento que se da entre generaciones es la misma o parecida, teniendo en cuenta que cada interprete no solo ha adquirido conocimientos por un mismo docente sino también por diferentes experiencias vividas, o exploraciones que han realizado algunos con el instrumento, y que las herramientas y formas de enseñar que se han desarrollado en las diferentes épocas son distintas, y más en un instrumento como el tiple que se academizó mucho tiempo después de que se interpretara y por esta razón la educación en su gran mayoría ha sido oral.

De igual forma puede apreciarse que en la muestra de las personas a las que se les realizó la entrevista, solo dos (Diego Bahamón y Lucas Saboya) coincidieron con un mismo docente el cual fue Fabián Gallón, estas tres personas coinciden de gran forma en la manera de tocar el instrumento, esto se puede evidenciar en el trabajo de grado titulado *El Tiple Colombiano Plataforma Multimedia de Estudio (2013)* de Diego Bahamón Serrato, donde por medio de un análisis de la interpretación del instrumento que realizan Saboya y Gallón, se desarrolla una plataforma multimedia para estudiar 8 elementos técnico-interpretativos como por ejemplo en la pulsación apoyada, donde se enfatiza en el ángulo de ataque "Para tener una buena definición de sonido, hay que tener en cuenta dos componentes del movimiento: en primer lugar, el dedo no debe ir completamente de frente, por el contrario, se aconseja girar la mano hacia la izquierda, esto con el fin de dar una proporción igual de uña y yema al momento de atacar el orden."; estas tres personas coinciden en la forma de realizar y explicar la manera de correcta de realizar el ataque en la pulsación apoyada.

A continuación, puede observarse el tipo de educación que han recibido los entrevistados a lo largo de su estudio con el tiple, se encuentra dividida en cuatro tipos: educación no formal, entendiéndose como cualquier actividad o educación en donde se desarrollan habilidades y conocimientos, incluso con un plan de trabajo establecido, sin embargo, no se realiza una acreditación o reconocimiento formal equivalente a un título; educación formal en donde al igual que la anterior se adquieren conocimientos y habilidades de una forma estructurada y en instituciones certificadas, con el fin de alcanzar objetivos académicos y profesionales, y hay una

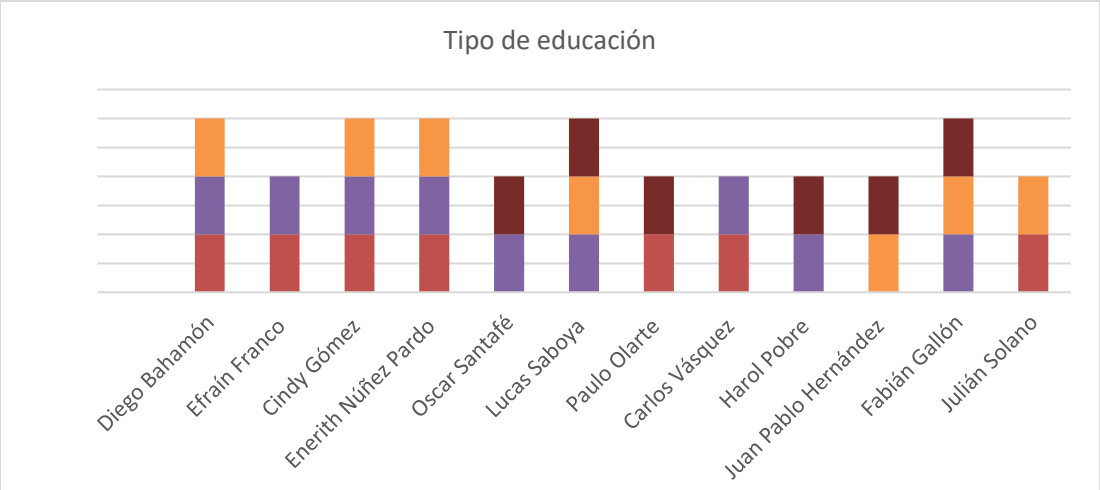


Gráfico 1. Tipo de educación que recibieron la muestra de entrevistados. Diseño propio.

acreditación o titulación de esta; clases particulares, donde se adquieren conocimientos gracias a una persona en particular que ya los tiene, y esta no se realiza en ninguna institución ni genera ningún tipo de certificación o título; tradición familiar; donde la persona ha adquirido sus conocimientos por medio de algún familiar o familiares que llevan por costumbre realizar una actividad sea empíricamente o estudiada en alguna institución, en este caso la interpretación del instrumento.

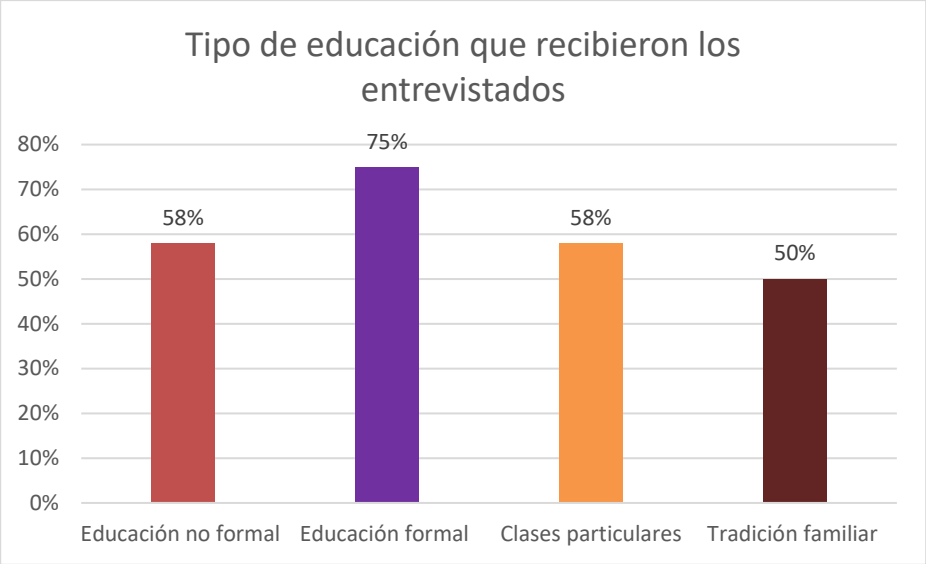


Gráfico 2. Porcentaje de las personas que recibieron cada tipo de educación. Diseño propio.

Puede observarse que todos los entrevistados cuentan con más de un tipo de educación, esto quiere decir que hoy en día el tiple cuenta con accesibilidad de enseñanza en varios lugares del país, en especial la educación formal ya que el 75% de los entrevistados han tenido acceso a ella en diferentes instituciones, sin embargo hay que tener en cuenta que algunos de estos entrevistados, aunque han tenido la educación formal, no siempre se ha tenido el mismo enfoque o rigor en la enseñanza del instrumento: el caso de Efraín Franco quién estudió en la Universidad Pedagógica Nacional y menciona en su entrevista "En la pedagógica donde yo estudié, realmente yo no cursé ningún tiple, yo al maestro Luis Enrique Rojas le mostré lo que yo sabía de tiple y me dijo, no, usted ya sabe para el nivel que se necesita aquí, le voy a pasar los dos niveles que se cursaban en el énfasis de cuerdas pulsadas, creo que eran dos o tres semestres, entonces me dijo, no, tranquilo, usted ya toca pasillo, bambuco y lo que pedía es que no era demasiado exigente.", o como también lo expreso Fabián Gallón

> Entré al conservatorio de Pereira a estudiar guitarra clásica, y pues como tocaba tiple y podía leer tiple que era raro en esa época en los principios de los 80, hoy en día ustedes pueden y todos los muchachos y estudiantes leen música, en esa época no, eran muy poquitos los tiplistas que podían leer, entonces era como < ¡Oh! Un tiplista que sabe leer venga para acá lo necesitamos>, entonces

> de una vez entré a la estudiantina de la Universidad Tecnológica de Pereira y ahí empecé a hacer los primeros pinitos en el tiple, pero si era una instrucción muy básica, fue simplemente este es el bambuco, este es el pasillo, esta es la guabina, el resto defiéndase como pueda, no era una estructura de vamos a hacer ejercicios, nada absolutamente nada, pero como yo estudiaba guitarra tenía esa concepción de los dedos, los números de los dedos a través de la guitarra clásica. (Fabian Gallón, 2025)

Esto demuestra que en un principio, aunque ya se incluía el tiple en la educación formal, la educación que se impartía era en un contexto muy básico y no se involucraba ninguna parte técnica o de profundidad en el instrumento en comparación con hoy en día, de igual forma, se ve como muchas personas antes de comenzar con el tiple han tenido acercamientos a otros instrumentos como la guitarra, y de allí se han iniciado diferentes exploraciones en el tiple por sus similitudes y forma de interpretar, por medio de estas se han llegado a establecer algunos elementos técnicos como los que se utilizan en este trabajo de grado.

Así mismo, como se evidencia en las tablas, la mitad de las personas entrevistadas han empezado su formación en el tiple con tradición familiar, y la educación de este es en su mayoría de manera oral, lo cual justifica lo anteriormente mencionado ya que tiempo atrás esta era la forma más común de enseñanza del instrumento, y por ende así se empezó su enseñanza tanto en la educación formal como no formal, también teniendo en cuenta que no se contaba con los materiales e investigaciones que se han realizado sobre el instrumento, y hoy en día tenemos acceso a ellos.

Estudio de aspectos técnicos en una fase inicial del instrumento

Se identificaron las diferentes posiciones y opiniones acerca de si es importante trabajar aspectos técnicos en la iniciación del instrumento y el por qué, ya que el material realizado en este trabajo de grado abarca esta población.
En los siguientes gráficos se observa si los entrevistados creen o no importante trabajar la técnica en el instrumento desde un principio y sus opiniones justificando la respuesta.

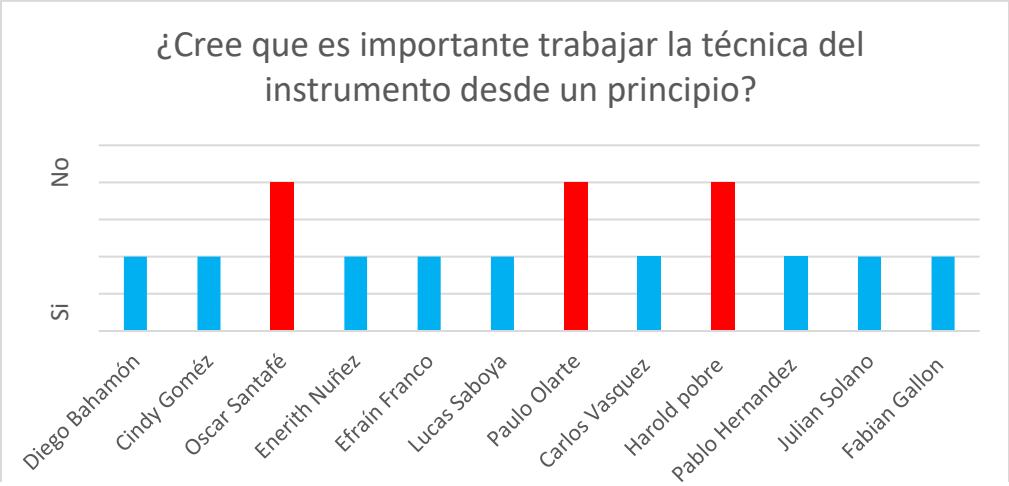


Gráfico 3. Respuestas de los entrevistados a la pregunta ¿Cree que es importante trabajar la técnica del instrumento desde un principio? Diseño propio.

Entrevistado	Respuesta	Justificación
Diego Armando Bahamón Serrato	SI	Finalmente, en todo está la técnica, y siempre se está enseñando técnica directa o indirectamente, siempre se transmite una información que puede ser técnica, musical, expresiva, estilística.
Cindy Yineth Gómez Gutiérrez	SI	Para que no se adquieran mañas y luego sea más difíciles de corregir
Oscar Orlando Santafé Villamizar	NO	Se pierde la tradición y la oralidad del instrumento
Enerith Núñez Pardo	SI	Se realiza una orientación adecuada y ajustada a las condiciones propias del cuerpo y del instrumento
Efraín Franco Arbeláez	SI	Lo ideal desde el comienzo es que los aprendices tengan una fundamentación técnica
Luis Carlos "Lucas" Saboya González	SI	Va a facilitar el camino, va a acortarlo también va a producir mejores resultados de manera más rápida y también va a generar conciencia sobre la manera de tocar y los resultados que se pueden obtener
Paulo Andrés Olarte Rendón	NO	Lo importante es con que recursos cuenta para que el estudiante le guste el instrumento y se quiera quedar en él, y dependiendo en que contexto está, si está en una universidad en una academia si no está en ninguna etc.
Carlos Augusto Vásquez Soto	SI	Siempre y cuando sea de una manera indirecta y didáctica, lo más importante es que haya un disfrute y pasión por tocar, sin embargo, si es importante para no empezar con mañas.
Harol Pobre Bolaños	NO	Lo primordial es tener gusto por el instrumento.
Juan Pablo Hernández Gómez	SI	La forma de que lleguen esos conocimientos son muchas y diferentes, y muchas veces puede que no lleguen de personas que interpretan el tiple, sin embargo, es importante que siempre cojamos lo que más nos sirve y lo adaptemos al instrumento
Julián Andrés Solano Castrillón	SI	Es necesario desarrollar fuerza y sensibilidad para llegar al instrumento y avanzar, la técnica es un mecanismo para ahorrar energía
Fabián Gallón Velásquez	SI	Para mejorar la calidad de interpretación, no retrasa mucho el proceso de formación y no se crean mañas

Tabla 3. Justificación de las respuestas de los entrevistados a la pregunta ¿Cree que es importante trabajar la técnica del instrumento desde un principio? Diseño propio.

Se evidencia que un 75% de los entrevistados, coinciden en que sí es importante trabajar la técnica en una fase inicial en el instrumento, un 25% con la justificación de que es importante para no adquirir lo que coloquialmente le llaman “mañas” en el instrumento, y en un futuro sean difíciles o tardías en corregir; un 16% lo considera importante para tener una fundamentación y orientación técnica en el instrumento y del cuerpo con relación a este, este aspecto es de gran importancia ya que tener una mala técnica en el instrumento puede llegar a ocasionar lesiones físicas en el intérprete; otro 25% considera que al involucrar un estudio técnico en la fase inicial del instrumento va a potenciar el avance del interprete y ver resultados más rápido, como opina Julián Solano “la técnica es un mecanismo para ahorrar energía” refiriéndose en el procesos de las personas con el estudio del instrumento, ya que al tener una buena técnica al momento de interpretar el repertorio será más fácil resolver aspectos técnicos como los que se trabajan en el material realizado en este trabajo de grado.

Por el contrario, un 25% de los entrevistados opinan que no es importante y no se debería trabajar aspectos técnicos en una fase inicial en el estudio del instrumento, dos de ellos justificando que antes de estudiar la técnica es primordial adquirir un gusto y motivación para tocar el instrumento, y finalmente un entrevistado considera que al trabajar aspectos técnicos desde un principio se pierde la tradición y oralidad del instrumento.

Maneras de empezar a abordar la técnica en el instrumento

Según la experiencia de las personas entrevistadas, tanto como intérpretes y como docentes, se recopiló en la siguiente tabla las diferentes formas en que se puede trabajar y abordar la técnica en el instrumento.

Entrevistado	**Maneras de abordar la técnica**
Diego Armando Bahamón Serrato	Por medio de la exploración que tuvo con el instrumento
Cindy Yineth Gómez Gutiérrez	Adaptar ejercicios de otros instrumentos de cuerda pulsada al tiple
Oscar Orlando Santafé Villamizar	Empezar cantando para tener un acercamiento con el diapasón
Enerith Núñez Pardo	Utilizar técnicas de Gentil Montaña y Roberto Barragán
Efraín Franco Arbeláez	De una forma autodidacta, y realizando ejercicios de digitación y escalas

Luis Carlos “Lucas” Saboya González	Escuchar e imitar el sonido que le llamaba la atención, un sonido pastoso y redondo, también adoptar estudio del instrumento de una forma más académica, y adaptar música clásica y colombiana al instrumento
Paulo Andrés Olarte Rendón	Se puede clasificar en etapas 1. motivación 2. fundamentación en donde se empieza a trabajar la técnica y esta se puede relacionar con otros instrumentos como por ejemplo el bajo
Carlos Augusto Vásquez Soto	Ver y escuchar a otros tiplistas y abordando diferentes técnicas
Harol Pobre Bolaños	Desde técnicas de otros instrumentos como la guitarra requinto, sin embargo, hay que realizar una exploración con el instrumento ya que siempre tienen cosas diferentes
Juan Pablo Hernández Gómez	De forma autodidacta por medio de la exploración del instrumento, y por medio de intentar imitar referentes
Julián Andrés Solano Castrillón	Desarrollando fuerza con el instrumento y trabajar con escalas y repertorio ya que empezó por la necesidad de tocar repertorio que requería técnica
Fabián Gallón Velásquez	Trabajar con agrupaciones ya que, dentro de la exigencia de estos, se adapta la técnica a la necesidad.

Tabla 4. Maneras de abordar la técnica según la muestra de entrevistados. Diseño propio.

De las respuestas obtenidas, se evidencia que de muchas maneras diferentes puede empezarse a abordar la técnica en el instrumento, estas pueden variar dependiendo del contexto en el que se encuentren, sus experiencias previas en la música, el lugar en donde estén ubicados, entre otras. Muchas de estas respuestas coinciden entre los diferentes entrevistados y se pueden resumir de la siguiente manera:

1. **Realizando una exploración con el instrumento de forma autodidacta:** esto permite al interprete no cerrarse únicamente a los aspectos técnicos que otros estudian, que se encuentren en métodos o materiales, o que se les imparta en su educación, sino a realizar e identificar de forma autónoma cuales y como trabajar los diferentes aspectos técnicos de acuerdo con las necesidades de cada interprete.
2. **Adaptar técnicas de otros instrumentos en el tiple:** se ha evidenciado que de esta manera pueden obtenerse muy buenos resultados, principalmente y como antes se ha mencionado, la mayoría de los aspectos técnicos del tiple melódico sin plectro se han adaptado desde la guitarra clásica, esto permite ver desde otras perspectivas como abordar el instrumento y sus similitudes con otros. **E**n la experiencia de Paulo Olarte expone

> Yo descubrí la técnica del tiple cuando empecé a tocar bajo. ¿Ves?, Entonces, y tú me dirás, pero ¿qué tiene que ver el bajo con el tiple? Todo, ¿sí? ¿Por qué? Porque resulta que el bajo, la forma de pulsar el bajo de la mano izquierda, de la mano derecha, por lo menos a nivel de la mano derecha, está mucho más estudiada que lo que está estudiado el tiple, entonces los grandes bajistas, como el desarrollo del instrumento si ha escrito tanto, han descrito todo el proceso biomecánico de cómo se debe pulsar, cuál es la proyección del sonido, qué es lo que tú buscas, cuál es el control, si es desplazamientos verticales, lo mismo que la guitarra, ¿sí? Pero el bajo, la relación es que la pulsación, como es un instrumento que tiene un control mayor que la guitarra, porque todo lo que haga suena, ¿sí? Lo mismo que el tiple. Tímbricamente son instrumentos complejos de controlar. Entonces ahí entendí la dimensión, hasta dónde tenía que llegar la forma de pulsar y que era una pulsación que para mí funcionaba en los dos instrumentos, tanto el tiple como el bajo. (Paulo Andrés Olarte, 2025)

3. **Ver, escuchar, e intentar imitar a diferentes referentes del tiple y sus formas de realizar diferentes aspectos técnicos:** según la teoría del aprendizaje social de Alberth Bandura existe el aprendizaje por imitación, este consiste en que por medio de la observación e imitación las personas pueden adquirir conocimientos y habilidades, para algunas personas esta es la manera más fácil y efectiva de aprender, en especial en la enseñanza musical, y en este aspecto no es la excepción, puesto que es al ver/escuchar otra persona realizar o ejecutar algún aspecto técnico como por ejemplo la calidad de sonido, puede ser más fácil entenderlo y tratarlo de imitar.
4. **Trabajar con escalas y repertorio que exija un nivel técnico alto, al igual que con agrupaciones en donde la exigencia cree una necesidad de estudio técnico en el instrumento:** trabajar con diferentes escalas y repertorio que exija un nivel técnico es una de las formas más comunes de abordar la técnica en el tiple hoy en día. En especial dentro de espacios académicos se ha evidenciado y demostrado que es una forma muy efectiva de abordar la técnica ya que por medio de esta se puede desarrollar y trabajar varios aspectos técnicos a la vez, y con su constante repetición hay un progreso notorio.

Tiple melódico: espacios, ejecución con y sin plectro.

En los siguientes gráficos se consolida las respuestas de los entrevistados acerca de si interpretan tiple melódico, si utilizan el plectro, o no, o utilizan ambas técnicas, y en que espacios se involucra el tiple melódico.

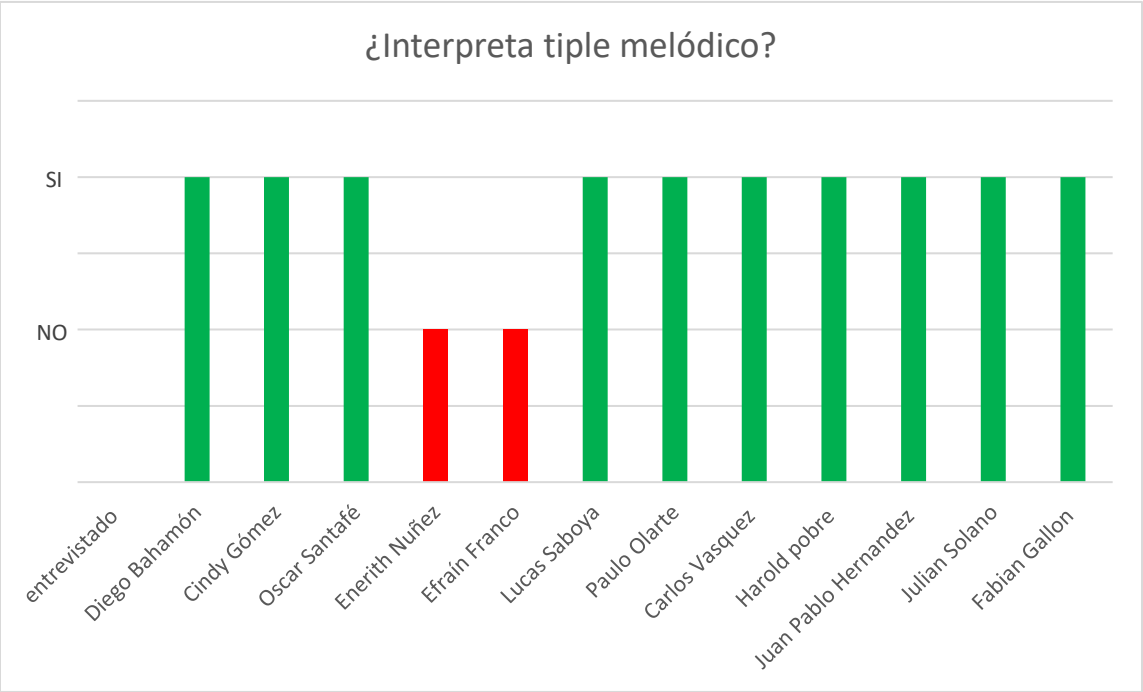


Gráfico 4. Respuestas de los entrevistados, si tocan o no tiple melódico. Diseño propio.

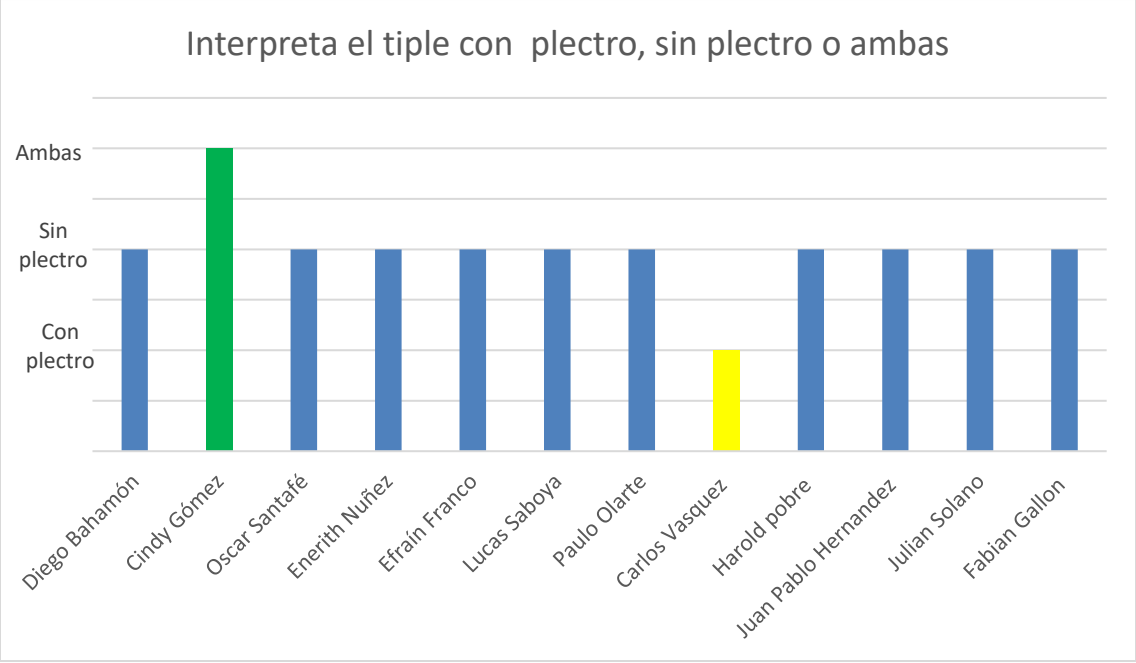


Gráfico 5. Respuestas de los entrevistados si interpretan el tiple con plectro, sin plectro o ambas. Diseño propio.

Se puede demostrar que el 83% de los entrevistados, en su rol como intérpretes ejecutan el tiple melódico, es decir que en su mayoría esta modalidad la utilizan muchos tiplistas en diferentes regiones del país, sin embargo, no en la misma cantidad lo interpretan sin plectro. Esto puede tener varios factores de cambio en especial la región en la que están ubicados, por ejemplo, en el caso de Carlos Vásquez quien comenzó su formación en San Gil-Santander, allí predomina el uso del plectro en este instrumento por su tradición local y en busca de obtener un sonido más brillante sobre todo al usar la técnica de dobles cuerdas, esto se puede ver de igual forma en uno de los referentes más fuertes en la región de Santander, Pedro Nel Martínez, quien siempre ha implementado el uso del plectro en su interpretación melódica con el instrumento, sin embargo Vásquez por medio de una exploración personal con el instrumento ha aprendido la técnica sin el plectro como por ejemplo al momento de interpretar melodías con pulsación apoyada en el tiple solista, en la entrevista al momento de responder la pregunta si ha explorado también en algún momento la técnica sin el plectro responde lo siguiente:

> Por supuesto que yo lo he hecho, digamos que también hago algunas piezas de tiple solista pero digamos que lo he venido haciendo uno porque me gusta esa forma de tocar el instrumento, pero dos porque en mis adentros desde hace algunos años me ha rondado una inquietud, la que me he venido dando cuenta que es un camino que deberíamos recorrer todos, y tiene que ver lo digo yo no con ánimo de imponerlo sino de compartir un pensamiento por el cual yo he venido trabajando a título personal, que los tiplistas debemos ser muy integrales, y me refiero con integralidad a que el tiple no es ni santandereano ni boyacense ni paisa ni pastuso ni nada, el tiple es el tiple, y yo considero que un tiplista debe tocar tiple con el plectro, debe dominar muy bien la técnica con los dedos, debe acompañar muy bien, debe tener un golpe muy lindo, debe poder hacer sus propias versiones con el instrumento, etcétera, una cantidad de cosas que hacen de esa posición mía en cuanto a la integralidad del tiplista, entonces en base a eso pues por supuesto yo me he preocupado por también tocar tiple con los dedos, con la técnica de la guitarra clásica, y tengo algún repertorio con eso y tengo algunas versiones con el tiple solista. (Carlos Vásquez, 2025)

En la siguiente tabla se puede observar los espacios en los cuales los entrevistados implementan el tiple melódico.

Entrevistado	**Espacios en el que interpretan tiple melódico**
Diego Armando Bahamón Serrato	Agrupaciones y tiple melódico con acompañamiento
Cindy Yineth Gómez Gutiérrez	Agrupaciones y docencia
Oscar Orlando Santafé Villamizar	Trío y dentro del tiple solista
Enerith Núñez Pardo	N/A
Efraín Franco Arbeláez	N/A
Luis Carlos “Lucas” Saboya González	Música de cámara en trio y cuarteto, tiple melódico con acompañante

Paulo Andrés Olarte Rendón	Lo utiliza más en un rol de acompañante ya sea en música de cámara u otros espacios
Carlos Augusto Vásquez Soto	Tiple solista (sin plectro), tiple melódico con plectro, y con acompañamiento
Harol Pobre Bolaños	Acompañamiento de duetos o formato vocales
Juan Pablo Hernández Gómez	Tiple solista, melodías y acompañamiento vocal
Julián Andrés Solano Castrillón	Trio y agrupaciones como estudiantinas y orquestas
Fabián Gallón Velásquez	Tiple melódico solista con acompañamiento, y agrupaciones

Tabla 5. Espacios en los que interpretan tiple melódico los entrevistados. Diseño propio.

Los espacios más comunes en los que se involucra el tiple melódico son:

- Tiple melódico solista con acompañamiento
- Diferentes agrupaciones como tríos, cuartetos, formatos vocales, orquestas o estudiantinas, entre otros
- Dentro del tiple solista
- En rol acompañante de otros interpretes

Aquí se muestra que el tiple melódico, ya sea con plectro o no, se involucra en muchos espacios, no simplemente tocando un repertorio de tiple melódico solista que es el más común, de aquí la importancia de trabajar y estudiar los diferentes aspectos técnicos los cuales son necesarios para ejecutar de una manera efectiva esta modalidad, ya que está en muchos espacios de la vida musical, como intérpretes y docentes.

Volumen, velocidad y calidad de sonido.

Según las experiencias y la educación del instrumento con cada entrevistados, estos tienen diferentes opiniones y maneras de trabajar los tres aspectos técnicos en los que se enfoca este trabajo de grado, a continuación, se mostrará esta información:

Entrevistado	**Formas de abordar o trabajar el volumen**
Diego Armando Bahamón Serrato	Tener un buen instrumento, trabajar el volumen progresivamente sin que se estalle el sonido, y con repertorio.
Cindy Yineth Gómez Gutiérrez	Trabajarlo por medio de dinámicas, y ejercicio de pulsación: cuatro pulsaciones fuertes, y cuatro pulsaciones con una dinámica menor
Oscar Orlando Santafé Villamizar	Depende del estado emocional de la persona y se puede trabajar con el estudio melancólico para tiple solo de su autoría

Enerith Núñez Pardo	Trabajar con escalas, acentos regulares e irregulares dentro del compás, y estudio de la mano derecha
Efraín Franco Arbeláez	Trabar un pañuelo entre las cuerdas y hacer los ejercicios con y sin el pañuelo
Luis Carlos “Lucas” Saboya González	Encontrar en las dos manos maneras específicas para trabajar el volumen, con pulsación apoyada y posición de la mano y ubicada en la boca del instrumento o atrás, utilizar escalas
Paulo Andrés Olarte Rendón	Tener un buen instrumento, conexión cerebro mano posición del dedo al pulsar la cuerda hacer un desplazamiento completo del dedo y tener fuerza en la mano izquierda, la necesaria para generar un buen volumen sin exceder la fuerza.
Carlos Augusto Vásquez Soto	Exploración del instrumento, explorar tímbricas, tocar en la boca o un poco atrás de la boca del instrumento para encontrar un poco más de volumen, conocer el instrumento y hacer la pulsación lo más duro que se pueda sin estallar ni dañar el sonido, igualmente con la parte metálica o dulce del instrumento.
Harol Pobre Bolaños	Enseñar por medio de patrones en la iniciación y no tanto por la teoría, tener conciencia, utilizar plectro dedo en doble cuerda
Juan Pablo Hernández Gómez	No solo trabajarlo con el ataque sino la digitación, presión que se ejerce al pulsar las cuerdas, y la pulsación de la mano derecha, hacer ejercicios de fuerza para la mano izquierda y ejercicios de la mano derecha para pulsar. Automatización de los dos procesos, sin embargo, no sobrepasar el volumen del instrumento y estallar el sonido
Julián Andrés Solano Castrillón	Desarrollo de fuerza, de realizar un buen fraseo, no cambiar tanto de cuerda cuando se digita, realizar escalas en todos los modos y con mucho repertorio.
Fabián Gallón Velásquez	Calidad del instrumento, realizar pulsación apoyada.

Tabla 6. Formas de abordar o trabajar el volumen según la muestra de entrevistados. Diseño propio.

Para trabajar el volumen hay varias coincidencias en las respuestas de los entrevistados:

1. **Tener un buen instrumento:** es de vital importancia contar con un buen instrumento, ya que este factor afecta en gran medida qué tanto se pueda proyectar el volumen, sin embargo, es importante tener en cuenta que no todas las personas en una etapa inicial

tienen la posibilidad de contar con un instrumento construido con lineamientos y materiales de buena calidad, pues muchos hemos adquirido buenos instrumentos con el paso del tiempo.

2. **Trabajar la fuerza sin estallar el sonido:** en este punto también se involucra una buena calidad de sonido, pues es importante desarrollar un buen volumen a la hora de tocar, sin embargo, hay que tener en cuenta que existe un límite en donde por querer tocar muy duro se estalla el sonido del instrumento y esto afecta la calidad de sonido, como lo expresa Diego Bahamón en su entrevista "pasa con el tiple que hay un punto donde el sonido se estalla y ese nivel es relativamente cercano, entonces siento que uno debe ser muy cuidadoso ir subiéndolo de a poquitos", sin embargo, este factor también depende de gustos ya que aunque muchos de los entrevistados coincidieron en esta respuesta y ninguno opino lo contrario, si al interprete le gusta más un sonido un poco más estallado y le importa más generar volumen que una buena calidad de sonido esta persona trabajara del modo contrario al que se plantea.
3. **Trabajar la pulsación de la mano derecha:** La mayoría de los entrevistados coincidieron que para trabajar la velocidad en el instrumento se debe trabajar la mano derecha en especial la pulsación por medio de ejercicios de técnica, escalas, dinámicas y repertorio, aunque es importante realizar el estudio de las dos manos, con la mano derecha se ejecuta y desarrolla el volumen y la intensidad de este en el instrumento.

Entrevistado	**Formas de abordar o trabajar la velocidad**
Diego Armando Bahamón Serrato	Tener un proceso paciente y progresivo, repertorio, digitaciones, metrónomo, escalas
Cindy Yineth Gómez Gutiérrez	Digitaciones, metrónomo, alternancia de dedos, arañita, escalas y combinaciones
Oscar Orlando Santafé Villamizar	Metrónomo, subdivisiones de los pulsos, escalas, largo de las uñas
Enerith Núñez Pardo	Escalas, acentos regulares e irregulares dentro del compás, estudio de la mano derecha
Efraín Franco Arbeláez	Escalas con metrónomo, y repertorio que interpretaba
Luis Carlos "Lucas" Saboya González	Buena digitación, utilizar ligados en la mano izquierda, usar cuerdas al aire para saltar de posición, trabajar por posiciones, utilizar escalas
Paulo Andrés Olarte Rendón	Disociación muscular, desarrollar destreza motriz para hacer pasajes rápido primero se debe entender el pasaje y ahí si ejecutarlo, una correcta posición de la mano izquierda

Carlos Augusto Vásquez Soto	Digitación mano izquierda y derecha, usar metrónomo, entender que la velocidad es progresiva trabajar con el metrónomo progresivamente
Harol Pobre Bolaños	Escalas, y ejercicios para no repetir dedos
Juan Pablo Hernández Gómez	Automatizar el movimiento de la mano derecha, y con ejercicios de diapasón
Julián Andrés Solano Castrillón	Desarrollo de fuerza, de realizar un buen frasear, no cambiar tanto de cuerda cuando se digita, realizar escalas en todos los modos y con mucho repertorio
Fabián Gallón Velásquez	Trabajar la velocidad y ángulo de ataque para que tenga una buena velocidad y de forma clara

Tabla 7. Formas de abordar o trabajar la velocidad según la muestra de entrevistados. Diseño propio.

Para trabajar la velocidad hay varias coincidencias en las respuestas de los entrevistados:

1. **Trabajar las digitaciones del repertorio:** al realizar unas buenas digitaciones al momento en que estamos realizando el montaje de un repertorio, en especial si tiene un grado de velocidad alto, va a facilitar el poder realizarla de una manera más fácil, ya que tanto la mano izquierda como derecha tendrán mayor comodidad y facilidad de hacer las notas en una velocidad alta, como por ejemplo hacer toda la frase en una misma posición para no realizar tantos saltos, y usar como recurso las cuerdas al aire para poder cambiar de posición.
2. **Escalas:** ocho de los doce entrevistados coincidieron en que una de las mejores formas para trabajar la velocidad en el instrumento es por medio de escalas, pues se ha evidenciado que trabajar con escalas desarrolla no solamente la velocidad sino otros aspectos técnicos en muchos instrumentos, sin embargo en el tiple, se han desarrollado diferentes maneras de abordas las escalas, no solamente haciéndolas ascendente y descendentemente, sino con combinaciones de ritmo, de diferentes modos, con dinámicas y articulaciones, entre otras.
3. **Utilizar el metrónomo:** el uso del metrónomo es de gran utilidad a la hora de realizar un estudio del instrumento, esto permite desarrollar una estabilidad del tempo en la música, para trabajar la velocidad, muchos de los entrevistados mencionan el uso de este progresivamente en el trabajo con escalas, repertorios, y digitaciones. El uso de esta herramienta puede ayudar de gran manera en el estudio del instrumento y de este aspecto técnico en especial.
4. **Estudio de la mano derecha e izquierda:** para desarrollar velocidad se necesita desarrollar

una destreza motriz y una automatización de la mano derecha e izquierda, es necesario trabajar y hacer ejercicios conscientes de cada mano por separado, y de igual forma las dos juntas ya que si se desarrolla más velocidad o destreza en una mano que en la otra al momento de ejecutar una melodía, repertorio, o ejercicio técnico no se verá el resultado, las dos manos deben ir sincronizadas y trabajar juntas para obtener un resultado satisfactorio.

Entrevistado	**Formas de abordar o trabajar la calidad de sonido**
Diego Armando Bahamón Serrato	Ser autocritico, con repertorio, posición de la mano derecha que no se fragmente el sonido trabajar con cuerdas al aire, escalas, autoexploración para que cada persona encuentre su sonido,
Cindy Yineth Gómez Gutiérrez	Combinación yema-uña, tipos de pulsaciones, repertorio, sonido parejo, ángulo de cada mano y brazo
Oscar Orlando Santafé Villamizar	Descubrimiento personal, tipos de pulsación
Enerith Núñez Pardo	Escalas, acentos regulares e irregulares dentro del compás, estudio de la mano derecha
Efraín Franco Arbeláez	Tocar conscientemente la pulsación con yema y uña, tocar con índice medio y anular
Luis Carlos “Lucas” Saboya González	Utilizar pulsación apoyada con yema y uña, tapar resonancias que queden, utilizar escalas
Paulo Andrés Olarte Rendón	Depende de la mano derecha en la pulsación, tener un buen limado de uñas, tener un buen tipo de cuerdas y buscar limpieza en el sonido
Carlos Augusto Vásquez Soto	Pulsación, saber distribuir la digitación, tener buenos referentes con buen sonido según el criterio de cada uno, no dejar pasar los errores ser muy riguroso, tener otros referentes que no sean tiplistas
Harol Pobre Bolaños	Utilizar diferentes planos en el instrumento, y tener mucha conciencia, ataque tener conciencia que la falange va a descansar en el dedo pulgar, manejar la intensidad del ataque
Juan Pablo Hernández Gómez	Trabajar la pulsación y digitación, hacer trabajo motriz, de adaptación muscular y de fuerza, y tener un entrenamiento constante, ayudas que se puede sacar del instrumento: posibilidades sonoras y tímbricas del instrumento trabajando las diferentes posiciones del ataque

Julián Andrés Solano Castrillón	Desarrollo de fuerza, de realizar un buen fraseo, no cambiar tanto de cuerda cuando se digita, realizar escalas en todos los modos y con mucho repertorio
Fabián Gallón Velásquez	Trabajar el ángulo de ataque para que no suene como tres cuerdas diferentes sino como una sola

Tabla 8. Formas de abordar o trabajar la calidad de sonido según la muestra de entrevistados. Diseño propio.

Para trabajar la calidad de sonido hay varias coincidencias en las respuestas de los entrevistados:

1. **Trabajar la mano derecha y ángulo de ataque:** para desarrollar una buena calidad de sonido a la hora de tocar, es importante identificar como se logra esto, si lo que se busca en un sonido redondo y robusto o pastoso, el ángulo de ataque debe ser como expresa Fabián Gallón "que el ángulo no sea muy diagonal sino más corto para disminuir esa distancia", esto para que cada orden suene como si fuera una sola cuerda y no tres por separado, en lo que coinciden varios entrevistados, y de igual forma realizar el ataque con yema y uña, aunque si lo que se busca es un sonido más brillante hay que realizar el ataque con más uña que yema y de igual forma procurar que los órdenes suenen como si fuera una sola cuerda, o como otros los mencionan buscar limpieza en el sonido, o un sonido parejo.
2. **Escalas y repertorio, y tipo de pulsación:** al igual que en otros aspectos técnicos mencionados anteriormente, este de igual forma se puede trabajar con escalas, por medio del repertorio, y especialmente con los tipos de pulsación, ya que es allí en donde se detalla y analiza la manera de realizar el ataque en las diferentes pulsaciones como apoyada y libre que, aunque son pulsaciones con principios diferentes, es importante que en ambas se busque una buena calidad de sonido.
3. **Autoexploración y autodescubrimiento :** la anatomía de cada cuerpo es diferente, por lo tanto las uñas y dedos de cada interprete también lo son, aunque se busque un objetivo específico para tener una buena calidad de sonido, cada interprete debe realizar una autoexploración para encontrar en primera instancia la forma más cómoda anatómicamente para realizar el ataque en la pulsación, y segundo el sonido que busque el intérprete o sea de su agrado, ya que muchos pueden tener como objetivos detalles diferentes como por ejemplo que el sonido sea más pastoso o más brillante, sin embargo siempre hay que buscar que sea un sonido uniforme.

DISEÑO DEL MATERIAL REALIZADO.

El material realizado en este trabajo de grado tiene como objetivo brindar herramientas a personas que se encuentren en un nivel inicial del instrumento, sin embargo, con conocimientos teóricos musicales, que quieran trabajar aspectos técnicos como velocidad, volumen y calidad de sonido. Es un material digital y didáctico que cuenta con material audiovisual de apoyo en formatos como videos y audios para un mejor entendimiento y ayuda en los contenidos.

Empieza sus contenidos con un apartado de elementos importantes antes de empezar a interpretar el tiple, todos estos cuentan con fotografías y/o videos, en estos se encuentran:

1. **Las partes del tiple:** por medio de una imagen de un tiple se señala las partes de este para conocimiento del lector.
2. **Sujeción del instrumento:** por medio de una explicación y posteriormente de fotografías, se explica dos formas de sujetar el instrumento: por medio de un posapié o escabel, y con un soporte comúnmente llamado *ergoplay.*
3. **Forma de las uñas:** por medio de una explicación y posteriormente una imagen, se da una guía y recomendación general de cómo debe ser el limado de las unas de la mano derecha, sin embargo, se menciona que, al ser cada cuerpo diferente anatómicamente, este es simplemente una guía y se deben tener como más como se sienta el intérprete.
4. **Afinación del tiple:** Se explica la distribución de las cuerdas en el tiple, y que tipo de cuerdas se usan (entorchadas y requintillas), se anexa una imagen en donde se encuentran ubicadas las notas y el orden de estas, se explica cómo van ubicadas y cuantos tipos de cuerda tiene cada orden, y finalmente se muestra un video con la afinación correcta del tiple.
5. **Escritura del instrumento:** Se explica por medio de una imagen tomada de Manuel Bernal, y posteriormente de texto, cual es la escritura correcta del instrumento en el pentagrama primero se muestra las alturas reales de cada cuerda al aire, y posteriormente la forma en la que se ubica cada orden en el pentagrama, en la explicación se utiliza la nomenclatura que se debe utilizar en el pentagrama para indicar que cuerda se debe utilizar (número encerrado dentro de un círculo ubicados en la parte superior). Posteriormente se presenta una imagen de la mano izquierda con números en cada dedo, indicando la numeración que se le debe dar a la mano izquierda, y finalmente por medio de un fragmento de la partitura tomada del dueto *Bambuco para dos* del compositor Carlos Guzmán Torres de la parte para tiple, se indica que estos números (sin encerrar dentro de un círculo) igualmente ubicados en la parte superior del pentagrama, son los mostrados anteriormente de la mano izquierda.
6. **Referentes:** se presenta una *playlist* realizada en YouTube, con algunos temas donde se involucra directa o indirectamente el tiple melódico ya sea en formato solista en alguna agrupación, con el fin de que el lector tenga distintos referentes y pueda identificar los aspectos técnicos antes de empezar los ejercicios propuestos.
7. **La tablatura:** se explica cómo se utiliza el sistema de escritura de tablatura, por medio de texto y dos imágenes donde se ubica la afinación del tiple en esta, y conjunto al pentagrama.

Esto con el fin de que pueda ser utilizado por personas que no saben leer o no tengan mucha práctica con la partitura, pero si, se les facilite la tablatura.

Con esto se finaliza el apartado de elementos importantes antes de empezar a interpretar el tiple. Posteriormente se explica los tipos de pulsación que se van a trabajar en el material, las cuales son pulsación apoyada y pulsación libre, primero se da una descripción detallada de la manera de realizar cada pulsación, y que hay que tener en cuenta para que esta salga bien como por ejemplo que el resultado sea un sonido uniforme como se mencionaba en el capítulo anterior, y que debe haber una alternancia en los dedos índice y medio incluso al momento de cambiar de cuerda a la hora de realizar la pulsación (en la pulsación apoyada). La explicación de ambas pulsaciones va acompañada con un video en donde se muestra la forma correcta de ejecutarlas.

Se explica la importancia de los aspectos técnicos que se trabajan en el material los cuales son: el volumen la velocidad y la calidad de sonido.

Volumen: trabajar el volumen en el tiple, es de gran importancia por varios factores, muchas veces no hay una buena proyección al momento de tocar, esto afecta en el rango dinámico que se pueda tener ya que no se encuentra mucha diferencia en las dinámicas por ejemplo de un piano a un forte, también permite que al momento de tocar juntos con otros instrumentos, el tiple no se quede en un volumen muy inferior a todos, aunque llega un límite con instrumentos como las cuerdas frotadas o instrumentos de viento que hay una diferencia de proyección considerable por factores como su construcción, de igual forma al tener un buen desarrollo del volumen va a permitir que se resalte el instrumento en agrupaciones.

Velocidad: la importancia de trabajar y desarrollar una buena velocidad en el instrumento es que permite realizar los pasajes u obras rápidas de una forma más cómoda, y con un sonido limpio, ya que cuando se realizan pasajes rápido y no se ha desarrollado la velocidad indicada o se ha automatizado la sincronía de las dos manos, genera un sonido sucio y no se entienden las notas.

Calidad de sonido: en este aspecto, se da una orientación según mi experiencia propia y la de los entrevistados, sin embargo, la perspectiva de este puede cambiar según los gustos u objetivos del intérprete, en este material se propone desarrollar un sonido lo más redondo posible, pastoso, y que cada orden suene como si fuera una sola cuerda, esto permite que se le pueda dar una interpretación a las obras, que las notas suenen de una manera clara y agradable, pues los órdenes al tener la combinación de cuerdas entorchada y requintillas, juntas generan un timbre o sonido cautivante .

Después de este abrebocas de conceptos y contenidos pertinentes para el espectador desde el inicio, se continua con 10 ejercicios acompañados de variantes cada uno. Se realizan con un apoyo audiovisual para mejor entendimiento, comprensión, y facilidad de práctica a la hora de realizar los ejercicios; los videos de este material de apoyo se realizaron en SOGE estudios por Mateo Ortegón, y los audios fueron realizados y capturados de manera autónoma.

Primer ejercicio

Consta en trabajar principalmente con la mano derecha. En el primer punto se realiza únicamente el movimiento que se ejecuta en la pulsación apoyada ejerciendo un poco de presión sobre la cuerda sin halarla, esto con el fin de mecanizar y desarrollar un buen apoyo en la cuerda para así propiciar el desarrollo de volumen, se encuentra un video realizando el ejercicio para que el espectador tenga una referencia, y posteriormente se presenta un audio con un metrónomo en cinco velocidades de 50, 55, 60, 65, 70 BPM, para que se mecanice y se agilice el movimiento y apoyo que se debe ejercer sobre la cuerda al momento de hacer pulsación apoyada.

Siguiente a esto en el segundo punto se realiza el mismo movimiento anterior ahora sí halando la cuerda y generando el sonido, teniendo en cuenta que cada orden suene como si fuera una sola cuerda y realizando el mayor apoyo posible que se trabajó en el punto anterior, está acompañado de un video en donde se realiza el ejercicio con un metrónomo de 50 BPM para dar una referencia visual del ejercicio, y un audio en donde se presenta primero el ejercicio junto con un metrónomo de 50 BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, se presenta de esta manera en cinco velocidades de 50, 55, 60, 65, 70 BPM.

En el tercer punto se presenta por medio de una partitura y tablatura, el ejercicio consiste en trabajar con las dos manos teniendo en cuenta lo que se realizó en los puntos anteriores, ahora automatizando la sincronía de ambas manos, por medio de hacer cuatro notas cromáticas con un pedal en la cuerda al aire, desde el primer orden hasta el cuarto, y devolviéndose del cuarto al primer orden. El ejercicio va acompañado de un video en donde se encuentra el ejercicio para que sirva como una referencia visual, y un audio que tendrá primero el ejercicio junto con un metrónomo de 50BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, se presenta de esta manera en cinco velocidades de 50, 55, 60, 65, 70 BPM.
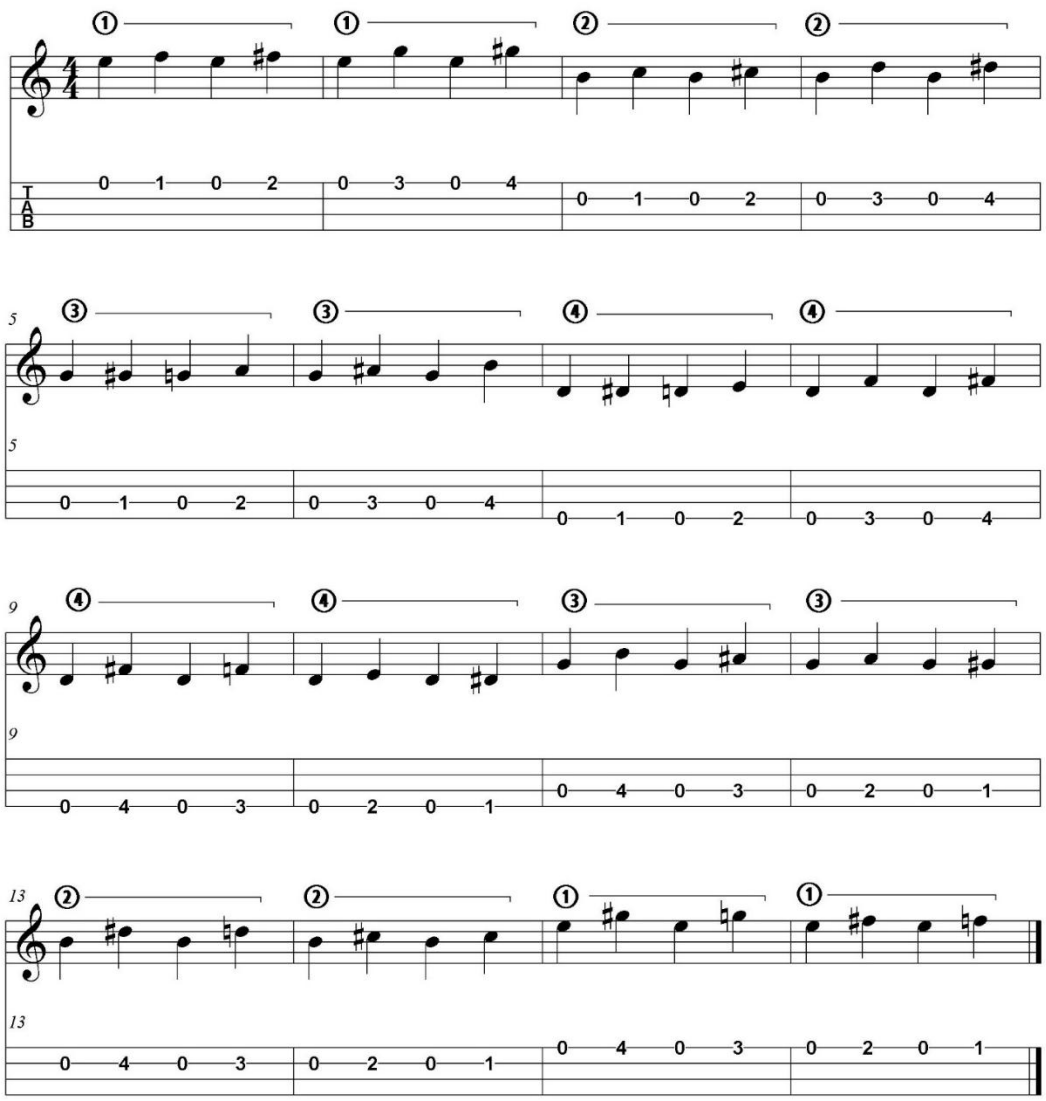


Figura 45. Tercer punto del primer ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025

Segundo ejercicio

La idea principal de este ejercicio fue tomada de la entrevista realizada a Fabian Gallón, consiste en atacar una cuerda realizando el movimiento de pulsación apoyada, y seguidamente taparlo con el otro dedo (se utilizan los dedos índice y medio de la mano derecha), con este ejercicio se busca mejorar la velocidad de ataque intentando que el sonido sea lo más corto posible, pero con una buena calidad de sonido.

En el primer punto se da la indicación de atacar la cuerda y taparla seguidamente con el dedo contrario cuerda por cuerda, en este ejercicio se encuentra un video para tener una referencia

visual, y cuatro audios en donde se encuentra primero el ejercicio junto con un metrónomo de 50 BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, se presenta de esta manera en cinco velocidades de 50, 55, 60, 65, 70 BPM.

En el segundo punto se realiza el mismo ejercicio del punto anterior ahora sumándole una digitación en la mano izquierda en todo el diapasón del instrumento con el siguiente mapa, este ejercicio se encuentra acompañado de un video de referencia visual, y un audio donde se presenta primero el ejercicio junto con un metrónomo de 50BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, se presenta de esta manera en cinco velocidades de 50, 55, 60, 65, 70BPM.

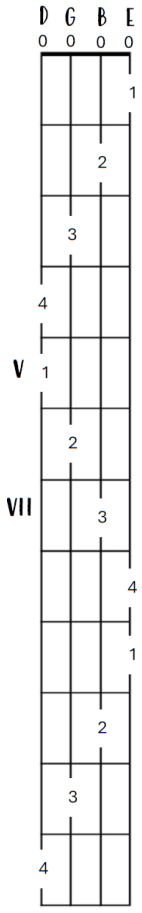


Figura 46. Mapa del segundo punto del segundo ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025

Tercer ejercicio

En este ejercicio se trabaja la pulsación libre únicamente con cuerdas al aire por medio de arpegios, y de esta forma trabajar la calidad de sonido en este tipo de pulsación.

En el primer punto se presenta un ejercicio en partitura y tablatura con pulsando los cuartos ordenes con un pedal en el primer orden de la siguiente manera:

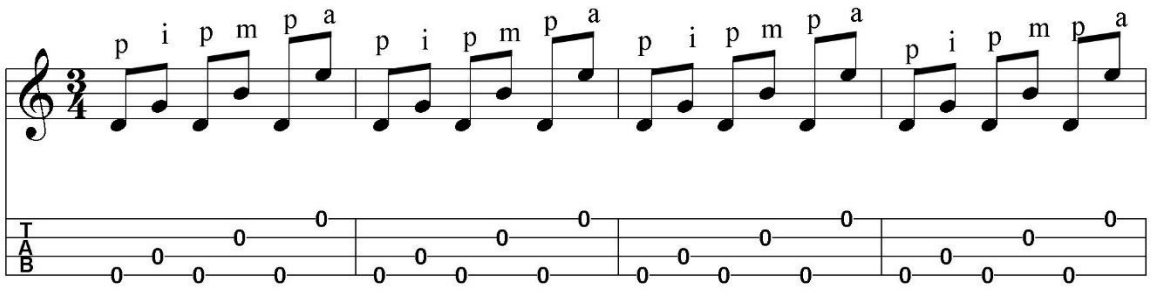


Figura 47. Primer punto del tercer ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025

Este punto va acompañado de un video de referencia visual y un audio que tendrá primero el ejercicio junto con un metrónomo de 40 BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo.

En el segundo punto se realiza el mismo ejercicio anterior añadiéndole acentos en diferentes corcheas (el acento se va corriendo cada corchea), con el fin de controlar el volumen en la pulsación libre, este ejercicio va acompañado de un video de referencia visual, y un audio con un metrónomo que aumentara en cinco velocidades diferente de 40, 45, 50, 55 y 60 BPM, tendrá un conteo previo antes de cada cambio de tiempo para que la persona pueda estar preparada a este cambio.

El tercer punto consiste en realizar seis combinaciones diferentes de arpegios con diferentes ritmos, y de esta manera poder mecanizar de una mejor forma la pulsación libre ya que se involucran ritmos, y se acercan a una práctica musical más real al momento de montar un repertorio, está acompañado de un audio con un metrónomo que aumenta en cinco velocidades diferentes de 40, 45, 50, 55 y 60 BPM, estos audios tendrán un conteo previo antes de cada cambio de tiempo para que la persona pueda estar preparada a este cambio.

El cuarto punto propicia la creatividad y la práctica de los ejercicios anteriores, pues el alumno tiene que proponer mediante dos plantillas de pentagramas y tablaturas en blanco la creación de combinaciones de arpegios, así como los puntos anteriores, en la primera plantilla con acentuaciones (como el segundo punto) y en la segunda, combinaciones con diferentes ritmos (como el tercer punto), va acompañado de un audio con un metrónomo que aumentará en cinco velocidades diferente de 45, 50, 55, 60, y 65 BPM, estos audios tendrán un conteo previo antes de cada cambio de tiempo para que la persona pueda estar preparada a este cambio, de igual forma se encuentra la plantilla para descargar y la persona pueda realizar el ejercicio a mano o en algún dispositivo digital.

Cuarto ejercicio:

Este ejercicio involucra los tres aspectos técnicos propuestos en el material, consiste en un ejercicio de pulsación apoyada utilizando únicamente cuerdas al aire, se propone tocar las cuerdas desde el primer orden hasta el cuarto con diferentes números de pulsaciones por cuerda haciendo énfasis en no repetir dedo, esto con el objetivo de trabajar un punto muy importante al desarrollar y estudiar la velocidad, ya que el repetir dedo quita agilidad y rapidez a la hora de tocar, de igual forma, también se involucra la velocidad al tener cambio de tiempo y la calidad de sonido siempre intentando que haya un sonido limpio.

En el primer punto se propone por medio de partitura y tablatura, primero cuatro pulsaciones por cuerda empezando con el dedo índice, y posteriormente tres, dos, y una pulsación por orden, siempre intercalando los dedos índice y medio incluso cuando se cambia de orden, este ejercicio está acompañado de un video de referencia visual, y un audio en donde primero se encuentra el ejercicio junto con un metrónomo de 90 BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, se presenta de esta manera en cinco velocidades de 90, 95, 100, 105, 110 BPM.

El segundo punto tiene el mismo mecanismo que el punto anterior con la diferencia que el número de pulsaciones y orden de cuerdas por pulsar no son seguidas sino en un orden diferente, este ejercicio va acompañado de un video de referencia visual, y un audio en donde primero se encuentra el ejercicio junto con un metrónomo de 90 BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, se presenta de esta manera en cinco velocidades de 90, 95, 100, 105, 110 BPM.

El tercer punto es igual que el segundo con la diferencia de que está compuesto por combinaciones diferentes en el número de pulsaciones y el orden de cuerdas por pulsar, este ejercicio va acompañado de un video de referencia visual, y un audio en donde primero se encuentra el ejercicio junto con un metrónomo de 90BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, se presenta de esta manera en cinco velocidades de 90, 95, 100, 105, 110BPM.

En el cuarto punto se realiza el mismo ejercicio que en el tercero agregándole dinámicas, con el fin de trabajar el volumen y rango dinámico, se utiliza el mismo ejercicio anterior para que el espectador o estudiante lo tenga más mecanizado y pueda prestar más atención a realizar las dinámicas correctamente, de igual forma va acompañado de un video de referencia visual, y un audio en donde primero se encuentra el ejercicio junto con un metrónomo de 100 BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, se presenta de esta manera en cinco velocidades de 95, 100, 105, 110, 115 BPM.

El quinto punto consiste en propiciar la creatividad y la práctica de los ejercicios anteriores, pues el

espectador tiene que proponer mediante una plantilla de pentagrama y tablatura en blanco, una combinación diferente a las anteriores (como el segundo y tercer punto) y agregándole dinámicas (como el cuarto punto) este ejercicio va acompañado de un audio con un metrónomo que aumentará en cinco velocidades diferente de 95, 100, 105, 110, 115 BPM, este audio tendrá un conteo previo antes de cada cambio de tiempo para que la persona pueda estar preparada a este cambio, de igual forma se encuentra la plantilla para descargar y la persona pueda realizar el ejercicio a mano o en algún dispositivo digital.

Quinto ejercicio

El siguiente ejercicio consta en realizar un ejercicio de notas cromáticas con pulsación apoyada, para trabajar principalmente la calidad de sonido utilizando diferentes notas en el diapasón del instrumento. Se presenta el siguiente mapa para mostrar la digitación que se debe realizar:

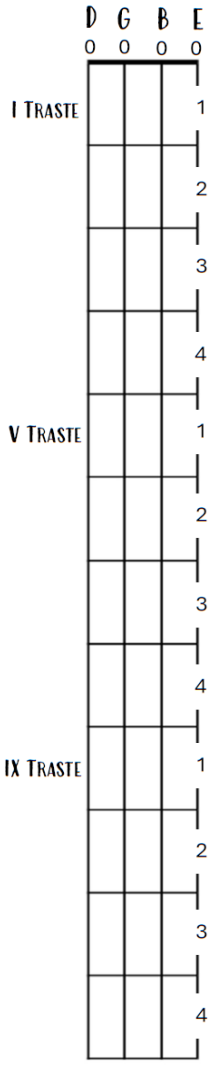


Figura 48. Mapa del quinto ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025

El primer punto consiste en realizar la digitación del mapa tal cual se muestra en la imagen en todos los órdenes, este ejercicio cuenta con un video de referencia visual, y cuatro audios en donde primero se encuentra el ejercicio junto con un metrónomo de 75BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, se presenta de esta manera en tres velocidades de 80, 85, 90BPM. Cada audio y video corresponden a realizar la digitación del mapa en cada orden.

En el segundo punto se realiza nuevamente la digitación del mapa, ahora con las dinámicas y digitación mostradas en la siguiente imagen, este ejercicio va acompañado de igual forma con un video de referencia visual, y cuatro audios en donde se encuentra primero el ejercicio junto con un metrónomo de 75BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, se presenta de esta manera en tres velocidades de 80, 85, 90BPM. Cada audio y el video corresponden a realizar la digitación del mapa y dinámicas propuestas en cada orden.

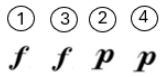


Figura 49. Digitación y dinámicas del segundo punto del quinto ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025

El tercer punto es el mismo ejercicio que el segundo punto, con las dinámicas y digitación mostradas en la siguiente imagen, cuenta con un video de referencia visual, y cuatro audios en donde primero se encuentra el ejercicio junto con un metrónomo de 75BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, se presenta de esta manera en tres velocidades de 80, 85, 90BPM. Cada audio y video corresponden a realizar la digitación del mapa y dinámicas propuestas en cada orden.

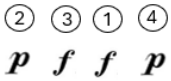


Figura 50. Digitación y dinámicas del tercer punto del quinto ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025

Sexto ejercicio

En este ejercicio se trabaja los tres aspectos técnicos principalmente la calidad de sonido, y el volumen por medio de una variación que debe realizarse en todos los puntos, que consiste en colocar un pañuelo o trapo entre las cuerdas al lado del puente del instrumento, esto opacará un

poco el sonido del instrumento con el fin de que se tenga que proyectar y realizar una pulsación más profunda para que suene el instrumento, como se muestra en la siguiente imagen. Esta



Figura 51. Fotografía de la variación del tiple con un trapo del sexto ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025

variación fue tomada de la entrevista realizada a Efraín Franco.

El primer punto consiste en interpretar un fragmento del pasillo *Para recordar* del compositor Francisco Cristancho Camargo (1905-1973) con pulsación apoyada, presentado en partitura y tablatura, se debe realizar encima de un audio que contiene un acompañamiento en guitarra, también cuenta con un video en donde se realiza el ejercicio como referencia visual.

En el segundo punto se realiza nuevamente el mismo fragmento del pasillo *Para recordar,* ahora con unas dinámicas propuestas y haciendo énfasis en tener un sonido redondo y limpio, contiene un audio nuevamente con el acompañamiento en guitarra ahora con una velocidad mayor, y cuenta con un video en donde se realiza el ejercicio como referencia visual.

En el tercer punto se realiza nuevamente el mismo fragmento del pasillo *Para recordar,* del punto dos, encima de un audio que contiene el acompañamiento de guitarra en cuatro velocidades diferentes las cuales son 65, 70, 75 y 80 BPM, con un conteo previo en el cambio de cada velocidad para que la persona o espectador pueda estar preparado al cambio de tiempo.

Séptimo ejercicio

Este ejercicio consiste en trabajar con escalas prototipo, en donde cada grado (denominado en el material como “digitación”) de la escala tiene una digitación establecida, es decir que cada grado tiene la misma digitación independientemente de la tonalidad que se esté trabajando, solamente se busca la nota del grado en el cuarto orden y se realiza la digitación establecida. Las digitaciones se presentan por medio de mapas y realiza una explicación detallada de cómo se deben trabajar las

escalas junto con un video en donde se muestra el ejemplo tocando la escala de la digitación 2° en la tonalidad de do mayor.

El primer punto consiste en realizar las escalas de digitación de 2°, 3°, y 4° con notas largas en la tonalidad de do mayor de manera ascendente y descendente, se debe realizar encima de un audio que contiene primero el ejercicio junto con un metrónomo de 50 BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo.

En el segundo ejercicio se realiza la escala de digitación 5°, 6°, y 7° con notas largas en la tonalidad de do mayor de manera ascendente y descendente de igual forma que el punto anterior, sobre un audio que contiene primero el ejercicio junto con un metrónomo de 50BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo.

El tercer punto consiste en realizar las escalas de digitación de todos los grados en la tonalidad de do mayor, con el siguiente ritmo por nota de manera ascendente y descendente, debe tocarse encima de un audio que contiene primero el ejercicio junto con un metrónomo de 50BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo.



Figura 52. Ritmo del tercer punto del séptimo ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025

En el cuarto punto se realiza al igual que el punto anterior las escalas de digitación de todos los grados en la tonalidad de do mayor, con el siguiente ritmo por nota de manera ascendente y descendente, debe tocarse encima de un audio que contiene primero el ejercicio junto con un metrónomo de 50BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo.



Figura 53. Ritmo del cuarto punto del séptimo ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025

El quinto punto consiste en juntar los dos puntos anteriores, se realiza las escalas de digitación de todos los grados en la tonalidad de do mayor, con el ritmo del tercer punto ascendentemente, y el ritmo del segundo punto descendentemente, debe tocarse encima de un audio que contiene primero el ejercicio junto con un metrónomo de 50 BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo.

En el sexto punto se realiza el mismo ejercicio que el punto anterior, ahora sobre un audio que contiene primero el ejercicio junto con un metrónomo de 45 BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, se presenta de esta manera en cinco velocidades de 45, 50, 55, 60 y 65 BPM.

El séptimo punto consiste en propiciar la creatividad y la práctica de los ejercicios anteriores, pues el espectador tiene que proponer mediante una plantilla para escribir ritmo en blanco, un ritmo diferente a los anteriores para realizar las escalas de manera ascendente, y un ritmo diferente para realizar las escalas de manera descendente, se debe realizar con un metrónomo desde la velocidad que se sienta más cómodo el espectador e ir aumentándole de a 5 BPM hasta la velocidad que pueda realizar el ejercicio. Al finalizar se encuentra la plantilla para descargar y la persona pueda realizar el ejercicio a mano o en algún dispositivo digital.

Al finalizar se aclara que este ejercicio debe trabajarse en todas las tonalidades, y pueden realizarse los ritmos por nota, cada figura rítmica por nota, combinando diferentes ritmos cada dos notas, o cualquier propuesta que se le ocurra al interprete.

Octavo ejercicio

Este ejercicio consiste en realizar una de las voces de la adaptación realizada por Valeria Arenas para dueto de tiples de *Torbellino* del compositor Jesús Alberto Rey, con el fin de trabajar con otro instrumento melódico a la misma vez, calidad de sonido, y volumen.

El primer punto consiste en realizar una de las voces presentada en partitura y tablatura, contiene

un video realizando la voz que debe tocar el espectador como referencia visual, y el ejercicio debe tocarse sobre un audio que contiene la otra voz del dueto con un conteo previo para entrar. Debe interpretarse con pulsación apoyada en las partes melódicas, y con pulsación libre en donde se encuentran acordes.

En el segundo punto se realiza la misma parte del torbellino que el punto anterior ahora sumándole las dinámicas propuestas, y al momento de encontrar acordes realizar el ritmo de torbellino, contiene un video realizando la voz que debe tocar el espectador como referencia visual, y el ejercicio debe tocarse sobre un audio que contiene la otra voz del dueto con un conteo previo para entrar.

El tercer y último punto consiste en interpretar el torbellino en cinco velocidades diferentes, para esto debe tocarse sobre un audio que contiene las cinco velocidades de 60 ,65, 70, 75 y 80 BPM con la otra voz del dueto y conteo previo antes de empezar cada una, las dos primeras velocidades se realizaran con metrónomo de fondo y las demás velocidades se realizaran únicamente con la otra voz sin metrónomo.

Noveno ejercicio

Este ejercicio está enfocado en trabajar en una técnica muy común utilizada en el tiple melódico que es trémolo, se hace una explicación en el inicio de la forma en se realiza el trémolo y como obtener una buen calidad y velocidad de este, también se explica que existen dos formas de realizarlo con el dedo índice, y utilizando los dedos como un plectro, ambas explicaciones van acompañadas de un video para tener una referencia audiovisual. Posteriormente se muestra la forma de representar el trémolo en una partitura por medio de una imagen.

El primer punto consiste en mecanizar el movimiento del trémolo, para esto se realiza el movimiento de manera muy lenta en todas las cuerdas, esto se muestra por medio de una partitura y tablatura de la siguiente manera, este ejercicio va acompañado de un audio que tendrá primero el ejercicio junto con un metrónomo de corchea 70 BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, se presenta de esta manera en cinco velocidades con el metrónomo de corchea 75, 80, 85, 90 y 95 BPM, en la última velocidad se indica realizar el trémolo lo más rápido que se pueda, cada clic del metrónomo será para que cambiar de cuerda, de igual forma un video que muestra el ejercicio con un metrónomo para que el espectador tenga una referencia audiovisual.

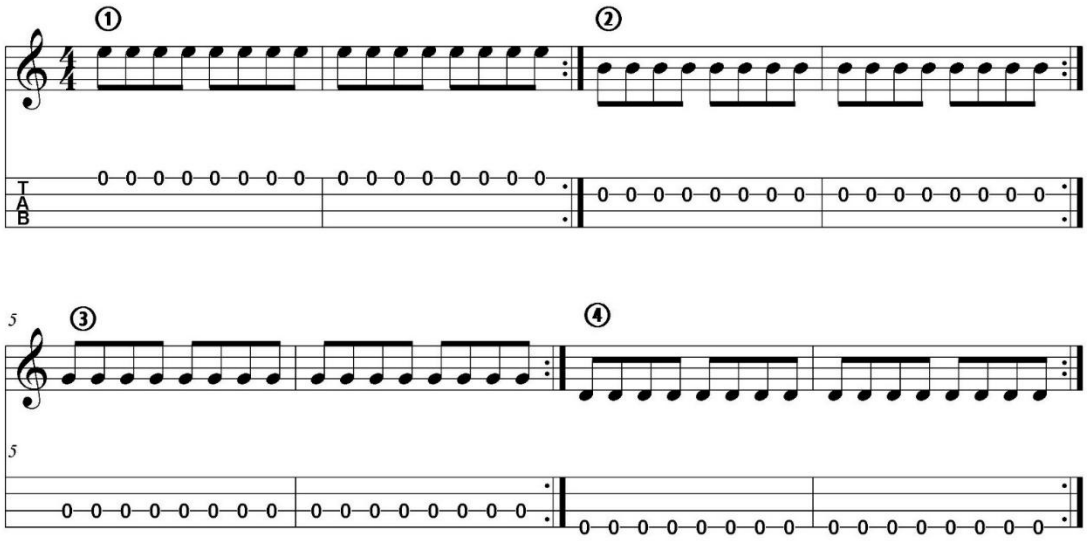


Figura 54.Primer punto del segundo punto del noveno ejercicio del material realizado, por I. Niño, 2025

En el segundo punto se realiza por medio de cada una de las cuerdas al aire, esto indicado por una partitura y tablatura, se indica realizar esta técnica de la formas más rápida y constante posible, debe realizarse sobre un audio que contiene primero el ejercicio junto con un metrónomo de 35BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, de igual forma contiene un video en donde se muestra el ejercicio con el metrónomo para que la persona tenga una referencia audiovisual. Se recuerda que este ejercicio debe realizarse de las dos formas en las que se explicó el trémolo.

El tercer punto consiste en realizar las notas y digitación indicada por medio de una partitura y tablatura (con cuerdas al aire y pisadas) con una velocidad mayor que el punto anterior por la subdivisión de las notas, (en el punto anterior se realizaba en ritmo de blanca y en este ejercicio en ritmo de negra), realizando la escala de do mayor en primera posición, este ejercicio va acompañado de un video en donde se muestra el ejercicio con el metrónomo para que la persona tenga una referencia audiovisual, y debe realizarse sobre un audio que contiene primero el ejercicio junto con un metrónomo de 35 BPM y posteriormente solo el metrónomo para que la persona lo realice junto con la guía y después solo, de igual forma se indica que este ejercicio se debe realizar de las dos formas en las que se pude hacer el trémolo.

En el cuarto punto se interpreta el fragmento de la obra *Forma de Pasillo* de los compositores Manuel Mejía y Fernando León, en donde se trabaja el trémolo en diferentes partes de la melodía, al ser una melodía lenta permite enfocarse en la calidad del sonido y técnica, viene acompañado de un video en donde se realiza el ejercicio con un acompañamiento de guitarra para dar una referencia

audiovisual para la persona que este realizando el ejercicio, y lleva dos audios: el primero lleva el ejercicio junto con el acompañamiento para que la persona lo realice sobre este, y posteriormente un audio con solo el acompañamiento para que la persona realice la melodía junto con este audio.

Decimo ejercicio

Este último ejercicio tiene como objetivo poner en práctica los aspectos trabajados en todo el material por medio de una obra para interpretar, se titula *Blanquita* del compositor Luis Antonio Calvo (1882 – 1945) en ritmo de pasillo, se presenta la partitura y tablatura con la melodía del tema sin ninguna articulación o dinámica con el objetivo que el intérprete haga su propia versión agregándole las dinámicas, articulaciones, y aspectos técnicos que considere pertinentes, este ejercicio va acompañado de diferentes versiones del tema para que la persona las pueda tomar como referencia para crear su propia versión.

CONCLUSIONES

En un material didáctico se pueden implementar y desarrollar la velocidad, volumen y calidad de sonido en el tiple melódico sin plectro para una fase inicial de forma progresiva, es decir que cada ejercicio se desglosa en varios puntos o variaciones para que haya una mayor práctica de estos y de esta manera se pueda mecanizar, estudiar y entender más el contenido. Es de gran ayuda e importancia incluir herramientas como audios y videos para que cumpla su objetivo didáctico, ya que por medio de estos la persona que este trabajando el material utiliza el aprendizaje por imitación, y evita una mala interpretación del contenido, además de esto tiene como herramienta adicional trabajar con audios que ayudan al desarrollo del ejercicio y estudio de los elementos técnicos.

Se cumplió con el objetivo general del proyecto, al desarrollar este material y proporcionar herramientas y formas diferentes para desarrollar los aspectos técnicos propuestos desde un principio, sin embargo, se cambió la metodología inicial que era realizar ejercicios por cada aspecto técnico, al contrario de esto la mayoría de ejercicios trabajan dos o todos los aspectos, juntándolos punto por punto de cada ejercicio, ya que en mi opinión es más efectivo trabajarlos y desarrollarlos juntos porque en la práctica real al montar un repertorio estos elementos técnicos se interpretan conjuntamente y no por separado, y puede llegar a ser más efectivo estudiarlos de esta manera.

Al realizar el estado de cuestión e indagación de los materiales publicados acerca del tiple, se evidenció que había muchos más de los que se pensó en un principio, la mayoría de estos se encontraron en las bibliotecas de la ciudad como la Luis Ángel Arango y la Biblioteca Nacional, sin embargo, como se suponía en un principio, hay muy pocos de estos que trabajan los aspectos técnicos de velocidad, volumen y calidad de sonido, o trabajan el tiple melódico. Se realizó una sistematización con los resultados obtenidos en las entrevistas por medio de tablas y diagramas, concluyendo que:

- Todos los entrevistados han tenido al menos un docente en el instrumento, sin embargo, muchos han complementado su educación y práctica de forma autodidacta.
- Varios han tenido un rol de estudiante y un rol docente entre la muestra de personas entrevistadas, esto quiere decir que no hay mucha diferencia en las metodologías utilizadas para enseñar, y la circulación de conocimiento entre generaciones no es muy lejana, sin embargo, hay que tener en cuenta que cada persona aporta también desde sus experiencias vividas y esto puede incurrir en cambios a la hora de enseñar.
- Todos los entrevistados han contado con más de un tipo de educación en el instrumento ya sea formal, no formal, clases particulares o por tradición familiar, sin embargo, no todos han tenido la misma intensidad o rigor en la enseñanza, este aspecto varía según la región en donde se encuentran ubicados, o la época en la que recibieron la educación.
- Un 75% de los entrevistados consideran que es importante trabajar aspectos técnicos en una fase inicial de aprendizaje en el tiple.

- Las maneras más comunes de abordar la técnica en el instrumento son: realizando una autoexploración con el tiple; adaptar técnicas de otros instrumentos en el tiple; ver, escuchar e intentar imitar referentes del tiple y sus formas de realizar aspectos técnicos; trabajar con escalas y repertorio que exija un nivel técnico alto.
- El 83% de los entrevistados en su rol como interprete ejecutan el rol melódico, esto quiere decir que esta modalidad de interpretación es muy frecuente, por lo tanto, es de gran importancia crear materiales pedagógicos para trabajar los aspectos técnicos que involucran el tiple melódico.

El material didáctico que se realizó en este trabajo de grado se considera pertinente ya que, como fue mencionado anteriormente, no se encuentran muchos materiales que trabajen estos aspectos técnicos, y es una modalidad de interpretación frecuente en la actualidad. Este producto puede ser utilizado tanto como docente para las clases, así como desde la postura de estudiante o aprendiz, ya que se presta para trabajarlo sin una guía docente. El material se encontrará de manera digital con acceso a cualquier persona de manera gratuita, y se hará difusión principalmente por medio de las redes sociales y contactos conocidos.

Al realizar este material didáctico se realiza una proyección a futuro de crear más materiales con la misma metodología para diferentes niveles de interpretación, más aspectos técnicos utilizados en el instrumento, y más modalidades de interpretación. Se espera con este material en primera instancia ayudar y guiar a las personas que están comenzando un proceso de aprendizaje con el instrumento, que sea una motivación para continuar interpretando el tiple al encontrar herramientas que los ayude a mejorar en este, en segunda instancia aportar a la pedagogía del instrumento, con herramientas didácticas desde la fase inicial, y así mismo llamar a más personas a involucrarse con la interpretación del tiple.

BIBLIOGRAFÍA

Abella, Alberto. c.1971. *Moderno Método práctico para aprender a tocar el Tiple sin maestro.*

Acevedo, Manuel. 2016. *Sistematización de variaciones rítmicas para la interpretación de los géneros bambuco y pasillo en el tiple colombiano: un análisis de la ejecución de la mano derecha a partir de la recopilación de formas de acompañamiento generadas por tiplistas de diferentes regiones del país.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.

Bahamón, Diego. 2013. *El Tiple Colombiano Plataforma Multimedia de Estudio.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.

Carvajal, T. 1950. las *Guias Berconti, guía para el aprendizaje del tiple.* Bogotá: Casa musical de Humberto Conti

D´Alemán, Telésforo. 1877 y reedición de 1895. *Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple.* Bogotá: A.M. Silvestre

Granados, Helena. c. 1980. el *Método para tiple, garantizado para aprender sin necesidad de nota ni de maestro: canciones y música para todos.* Bogotá: Alfonso Granados R.

Martínez, Diego. 2019. *Diseño y aplicación de tres ejercicios técnicos para el desarrollo interpretativo del tiple colombiano.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.

Montoya, Jorge. 2022. *Nuestro tiple: Historia y Técnica del instrumento.* Medellín: Editorial EAFIT.

Olarte, Lelio. S.F. *Método para el aprendizaje del Tiple*.

Olarte, Paulo. 2016. *Caracterización de los Procesos de Transmisión del Tiple Colombiano en Tres Contextos de Aprendizaje no Formal.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Pérez, Elkin. 1996. el *Método de tiple.* Medellín: Litografía Especial

Pobre, Harol. 2020. (canal de YouTube). *Trino continuo.* Disponible en *https://www.youtube.com/watch?v=nvsJ9h_qmfY&ab_channel=HarolEsneyderPobreBola%C3%B1os* . Consultado el 25 de marzo del 2023.

Ramírez, Keyner. 1991. *Ahora haga música con el Tiple*. Tunja: Talleres Gráficos "El Maestro"

Santoyo, Julio. 2014. *A la cuerda.* Bogotá: Editorial UD.

Sierra, Gustavo. S.f. *Tiple N1*

Suárez, José. 1869. *Método fácil para aprender los tonos en el tiple.* Bogotá: Imprenta de "La Prensa" por J.M.L.

Vásquez, Carlos. 2017. *Entre Cuerdas de Tiple, Cartilla 1.* Recuperado de *https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Entre%20Cuerdas/03%20ENTRE%20CUERDAS%20DE%20TIPLE%20PROFESOR.pdf* , consultado el 2 de marzo del 2023.

Vera, Sebastián. 2014. *Bandolarium, cuatro obras para bandola sola.* Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Vera, Sebastián. 2023. *Guía para iniciar la bandola andina.* Bogotá.

Viteri, José. 1868. *Método Completo para aprender a tocar Tiple i Bandola sin necesidad de maestro.* Bogotá: Imprenta de Nicolás Pontón i Compañía.

ANEXOS

ANEXO 1 ENTREVISTAS

ENTREVISTA DIEGO BAHAMÓN

Isabella: Buenos días, Diego de antemano muchas gracias por aceptar hacer esta entrevista. Esta entrevista va a ser utilizada para mi trabajo de grado que va a ser un material para trabajar la velocidad, el volumen y la calidad del sonido en un proceso inicial en el tiple. Mi nombre es Isabella Niño, entonces si quieres, cuéntame cuál es tu historia personal con el tiple, cómo empezaste y todo este contexto.

Diego: Yo empecé a estudiar música a los 4 años y a los 12 años conocí el tiple, en una escuela que se llama la Escuela de Nueva Cultura, Ahí digamos que conocí el instrumento como un diapasón, no estudiaba mucho la música tradicional colombiana sino las músicas latinoamericanas, entonces con el tiple yo tocaba montunos, tocaba bambucos, pasillos por supuesto, guabinas, pero también tocaba música llanera, tocaba música argentina, de Brasil, de diferentes países; y como a los 15 años pues ya digamos que decidí que quería estudiar música, entonces empecé a estudiar con Lucas Saboya de manera individual. Y a los 16 años que me gradué del colegio, me presenté al preparatorio de la Universidad Distrital de la ASAB, y ahí entre como a los 17 años a estudiar con Efraín Franco y posteriormente con Lucas Saboya e hice parte de los grupos de la universidad, a los 18 entré a la carrera de la universidad y a los meses fundé un grupo que se llamaba La Séptima, que era una estudiantina pequeña, reducida de tres bandolas, dos tiples, dos guitarras, con compañeros de la universidad. Y yo siempre estaba interesado como por lo solista, por tocar en grupos y acompañar cantantes; entonces ahí empezamos a concursar con La Séptima en el circuito pues normal de festivales de música colombiana, Mono Nuñez, Festival de aguadas del pasillo, Festival de Hatoviejo Cotrafa, convocatorias locales en Bogotá, y empezamos como a tocar. Entonces para mí fue muy interesante porque todo lo que yo aprendí en la universidad que era como teórico y esto, también se complementaba con lo que aprendía en la escena musical de Colombia ¿cierto? como tocando en festivales, concursando, y como te digo conjunto a los grupos que tenía pues seguía estudiando en la universidad, por supuesto tiple solista, tocaban en las músicas de cámara, en los ensambles, y también empecé desde muy chiquito como a los 18 años a hacer conciertos solo, yo los buscaba en salas muy pequeñas donde casi no había gente pero era como para tocar, como que me exigía tocar mucho. Y empecé a participar como en los encuentros de tiplistas que en esa época eran muy pocos y que estaban empezando a salir muchos, ahora pues encuentros que ya llevan 15, 16 años esa era como la primera vez que se hacían. Y empecé a estudiar con Carlos Guzmán que era el profe de la universidad, pero también empecé a estudiar de manera virtual, a distancia, pues con Fabián Gallón, que era como mi intérprete que yo tenía siempre en el radar. Entonces, después de eso bueno, voy a hablar a grandes rasgos, me gradué de la universidad, empecé a concursar como solista, y luego hace 10 años en el 2014, me fui para Boston a estudiar con Fabián precisamente técnica, luego regresé a Colombia y armé mi grupo actual que se llama Itinerante que es un trio de bandola tiple y guitarra con Sebastián Martínez y Mateo Patiño, volvimos a concursar un poco.

En el 2016 me gané una beca, fui seleccionado entre mucha gente a nivel mundial para estar en un programa que se llama One Beat en Estados Unidos, entonces estuve durante un mes con músicos de diferentes países como Rusia, India, Zimbabue, Estados Unidos, Venezuela, Brasil, creando música y pues así mostrando un poco el tiple colombiano, y eso me abrió mucho las puertas para entender lo que quería

hacer como en el futuro.
Y luego empecé a hacer la maestría de música en la Javeriana, que ese año abría el énfasis en tiple, entonces volví a estudiar con Lucas Saboya, y lo que hicimos en esa maestría fue básicamente estudiar un repertorio específico que era la música del siglo XXI, es decir, del 2000 hasta la fecha, entonces tocar música de tiple solista, trío típico y formatos diferentes; y fue una exploración bastante interesante porque Lucas es un referente muy importante sobre todo para ese tipo de música porque él casi que ha estrenado toda esa música, entonces tuvimos como un ejercicio muy interesante.
Y bueno, también cuando regresé de Estados Unidos empecé a trabajar en Idartes como profesor de tiple y de estudiantina en los centros locales para la niñez, y básicamente lo que hacía era enseñar tiple y formar estudiantinas y se hizo un trabajo muy interesante. Luego entré a la Universidad Sergio Arboleda como profesor, me gradué de la maestría haciendo un concierto en el que estrenaba música que había sido escrita para mí, y en el 2020 entré a la Universidad Distrital como profesor de tiple.
Y bueno, estos últimos cuatro años he lanzado diferentes álbumes con mi trío Itinerante, con Juan Pablo Cediel, el año pasado lancé mi álbum como solista y estaba haciendo giras a nivel nacional, y bueno, a lo largo de la historia he hecho conciertos en varios países por supuesto haciendo conciertos de música colombiana y haciendo talleres, eso a grandes rasgos.

Isabella: ¿Y tu primer maestro fue Efraín?

Diego: Mi primer maestro fue Juan Miguel Sosa, que era guitarrista cuando yo tenía 11 años, luego fue Lucas Saboya a los 15, luego Efraín a los 16, luego otra vez Lucas, Carlos Guzmán, Fabián Gallón y el último fue Lucas.

Isabella: ¿Crees que es importante trabajar la técnica del instrumento desde un principio y por qué?

Diego: Sí, yo creo que finalmente todo es técnica, cuando uno le dice a alguien toca de esta manera, a ellos estás dando como una lección técnica, dependiendo del momento de la formación en la que estés; si estás con niños chiquitos no les vas a decir como tienes que meterle más yema, sino que vas a hacer algo un poco más intuitivo, y si ya estás a un nivel mucho más grande sí puedes hablar desde como dar la explicación teórica de la técnica para que la persona entienda. Pero yo siento que la técnica se enseña desde el primer momento, desde la primera clase, desde la primera sesión, desde que uno toca con alguien; ahí se empieza a transmitir una información que puede ser técnica, musical, expresiva, estilística. Entonces sí, creo que siempre se debe hablar desde el primer momento.
Isabella: ¿Cómo empezaste a abordar la técnica en el instrumento?

Diego: Desde muchos lugares, cuando era muy chiquito, con Lucas él me decía cómo no debía funcionar, o sea: cómo así no debe sonar, así no debe sonar, y búsquelo de esta manera, y sígalo buscando, pero nunca me dio como la ruta, sino que hizo que yo buscara la manera para... y me decía, no, así no es, así no es, así no es, y yo lo seguía buscando hasta que llego un punto en que me dijo, así está bien. Entonces fue muy interesante porque no tenía la explicación específica, sino que era como una búsqueda más personal, por supuesto con la guía de Lucas.
Y con Carlos también trabajé mucha técnica sobre todo de mano izquierda a partir de escalas, a partir de repertorio por supuesto, porque siento que la técnica se puede ver de manera aún aislada, pero cuando

se ve en el repertorio es mucho más interesante.
Y cuando me fui a estudiar con Fabián en Boston hace 10 años, sí fue un estudio muy específico de técnica; y antes de eso, mi trabajo de grado estaba enfocado en la técnica del instrumento, en el estudio de la técnica. entonces yo entrevisté a dos tiplistas, que eran Lucas y Fabián Gallón donde les preguntaba cómo hacían los ejercicios, Y a partir de eso yo hice unas grabaciones, una plataforma multimedia para estudiar la técnica y donde hay videos muy específicos donde se describen las definiciones y creé como una... pues utilizando los recursos de esa época, una plataforma multimedia para estudiar el instrumento.
Y entonces digamos que lo he estudiado de todos los lados, como desde un lugar muy intuitivo, desde el repetir, desde el entender mucho lo que hacen los demás, y saber a mí que me funciona.

Isabella: ¿Interpretas tiple melódico? ¿En qué espacios?

Diego: Interpreto tiple melódico sin plectro, y digamos que cuando uno está en un formato como un trío o una estudiantina eventualmente vas a tener melodías, entonces pues digamos que eso también es melódico, aunque sea un poco más hacia la cámara, pero no ha sido nunca mi fuerte el tiple melódico, sino que hago más tiple solista, es lo que más me interesa, pero sí lo he hecho.

Isabella: ¿Cómo has abordado el volumen, la velocidad y la calidad del sonido en el rol melódico como docente e instrumentista? Entonces, si quieres hablemos primero del volumen y así…

Diego: Para mí lo más importante es la calidad del sonido, voy a hablar primero de eso. Siento que en una escala de prioridades la calidad del sonido es más importante que tocar duro o tocar rápido, ¿cierto? Si yo tengo una buena calidad de sonido, a partir de eso me puedo construir, por supuesto uno se podría construir a partir del volumen o a partir de la velocidad, pero siento que es más largo el proceso y puede tomar más tiempo, entonces siento que lo más importante es tener una buena calidad de sonido, si a uno no se le fragmenta el orden, cuando digo fragmentar es que suenen las tres cuerdas por separado, y si uno está contento con el color que uno tiene, a partir de eso se puede construir.
¿Cómo lo trabajo solo? Pues como intérprete lo trabajo escuchándome mucho, siendo muy crítico de mi sonido, no crítico desde el lado negativo sino como ser un buen juez; y cuando lo intento enseñar trato de ser muy específico de cómo no debe sonar, un poco como lo que me iba a las primeras clases con Lucas de cómo no debe sonar, y que la persona empiece a buscar su propio sonido, pero teniendo en cuenta que no se fragmente el sonido; después siento que es más importante, el volumen y la velocidad siento que se pueden trabajar al tiempo y ahí las condiciones tienen que ver sobre todo: en el volumen con el instrumento que uno tenga, si uno tiene un instrumento que no tiene tanta tensión o que es un instrumento que no resuena tanto pues va a ser difícil sacarle más sonido, y pasa con el tiple que hay un punto donde el sonido se estalla y ese nivel es relativamente cercano, entonces siento que uno debe ser muy cuidadoso ir subiéndolo de a poquitos y siempre pensar en la salud, porque a veces uno se tensiona mucho y puede maltratarse, generar una tendinitis, o alguna afección; Y la velocidad, siento que la velocidad es un proceso que hay que ser muy constante y entender que hay cuerpos que se les facilita la velocidad, en mi caso no es pero siento que como he llegado a tocar a una velocidad que considero que está bien es a partir de las escalas, y entendiendo que el proceso es lo más importante siendo muy constante y muy paciente.
A veces uno en este oficio es un poco impaciente y quiere los resultados muy rápidos, y hay que entender

que en este oficio de la música, y de la interpretación los resultados van a tomar muchísimo tiempo, o mucho tiempo, y que hay que ser paciente y seguir siempre apuntándole a eso.

Isabella: Según tu experiencia, ¿cuáles ejercicios crees que son pertinentes para trabajar el volumen, la velocidad y la calidad del sonido? ¿Y de dónde provienen estos ejercicios?

Diego: Yo creo que volumen, velocidad y calidad de sonido, todo se puede hacer a partir del repertorio, el repertorio es lo más formativo que uno tiene, por supuesto hay ejercicios básicos pero es mucho más interesante cuando lo trabajas a partir del repertorio, porque por supuesto tú puedes estudiar escalas y tenerlas muy rápidas pero también si lo estudias desde el repertorio estás estudiando todo no sólo estás estudiando esos tres elementos, sino también el estilo, la música, la interpretación, que son otras cosas que están agregadas entonces por supuesto soy consciente que hay unos ejercicios específicos pero todo se puede trabajar desde la música, y siento que lo más importante es que todo esté en pro, siempre, siempre en pro de la música, es decir, que si estudiamos técnica es para la música, si estudiamos volumen es para la música, si estudiamos velocidad es para la música, no sirve de nada que yo toque una obra que es en un tempo lento y la toque rápido porque quiero estudiar velocidad, no, pues en el tempo lento vas a estudiar otras cosas que es la calidad de sonido por ejemplo, lo que a veces en lo rápido es un poquito complicado estudiar calidad de sonido porque estás pensando en otras cosas entonces igual creo que todo tiene que ser con un proceso, empezar con obras con menos elementos, más sencillas, e ir aumentando de manera gradual para hacerlo más fácil y más orgánico el proceso.

Isabella: Bueno, ¿y nos puedes mostrar los ejercicios?

Diego: Entonces, tal vez lo primero que yo hago cuando si quiero hablar específicamente de la calidad de sonido son cuerdas al aire, entonces lo que le digo a mis estudiantes o lo que pienso yo es como, ¿cómo no quiero que suene? Así, ¿cierto, que está fragmentado? Y entonces lo que voy a buscar es todo lo opuesto; y entonces puede ser muy sencillo como con cuerdas al aire, la primera cuerda siempre va a ser un poquito más difícil, y entonces aquí también ya estoy trabajando técnica y calidad de sonido porque entonces no vamos a repetir dedos y tratar de entender depende del nivel en el que estés o la persona con la que estés trabajando, decirle como más yema o más uña.
Pero entonces también se puede trabajar desde la música, entonces si estás en un proceso muy inicial, se puede trabajar con una obra como chaflán, entonces ahí estoy ya trabajando muchas cosas: posición de la mano izquierda, posición de la mano derecha, calidad de sonido y lo estamos trabajando con repertorio. Digamos, en este caso estoy trabajando muchas cuerdas al aire, si ya estamos en un nivel mucho más avanzado digamos, puedo trabajar la calidad de sonido con un pasillo que es como para recordar, entonces por supuesto, se puede hacer desde ejercicios como hacer escalas, también yo utilizo mucho los prototipos de escalas, y también desde el repertorio.
La velocidad, exactamente lo mismo. Si digamos yo, volvamos al ejemplo de para recordar, entonces, la segunda parte para recordar es un vivo, se me olvidó voy a poner otro ejemplo, así que... Por supuesto, siempre como estar buscando que las digitaciones estén bien y luego subirle tiempo, y siempre para mí ha sido muy fácil estudiar con metrónomo, y siento que es como el que me regula más el tiempo.
Y el volumen, de a poquitos. También es como entender como las dinámicas ¿no? Saber hasta dónde no me estalla el tiple: ahí ya se me estalla el tiple, este tiple no suena muy duro: ¿Hasta dónde puedo subir?

Hasta acá sin que se me estalle, y aquí... Ahí ya se me estalla el sonido. Entonces, es como empezar a mirar y tratar de no excederme con la fuerza en la mano derecha.

Isabella: Y todos estos ejercicios, ¿fueron, digamos, de algún maestro? ¿O fue un proceso más autodidacta o de algún maestro?

Diego: Es como una acumulación de información de todos, yo siento que por supuesto, uno va agregando como su información, pero, digamos las escalas fueron de Carlos, todo lo del repertorio fue a partir de todos, esto primero que me decía Lucas de cómo debe sonar, y ya después con Fabián mirando como que es mucha yema menos uña para buscar un sonido oscurito, pero si uno quiere también un sonido más brillante pues tiene que dejarse crecer un poco más las uñas. Entonces es como búsquedas personales sumándole a la información que tengo de lo que aprendí.

Isabella: Muchas gracias, Diego!

ENTREVISTA CINDY GÓMEZ

Isabella: Buenas tardes, Maestra de antemano, gracias por aceptar la entrevista, esta entrevista va a ser utilizada para mi trabajo de grado, que va a ser un material para trabajar la velocidad, el volumen y la calidad sonido en un proceso inicial en el tiple melódico sin plectro. Entonces, si quieres empecemos, cuéntame ¿cuál es tu historia personal con el tiple? ¿Cómo empezaste? ¿Cómo todo este contexto?

Cindy: Ah, bueno, pues yo tocaba guitarra y charango y estudiaba en la Academia Luis A Calvo, y ahí, pues ahí había los talleres, teníamos que tocar tiple, tú sabes, ¿no? Entonces, ahí lo conocí, pero en realidad ese no fue como el momento en el que dije sí, quiero ser tiplista, sino fue más adelante, cuando me fui a presentar a la universidad y entonces no había charango, como no había charango mi maestra de charango me dijo que estudiara tiple para no alejarme de las músicas, digamos, tradicionales latinoamericanas y pues así fue. Entonces, ahí empecé a tomar clases, un par de clases muy pocas con el maestro Oriol Caro y ya de ahí ingresé aquí a la Universidad Pedagógica Nacional, y de ahí en adelante seguí ya con el instrumento como instrumento principal, pero en realidad fue como un camino que no me imaginé, nunca terminara en el tiple, o sea, no fue como el primer instrumento que cogí, ni en mi casa lo tocaban, ni nada de eso, si no es ahí en la Calvo, no lo conozco, realmente.

Isabella: ¿Crees que es importante trabajar la técnica en el instrumento desde un principio y por qué?

Cindy: Yo creo que es fundamental trabajar la técnica desde un principio por todo. o sea, porque el tiple necesita... el tiple es un instrumento que suena feo naturalmente, o sea, es importante trabajar el sonido y la técnica desde el principio para que luego no se aprendan mañas y sea más difícil luego de corregir, entonces, es muy importante que se vaya colocando bien la mano porque eso va a influir en cada uno de los movimientos en el sonido del instrumento, entonces, si desde un principio se hace mal, se toca con las uñas demasiado cortas o demasiado largas, con los dedos hacia el lado que no es, no se tiene una pulsación un poquito más correcta hacia la técnica, pues eso va a influir en todo, en la velocidad,

en el sonido, en la misma musicalidad, se van a cortar las frases y todo va a ser horrible, entonces, sí creo que desde el principio se debe trabajar porque si no, el instrumento sencillamente va a sonar feo desde siempre.

Isabella: ¿Cómo empezaste a abordar la técnica en el instrumento?

Cindy: Pues, lo que he tratado casi siempre de hacer es como ejercicios y demás que tenía de otros instrumentos de cuerda pulsada, como por ejemplo la guitarra, adaptarlos a ejercicios en el tiple, entonces estos de las arañitas y demás, pero teniendo en cuenta que aquí los órdenes son triples entonces por eso la pulsación debe ser diferente a la de la mano derecha, en la mano izquierda siempre tratar de mover, de economizar los movimientos, mover lo mínimo las manos y eso sería como de la guitarra.

Isabella: ¿Y cuándo empezaste? ¿Empezaste con algún método o fue como el maestro?

Cindy: Pues, cuando inicié no hubo ningún método y ya cuando ingresé aquí a la universidad, yo lo que tenía que hacer era preparar las cosas para el examen de ingreso, entonces, fue una vez el repertorio y ese repertorio incluía, por ejemplo, fragmentos de guajeo, entonces, ahí como que me explicaron cómo se hacía y yo como que traté de sacarlo, pero ya después la formación fue más que nada solista y pues en eso uno no estudia mucha técnica que digamos, sino la lectura y las obras, y por eso considero fundamental en un principio trabajar antes la técnica, antes de la parte solista.

Isabella: ¿interpretas tiple en rol melódico y con plectro o sin plectro y en qué espacios?

Cindy: Casi siempre interpreto sin plectro, pues porque así digamos que fue como la manera más en la que aprendí, además como hago parte aquí en la región del altiplano cundiboyacense, aquí tocamos con los dedos sin plectro, pero siempre me ha interesado mucho el triple melódico con plectro, entonces ahora último he ido aprendiendo y para enseñarle a algunos estudiantes, y porque me parece que de todos modos hace parte del instrumento también tocar con plectro y no puede ser como dejarlo de lado porque algo ahí se debe aprender, entonces digamos que sí me ha interesado ahora último, entonces toco con ambos.

Isabella: ¿Cómo has abordado el volumen, la velocidad y la calidad del sonido en el rol melódico como docente o instrumentista? Entonces si quieres primero el volumen, luego la velocidad y después la calidad del sonido.

Cindy: Bueno, el volumen creo que lo he ido logrando tocando en grupo, tocando con agrupaciones porque cuando uno toca solo, pues como uno no tiene con quién más poner un punto de referencia, pues uno siempre suele tocar bonito pero suavecito, pasito todo. Cuando ya se ve alta la necesidad de hacer sonar el instrumento frente a otros, por ejemplo, la bandola, como una guitarra, un piano, lo que sea, pues ahí ya uno empieza como a tratar de buscar de qué manera hace sonar más el instrumento sin que las notas suenan estalladas, y para eso en definitiva pues hay que estudiar otro tipo de pulsación, pulsación un poco más profunda que proyecte un poco más.

Isabella: ¿Y la velocidad?

Cindy: La velocidad, bueno yo lo que trabajo para la velocidad es, busco las digitaciones, trato siempre de buscar digitaciones que me permitan hacer como pocos movimientos y que no me impliquen estar saltando por el instrumento y que, pues las empiezo a estudiar lento, con metrónomo de lento y le voy subiendo de a 5, de a 10 hasta que la tengo rápida.

Isabella: ¿Y digamos en el tema como docente?

Cindy: Como docente trato de hacer lo mismo, como que lo estudien lento y lo tengan fluido y que poco a poco le vayan subiendo la velocidad con el metrónomo, estoy muy pendiente siempre como docente de que efectivamente hagan alternancia de los dedos, si tocan solo con uno pues eso disminuye completamente la velocidad, también estoy muy pendiente del pasaje melódico con que dedo de los dos empiece, si con este o con este, según donde termine por ejemplo, o según si tengo que cambiar de cuerda, entonces en donde me queda el cambio de cuerda para que no se me vayan dos veces el mismo dedo y se pierda un poco de velocidad.

Isabella: ¿Y la calidad del sonido?

Cindy: La calidad del sonido, bueno eso si es que siempre me ha parecido, creo que es el paradigma en mi caso, porque siempre tiende a sonar muy brillante el tiple y entonces a mí me parece ese un sonido muy feo, entonces digamos que casi siempre trato de buscar, lo que siempre he hecho es tratar de encontrar la combinación perfecta entre, para mis dedos por lo menos y para los de mis estudiantes, tratar de buscar la combinación perfecta entre yema y uña, no sea ni tanta ni tan poca, si es demasiada uña suena muy brillante, suena fuerte pues porque al estar brillante suena más fuerte, pero me parece que suena muy feo y si ya es demasiada yema entonces ya suena muy pasito y entonces suena bonito pero demasiado bajo el volumen, entonces tratar de buscar ahí como la combinación. Bueno y a través de la pulsación, de que no sea tan de frente, porque tan de frente va a sonar más brillante y que no sea tan de lado porque si no va a sacar ruidos como este, que es muy feo.

Isabella: Y según tu experiencia, ¿cuáles ejercicios crees que son pertinentes para trabajar el volumen, la velocidad y la calidad del sonido en el tiple? Y pues ¿de dónde provienen estos ejercicios? Pues primero el volumen, la velocidad y después la calidad del sonido.

Cindy: Entonces, ¿qué ejercicios? Bueno, no sé, ¿por ejemplo en el guajeo o toca todo melódico?

Isabella: Melódico, más que todo

Cindy: Ok, listo, bueno, melódico no sé el volumen. Yo no tengo ningún ejercicio para trabajar el volumen, del guajeo sí, este me gusta, pero ese es del guajeo.
No, pues yo haría como notas así, y hacerlas con cuatro fuertes o cuatro lentas, me lo estoy inventando. Creo que no, ni idea, no tengo para el volumen, no tengo.

Isabella: ¿Y para la velocidad?

Cindy: Para la velocidad, varias, pues por ejemplo, varias de las que te enseñaba en el pasado, entonces eso me parece que es útil y las diferentes combinaciones de él empezando con este, diferentes combinaciones de las arañitas, ¿no? Para trabajar la velocidad, también hago este que me lo aprendí de la guitarra, y me parece que es bastante útil se trabaja así, como corriendo de traste hasta llegar al doce y se regresa, creo que no solamente trabaja la velocidad, sino también la resistencia un poquito, como al ir y volver hace bastante en ello, y pues nada, digamos que trabajo ejercicios donde coloco un metrónomo y que haga, por ejemplo, escalas, negra, dos corcheas y semicorcheas y así, con diferentes combinaciones.
Escala mayor, menor, armónica, melódica, con las escalas, así hacia arriba y hacia abajo, con ritmos que incluya división del pulso pueden ser negras, corcheas, tresillos y semicorcheas, o negras, corcheas, semicorcheas.

Isabella: ¿ Y para la calidad del sonido?

Cindy: Es que todo está bien podría uno, una obra de tiple, una melodía y ahí trabajarlo, lo del sonido. Entonces estoy muy pendiente de que no suene... De que suene parejo, ¿no? De que la pulsación no se use tanto el pulgar cuando suena diferente. Bueno, esto suena... Considero que es importante poder hacer un recorrido completo del dedo y no solamente la falange, ello influye, por ejemplo, en el volumen. Pero los ejercicios para solo la calidad del sonido, no tengo... Pensaría que siempre los he hecho juntos. Tanto el sonido, la calidad del sonido, con el volumen que me parece que van como de la mano, porque yo puedo tener un...volumen, pero la calidad del sonido es inmunda, es súper feo.

Entonces, creo que la calidad del sonido y el volumen van juntos en este caso. Entonces, por eso no tengo ejercicios para el volumen aparte. Entonces, en la calidad del sonido siempre trato de que lo que sea... De evitar este sonido, entonces hay que encontrar el ángulo de cada mano, de cada brazo. Para que ese sonido no esté, dentro de la calidad del sonido también diría... Y para que para mí es como parte también del volumen. Pensaría que es supremamente importante trabajar tanto pulsación apoyada como pulsación libre, y esta que es como mitad, hay unas que usan las guitarristas que es como media entonces, semiapoyada creo que le llaman, entonces, esa semiapoyada me parece que es fundamental trabajarla. Libre sería sólo así, ¿no? Casi muy superficial y apoyada efectivamente llegando hasta la otra cuerda entonces, semiapoyada es que sea como libre, pero que suene como si estuviera apoyada. Entonces, necesita uno allí, digamos, un poco más de velocidad, es lo que yo creo en el dedo un poco más de velocidad para que esta no suene como tampoco.

Entonces hago, por ejemplo, cuatro apoyados, cuatro de pulsación libre, y trato de escuchar que se parezca. Que se parezca el volumen, y eso también lo dejo a los estudiantes. No lo hacen mucho.

Isabella: Y todos estos ejercicios, digamos, salieron de...

Cindy: De mí, siempre fue como algo… como de la guitarra, de algunos que conozco de la guitarra, pero... Ah, bueno, también hago, ¿qué me parece este que es chévere? Los modos. A ver.

Porque me parece que ahí como va cambiando de cuerda, entonces se van enfrentando a diferentes combinaciones de los dedos y es como una aplicación ahí un poco de las arañitas, de estas arañitas de siempre. ¿Qué otros ejercicios te podría decir? Bueno, hay otra cuestión que me parece mucho y es que en el tiple se usa mucho que uno toque dos o tres notas a tiempo, incluso en el triple melódico, entonces me parece fundamental que los tres dedos tengan un volumen similar, por ello trabajo con arpegios. Pues este, este es como uno de los primeros que... Y que en esos arpegios no son... sino que siempre suenan todas las tres notas. Entonces ahí trabajo, por ejemplo, con acentos, le coloco a cada dedo un acento, el mismo arpegio, pero haciendo, por ejemplo, acento en el inicio, luego en el medio y las demás que suenan en super pasito. Entonces yo siento que ahí estoy trabajando con calidad del sonido también, pero en pulsación libre, ya no apoyadas, sino en pulsación de arpegio. Ese hago arto.

Isabella: Bueno, muchas graciasmaestra

ENTREVISTA ENERITH NÚÑEZ

¿Cuál es tu historia personal con el tiple? ¿Cómo empezaste? = contexto

Mi historia personal con el tiple, se remonta a mi infancia, cuando tuve la oportunidad de sentirme atraída por la música al escuchar fragmentos musicales de, Bach, Mozart y otros compositores españoles, a través de programas que como música de fondo identificaban las programaciones educativas de la época, de una parte; y, de otra, la vivencia con los instrumentos musicales tales como la guitarra, el armonio, la flauta, la bandola, el tiple y algunos instrumentos de percusión, en razón a mi cercanía con la hija del pastor evangélico y compañera de estudios del bachillerato, con quien disfrutábamos de tañer de alguna manera con los instrumentos musicales que teníamos al alcance, toda vez que en este hogar la práctica de la música iba a la par con la oración de todos los días.

Mi mamá al encontrar que me fascinaba compartir la práctica de la música con mi amiga de colegio decidió comprarme una guitarra y así mismo contrató un profesor para que empezara a estudiar este instrumento. Esta época fue fascinante, el maestro de formación empírica fue muy importante en este proceso de aprendizaje, que se extendió durante todo el bachillerato. Ahora bien, en la Normal Nacional de Señoritas de Gigante (Huila), lugar en donde recibí esta formación, pertenecí a la estudiantina de la institución y, así mismo, a la estudiantina del municipio.

Ahora bien, como estudiante de la licenciatura en Pedagogía Musical en mi Alma Mater, la Universidad Pedagógica Nacional, me sentí muy atraída por el tiple y me dediqué desde este momento a buscar posibilidades de expresión sonoro en este bello y noble cordófono. Es de anotar que, desde ese momento empecé a buscar respuestas a la posibilidad de encontrar una forma de expresión del tiple como instrumento solista. En este proceso fue muy importante la orientación del maestro Luis Enrique Rojas.

Así entonces pertenecí a la estudiantina de la Academia Luis A. Calvo, institución en donde tuve la oportunidad de apreciar la gran musicalidad del maestro tiplista Arley Otálvaro y, de contera, fui invitada a conformar un trio típico colombiano, con el requintista manizalita Gilberto Bedoya Hoyos y la

guitarrista samaria Sofía Elena Sánchez Messier. Esta experiencia maravillosa encendió la inspiración para dedicarme después de lleno a la investigación de las posibilidades sonoras del tiple colombiano en la modalidad solista instrumental.

Hacia el año 1989, nuestro trío, llamado Trío Instrumental Arco Iris, fue proclamado ganador en el marco del Festival Mono Núñez, versión XV. Este estímulo fue muy significativo, una de las razones por las que apliqué a las Becas Nacionales de Colcultura, en donde tuve la oportunidad de ser becada en dos oportunidades, en las vigencias 1992 y 1996. Significó todo un reto establecer y consolidar un estilo, una metodología y una didáctica personal para alcanzar una forma de expresión del instrumento tiple en la modalidad solista instrumental.

Ahora bien, desde el año 1999, en mi condición de docente de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, tuve la oportunidad de realizar trabajos de investigación en respuesta a la convocatoria institucional anual, presentada por la Oficina de Investigaciones. Adelanté en esta amada institución, once (11) investigaciones relacionadas directamente con el estudio de la idiomática tiplística. El desarrollo de diversos repertorios de la música nacional y latinoamericana constituyó un referente muy importante que conllevó a la culminación del documento matriz de la investigación: "Criterios técnico – musicales a tener en cuenta en la adecuación de una melodía para el tiple solista". Importa precisar que, este desarrollo empezó hacia el año 1996 y culminó en el año 2020, con un resultado que estuvo representado en la consolidación de 17 criterios técnico musicales de referencia pedagógica y didáctica.

Mi relación con el tiple ha sido definitiva en mi ejercicio profesional, toda vez que el relacionarme con este instrumento autóctono colombiano y patrimonio cultural de la nación, ha representado una fuente motivacional de largo aliento, en donde se circunscribe mi vocación como música y pedagoga.

¿Crees que es importante trabajar la técnica del instrumento desde un principio? ¿Por qué?

Desde mi visión personal considero muy importante trabajar no solo la técnica, sino también, la mecánica instrumental desde un principio, por cuanto una orientación adecuada y ajustada a las condiciones propias del cuerpo y del instrumento, facilita la ejecución y, por tanto, no solo se puede disfrutar de la posibilidad de ejecutar un instrumento musical en condiciones en donde no hay lugar a posturas inadecuadas ni del cuerpo, ni del instrumento. Adicionalmente, el estudioso del tiple no tendría que desaprender las posturas o costumbres que no son favorables en la ejecución de este singular cordófono.

¿Cómo empezaste a abordar la técnica del instrumento?

A partir de las orientaciones técnicas de los maestros Gentil Montaña y Roberto Barragán, entre otros. Esta formación fue muy importante, porque a partir de este referente técnico, pude luego crear una propuesta personal de ejecución tiplística, entre otros, muy al estilo de la forma convencional de la ejecución del mismo.

¿Interpretas tiple en rol melódico? ¿Con plectro o sin plectro? Y en qué espacios

Interpreto el tiple en la modalidad solista instrumental. No he considerado la posibilidad de interpretar el tiple con plectro, por cuanto tendría menos posibilidades de realizar la melodía y al acompañamiento al mismo tiempo, en atención a que toda la mano se recoge al sostener el plectro.

¿Cómo has abordado el volumen, la velocidad y la calidad del sonido en rol melódico como docente o instrumentista?

A partir de ejercicios de creación personal y, así también, a partir del manejo de escalas pentatónicas transpositoras y todas las que se desprenden de los modos griegos; ejercicios relacionados con el establecimiento de acentos regulares e irregulares dentro del compás; el estudio del trémolo, la creación de convenciones para la ejecución del tiple y, así también, el estudio de mano derecha*, que forma parte del libro titulado "Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para tiple solista", capítulo muy importante en este resultado de investigación, toda vez que resume una matriz de investigación consecutiva durante 24 años ininterrumpidos (anexo único).

Según tu experiencia, ¿Cuáles ejercicios crees que son pertinentes para trabajar el volumen, la velocidad y la calidad del sonido en el tiple? ¿De dónde provienen estos ejercicios?

Tomé como referencia algunos ejercicios de mano derecha y mano izquierda, creados por el maestro Abel Carlevaro. Me parece conveniente en el tiple trabajar ejercicios orientados hacia la calidad del sonido, desde la implementación de la pulsación, pellizcada, apoyada, y cuasi – apoyada y, desde luego, desde la ejecución del rasgueo. Ahora bien, en mi experiencia pedagógica desarrollé una forma personal de enseñar el rasgueo o guajeo, teniendo como referencia la ejecución de los ritmos tradicionales nacionales de las diferentes regiones del país.

Ahora bien, encontré apropiado trabajar las escalas transpositoras mayores y menores, teniendo como referencia las diferentes combinaciones rítmicas del orden ternario y binario. Así también, las demás escalas transpositoras que se desprenden de los modos griegos.

ENRTEVISTA EFRAÍN FRANCO

Isabella: Buenas tardes maestro, de antemano, gracias por aceptar hacer la entrevista, esta entrevista va a ser utilizada para mi trabajo de grado, que es un material en proceso de iniciación del tiple para trabajar la velocidad, el volumen y la calidad del sonido en el tiple melódico sin plectro. Entonces, si quieres empecemos.
¿Cuál es tu historia personal con el tiple? ¿Y cómo empezaste? Y pues, ¿cómo en todo este contexto?

Efraín: Bueno, Isabella. Bueno, yo comencé el tiple, hagámoslo más corto porque podría ser muy largo, pero comencé como a la edad de 12, 13 años en unas clases en mi barrio, se llamaba Villa Javier aquí en la localidad de San Cristóbal, la profesora de tiple, se llamaba María Cristina Romero, era la hija de Víctor El Chato Romero, que es un compositor reconocido de la música andina, él vivía por ahí cerca y dictó clases en este colegio donde yo había cursado la primaria, comencé a aprender con ella el tiple, digamos unas primeras lecciones, eran los sábados y bueno, asistí a algunas clases por alguna razón no se pudo continuar, pero pues yo ya seguí tocando y ahí en la parroquia de mi barrio, que se llama la parroquia de Villa Javier con los jesuitas, cantábamos en la iglesia en esa época, entonces yo seguí como de una manera autodidacta, tocando el tiple con amigos que tocaban allí la guitarra, con mi hermano que aprendió guitarra con El Chato Romero y yo tiple con la hija. Entonces ya comenzamos como a cantar juntos y a tocar desde esa época y básicamente fue una forma de aprender tocando, acompañándose el canto, digamos fue como toda esa primera etapa, me acompañaba cantando y en grupo, siempre cantábamos en grupo, nos acompañábamos en la iglesia durante varios años.
Luego yo fui parte de un grupo que se llamó Armadillo o Canto al Pueblo del año 77 al año 84 y allí seguía ese mismo rol, era tiple, cantando en un grupo de seis personas que tocábamos tiple, requinto, guitarra, flautas de caña, percusiones y hacíamos como rajaleñas, torbellinos, guabinas y allí hacíamos tiple melódico, pero a veces nos turnábamos el requinto, la guitarra, el tiple y seguía el aprendizaje un poco autodidacta y sobre este grupo. Ya en el año 84 tuve la oportunidad de acercarme a la orquesta típica colombiana con los maestros Luis Eduardo Molina y el maestro Fernando León y allí ya comencé a conocer el tiple en partitura, en arreglos, me acuerdo que estaba montando Amo, el bolero de Jorge Áñez y era un arreglo fregadísimo y eso nos lo pusieron de examen junto con Enerith Núñez para poder ingresar a la orquesta típica colombiana, se reían mucho de nosotros, ella era muy tomapelo y no teníamos mucha práctica, como ahora que uno está en un ensamble y eso.

En la pedagógica donde yo estudié, realmente yo no cursé ningún tiple, yo al maestro Luis Enrique Rojas le mostré lo que yo sabía de tiple y me dijo, no, usted ya sabe para el nivel que se necesita aquí, le voy a pasar los dos niveles que se cursaban en el énfasis de cuerdas pulsadas, creo que eran dos o tres semestres, entonces me dijo, no, tranquilo, usted ya toca pasillo, bambuco y lo que pedía es que no era demasiado exigente. Entonces en la pedagógica realmente no tuve tampoco profesor de tiple, aunque me hubiera gustado porque el maestro Luis Enrique Rojas, ya alma bendita, era un muy buen tiplista, él era buen bandolista, buen tiplista, buen maestro, pero bueno, entonces llegamos con Enerith Núñez, que éramos de la pedagógica a la orquesta típica en el 84, alcanzamos a estar ese tiempo, a hacer un poco el curso de cómo se toca en una ensamble, esa experiencia desafortunadamente no duró mucho, creo que se alcanzó a hacer uno o dos conciertos y no siguió.
Y luego en el año 87, pues me vinculé a Nogal Conjunto de Cuerdas, junto con todos los compañeros, Manuel Bernal y Jairo Rincón, Fernando León, bueno toda esa primera alineación de Nogal, María Cristina Rivera y yo fuimos los tiplistas de esa época y creo que ahí me tocó estudiar bastante para lograr integrarme a todo ese repertorio que hicimos en el año 87, yo estuve dos años en Nogal 87 y 88, esa es básicamente la historia. Y luego ya en el 93, después de un brinco, entro al grupo Sincopando, con la maestra Gloria Millán como flautista, ahí era un grupo de cuerda flotada y yo era el acompañante tiplista y ahí sí estuve desde el 93 hasta el 2005 casi, o sea como en 2007, perdón, 14 años con ese grupo, como tiplista acompañante y pues que tenía que hacer melodías también en los arreglos que

escribían, pero eran instrumentos muy melódicos, entonces me dejaban poca melodía, yo era más bien en base de ritmo armónica, en arreglos muy interesantes, de León Cardona, de Juan Antonio Cuellar, de Ricardo Hernández, muy exigentes también y pues allí también tuve que estudiar bastante.

Isabella: ¿Crees que es importante trabajar la técnica del instrumento desde un principio y por qué?

Efraín: Claro que sí, yo después de todo ese proceso de mucho autodidactismo y cuando llegué a estas agrupaciones que eran de un nivel muy exigente, yo sentí, como sentimos todos, que tenía falencias y que afortunadamente creo que no había cogido muchas mañas y que el tiple me sonaba y por eso creo que me recibieron en estas agrupaciones, aunque no venía como ellos de escuelas, desde más niño y eso, pero creo que tenía una buena sonoridad y que tenía un buen manejo del instrumento, pero me tocó, sí, sentarme, como digo, en esas épocas a estudiar bastante para poder tocar los papeles, yo realmente no tengo una formación técnica como que me tocó resolver sobre los papeles que me ponían de pasillos, de bambucos, de danzas, las melodías que había, pues a estudiarlas, a montarlas y después me fui dando cuenta que era necesario como una rutina de estudio, de escalas, de ejercicios para poder tocar, para poder hacer esta música, que no era suficiente con estudiar el papel como tal, sino que tenía que estudiar y que yo creo que sí, que lo ideal desde el comienzo es que los aprendices tengan una fundamentación técnica.

Isabella: ¿Cómo empezaste a abordar la técnica en el instrumento?

Efraín: Pues también de una manera autodidacta, ¿no? Yo casi siempre dejaba en mis jornadas de estudio para una... al comienzo estudiaba los papeles, pues dije, no, esto hay que ponerle cuidado, hay que tener buena digitación, hay que conocer el diapasón, hay que tener un buen sonido en lo melódico, en lo ritmo armónico también, entonces yo me sentaba a estudiar, hacía ejercicios de digitación, hacía escalas y calentaba y después de estar ya como con un soporte, una base, ahí sí los papeles y las líneas melódicas que tenía y todo lo que exigía cada papel, pues lo iba logrando mejor, entonces sí, esa fue como mi forma cuando estuve en Nogal, cuando estuve en Sincopando, antes de los papeles, un rato de técnica, de escalas, de digitación y después papeles y después llegaba el grupo, pues como debemos llegar siempre con los papeles estudiados para que los montajes rindan, ¿no?

Isabella: ¿Interpretas tiple en rol melódico, con plectro o sin plectro y en qué espacios?

Efraín: Bueno, yo no realmente rol melódico, poco, como te contaba yo, fui tiplista de agrupaciones en los que el rol primordial era en ritmo armónico, pues era un rol exigente porque igual la armonía, como sabemos, ya desde Fernando León para delante y León Cardona, era de mucho trabajo y tenía pues las melodías que se presentaban de vez en cuando, entonces yo realmente llegué a montar poco, integralmente poco, repertorio melódico que yo dijera, toco un pasillo, algunas cosas, un pasillo completo, un bambuco completo, algún repertorio, pero sí, yo no me defino como un tiplista melódico con los dedos y también el plectro le tuve alguna inquietud un tiempo y lo he explorado y he montado algún repertorio y tengo algún dominio básico del plectro, pero sí, aunque te digo, yo soy un tiplista de rol de grupo y de rol ritmo armónico sobre todo, ¿no?

Isabella: ¿Cómo has abordado el volumen, la velocidad y la calidad del sonido en el rol melódico que has tenido como docente o instrumentista? Entonces, hablemos primero del volumen, de la velocidad, y después la calidad de sonido

Efraín: Ah, bueno, en el rol melódico, aunque como lo comenté, no soy tan de ese rol, sí, yo trabajaba mucho, pues la pulsación normal, índice medio, tenía un recurso que a mí me sirvió mucho, que fue en trabar un pañuelo, yo siempre cargaba un pañuelo de tela, la gente de mi edad, incluso los mayores, no cargaban papel higiénico o eso, sino que cargaban pañuelos de tela para sonarse cuando uno estornudaba, entonces siempre teníamos uno comprado la caja de pañuelos, ese era un regalo hasta frecuente en esa época, de pañuelos de tela, entonces yo cargaba en el bolsillo un pañuelo de tela, no sé quién me lo sugirió, yo doblaba el pañuelo y cerca al puente lo ponía, las cuerdas quedaban un poco más tensas y eso me obligaba a mí a tener más fuerza, a tocar con más fuerza, tocaba un rato así, después quitaba el pañuelo y sentía que sonaba mejor, pues que lograba mayor volumen. Ahora yo afortunadamente por naturaleza tengo, pues las manos mías son más, no son muy grandes, son medianas, pero pues son fuertes y yo he hecho, se podría decir sobre todo ejercicio, yo jugué básquetbol, jugué mucho fútbol, he hecho algún ejercicio físico, cuando niño en la casa, las tareas, todo eso, que fortalecían las manos y los dedos, en alguna época hice ejercicios con las pelotas estas de caucho que eran fuertes, lo mantenía el ejercicio y creo que eso en mi concepto es importante, el peso de la mano, la fuerza de los dedos, la fuerza muscular y eso le da a uno como unas buenas condiciones para tener un buen volumen en las melodías.

Isabella: ¿Y para la velocidad?

Efraín: Para la velocidad el metrónomo famoso, sí, en esas sesiones de estudio, tanto del red de escalas como de los papeles que tenemos que montar en todos los grupos, yo el metrónomo que todavía lo tengo ahí, yo tuve el metrónomo ese de agujita un tiempo, el antiguo que es el tac, tac, tac, luego todavía tengo un metrónomo alemán que aquí tengo y sí, iba graduando, iba estudiando, iba subiendo el metrónomo, escalas a negras, corcheas, tresillos, semicorcheas, a no sé, a 80, 90, 100, 120 y creo que nunca logré mucha velocidad realmente para la que se requería por lo mismo que te comento, que yo no. En algunos, incluso en el ensamble, en el grupo de cuerdas andinas de la, de nuestra facultad, de la facultad de artes ASAB, cuando estuvimos con Manuel Bernal, con Carlos Guzmán, también había arreglos complicados y había arreglos difíciles para el montaje, entonces había que estudiar mucho las frases, repetirlas mucho y hasta llegar a la velocidad, entonces a mí, como no he sido tiplista melódico, pues era un trabajo fuerte llegar para poderlas tocar, entonces se utilizaba el metrónomo básicamente para tenerlo como más consciente y ya pues en los grupos uno llegaba y tocaba la velocidad que requería o también soltaba ya el metrónomo en un momento y pues tocaba las frases, tocaba las frases tratando de tener como ya mentalmente la velocidad que se necesitaba.

Isabella: ¿Y para la calidad del sonido?

Efraín: Para la calidad era como la, pues sí, no he tenido unas pautas muy específicas pero era como tocar muy conscientemente de cómo sonaba el instrumento y como el tiple melódico es una cosa muy fregada porque es que es el único instrumento que tiene tres cuerdas en un orden y uno tiene una

yema y una uña, a veces yo nunca he usado las uñas muy largas, entonces tiene, hay cinco cosas involucradas, las tres cuerdas, la yema, la uña, la pulsación apoyada o la pulsación al aire, entonces eso es muy fregado, o sea lograr algo compacto, un sonido bonito en la frase completa sin que la pulsación dejara de, yo ensayé un tiempo pero lo dejé, ensayé índice anular por ejemplo o exploraba índice medio anular también o medio anular, yo pues ya en esta época pues ya no estudio tanto el tiple como el instrumento melódico, me interesan otras cosas, pero en esas épocas en que uno tenía sus estudios uno iba como explorando para calidad y decía, bueno, a veces lograba uno cosas interesantes como la longitud de los dedos es de los tres dedos es distinta también, eso implicaba unas posiciones, acostaba la mano, la ponía más vertical, al irla inclinando iba logrando otras calidades de sonido, pero sí, finalmente pues no, o sí en esa época yo lograba lo que quería, que me sonara como quería la arreglista o el compositor, lograr el sonido que se quería en el tema de acuerdo a la textura que estaba sonando, a la intención expresiva, etcétera.
Me acuerdo por ejemplo ahorita de Itinerante, de Chucho Rey, que nosotros hicimos una versión en Mono Núñez en el 2000 también, que era muy delicada, como es un pasillo muy lento, muy delicado, el tiple ahí tenía unas frases, le dejaba unas frases muy bonitas, entonces yo trataba de lograr, ese es un ejemplo de que busca uno expresivamente, tratar de lograrlo en Ancestros, yo no tenía melodías, en Locuras de Germán Darío Pérez tenía unas melodías que tocaba hacerlas levantadas o al aire, porque eso iba, ese bambuco es muy ágil, entonces yo me acuerdo que esas frases de Locuras las estudiaba mucho y las lograba, en pulsaciones, integrando el pulgar, cuando yo trabajaba melodías con pulsaciones al aire, no solo integraba el pulgar, integraba los tres dedos y pues las lograba, y buscándolo lo que se quería, en el tempo que fuera, en la expresión, en los matices que fuera.

Isabella: Según tu experiencia, ¿cuáles ejercicios crees que son pertinentes para trabajar el volumen, la velocidad y la calidad de sonido? ¿Y de dónde provienen? Entonces, si quieres con el tiple.

Efraín: Ah, bueno, sí.
¿Por qué? Ah, ¿de dónde? No, ¿de dónde proviene? No, ni idea, todo era muy autodidacta pues seguramente los hace todo el mundo, ¿no? Entonces me acuerdo del ejercicio famoso donde uno va dejando los dedos puestos, ahora dos, tres, cuatro, tres, cuatro, cuatro, tres, cuatro, tres, cuatro. Bueno, ahí etcétera.

Isabella: ¿Ese para qué lo utilizabas?

Efraín: Ese lo utilizaba tal vez para ir logrando velocidad en los dedos y para ir logrando las digitaciones, ¿no? porque yo llegué a tener la maña esa de alzar los dedos en algún momento y este ejercicio ayudaba a dejar los dedos apoyaditos para lo que uno necesita y para, sí, para tener los dedos en las posiciones necesarias y lo hacía todo el recorrido, como hasta aquí tal vez y me devolvía, ¿no? Entonces, ese era uno Sí Y bueno, calidad de sonido también porque siempre me fijaba que no estuviera ensuciando a veces, pero ya se me olvida, entonces comenzaba cuando ponía el pulgar, ¿no? Esas son las escalas que hacía normal entonces escogía una escala mayor para velocidad, ¿no? corcheas comenzaban negras, mentiras, cuidando mucho el sonido, la limpieza y el ciclo completo, pues corcheas con el metrónomo aquí había que hacer varias vueltas para poder empatar bueno, ya me pasé y caía uno a tiempo y luego, no ya las semicorcheas ni alcanzo en esa época alcanzaba pero

entonces, digamos, esa escalita y este me servía para, yo iba aquí lo iba solfeando, ¿no? La mol La mol, Si mol, Do, Re mol, Mi mol, Fa Sol, La mol, Sol, Fa Mi mol, Re mol, Do, Si La mol, Do entonces me iba siempre estaba cantando las notas o si no las iba cantando, las iba repitiendo entonces siempre estaba como que reconociendo en el diapasón y hacía el ciclo también con el metro lo adelantaba, recorría todo el diapasón me devolvía y creo que sí, lo que te decía que eso ayudaba mucho a que uno pues los dedos se fueran ajuiciando y fueran ocupando su lugar donde uno necesitaba, ¿no? eso, luego hacía como, por ejemplo, el ejercicio de sextas y aquí ahorita ya se me olvidó, pero en esa época a veces hacía pulgar, índice, medio, anular, pulgar, índice o sí, o los de octavas también, ¿no? eso, por ejemplo, ese ejercicio me tocó ponerme a hacerlo porque hay un joropo que se llama No me lo digas que montamos con sincopando que es muy bonito y Juan Antonio escribió una parte que me tocaba estarse como de 10 compases mientras, bueno, iba todo el arreglo, entonces era muy difícil, entonces yo comencé a estudiar bueno, así las octavas con el pulgar ¿qué más ejercicios hacía? y no, no recuerdo más ejercicios ah, sí, este ese, ese, fíjate también con metrónomo, ¿no? entonces mejor despacito, ese, ya lo vi bueno, aquí siempre índice, medio, sí esos, ¿no? de básicamente, sí, como ejercicios de digitación y de reconocimiento del diapasón de recordar dónde están las notas en el diapasón y, sí y al comenzar siempre en negras pues iba cuidando el sonido al tiempo el sonido de la pulsación yo siempre comenzaba en negras muy lento con mucha calma entonces, claro, cuando uno está tocando esto va seguro que incluso a veces con blancas.

Isabella: ¿cómo es el que decías del trapito?

Efraín: ah, el trapito ah, pero aquí no tengo ah, bueno, este papel sirve ¿cómo? y entonces yo ponía el trapito aquí así y estudiaba los mismos, ¿no? todo el ciclo sí etcétera todo el ciclo, todo el ciclo y volvía al ciclo después y hacía todos los ejercicios aunque sonara raro aunque sonara, pero y todos estos mismos ejercicios que hacía los hacía con el trapito y después quitaba el trapito los hacía sin el trapito y pues yo sentía que me funcionaba bien que yo que después sí el volumen yo realmente no lo trabajaba mucho porque creo que afortunadamente por toda esa forma de aprendizaje que yo tuve y de práctica en grupos cantando en vivo en iglesias con ese grupo que estuvimos que te dije del 77 al 84 cantábamos en espacios abiertos en parques, en colegios entonces yo creo que y después con sincopando yo tuve que siempre que tratar de tocar el tiple muy fuerte para que se oyera ya cuando estuve en Nogal en los grupos de cuerda pulsada incluso me decían que tocara más suave todo el tiempo que tocara más suave que estaba como en los ensambles de cuerda pulsada el tiple también está en desventaja de proyección porque las bandolas con el plectro y con las cuerdas en esa tensión salen un guitarrista de muy buena técnica apoya muy bien el pulgar y bueno y también en cambio el tiple y los directores tienen como ese concepto el tiple un poquito atrás la bandola en el plano melódico bueno estoy diciéndolo un poco mal depende del arreglo a veces se pide que el tiple sobresalga pero en general en los rasgueos sobre todo a mí me decían que tocara un poco más suave entonces creo que lograba por el trapito y por todo lo otro pues creo que un buen volumen que tenía y en lo melódico creo que lo logré así porque yo antes no tocaba mucha melodía por esa forma de poner el pañuelo allí.

Isabella: Bueno muchas gracias maestro

Efraín: Espero que te sirva porque claro cómo no soy tiplista melódico sino más ritmo armónico espero que después ah bueno Manuel ya hizo lo del ritmo armónico, pero si yo en los ritmos armónicos pues tengo si como unas propuestas unas conductas entonces bueno otra serie de cosas, pero son más de ese universo el tiple ritmo armónico espero que te sea de utilidad y muchos éxitos Isabella

Isabella: Gracias maestro

Efraín: Con gusto

ENTREVISTA LUIS CARLOS SABOYA

Isabella: Buenas tardes, maestro, de antemano pues muchas gracias por aceptar la entrevista, esta entrevista va a ser utilizada para mi trabajo de grado, que va a ser un material para trabajar la velocidad, el volumen y la calidad de sonido del tiple melódico sin plectro, en un proceso inicial.
Entonces, pues quieres cuéntame cuál es tu historia personal con el tiple, cómo empezaste, todo este contexto.

Lucas: Bueno, yo me llamo Lucas, Luis Carlos Saboya, pero me dicen Lucas Saboya, y yo soy de Tunja, nací en 1980, y en Tunja empecé a tocar tiple a los 14 años, y empecé a tocar tiple, a usar el tiple como acompañante de la voz, yo tenía un dueto de niño, dueto infantil con mi hermano Daniel que se llamaba Los Gemelos, y ese fue mi primer acercamiento al tiple como dueto acompañante de la voz.
Muy poco tiempo después, empecé a trabajar también con mi hermano Daniel y con mi otro hermano Diego, pero ya empezamos a hacer un trabajo de música instrumental, de trío, bandola, tiple y guitarra, que es el trabajo que venimos haciendo desde ese momento, finales del 94 o 95 con el trío que se llama Palos y Cuerdas, que es bandola, tiple y guitarra. Esa es mi aproximación al tiple. Y de ahí para acá, pues, yo me dedico al tiple como intérprete, dentro del trío Palos y Cuerdas, pero también como solista del tiple, o como intérprete dentro de otras agrupaciones, otras agrupaciones donde el triple participa, a veces como protagonista, como por ejemplo una orquesta, o a veces como integrante de un grupo de cámara. Muchas de esas experiencias han sido, o todavía se desarrollan, basadas en la música que yo escribo, muchas de esas, otras no, en otras he tocado muchos arreglos de Fernando León, de León Cardona, etcétera, pero más o menos ese es como el contexto que te podría dar.

Isabella: ¿Y empezaste con algún maestro o en alguna escuela?

Lucas: Yo más bien soy un poco autodidacta, escuché muchos discos, sí, yo tomé muchas referencias de discos, especialmente de un tiplista que se llama Fabián Gallón, tal vez fue el referente que más me causó curiosidad, por la calidad y el estilo de sonido que él lograba producir, pero también otros referentes importantes fueron el Negro Parra, yo no toco el estilo del Negro Parra, pero sí fue alguien que me hizo prestarle atención al tiple, otro también Juan Pablo Hernández, yo creo que mencionaría esos. Y muchos otros también compañeros tiplistas, más o menos contemporáneos de la época mía, pero yo en Tunja no tuve un profesor así, digamos, como específico, después cuando me vine a Bogotá, me contacté con Fabián, pero yo ya lo había escuchado bastante y ya más o menos tenía un poco

capturada su manera de producir el sonido.
Pero ese es como más o menos el camino que yo he... el primer camino que empecé a transitar y los primeros referentes que empecé a investigar y a tratar de imitar.

Isabella: ¿Crees que es importante trabajar la técnica del instrumento desde un principio y por qué?

Lucas: Sí, yo sí creo que es importante trabajar la técnica desde un principio porque va a facilitar el camino, va a acortarlo también va a producir mejores resultados de manera más rápida y también va a generar conciencia yo creo sobre la manera de tocar y los resultados que se pueden obtener, yo creo que es importante trabajar la técnica desde un principio, pero también trabajar el instrumento es una naturaleza como acompañante, un poco a la par de esas dos miradas.

Isabella: ¿Cómo empezaste a abordar la técnica del instrumento?

Lucas: Bueno, yo primero empecé a escuchar y a tratar de imitar ese sonido que me gustaba, que era un sonido un poco en contra del sonido natural, un tipo de instrumento de cuerda metálica que se pulsa con las uñas.
Un sonido, por ejemplo, como el del Negro Parra es más metálico, pulsa más uñas, o de otros tipos, pero el sonido que yo encontraba, por ejemplo, en la producción, en el ataque, por ejemplo, que hacía Fabian Gallón, la producción de sonido, era más pastoso, más redondo, un poco más oscuro y siempre me gustó más ese tipo de sonido, y digo que va un poco en contra de la naturaleza como metálica del instrumento.
Pero entonces, por un lado eso, lo otro es que yo, de todas maneras, de niño, estuve inmerso en un ambiente de estudio de la música académica clásica, yo estudié en una escuela de música clásica en Tunja, que no veía una música popular por ningún lado, eso era una escuela de música clásica, entonces eso yo creo que me sirvió mucho porque mi contexto, mis compañeros, eran clarinetistas, violinistas, violonchelistas, flautistas, y ya todos ellos basaban su trabajo en un estudio sistemático de la técnica de sus instrumentos, entonces, lo que uno hace es tratar de imitar un poco la manera de abordar el instrumento, imitar cómo hacen su contexto con sus compañeros.
Entonces, mis hermanos y yo tratamos un poco de ver la bandola y la guitarra, especialmente la bandola y el tiple, con una mirada muy... académica, por llamarlo de alguna manera: escalas, buscábamos repertorios para los instrumentos adaptados de estudios de música clásica, de Chopin, cosas para que podíamos adaptar hasta alguna cosita por ahí de Bach que se pudiera trabajar, bueno, lo que teníamos a la mano, más la música colombiana. Entonces, yo creo que ese contexto de la Escuela Superior de Música, que era esta escuela que está conmigo, pues un poco direccionó el trabajo, con la mirada mía, por lo menos, sobre todo.

Isabella: ¿Interpretas el tiple en rol melódico, con plectro o sin plectro, y en qué espacios?

Lucas: Sí, interpreto el tiple en rol melódico en diferentes espacios, sin plectro. Yo no manejo la técnica de plectro siempre he usado la técnica de los dedos, de yema y uña, digamos, con los dedos un poco. ¿Y en qué contextos? Muchas veces en música de cámara el rol melódico del tiple está presente, porque en la música que yo he tocado con mi trío, o a veces en cuarteto o en conjuntos más grandes

de cuerdas típicas, pues hay pasajes donde el tiple tiene un rol melódico, muchas veces en la música que ha escrito Fernando León, o León Cardona o Gentil Montaña, yo he tocado bastante esa música, la misma música que hemos escrito mis hermanos y yo para el trío, entonces, ahí pero también he desarrollado un trabajo del tiple melódico ya donde él es el protagonista, eso lo empecé a desarrollar con mi hermano Daniel, en la universidad cuando llegamos a Bogotá donde yo hacía el punteo de las melodías y él me acompañaba en la guitarra, entonces nosotros logramos hacer una gran producción de temas o de piezas de esa manera, el tiple era como el protagonista y él era el que acompañaba, también hacía contrapuntos de una especie como de dúo, pero el tiple tenía de todas maneras como el papel protagonista y yo lo hago hasta ahora todavía de esa manera.

Isabella: Ok, ¿Cómo has abordado el volumen, la velocidad y la calidad del sonido en el rol melódico como decente o instrumentista? Entonces si quieres hablar primero del volumen, después la velocidad y calidad del sonido.

Lucas: Volumen, velocidad y calidad.
Bueno, la manera en la que yo encontré, la manera que encontré para abordar el tiple en esas tres panoramas, digamos, del volumen, de la velocidad y la calidad fue pues encontrando en las dos manos unas maneras específicas de pisar y de pulsar para lograr esas tres cualidades que tú estás estudiando, entonces en la mano derecha encontré varias cosas, uno que para hacer pasajes melódicos encontré que el sonido que yo buscaba tenía que ser trabajado con pulsación apoyada, esa es la primera manera porque el triple tiene tres cuerdas en cada orden, la cuerda que predomina es el bordón y las requintillas que son las que están en los extremos le dan color a la nota, pero yo considero que la nota que prevalece es la octava, que prevalece es la que está en el bordón igual que la misma octava que usa la guitarra, entonces yo encontré que la pulsación apoyada en la siguiente cuerda, en la orden de arriba es la manera de producir el sonido para abordar las tres cuerdas a la vez y lograr un sonido redondo, también con yema y con uña, yema y uña, esas dos características me la encontré para buscar el sonido que yo quiero.
El volumen de esa misma manera también, apoyada digamos que la pulsación apoyada también pienso que es un elemento que ayuda al volumen y otra manera la posición de la mano para el volumen específicamente que no está sobre el diapasón sino en la boca del tiple o incluso al final de la boca, un poco hacia acá es donde encuentro que hay más proyección, y también la posición de la mano pulsación apoyada, yema y uña, la posición de la mano en el tiple, en la parte de abajo del aro y la posición de pulsar, eso en cuanto al volumen.
Lo otro es la velocidad, de la velocidad yo encuentro varias, he encontrado varias opciones, una es una buena digitación especialmente en la mano izquierda y optar por algunos otros recursos de la mano izquierda como los ligados por ejemplo, entonces yo encuentro que esas dos estrategias pueden funcionar para no matarse y lograr una buena velocidad, entonces, ¿qué pasa? el tiple a diferencia de la guitarra, por ejemplo, como acabo de mencionar, tiene por lo menos desde mi óptica, tiene que tener una pulsación apoyada eso significa que el trabajo es más pesado que el de la guitarra porque puede lograr tal vez más velocidad, incluso en el tiple si haces pulsación libre, es menos energía, pero la calidad del sonido no es la misma, entonces necesito ocupar más energía porque quiero hacer apoyada la pulsación, eso va a hacer que la velocidad sea más alta, la velocidad va a ser más difícil de lograr porque tengo que gastar energía recostándome en la orden anterior, entonces yo encuentro

una estrategia que es una buena digitación en la mano izquierda También el recurso del ligado en la mano izquierda, o sea, liberar energía en la mano derecha donde no tengo que pulsar todo aquí, sino que si hay pasajes que puedo ayudar ligando sin pulsar aquí, ligando con mano izquierda, lo voy a usar, otra manera, otra estrategia en la digitación, muchas veces uso si tengo pasajes rápidos, que es el tema, uso las cuerdas al aire, las cuerdas al aire que pueda usar para hacer traslados de posición y también gastar menos energía, si tengo un pasaje rápido y en ese pasaje puedo aprovechar alguna cuerda libre para saltar de posición entonces lo hago, y lo otro, de la mano izquierda también, es que trabajo por posiciones no trabajo nota por nota, sino que si tengo un pasaje que incluye tres notas, esa es mi posición y después un traslado en otra posición, por si es un pasaje donde hay un salto del tercer orden al primero, entonces trabajo esta posición no trabajo una nota y después la otra, sino que trabajo a esta posición, van estas tres, después salto a otra posición fija.
Estas tres estrategias yo creo que son las que uso yo, las posiciones fijas, cuerdas al aire que me permitan liberar energía en la mano izquierda y también la estrategia de ligados donde me libera energía de la mano derecha y que, además, en muchos casos, le da fraseo también a la música, eso en cuanto a la velocidad.

Isabella: ¿Y la calidad del sonido?

Lucas: La calidad del sonido, bueno, tiene que ver también un poco con la anterior y bueno, específicamente aquí con la pulsación de la mano de la mano derecha, sin embargo, yo considero que la mano izquierda para calidad del sonido también es muy importante porque la mano izquierda siempre en el tiple tiene que anticiparse, siempre tiene que anticiparse la mano llega antes, el tiple tiene más ruidos en la pulsación que una guitarra por las uñas y por las cuerdas metálicas, entonces lo que yo trato es de evitar esos ruidos muchas veces entonces anticipo la posición con la mano izquierda entonces es muy importante la mano izquierda para mí para la producción del sonido.
Otra, la estrategia de tapar las resonancias que quedan a veces, a veces tenemos un pasaje lento y tocamos algún pasaje y alguna notica está al aire, como tiene estas cuerdas metálicas hay resonancias que se producen por la pulsación, entonces yo a veces uso la estrategia de taparlas también, en la medida en la que la velocidad me lo permite, esa es una estrategia también ahora iba a decir otra pero no me acuerdo bueno, pulsación apoyada yema y uñas también, ya no recuerdo la otra cosa que quería decir sí, yo creo que esa sería como más o menos yo trato de hacer pasajes digamos limpios, ah bueno, hay una, ya me acordé cuál es pues un planteamiento que hicieron ya otros arreglistas o intérpretes yo creo que Fernando León tal vez es la persona que más enfatizó en ese tema y tal vez en Gentil Montaña sin embargo lo sistematizó más Fernando León por lo menos desde lo que yo conozco es la digitación en algunos pasajes donde se le da importancia a la segunda cuerda que tiene el bordón, por ejemplo a la diferencia entre un sonido que produce la primera orden que no tiene bordón y la segunda, tercera y cuarta que sí tiene bordón, ese es uno muy básico pero muy importante también i yo tengo un pasaje lento y tengo un registro aquí medio un poco del instrumento entonces muchas veces uso la segunda especialmente que puede tener un color bonito y una calidad de sonido buena, en muchos casos en vez de usar la primera que no tiene bordón donde no va a ser tan clave el vibrato y ese tipo de cosas.

Isabella: Y desde tu punto de vista ¿Cómo lo logras abordarlas?

Lucas: Bueno, pues un elemento importante para mí es el repertorio, el repertorio pues es básico para trabajar eso.
Yo generalmente baso mi trabajo en el tiple que está escrito en un formato de cámara, trio o cuarteto o conjunto de cuerdas típicas, porque allí hay varios elementos, si es pues un buen repertorio escrito por Fernando León o por gente que sepa escribir para ese formato, pues ahí logro abordar varios elementos técnicos del tiple a veces acompaña, a veces hace dobles cuerdas con alguna cuerda intermedia o cuerdas consecutivas, a veces hace pasajes melódicos a veces hace guajeo, a veces hay que hacer plaque o arpegios, mejor dicho, en una pieza de música de cámara, de trio, cuarteto o conjunto de cuerdas típicas que sea pues de un buen autor, digamos encuentro yo el material suficiente para trabajar el tiple, y esa es como la estrategia principal y sobre eso baso el trabajo técnico, otro elemento para mí muy importante son las escalas, yo considero que las escalas son como, yo hago énfasis en los estudiantes que tengo en ese tema de las escalas, para la calidad del sonido, para la velocidad y para el volumen, entonces para mí las escalas es como una rutina diaria que se debe hacer, como cepillarse los dientes o bañarse todos los días, ese sería una rutina básica entonces yo trato de hacer un recorrido de escalas siempre en las mañanas largo, yo me demoro arto en eso si son mayores para la función de la mano izquierda y para la función del sonido y lento, lento y las hago en negras, en corcheas ose de a dos, en tresillos ósea de a tres, en saltillos y al revés y ahí termino, en eso ya me demoro artísimo, esa es otra estrategia, el repertorio y las escalas como una rutina diaria es una de las estrategias.

Isabella: Según tu experiencia, ¿cuáles ejercicios crees que son pertinentes para trabajar el volumen la velocidad y la calidad del sonido? y pues de donde provienen estos ejercicios.

Lucas: Bueno, las escalas, ya lo acabo de mencionar esa es por ejemplo una estrategia buena y de pronto ciertos repertorios para eso que estás mencionando pueden ser algunos repertorios de tiple punteado algunas piezas, puede ser de la tradición andina que estén dentro del registro yo la he encontrado también en algunas piezas que no son de la tradición andina, entonces he encontrado las escalas para mí son fundamentales y algunos repertorios de tiple punteado ya sea de melodías de la tradición andina que estén dentro de la tonalidad ajustada al tiple y otras de otras tradiciones, de la venezolana por ejemplo yo he tocado veces piezas, algunas las practico como una rutina siempre como si fueran escalas, como ejercicios, por ejemplo apure en un viaje en sol o el tato en sol menor o patas de hilo en mi menor, hay una pieza que trabajo ya a un nivel avanzado que es un escribo de Chopin que está en fa menor con la mano derecha del piano eso es rapidísimo, uno no logra la velocidad que está planteada en el piano pero si es un ejercicio de un moto perpetuo donde yo considero que ahí se puede trabajar ese tipo de cosas, entonces si en el repertorio de algunas melodías específicas que puedan trabajar esos aspectos que tú estás investigando y las escalas diarias.

Isabella: Pero no tienes ejercicios para trabajar el volumen siempre es como en base al repertorio

Lucas: Sí, con base en el repertorio en hacer música

Isabella: Muchas gracias maestro.

ENTREVISTA OSCAR SANTAFÉ

Entrevista Oscar Santafé

Isabella: Bueno, buenas tardes maestro, pues de antemano te agradezco por aceptar hacer esta entrevista, va a ser utilizada en mi trabajo de grado, que va a ser un material para la iniciación en el tiple, para la velocidad, el volumen y la calidad del sonido, mi nombre es Isabella Niño, entonces, si quieres cuéntame cuál es tu historia personal con el tiple, cómo empezaste, cómo con todo este contexto.

Oscar: Ok, bueno la historia es un poquito larguita voy a tratar de ser conciso, pero sí tiene bastantes detalles. Yo soy nacido en Pamplona norte de Santander una tierra de bastante tradición musical hacia todo este asunto de la música andina y tuve la suerte de nacer en un entorno familiar que siempre estuvo alrededor precisamente de la música, dentro de muchas cosas, el abuelo, el papá, un tío paterno también, mi mamá y mi tía, o sea su hermana, hacían un dueto de música tradicional colombiana y en el momento que nos convocaron digamos así entre comillas yo era muy joven, demasiado jovencito, tal vez hacia los seis o siete años que deciden ponernos como en clases de música, pues también un poco por la tradición de la familia. Mi hermano mayor se pidió la guitarra como mi mamá y entonces a mí me tocó el tiple como a mi tía, digamos que desde esa perspectiva no fue un asunto de mucha elección, pero sí fue un... Yo de las cosas que recuerdo haber disfrutado muchísimo las canciones al lado de quien fue mi maestro durante varios años en esos primeros años de infancia que se llama Néstor Gamboa allá en Pamplona, por supuesto, uno va creciendo y cuando uno crece con el instrumento al lado, pues los encuentros y las tertulias y mi papá y mi mamá, y mi tía también, y mi tío dirigía los coros de Pamplona, entonces era un ambiente en el que siempre estábamos involucrados y pues desde allí comenzó como ese proceso. Yo lo catalogo como un proceso de formación básicamente porque en el camino te vas encontrando muchas personas que de una u otra manera van enriqueciendo todo lo que haces, entre esos recuerdo con muchísimo cariño al maestro Rodrigo Mantilla, uno de los referentes precisamente del tiple allá por la región del norte de Santander en Pamplona, al maestro Carlos Conde, a mi tía Rosita Villamizar, mucha gente que pues tocaba tiple y entonces yo me sentaba con ellos, tuve la felicidad de sentarme con ellos a surronguear el tiple desde pequeño; de allí ya buscando como un horizonte profesional pasé a la Universidad Industrial de Santander en donde también me encuentro con una cantidad de personajes muy interesantes ya como estudiante universitario, pero yo estudié ahí Ingeniería Industrial. Entre esos te puedo referenciar a John Claro, Fernando Remolina, una cantidad de personas que hoy en día son digamos como referentes muy importantes para el asunto en sus regiones, con ellos pude trabajar algunos años hasta que decidí formalizar el asunto de la música, me retiré de la ingeniería, Trabajábamos en un grupo que se llamó Expresión Musical de la UIS y de ahí viajé a Bogotá buscando precisamente la Universidad Pedagógica Nacional que en la época, estamos hablando de los años 80, 1989 para ser exactos era la única universidad en toda Colombia, en todo el país que ofrecía el tiple como instrumento principal formalizado dentro del currículo. El tiple antes de eso pues se había considerado ahí en la licenciatura en música como un instrumento pedagógico, más de apoyo al asunto

de la pedagogía pues para el canto en las aulas, apoyo del aula, etcétera, etcétera, pero fue la maestra Enerith Núñez quien abrió la cátedra de instrumento principal tiple, por allá por el año 1989 y yo llegué precisamente creo que fui el primer estudiante formal en ese sentido, ahí pues ya comienza lógicamente un recorrido profesional muy profundo, ya muy académico bastante pensado hacia esa parte, todo lo anterior había sido bastante por el desarrollo regional o por estar con la familia, los amigos, toda la gente que vas conociendo, entonces bueno, no sé, yo siempre digo que el tiple como que me encontró, pero más que el tiple encontrarme a mí, lo que pasó es que durante todo ese tiempo realmente fui encontrándome con muchas personas que de una u otra manera se consolidaron o terminaron siendo enseñantes y maestros. Recuerdo mucho, ya estando aquí en Bogotá y estando en la carrera, fui convocado precisamente por Enerith para ser parte de un grupo que se llamó Pentagrama Latinoamericano junto a personajes muy importantes en relación con el desarrollo de las estudiantinas más tradicionales de la época, en este caso la estudiantina Bochica, con ellos también pude trabajar mucho tiempo al lado del maestro Jaime Barbosa Devia, un personaje también digamos como muy importante en el desarrollo de esas agrupaciones, del trío, en su momento el trío Pierrot lo recuerdo perfectamente, entonces trabajar con ellos pues siempre me fue como inculcando muchas cosas hasta que al fin ya logré ser como profesional y empezar un camino más particular con las agrupaciones que he logrado consolidar hasta ahora.

Isabella: ¿Y crees que es importante trabajar la técnica del instrumento desde un principio y por qué?

Oscar: Bueno, ahí hay una postura bien interesante, que rico que hagas la pregunta, porque es que una de las cosas que tenemos que tener en cuenta es que nuestro instrumento es un instrumento fundamentalmente tradicional y creo, yo personalmente creo que ese es un punto de vista que no podemos perder, o sea que no se puede perder; el día que el tiple pierda esa consideración de la tradición, de la oralidad, empezamos a perder muchas cosas que le son identitarias, si empezamos a hacer el camino o recorremos otra vez el camino, lógicamente en los primeros momentos de apropiación del instrumento, el asunto de la cercanía no a la técnica específica como una cuestión racional, sino a las formas de producción sonora como una cuestión de exploración y de imitación del otro, eso es importante. Yo puedo decir que aprendí a guajear desde la forma como lo hacía Néstor, pero también la forma como lo hacía Rodrigo, recuerdo muchas cosas de eso también la forma como lo hace en su momento también, te lo acabo de mencionar Barbosa Jaime, el mismo Mauricio Rodríguez compañero del sexteto de cámara colombiano, cada uno de ellos tiene una forma particular de producción sonora, yo no quisiera llamar la técnica desde el primer momento, porque creo que estandarizar esa producción sonora en un simple cubículo que se llama técnica hace que el instrumento pierda muchísimo de su calidad propia. Entonces, ¿qué pasa allí? Si hablamos de técnica inmediatamente tendríamos que empezar a hablar de ejercicios y eso realmente en el espacio de la tradición, eso no funciona de esa manera, en el espacio de la tradición y la oralidad tú aprendes tiple así, viendo al otro, en muchos casos viendo a tu abuelo, en otros casos viendo a tu papá, yo sé que ustedes las generaciones más jóvenes tal vez no pasaron de forma dimensional por ese asunto, sino que su contacto con el instrumento sucede ya incluso cuando han tomado la decisión de ser profesionales y se acercan al instrumento ya desde la perspectiva del espacio de formación profesional, lo que llamamos academia, y entonces empezamos a pensar en todo ese galimatías del asunto técnico frente al tiple que incluso ni siquiera se ha escrito de manera absolutamente formal por esa razón,

porque el día que lo escribamos de manera formal y lo estandaricemos, el mismo instrumento empieza a perder ciertas circunstancias que le son propias, que son de la identidad; entonces sí recuerdo que Néstor me ponía a cantar y el famoso suba la mano así, baje la mano así, esto es do, esto es re, esto es mí y cantemos, entonces el instrumento nunca estuvo ligado en primera instancia a una conciencia técnica establecida a priori, sino a como cada quien fuera acercándose al instrumento y logrando desarrollos en términos del resultado sonoro. Claro, más adelante ya con el asunto de la profesionalización fue necesario empezar a darle a ese asunto una dimensión más racional ¿Qué es una dimensión más racional? Básicamente una descripción de lo que allí sucede, casi que una descripción metodológica de lo que la oralidad propone para los primeros momentos de enseñanza del tiple, en esa mirada es posible intervenir en esos primeros momentos en una postura técnica pero no una postura técnica que invalide otras, sino que no pase de ser una propuesta dentro de las cientos y cientos propuestas metodológicas que existen en las regiones. Los paisas enseñan tiple de una manera diferente a como la enseñan los pastusos, no hay nada que hacer, es su forma de hacer las cosas, su forma de ver la imitación, las canciones son diferentes, los desarrollos armónicos son diferentes, las melodías son diferentes porque de plano hablan diferente y entonces desde allí hay muchas consideraciones que hacer para esos primeros momentos creo yo.

Isabella: Ok, y digamos ¿en cuanto al tema de trabajar aspectos técnicos con el repertorio?

Oscar: Ya, definitivamente y es que así se ha dado siempre el primer momento técnico que tienes al frente del instrumento es el asunto del guajeo, eso es fundamental, eso es lo primero, claro estamos hablando de edades tempranas, si tú ya eres un personaje de 15, 20 años y tienes una conciencia de educación musical anterior, tal vez el camino más expedito no sea simplemente sentarnos al frente de las canciones y tratar de acompañarlas, habrá otras circunstancias, pero en los primeros momentos entiendo yo que tu trabajo va un poquito como en esa dimensión, en esa perspectiva de las primeras edades.

Isabella: Pues sí, digamos que va a ser un proceso inicial más enfocado no tanto hacia los niños pero también a la gente grande.

Oscar: Bueno, porque es que allí hay varias consideraciones, yo soy de los que recomiendo empezar cantando, o sea, si nunca antes has tenido un acercamiento ni al tiple ni a los instrumentos de cuerda pulsada, o sea al diapasón en general, al diapasón entrastado lo mejor que puedes hacer es empezar cantando porque el tiple se te va a convertir en el apoyo rítmico armónico a lo que estás haciendo con el canto, entonces acercarse a los géneros identitarios es un camino, una ruta, aprender a acompañar pasillos, aprender a acompañar guabinas al mismo tiempo que está el canto presente, esa es una de las primeras dimensiones del asunto, ya después viene un poquito la comprensión melódica y el asunto del trabajo melódico específico, que también tiene chorro mil variables, porque es que unos lo hacemos con estos dos deditos, otros lo hacen con este dedito solamente, otros lo hacen con el plectro, otros utilizamos este dedo como si fuera un plectro, y combinar todas esas circunstancias es algo que enriquece muchísimo el resultado sonoro final; entonces creo que lo primero es el canto, después de cantar habría que acompañar melodías instrumentales, entonces si tienes la suerte de tener un profesor, tu profe debería tocar las melodías y tú deberías acompañárselas y viceversa, que me

acompañen una melodía en tiple también funciona, eso también es bonito. Lo digo también un poquito por la experiencia personal y entiendo la experiencia de muchas personas, aquí te voy a contar una historia, no sé si ya te acercaste al texto, pero al terminar mi maestría en educación logré aprobar una una tesis que se llama La Escuela del Tiple en Colombia Encuentros y Desencuentros de una comunidad de práctica pedagógico-musical, y es bien interesante porque lo que yo hice básicamente fue tejer historias de diez tiplistas uno de ellos soy yo, los otros pues creo que los conoces muy bien, desde Gustavo Adolfo Rengifo y Luis Carlos Saboya , pasando por diez tiplistas para encontrar puntos que fueran nodales y en esa perspectiva que fueran los mismos puntos para todos, y es interesantísimo encontrar que todos los diez tiplistas del asunto más otros que se mencionan durante el trabajo pasaron exactamente por las mismas circunstancias: ¿Cómo aprendieron? Siempre había una persona al lado de ellos que hacía las cosas, pero hay tres momentos fundamentales, uno el momento en el que te encuentras con un profesor formal como lo que sucede en nuestras universidades hoy en día tienes un profe que te da las explicaciones y te dice cómo hacer las cosas, y los otros dos son informales, el primero de ellos es un personaje que está cercano a ti, que es cercano, puede ser el abuelo, puede ser el tío, puede ser un primo, puede ser un amigo, pero es una persona que maneja el instrumento y tú te le acercas y observándolo terminas imitando sus formas de producción técnica y sonora, pero nunca te da clase formal es una persona que está allí, y la otra, el otro personaje es el personaje que escuchas que gracias a Dios lo tenemos también presente.

Recuerdo que Juan Pablo Hernández me contaba, me gusta contar esa experiencia porque me pareció muy significativa, él me decía mira hermano, ya él es de Armero, Tolima, entonces me decía mi papá tenía un Jeep cabinado y yo me iba todos los días a la una de la tarde y me montaba en el Jeep y cerraba las ventanas a 38 grados para escuchar la radio nacional porque ahí ponían a los hermanos Martínez y a Juan Pablo le fascinaba, a muchos de nosotros nos fascina, nos sigue fascinando la forma como Mario Martínez guajeaba el tiple para acompañar el dueto y desde ahí aprendimos muchas cosas, algunos ni siquiera conocieron a Mario Martínez personalmente o lo vieron tocar en vivo alguna vez, pero allí está la referencia, entonces Mario Martínez se convirtió en un maestro de Raimundo y todo el mundo para todo el mundo durante toda la vida y creo que nunca lo supo porque él realmente nunca enseñó tiple, yo lo conocí por la cercanía allá en Santander pero el resto no más. Ese tipo de relatos nos dan luces de cómo se vino aprendiendo el tiple y cómo se sigue aprendiendo porque es que eso sigue como una bolita, claro hay cosas que han cambiado porque es que a medida que generamos conocimiento desde los espacios académicos hacia el instrumento, cosa que se está dando con muchísima fuerza gracias a Dios digo yo tenemos futuro los tiplistas, antes éramos una especie en vida de extinción, hoy en día podemos asistir a esos momentos, relatarlos, ponerlos en cintura, hacer una descripción muy particular de los momentos de enseñanza y ponerlos al servicio de los espacios académicos, insisto ojalá Dios quiera, protégeme Señor con tu espíritu, que la que la escuela del tiple no se nos convierta como una escuela de guitarra en donde si no pasas por cierto repertorio entonces paila, si no pasas por ciertos ejercicios entonces paila, esas escuelas como tan europeizadas de todo el asunto, a mí personalmente me dan como miedo, esa es una cosa que hay que tener en cuenta, creo.

Isabella: ¿Interpretas el tiple melódico, y con plectro o sin plectro y en qué espacios?

Oscar: Bien, el tiple melódico, yo no soy lo que digamos un especialista, porque en el norte de

Santander no es el estilo, eso es santandereano, y a esa gente hay que entenderla en muchas dimensiones, lo que yo hago realmente es los dos deditos, muy guitarrístico, porque fue mi formación, Enerith me formó a mí muy en la perspectiva guitarrística entonces los dos deditos, y gracias a Jaime utilizó la uña del dedo, este es el de indicar, sí, la uña del dedo índice como plectro en las circunstancias en las que se requiere para mi participación, bien sea en el trío que es una cosa que es fundamental, ahora en el sexteto o en los grupos en los que tú me has conocido, sin embargo, allí habría que hacer una, digamos, una acotación muy importante y es el asunto del desarrollo, el estudio, la investigación, la composición que he realizado en la mirada del tiple solista, y entonces digamos, la intervención del tiple melódico en el tiple solista tiene unas consideraciones radicalmente distintas a hacer solamente la melodía en plectro o a hacer melodías a dos voces, sextas, terceras, al estilo santandereano, creo que ahí hay que hacer la diferencia, no estamos hablando solamente del tiple melódico, estamos hablando de las características regionales, de cómo hacen los tiplistas las melodías cuando les corresponde en cada espacio. Volvemos al asunto, el paisano no hace el tiple melódico igual al santandereano incluso si está tocando con plectro, es muy distinto.

Isabella: ¿Cómo has abordado el volumen, la velocidad y la calidad del sonido en el rol melódico como docente o instrumentista? Entonces, pues si quieres hablemos primero del uno, luego del otro y así.

Oscar: Ok, el volumen ¿cierto?, volumen, ¿cómo he abordado el volumen? El volumen, yo considero que el asunto del volumen es un asunto de descubrimiento personal, entonces yo sí tengo una postura al respecto que es muy digamos, quisiera que fuera muy concisa, y es el volumen es un asunto de desarrollo individual frente a los resultados de cada quien, para mí el volumen incluso pasa por el asunto de lo emocional, me explico, y esa es una cosa que uno como docente tiene que aprender a reconocer en sus estudiantes: Si tengo un estudiante que tiene un proceso emocional complejo, que tiene un problemita allí, como lo digo, como de amor propio, un poquito como de introversión, etcétera, etcétera, de ese estudiante en un primer momento no puedes esperar un volumen muy amplio porque su propia consideración emocional lo obliga a tocar muy suave, y es un asunto que por 30.000 ejercicios técnicos que realices y 30.000 posturas que hagas no vas a poder solucionar hasta que no se solucione precisamente ese problema, yo manejo una orquesta de 50 personajes en donde cerca de 15, 16 son tiplistas y en todas las orquestas nos sucede que hay chicos que se destacan por su volumen y hay otros que aunque no pelan pepa casi nunca se escuchan, y se trata precisamente de ese asunto, el asunto de lo emocional, entonces cada vez que a mí me preguntan por el volumen, yo tengo que pensar que aunque Carlevaro tenga chorro mil potopocientos ejercicios para eso, si no resuelvo primero el asunto emocional, no me va a servir, ¿Cómo resolver el asunto emocional? Uy, qué cosa tan bonita, porque es que se trata de significado, la palabra significado es importantísimo ¿Qué significa para la persona que está detrás del tiple ser tiplista, tocar el tiple y cómo logro que esa persona se enfrente a procesos, momentos y resultados que le sean satisfactorios?, entonces aquí empezamos a hablar de un asunto que es absoluta e indiscutiblemente individual casi que cada persona requeriría un espacio de planeación individual de acuerdo a sus posibilidades emocionales con el instrumento, técnicas, porque las manos son diferentes en todas las personas, las uñas son diferentes en todas las personas, digamos que allí hay muchos elementos, tal vez por eso es que yo empiezo mucho cantando y acompañando melodías porque es uno de los ejercicios más relajados, tranquilos que empiezan a tener significado, que empiezan a tener un significado sobre todo de

disfrute, y cuando ese disfrute se convierte en práctica colectiva, empieza a tener una relación más cercana con el asunto emocional. Al resolver eso, entonces fíjate cómo empezamos individualmente con un significado para esa persona, luego lo enfrentamos al proceso colectivo, bien sea con sus pares, tiplistas o en un trío, quieren armar un trío, hagamos un trío, quieren armar un cuarteto, hagamos un cuarteto; ese asunto de la práctica colectiva complementa la idea de la relación, de cómo me escucho yo frente a los demás y cómo me están escuchando los demás a mí, porque como es "divertido", como es chévere, como es significativo, como es importante, termina convirtiéndose en algo muy importante para mí, entonces empiezo a tener un resultado sonoro más amplio.

Claro, eso hay que reforzarlo con un asunto de estudio técnico, como decía Yo-Yo Ma, que todos odiamos pero que es necesario, lo que pasa es que no podemos, yo creo que no podemos entregarle todo el resultado sonoro a una sola circunstancia de ejercicios técnicos que hago todos los días, no, no, no va a ser de esa manera, tenemos que explorar más allá, cómo te reconoces como tiplista, cuál es tu ejercicio, cuál es tu espacio de participación, cómo te va en tu casa con ese asunto de que tocas tiple, cómo te va con tus amigos, cómo te va con tus pares y compañeros, ¿Has dado un concierto? Venga, armemos un concierto entre nosotros, miremos cosas que nos funcionen, ¿Para qué? Para que el tiplista, detrás del instrumento, se empiece a entender más allá de la barrera que tendemos a colocar en el escenario. Sí, allí hay un asunto de pensamiento, de cambio de pensamiento que me parece importante y es, yo necesito que la chica que está allá atrás, atrás del público, me escuche porque para mí es importante, si no logro hacer esa conexión emocional, difícilmente voy a tender a darle al instrumento la proyección, hay un asunto allí interesantísimo. Nosotros, o por lo menos yo, siempre expongo a mis estudiantes a un estudio técnico específico, a partir de escalas transpositoras, en donde empezamos a trabajar el asunto del sonido melódico, pero también hacemos escalas transpositoras armónicas y en combinación, una parte melódica, otra parte guajeo, otra parte melódica, otra parte guajeo, y a fuerza de incluir esos ejercicios en resultados musicales específicos a manera de estudios, por eso los estudios melancólicos para tiple solo, al incluir esos momentos de estudio técnico específico en un resultado musical más concreto, más abierto, más elaborado, si lo queremos decir, más significativo, porque hacer escalas es bonito pero a la media hora estás mamado, estás aburrido, no hay nada que hacer con eso. Ahora, si la escala aparece en un estudio y llegas, ay mira, si era importante hacer escalas, mira que sí, si era importante hacer estudios de guajeo sobre las escalas armónicas, si era importante hacer escalas de pasillos, escalas de bambuco, si era importante tal cosa, cuando vas encontrando esos ejercicios en un resultado musical además significativo y que te genera bienestar emocional, el volumen empieza a tener una dimensión más grande, porque yo mismo quiero empezar a reconocer qué es lo que estoy tocando.

Isabella: ¿Y la velocidad?

Oscar: La velocidad, la velocidad si tiene digamos tiene mucho que ver específicamente con los retos, yo el asunto de velocidad lo equiparó mucho con la preparación deportiva vamos a bajar los 100, el récord mundial de los 100 metros planos, ah bueno parcero, hay que mirar cositas en términos de las subdivisiones, yo la trabajo mucho con subdivisiones, entonces empiezo con pulsos completos, luego se van dividiendo, tresillos, semicorcheas, fusas y hay un amigo que es muy especial para ese tipo de cosas que se llama Gerardo (metrónomo), ahí sin nada que hacer o sea es ese digamos que es uno de

los objetos propios de un músico profesional, los músicos profesionales debemos tener el instrumento y el metrónomo, el afinador no tanto, instrumento y metrónomo, metrónomo para qué? para darle precisión a lo que llamamos velocidad, la velocidad no es sólo tocar rápido la velocidad es tocar adecuadamente dentro de un pulso relativamente rápido no es tocar a toda mierda perdóname la expresión, sino realmente tener conciencia de cuál es el pulso que estoy trabajando para darle las subdivisiones menores o las subdivisiones más pequeñas, entonces nosotros trabajamos las escalas así: empezamos con negras además son escalas sin cuerdas al aire por eso las llamamos transpositoras, me imagino que ustedes también las hacen porque son bastante conocidas, luego simplemente hacemos corcheas, después de las corcheas tresillos, después de las tresillos semicorcheas, al elevar el pulso en el metrónomo voy a tener que exigirme en términos de velocidad, hay un elemento que es fundamental, es muy importante, a veces no se referencia mucho, que es el asunto de las uñas, las uñas tienen un problema, a las mamás no les gustan las uñas largas a no ser que sean como tú, si, ay mi hija tiene unas uñas divinas en la mano derecha pero en la izquierda se las come, no mamá no es que me las coma, es que me toca cortármelas, a nosotros es al contrario ay porque esas uñas largas, no dios mío, mi mamá era así, no dios mío qué cosa tan hedionda, pero resulta que el largo de las uñas interviene en el problema, porque nosotros no manejamos una sola cuerdita de plástico sino tres metálicas al tiempo, y para que esas tres metálicas, como decía mi maestro Néstor en su momento, para que esas tres cuerditas suenen como si fuera una sola, tú tienes que tener una conciencia muy clara de la porción de yema en relación a la porción de uña que necesitas para que el sonido sea claro, directo, grande pero que no te enredes, qué problema tan arrecho porque es que nosotros los tiplistas nos enredamos mucho nuestras cuerdas cuando tenemos las uñas muy largas eso también depende, si tú miras a Gustavo Adolfo Rengifo, él casi nunca toca con estos dedos, él todo lo hace con el pulgar, es el pulgar más rápido del oeste y está perfecto, genial, es excelente, es una postura técnica diferencial, diversa completamente distinta a todo lo demás, pero le funciona y le suena muy bonito yo soy de los que digo, uy qué chévere, alguien que llegue y coja a Gustavo y pin, le filme ese pulgar para la posteridad y nos describa cómo es que lo hace, para nosotros también poder hacerlo, creo que ese es nuestro motivo más importante, bueno, entonces las uñas, las uñas redondeadas, no afiladas, no demasiado largas, pero ese también es un proceso de descubrimiento entonces a medida que tienes a alguien en el espacio de formación, pues te das a la tarea de cuestionarlo al respecto, venga cómo está usando sus uñas, qué tal si las rebaja un poquito, a ver cómo se siente, cómo se va desarrollando porque es que cada quien tiene la mano de manera distinta, tus manos seguramente son más pequeñas que las mías, por ejemplo, y si eso lo comparamos con el maestro este de Neiva, un man que es grandote, una mano de él es dos manos mías, entonces pues con mayor razón habría que ver allí cómo lo soluciona, los tiplistas, yo no sé, normalmente no es que toquemos muy rápido, el guajeo, sí, para guajear somos unos verracos, hágale, rapidito, sobre todo cuando tocamos pasillos y torbellinos, acompañamos pasillos y torbellinos, ya por lo demás sería una cuestión de descubrir cuál es el largo de las uñas y qué es lo que quieres lograr realmente con eso de la velocidad.

Isabella: ¿Y para la calidad del sonido?

Oscar: Bien, creo que volvemos un poquito a lo mismo, la calidad del sonido yo termine ese trabajo de investigación con una frase, el tiple no se enseña, el tiple se descubre, qué es calidad de sonido, porque es que una de las cosas que a mí me encanta de esta escuela, es que nadie tiene la más mínima idea

de qué es qué cosa, cuando tú me preguntas qué es calidad del sonido, yo te podría decir mira yo conozco 25 sonidos de tiplistas, todos diferentes, todos muy buenos, entonces qué es, tal vez cuál creo yo que es el criterio allí, más que calidad, más que definir cuál es el sonido más que tenga mayor calidad, cuál es el sonido más bonito, yo creo que lo que el tiplista tiene que descubrir es cuál es el sonido que en mi desarrollo particular realmente satisface mis necesidades interpretativas, y entonces hablemos por ejemplo del guajeo, que es un elemento fundamental, guajear en un tiple, cuando tú tengas en la mano un tiple en el que no puedes guajear, tal vez no tienes un tiple en las manos, por diversas circunstancias, pero el tiple nace guajeando y es una de sus consideraciones fundamentales, si hacemos un análisis un poco juicioso del asunto del guajeo, no se trata solamente de pasar la mano y conseguir un ritmo para acompañar un tema, una canción o lo que sea, un género cualquiera, se trata de combinar diversas posibilidades sonoras para que en esa combinación puedas dar un resultado general de acompañamiento en relación a la melodía y en relación al ritmo, y de todos los tiplistas decimos guau mira, el sonido más básico, más particular del tiple, es el que consigues cuando pasas una de tus uñas, bien sea la del índice o la del medio, yo recomiendo la del medio, porque el índice siempre me queda, es que yo soy solista, entonces necesito el dedo índice libre, para poder entrarle a la melodía y después volver a guajear y después volver a hacer todo el ejercicio melódico, acompaño, dobles voces, etcétera, etcétera, yo necesito dedos muy libres, entonces yo guajeo con el dedo medio, y cuando guajeo con el dedo medio y paso, ya, ese es un primer momento, cuál sería la calidad, pues básicamente que se escuche todo el acorde todo el acorde completico, ahora, resulta que si no quieres hacer solamente el rasgado sencillo, sino que quieres hacer lo que los caleños llaman, por ejemplo, un abanico, que es el, ah bueno allí vas a tener otras resultantes sonoras, cuál es la calidad de eso, pues básicamente que se escuche todo el acorde, pero en la diferenciación, es como un acorde arpegio en un solo impulso, insisto yo, gracias a Dios, ninguno, por lo menos que yo conozca hasta ahora, se ha tomado el atrevimiento de ponerle un nombre estandarizado a eso, salvo tal vez el famoso aplatillado.

Isabella: ¿Y en el tiple melódico?

Oscar: En el tiple melódico, yo creo que uno de los resultados más consecuentes, o por lo menos el que a mí más me gusta, es el del apoyado, cuando usamos estos dos dedos, y más que pellizcarlo, hay una palabrita para eso, ayúdame, bueno, más que pellizcar las tres cuerdas, lo que hago es usar una buena porción de yema, que termina en la uña, apoyando en la siguiente cuerda, eso me da un sonido muy claro del orden completo, creo que es eso, ahora, eso también va en relación con la velocidad, nuestro diapasón es más pequeño, al tener el diapasón más pequeño, cuando necesito velocidad, tengo que reducir la porción de yema, y me dedico casi que exclusivamente a la uña, aunque se pierda en algo la sonoridad de la tercera cuerda de cada orden, no hay nada que hacer, nos toca hacerlo por ese lado, entonces uñas relativamente cortas, realmente cuando voy a tocar con mucha velocidad, rebajar la uña es algo que funciona muy bien, porque acercar la uña a las cuerdas, te da la posibilidad de hacerlo con más ligereza, esta mano no tiene problema, esta mano corre feliz, el problema de la velocidad está en la mano derecha, la pulsación, entonces es una pulsación muy pellizcada, pero hay que tener en cuenta que va a ser una pulsación brillante de por sí, y que va a tener menor proyección en volumen, cuando apoyas vas a tener más volumen que cuando pellizcas, porque estás tocando menos cuerdas o la porción de cuerda es menor, todo ese tipo de consideraciones son interesantes, a mí me gusta apoyar muchísimo cuando estoy tocando melódicamente, lógicamente cuando es

completo es otra historia, es otro país, otra dimensión, porque ya completo tienes que pensar en alza púa, contra púa, en la oblicuidad de los ataques para que las tres cuerdas suenen perfectamente, cuando estás guajeando también tienes que tener en cuenta que el movimiento de tu mano, movimiento de apertura, de cierre, la cercanía de los dedos, la posición del borracho digo yo que los borrachos duermen así, o los bebés más bien, los bebés duermen en una posición muy relajada, el pulgar siempre al frente del medio, no al frente del índice, porque es la posición natural de la mano, y el índice sueltico, todos juntos pero todos abiertos, y entonces tu mano hace este movimiento, hace este movimiento, y hace este movimiento, son tres movimientos básicos para empezar a recorrer todo el asunto sonoro del guajeo, rasgados, rasgueados, abanicos, aplatillados, brisados, pulsados, toda una gama de efectos que puedes incluir dentro del guajeo, que te dan la posibilidad de sacar adelante un resultado sonoro mucho más, por lo menos más elaborado, más completo, de ahí a que te guste o a que consideres que es el mejor, eso ya es otra consideración

Isabella: Ok, según tu experiencia, ¿cuáles ejercicios crees que son pertinentes para trabajar el volumen, la velocidad y la calidad del sonido?, y pues ¿de dónde provienen? entonces no sé si aquí podemos sacar el tiple

Oscar: Dame un segundo, lo tengo por aquí guardado, un segundito.

Isabella: Entonces las escalas, las escalas básicas son las escalas mayores y menores transpositoras, como te decía, sin cuerdas al aire. Sí, para empezar, digamos que en la pedagógica utilizamos mucho la escala de la mayor, mi mayor, mi menor armónica, la menor mixta, mi menor mayor y sol menor armónico. Teniendo esos modelos, ah, y la escala blues, por ejemplo, en este momento incluso estamos diseñando algunos nuevos tipos de escalas pentatónicas, la escala blues, estamos tratando de diseñar ejercicios con esos.

Bien, ese es uno de los ejercicios que realizamos con más, lo hacemos en las clases, incluso nos reunimos a apostar, entonces cada quien pone 500 y empezamos a hacer escalas y el que se equivoque va poniendo otros 500 y al final el que menos se equivoque se lleva a la mesa, porque es que hacer escalas es aburrido. No sé, lo importante es encontrar eso más adelante. Otro ejercicio que realizamos muchísimo es un ejercicio y variaciones que vienen un poco desde la para la disociación, y variaciones sobre el mismo.

Ahora, tú me miras aquí la mano izquierda con facilidad, pero el ejercicio clave está en la derecha, porque todos estos ejercicios para nosotros deberían ser fundamentales más en la mano derecha que en la mano izquierda. ¿Cómo lo estoy atacando? Por aquello que te decía, que es lógico pensar que cuando hago las semicorcheas tengo que reducir el espacio de ataque, cuando hago negras lo estoy haciendo más apoyado. Bien, esos son dos ejercicios, lógicamente hay otros ejercicios que cuando hacemos escalas nos ayudan muchísimo, por ejemplo, para entender elementos de manejo de la mano derecha, para hacer el trémolo, y el trémolo en cuatro dedos. Ahorita sí estoy muy frío. Sí, etcétera, etcétera, etcétera.

Bien, otros ejercicios que tienen que ver también con las escalas es poder hacer la escala completa con

media cejilla, como para ejercicio de fortalecimiento, otro ejercicio que hacemos muchísimo es el famoso gusanito, que tiene que ver con el manejo del arpegio, yo soy de los que digo que con este hay que tener cuidado porque genera muchísima tensión, todo eso lo hacemos con pulgar y sin pulgar, porque es que hay que entender muy bien que la resolución, el sonido, el tiple, no lo da el apoyo o la fuerza que haga el pulgar, sino todo lo contrario. Son estos deditos los que hacen la fuerza realmente, entonces yo pongo mucho a mis estudiantes a realizar todos los ejercicios, pero sin apoyar el pulgar.

Ya con guajeo. Entonces, listo, vamos a trabajar bambuco, y mientras el estudiante va acompañando, el profesor va improvisando melódicamente y después hay un cambio. El profesor acompaña y el estudiante empieza a trabajar melódicamente el asunto, así a vuelo de pájaro esos son como ejemplos de lo técnico.

Isabella: ¿Y no tienes ejercicios para el volumen? No. ¿O la calidad de sonido?

Oscar: No, porque para eso está la serie de los doce estudios melancólicos.

Sí, o sea, la consideración de los estudios melancólicos para tiple solo tiene esa particularidad, o sea, tú llegas a esas partituras y no vas a encontrar muchas indicaciones. Ni de digitación, ni de aquí es un fuerte, o aquí rasgado, o aquí guajeado, o aquí tal cosa, porque digamos que la intención es darle al estudiante la posibilidad de montar la obra en su propia perspectiva del resultado sonoro, por supuesto, siempre van a haber ejemplos, hoy en día, hermana, los estudios melancólicos incluso decidí subir los ejemplos a mi página para que la gente los tenga ahí y los pueda escuchar.

Pero entonces si miras, por ejemplo, el 3, empieza así, bueno, listo ese es el comienzo ¿qué vas a hacer con eso? tienes un material musical entonces, listo, hay un armónico pues eso no tiene mayor complique. ¿Cómo lo vas a lograr mejor? así, as busca cuál es la mejor resolución sonora para ti aquí lo que estoy haciendo es simplemente un rasgueo con el dedo índice que es como un rasgueo alargadito, ah, y después tiene un brizado, y es que ahí es donde a mí me interesa el asunto, porque el estudiante, fíjate que los estudios ya están hechos para estudiantes que estudian tiple, donde tiple se estudia, básicamente en la universidad pedagógica o en las academias o en las universidades. Y entonces uno presupone que este personaje ya tiene el criterio para elegir si lo hace más piano o más fuerte.

Y entonces yo soy de los que opinan que el volumen no se va consiguiendo única y exclusivamente con ejercicios técnicos, por eso te hablaba de la emocionalidad, porque es que creo que tiene otras dimensiones que van muchísimo más allá del mero ejercicio técnico. Tú puedes, creo que puedes diseñar un ejercicio técnico para volumen.

Listo, hermano, hágale. Pero resulta que, si el día que estás haciendo el ejercicio pasó la chica que te gusta y a ti te dio pena, pues lo vas a tocar así, no es un asunto exclusivo de la perspectiva del manejo técnico del instrumento, sino que entra en relación con otras situaciones.

Isabella: ¿Y los ejercicios de las escalas y eso vienen de dónde? ¿de tus profesores, de un método? ¿tú

fueron más como autodidactas?

Oscar: Sí, es que imagínate algunas de esas escalas me las enseñó mi profe Enerith, porque a ella le gustaba muchísimo la perspectiva técnico-guitarrística.

Allí hay una consideración y creo que todavía le sigue gustando mucho. Yo en algún momento del camino yo me separé de eso, pero la sigo trayendo a colación porque me parece que son importantes de todas maneras en el manejo., es que nosotros somos personajes que necesitamos entrenamiento, no nos podemos negar eso, no vamos a salir a correr sin habernos entrenado, entonces las escalas funcionan, es en esa dimensión, en la dimensión del entrenamiento específico. Lo que pasa es que Enerith me dejó como legado tal vez unas dos.

Las demás se han venido consolidando en un espacio que tuvimos en la pedagógica, ahorita no lo tenemos, que era la clase colectiva. En donde nos reuníamos todos los estudiantes de tiple de toda la carrera y empezábamos a hacer ejercicios y empezábamos a diseñar ejercicios para resolver circunstancias. Entonces, por ejemplo, llegaba Viviana y me decía, no profe, es que yo necesito hacer este acorde y después pasar a este y a mí me queda muy difícil.

Entonces, bueno, diseñemos o compongamos una obra muy pequeña, 15 compases, que nos obligue a hacer los movimientos que consideramos más expeditos para solucionar el problema. Entonces al interior de esa clase se diseñaron escalas, se diseñaron ejercicios, se hicieron arreglos para cuarteto de tiple, para dueto de tiple, para tríos de tiple. Digamos que se hizo mucha música pensando en que fuera música para la enseñanza.

Entonces de ahí salieron muchas cosas, quedan efectivamente las escalas, hay una egresada de nuestro departamento que se llama Viviana Sarmiento. Su tesis de grado fue precisamente algo parecido a lo que tú estás tratando de diseñar, una colección de ejercicios recopilados desde esa clase precisamente para abordar algunos problemas técnicos en el tiple, o sea, el cambio de intervalos entre los órdenes tales y tales y tales, el manejo y la transposición de las escalas en dobles cuerdas, una cantidad de circunstancias y son varios ejercicios, incluso son bastantes, bastantes. Te invito a que la busques, Viviana Sarmiento se llama ella, en el repositorio de la pedagógica debe estar ese trabajo todavía.

Isabella: Listo, bueno maestro, pues aquí ya terminamos, entonces voy a dejar de grabar.

Oscar: Bueno dale.

ENTREVISTA PAULO ANDRÉS OLARTE

Paulo: Si quieres, empecemos.

Isabella: Listo, maestro. Entonces, pues si quieres, cuéntame, ¿cómo tu historia con el tiple? ¿Cómo empezaste? ¿Cómo fue todo este contexto?

Paulo: Ah, sí como un poquito de contexto de lo que yo he sido como tiplista. ¿En cuánto tiempo necesitas que te lo diga? Porque es que esa transcripción de entrevistas es muy horrible cuando son eternas.

Isabella: No, maestro, como tú prefieras, la verdad, no tengo problema.

Paulo: Bueno, sí. A mí que me tocó la transcripción de todas esas entrevistas, yo decía, ¿pero yo pa' qué los dejé hablar tanto?

Mira, yo creo que lo más importante de esta contextualización es entender de qué manera llega como el tiple a la vida del artista, o en este caso puede ser la vida mía. Normalmente en nuestra región el tiple no es de una gran tradición de instrumentistas, donde haya muchas escuelas de aprendizaje, más bien llegó por una tradición familiar, mi papá es músico y tocaba instrumentos de cuerda pulsada en estudiantinas, él se formó acá de manera autodidacta, no era tiplista, básicamente era guitarrista, pero en el oficio de director de estudiantinas aprendió a tocar tiple, bandola y guitarra. Y esa fue la manera que nosotros empezamos a recibir ese contexto del instrumento, desde el principio fuimos músicos formados desde la lectoescritura.

Nosotros, a pesar de ser músicos que teníamos la capacidad de transcribir y él nos ponía pasiones y nos formaba mucho en la transcripción de música, sobre todo a través de cassettes, pero él era muy insistente en que aprendiéramos a leer partituras. Entonces nosotros empezamos a formarnos desde que teníamos por ahí ocho años, entonces ese fue mi primer acercamiento, yo empecé realmente como bandolista, como tiplista. Entonces tú sabes que siempre hay un acercamiento a los instrumentos, pero al sistema... Lo ideal es que uno empiece por el tiple, pero nosotros empezamos directamente por la bandola, después por la guitarra y finalmente el tiple, yo no fui tiplista hasta mucho tiempo después, pero el acercamiento estuvo. Pero a mí el tiple no me gustaba. Yo vine ya a tomar el instrumento como, bueno, usted es tiplista porque yo quería ser bandolista; sino que en la casa éramos mi hermano y yo, entonces él era bandolista y yo también. Entonces hubo un momento donde se nos ocurrió formar un trio instrumental, que fue el trio instrumental Palo Santo, y a ver, ¿quién toca tiple? Si usted toca bandola, yo quiero ser el bandolista, él no, pero es que yo no sé tocar sino bandola entonces, bueno, por carambola terminé siendo el tiplista del trio instrumental. Pero no era mi deseo, no era mi deseo ser tiplista, no tengo un arraigo fuerte hacia un solo instrumento, no me considero como un tiplista o como si fuera un guitarrista, ¿sí? Sino que esa dimensión de esa tradición como que tenía en la cabeza todo el sistema de lo que era la melodía, el acompañamiento ritmo armónico.
También estudié guitarra clásica en Bellas Artes, entonces me formé como guitarrista clásico y después me interesó mucho en las músicas populares, empecé a…. o sea, ya no me llenaba tanto la música de guitarra solista, sino que empecé a descubrir... porque tenía un grupo de amigos como a los 15 años que tocaban son cubano. Entonces me invitaron a tocar el bajo y yo, ¡ja! ¡Eso en la vida! Pero cuando ya empecé a conocer el instrumento, ya después de eso ya me enganché con el bajo. Era bajista.

Entonces en Manizales me conocen como bajista, en otros lugares como tiplista, en otros lugares como guitarrista. Entonces no estoy anclado como a una trayectoria del instrumento en sí. Esa es mi historia,

ese es el resumen como ya de mi historia musical.

Isabella: Ok, ¿y cuándo empezaste? Entonces con el tiple nunca tuviste como un maestro o algo así.

Paulo: Mi maestro fue... me acuerdo que yo no sabía tocar tiple y una vez, en algún momento de mi vida me encontré con Javier Andrés Mesa, eso, y entonces ellos tenían el trío Nuevo Amanecer y yo tenía el disco de ellos. Era un referente para mí, ¿cierto? Porque ellos pues era un trío pues muy virtuoso, pero teníamos, ponle tú, yo que tendría pues unos 14 años o menos, ¿cierto? 15 años. Y como nosotros somos más bien contemporáneos, me lo encontré en Cartago valle y tuvimos la oportunidad, en el Encuentro Morales Pino y estuvimos como un fin de semana juntos, pues yo no me le despegué a ese muchacho, entonces me enseñó que la técnica de la bandola, que existía el Chino León, que yo no sé qué, y el hermano, ¿cierto? David Andrés, ¿es que se llama? el tiplista tocaba todo hacia abajo en la técnica y Javier me enseñó, no, pues yo le enseñé a tocar así a mi hermano porque no era capaz de hacer el aplatillado hacia arriba entonces yo, no, pues enséñamelo y yo me empecé y me pegué de ese ritmo y a mí me pareció súper fácil y ahí fue donde yo adopté esa manera de tocar el tiple de todo hacia abajo. Ya que eso pues básicamente me lo enseñó un fin de semana Javier Andrés en unas tertulias, ese fue mi único profesor de tiple.

De resto, todo lo he hecho de manera autodidacta y ya pues obviamente con la técnica de la guitarra, pues entonces empezaba yo como a entender un poco de qué se trataba la dirección del instrumento y a tratar de homologar de cierta manera pues lo que había aprendido en la técnica de guitarra clásica al instrumento. Pero pues obviamente descubrí que eran dos instrumentos completamente diferentes, ¿cierto? Que había que mirarlos con otras posibilidades tímbricas, técnicas y de alguna manera el trío instrumental Palo Santo fue como esa escuela. Entonces ya los festivales permearon mucho, muchos de esos conocimientos y muchas de esa información que empezaron como a llegar desde afuera porque en esa época no era tan fácil lo que ahora tenemos que es los cursos de internet, los tutoriales, las conferencias, talleres.

En eso era lo que uno recopilara en festivales, partituras las que le permitieran a uno copiar, música la que le compartían en estos circuitos, pero de resto cero.

Isabella: ¿Crees que es importante trabajar la técnica del instrumento desde un principio y por qué?

Paulo: Ok, mira. Mi respuesta está basada no en una suposición y tampoco en una postura netamente hecha desde el salón de clase.

Está basada en la construcción de una malla curricular, o sea desde una malla curricular que empezamos a trabajar en Caldas con todas las escuelas de música del departamento a través de los procesos de formación que se daban entonces. Y muchos de esa construcción de esa malla, o sea todo ese conocimiento que estaba por hacer y por pensarse y pues como toda la epistemología que nació a partir de eso que tú me estás hablando surgió de muchos docentes que ni siquiera eran maestros de música, que no eran maestros, sino que eran autodidactas. Entonces esa misma discusión cuando tú la transpolas a un municipio, la llevas por ejemplo a Marulanda Caldas o hasta un municipio que se

llama Samaná Caldas que queda 8 horas de acá, de la capital, esa discusión cambia. Y esa pregunta cambia porque si tú no tienes la posibilidad de que tu docente enseñe música con las habilidades técnicas que pudieras tener formada en la escuela, si no tienes como el concepto de escuela en la cabeza o nunca jamás la has recibido, ahí esa discusión cambia y ahí es donde decir qué es realmente ese proceso que es la técnica, ahí es donde todo pues converge, yo siento que lo más importante desde esa perspectiva que te estoy contando, siento que lo más importante no es saber si se empieza o no se empieza con técnicas sino qué recursos didácticos tienes para que tus estudiantes quieran quedarse a estudiar tiple. Que es otro contexto, ¿me entiendes? Si tú me planteas y me dices, ¿es importante que un estudiante de primer semestre de una universidad que va a ingresar a estudiar el instrumento principal tiple requiere, ahí la pregunta entraría como en otra discusión, ¿sí? Pero si tú me preguntas si es necesaria la técnica para un estudiante en iniciación, yo ahí mismo me refiero, si yo lo tengo, ¿dónde está? ¿Está en Marulanda? ¿Está en Samaná? ¿Está en Manizales? ¿Está en Bogotá? ¿Está estudiando en una escuela de música de cuerdas pulsadas o está en una facultad estudiando el instrumento realmente no como instrumento, como su opción profesional, sino que es un instrumento que lo estudia porque le gusta? Entonces, creo que esa pregunta empieza a cerrarse un poco de acuerdo al contexto donde tú la quieras mostrar. Si yo te lo digo desde las escuelas, absolutamente no, porque sería el primer proceso, sería la primera causa de decepción de mis estudiantes para la escuela. Entonces, nosotros lo que hicimos fue, en este contexto, hacer una malla curricular muy flexible, obviamente, pero que el primer paso para entrar a enamorarse del tiple no sea la técnica. ¿Sí? Porque la técnica es un proceso consecuente a otras formas de ver la música, que no necesariamente es el instrumento, sino que ya allí, si tú te pones a ver, yo quiero que mis estudiantes, primero, quieran estudiar tiple, ese es mi reto. Entonces, ¿cómo hago yo para enamorarlos del instrumento? Segundo, que se motive en un repertorio. ¿Sí? Entonces, mira, lo tercero, entonces nosotros a eso lo dividimos en etapas. La primera etapa es la etapa de motivación. En esa etapa de motivación, la técnica juega un papel fundamental como eje de estudio, sino que es periférica, o sea, se estudia periféricamente, es decir, se ayuda a corregir malas posturas, pero no es el eje central de estudio. Y lo otro, la segunda etapa, después de que uno entra a esa primera sensación de motivación, es decir, cuando el niño ya está motivado, o el estudiante, no hablemos de niño, sino que hablemos de un contexto más amplio, el estudiante está motivado a estudiar el instrumento, empezamos en una segunda etapa que se llama la etapa de fundamentación, y ahí sí entra la etapa de técnica a jugar un papel, porque la etapa de fundamentación es cuando ya tiene que darle nombre a eso que lo aprendió en su primera etapa.

Entonces, si de pronto redireccionando la etapa, ya si lo cambiamos a una universidad, tú consideras que la técnica sea fundamental, claro, siempre y cuando haya recibido un proceso previo, ¿cierto? Porque muchas veces la técnica hay que deconstruirla, ¿sí? Porque muchas veces uno entra creyendo que toca tiple, sobre todo pasa en las universidades, y muchos de los estudiantes creen que saben técnica, creen que estudian con técnica, pero resulta que el término obedece a cierta subjetividad dependiendo la región, dependiendo el repertorio, dependiendo, o sea, muchísimas cosas que nosotros tampoco hemos discutido si existe realmente una técnica de tiple, ¿cierto? A veces es que finalmente la técnica es muy dada, yo conozco infinidades de tiplistas y con infinidades de tiplistas técnicas, ¿cierto? Entonces, ¿quién ha escrito cuál es la técnica? La que tiene Lucas, la que tiene Carlos, ¿cómo se llama? Bueno, todos los grandes tiplistas de este país. ¿Cuál es la técnica? ¿Cierto? Entonces la discusión allí de pronto si es eso o siendo pues como una discusión si el estudiante debe estudiar en

la universidad ASAB o en la pedagógica o en la tecnológica o en la distrital o si debe estudiar en APU, depende de eso quién realmente está dirigiendo la cátedra.

Entonces yo creo que es una visión un poco más amplia. Si tú me preguntas a mí cuál fue la manera que yo estudié, yo descubrí la técnica del tiple cuando empecé a tocar bajo. ¿Ves? Entonces, y tú me dirás, pero ¿qué tiene que ver el bajo con el tiple? Todo, ¿sí? ¿Por qué? Porque resulta que el bajo, la forma de pulsar el bajo de la mano izquierda, de la mano derecha, por lo menos a nivel de la mano derecha, está mucho más estudiada que lo que está estudiado el tiple, entonces los grandes bajistas, como el desarrollo del instrumento si ha escrito tanto, han descrito todo el proceso biomecánico de cómo se debe pulsar, cuál es la proyección del sonido, qué es lo que tú buscas, cuál es el control, si es desplazamientos verticales, lo mismo que la guitarra, ¿sí? Pero el bajo, la relación es que la pulsación, como es un instrumento que tiene un control mayor que la guitarra, porque todo lo que haga suena, ¿sí? Lo mismo que el tiple. Tímbricamente son instrumentos complejos de controlar. Entonces ahí entendí la dimensión, hasta dónde tenía que llegar la forma de pulsar y que era una pulsación que para mí funcionaba en los dos instrumentos, tanto el tiple como el bajo.

Claro, se me parecía más el bajo al tiple que la guitarra al bajo. Entiendo, entonces por eso decía, porque la guitarra es apagadores, resonadores, ¿cierto? Entonces yo decía, interesante, pero cuando yo empecé a estudiar el bajo, no se hablaba de apagadores, por ejemplo, en la guitarra. Es un concepto muy moderno ya.

En cambio, en ese entonces ya se tenía que controlar mucho, el sonido tenía que estar, tenía que utilizar muchísimo más apagadores en el bajo que en la guitarra. La guitarra era más de resonancia, más de sonido al aire, sonido abierto. El bajo no, tú lo dejas así y se te vuelve una locura.

Lo mismo con el tiple. Entonces entendí más la lógica y la técnica posterior a eso. Entonces si tú dices, ¿cómo sería lo ideal, ese proceso inicial donde el estudiante se engancha a estudiar el instrumento, a entender la técnica? Yo diría que tiene que pasar por un proceso más previo antes de llegar a ese estudio de fundamentación, ¿cierto? Porque la universidad ya es fundamentación, profundización y especialización, ¿sí? En la etapa inicial para mí, respondiendo ya directamente, no. Es una etapa más exploratoria, más de conocer el instrumento, más de acertamiento, más de, esto es un instrumento, conózcalo, explórelo, quiéralo, ámelo, toque, conjuntos, música de cámara, toque en conjunto. Ya no es la especificidad del instrumento solista. Y te la dejo ahí porque así no amanecemos.

Isabella: ¿Interpretas tiple en rol melódico, con plectro o sin plectro y en qué espacios?

Paulo: Yo nunca interpreté rol melódico, nunca. En este momento me preguntas si nunca, nunca interpreté el papel en rol melódico. Porque yo siempre tuve la percepción del instrumento como acompañante, yo nunca tuve la necesidad, siempre lo hice en música de cámara, o solista, pero mi paso por el tiple solista fue muy efímero y anónimo.

Entonces sí estuve un par de encuentros o más y ya, pero no fue como decisivo en mi vida ser concertista de tiple. Siempre estuve o en Palo Santo y después en Cruzao y ya, un punto, nunca tuve

un rol melódico y tampoco me interesó estudiar el instrumento como rol melódico porque no, como te decía al principio, mi decisión de instrumentista nunca fue basada en el tiple, ¿cierto? No lo llevé como a ver, yo soy tiplista o soy solista o soy... No, me encanta el instrumento para ser bellísimo, pero lo utilizo más como un tiple ritmo armónico en música de cámara. Me encanta el rol de eso y ahí no pasé, no me dio para más.
Isabella: Ok, ¿cómo has abordado el volumen, la velocidad y la calidad del sonido en el tiple, en rol melódico como docente o instrumentista? Digamos ya, pues como tú me cuentas que fue más en agrupaciones y eso, pues en el momento de que el tiple tuviera alguna melodía o algo así.

Paulo: Sí, claro, sí. Ok, no rol melódico, sino pues obviamente el tiple como ha sufrido también, o ha tenido esa sensibilidad hacia otro rol más melódico armónico, pues obviamente sí hace uno melodías casi que obligatorio dentro del instrumento. Pero la pregunta es, cuando tú te refieres a volumen, es la proyección del instrumento, porque eso depende también mucho del instrumento, o sea, no necesariamente lo que quieras tú proyectar depende mucho de la construcción, de todo lo que genere el instrumento como tú lo determinas como volumen. Es como el objetivo primero inicial, pues obviamente es adquirir una excelente destreza, una habilidad para poder hacer pasajes rápidos, eso ya es evidente. Pero hay un asunto también de conexión que es cerebro-mano, entonces muchas de las cosas que tú quisieras hacer velozmente, las piensas, pero no las piensas, pero no te pasan a la mano. Tú quisieras tener la suficiente destreza motriz para poder resolver muchos pasajes, o a veces pasa, al contrario, que, si no tienes los pasajes en la cabeza de esa manera, no los puedes pasar a la mano.

Entonces el primer ejercicio que yo entendí era que muchos de los pasajes no estaban tan claros en mi cabeza. Empecé a conectar toda esa, no sé si se le puede llamar como sinapsis, ¿tú qué crees? Es un proceso como de conexión como motora y mental, que finalmente tú terminas pensando que es solo los dedos, o sea que es una habilidad mecánica, pero finalmente también es una habilidad muy cerebral y esa conexión hace que sientas que estás estudiando un pasaje y no pasas de ahí. Entonces lo primero era conectar eso, o sea como perder eso.

Primero si yo pienso una señal capaz de tocarla en mi cabeza rápido, soy capaz de tocarla en los dedos. Ya la habilidad se desarrolla a través de, es como el gimnasio, ¿cierto? Es igual que como es una habilidad motora de precisión. Ahora lo que tienes tú que pensar con respecto al volumen, la proyección, yo lo veo de la siguiente manera. Resulta que la técnica, sobre todo en el instrumento, depende mucho del desplazamiento que tengas, o sea es exactamente igual, pues muchos de los estudiantes que yo he descubierto que casi no tienen volumen es porque ellos piensan la pulsación, es decir, voy a ponerte este ejemplo. Yo tengo mi dedo, yo desplazo el dedo hacia la cuerda, ¿cierto? Para pulsar entonces, yo tengo acá y muchos de los estudiantes piensan ese desplazamiento desde la posición inicial, o sea desde esa posición inicial hasta la cuerda. Entonces cuando tú los ves pulsando, esta es la posición inicial. El ejercicio que yo he visto es que cuando tú piensas desde arriba hasta la cuerda pierdes el 50% de la pulsación si lo piensas desde la cuerda, subiendo y volviendo a bajar. Porque es un desplazamiento completo. Es como si tiraras una pelota para arriba y la pelota cae con mucha más gravitación, ¿sí? Porque es una parábola que cumple todos. Mientras sube y baja, gana mucha más elevación, mientras si tú la tiras desde arriba y la dejas caer, pues estás ganando solo el

50% de la masa esa. Entonces lo mismo pasa con los dedos. Si tú elevas el dedo desde abajo, pulsas, estás ganando mucha más proyección.

Entonces una de las cosas que se evidencia es que muchos tocan o con la falange distal, solo esto, y solamente hacen la pulsación. Entonces ahí sí que menos vas a ganar volumen, pero todos tocan así. Entonces esta pulsación genera muy poca proyección en el instrumento, muy poco volumen, por más que quieras el tiple te suena muy chiquito, hay muy buen control, pues obviamente hay más control, pero no hay, pero cuando lo piensas desde la falange proximal y con todo el desplazamiento de la cuerda, entonces mira que vas a ganar mucho más volumen. Hay mucha más densidad en el golpe, más fuerza, y eso gana, pues, obviamente.

Entonces eso es uno de los ejercicios que genera mucho. Otra cosa, eso solamente pensándolo desde tu mano derecha, ahora es que cuando la pulsación de la mano izquierda es débil, queda levantada, el dedo queda levemente levantado, y como no está bien pulsado sobre el trastecito, que es el que realmente suena apagado. Muchos de los tiplistas no generan el punto de fuerza de acá. Y claro, si generan mucha fuerza, pues entonces no hay velocidad, porque le están apretando fuerte.

Entonces, ¿cómo se logra eso? El hecho de que tú sepas que, si estás apretando, si estás generando acá mucha más presión, acá no puedes generar tanta presión, o sea, suficiente para que suene redondo, pero que no exceda la fuerza para que no pierdas elasticidad, porque si tienes el dedo muy... Pero lo más importante, y eso sí lo había estudiado, es que, si tienes este dedo relajado, estos dedos tienen que estar en estado de relajación ¿Para qué? Para que respondan rápidamente al estímulo que sigue, es decir, al traste que sigue, o a la pulsación que está haciendo un pasaje, que es un pasaje cromático, es un pasaje diatónico, pero si tú pulsas y tus dedos se tensionan, ya. Tienes doble ejercicio, que es... El dedo se relaje para poderlo poner, y cuando vuelven los relajes tiene que volverlo a tensionar para poder pulsar la cuerda. Pasa mucho.

Yo los tiplistas a veces, sobre todo como es un instrumento de tensión media, genera eso. Que la gente se tensione mucho cuando va a poner el dedito para que suene, pero cuando está el otro tensionado, ya la respuesta no es rápida. Entonces todos los elementos concluyen a que allí... Tenga que ser unos ejercicios de disociación muscular, que cuando estés pulsando un dedito el otro esté relajado, que cuando estés haciendo esto el otro esté cerca, que no esté lejos, que no esté por allá arriba levantado.

Eso todo es, como haces procesos técnicos. Eso se da todo el tiempo. No sé si quede claro esa parte.

Isabella: Sí, sí, súper claro. ¿Y con respecto a la calidad del sonido?

Paulo: También interfiere lo siguiente, la calidad del sonido depende de tu mano derecha, eso sí está ahí, depende de tu mano derecha en cuanto a la pulsación, porque yo he notado que, no sé si ahora las escuelas, las escuelas modernas estén ahora pensando en la parte, ya como de la calidad de, es decir, yo cuando hago un solo, por decir algún solo de guitarra, a mí me gusta escribir cada detalle de esa pulsación, eso mejora muchísimo, porque si yo estoy haciendo una melodía, tengo que mirar qué notas están interponiendo en los armónicos de ese instrumento, porque muchas veces esas notas

empiezan a ensuciar como los pasajes, entonces esa nota debe estar sola o debe estar acompañada de ciertas notas de resonancia y eso pues en la guitarra clásica se llaman apagadores y resonadores, y esos apagadores como en el piano, pero en la guitarra se deben hacer con la pulsación, es decir, muchas veces tú estás tocando un pasaje en la primera cuerda o estás tocando un acorde, pero los otros dedos están apagando las cuerdas que no van a sonar, como en el árbol, limpiando el sonido que más puedas para que no se metan otras frecuencias, otras notas que finalmente empiezan a ensuciar los pasajes, cuando se trata de arpegios, cuando se tratan melodías sueltas, obviamente que la calidad del sonido depende mucho primero es necesario las uñas, tiplista sin uñas es básicamente como, las uñas a tiplista, eso es sin igual , es un asunto así, cuál es lo ideal, que tenga claridad primero calibre de las cuerdas, es fundamental, el tipo de cuerdas, porque yo ahora veo que los muchachos encordan los instrumentos con cuerdas de muy mala calidad, sobre todo los estudiantes, ¿por qué?, porque ellos no van a comprar un encordado Daddario , ¿cierto?, el encordado a Daddario hay que comprarlo suelto, y es un encordado que puede costar 120 mil, pero yo estaba acostumbrado a comprar encordados caros toda la vida, porque mi tiple no lo puedo encordar con un encordado normal, entonces yo compro cuerdas de muy buena calidad, y eso cambia completamente el sonido, la afinación, la calidad, es como una guitarra buena con unas cuerdas malas, y como en el tiple no hay unas cuerdas hechas para tiple, no existen, ¿cierto?, todavía nos han inventado que cojan los encordados y armen el encordado dentro de los paqueticos que diga tiple, no quiere decir que son cuerdas de tiple, son cuerdas de guitarra eléctrica, pero cuerdas de guitarra eléctrica hay muchísimos calibres y muchas calidades, cuando tú encuentras una cuerda, por ejemplo, de muy buen acero que permite un sonido muchísimo más claro, pues es diferente a tener una cuerda de mala calidad, concertina, la bella, campana, todas esas cuerdas son de mala calidad, y con esas cuerdas son las que hemos encordado los tipos toda la vida.

Isabella: Según tu experiencia, ¿cuáles ejercicios crees que son pertinentes para trabajar el volumen, la velocidad y la calidad del sonido?, y ¿de dónde provienen estos ejercicios?

Paulo: Entonces, volumen, importantísimo, hay un ejercicio que yo hago, es mano derecha, fuerte, mano izquierda, staccato, pero staccato es levantando medio, poniendo los ejercicios, poniendo los deditos en los trastes, escales, primero me gusta mucho pues a través de escales, hay una serie random, me gusta mucho, que son los 26 ejercicios combinaciones de dedos, que es la que yo he utilizado, que el bajo eléctrico básicamente hace miles de años, porque estaba más desarrollado todo lo que te dije, pues toda la técnica del bajo me ha sido un partido, y la serie random es 1,2,3,4,1,2,3,4,1,2,3,4 son 4 combinaciones por 4, 24 ¿cierto?, son 24 ejercicios combinaciones. ¿Qué es lo que yo intento hacer? Desplazarme cromáticamente por el diapasón, sin cuerdas al aire obviamente, pues omitiendo la cuerda al aire y arranco traste uno, de uno, dos, tres, cuatro, y empiezo a trabajar solamente mano derecha, casi que no toco el traste, solo lo pongo encima, pero intento que mi sonido sea fuerte, muy fuerte con la mano derecha, la pulsación sea exacta, y voy aumentando la presión de los dedos hasta lograr un sonido que quiero, sin necesidad de exceder la fuerza de la mano izquierda, para lograr la mayor relajación posible. Cuando yo encuentro ese punto exacto, es como el closh del automóvil, que es ahí, ese es el punto, ni más ni menos, si le doy más, el carro va a arrancar como un caballo desbocado, y si le doy menos se me apaga, es el punto.

Ahí. Entonces, hasta encontrar ese punto donde mi mano esté completamente relajada, pero lo suficientemente fuerte para no sonar mal. Pero lo primero que tengo que hacer es que mi disociación, sí que mi mano derecha no incida en la pulsación de la mano izquierda, porque muchos estudiantes que sé, al pulsar fuerte con la mano derecha, pulsan, aprietan fuerte con la mano izquierda, y se acaba la relajación, entonces ese es el primer ejercicio de volumen, ¿sí? El ejercicio de velocidad solo requiere repeticiones progresivas con el metrónomo, puede ser de 5 en 5, semicorcheas, arranco en 60, 70 semicorcheas y empiezo, y hasta que no domine un tempo, no paso al otro, en combinaciones, y arranco 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, y después 4, 3, perdón, 4, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1, 4, a medida que voy subiendo de dificultad, hago una tabla y voy escribiendo, listo, tengo que llevar a 100, a 100 en semicorcheas, pero eso es para pasajes, combinaciones melódicas, posibles combinaciones melódicas, con el dedo 1, 3, combinando a 3, sobre una cuerda, sobre dos cuerdas, sobre tres, eso es un entrenamiento muscular, ¿sí? Yo lo hice así, así lo estudié, y me funcionó, iba aumentando, y a los estudiantes que les puse a hacer esa rutina, como si fuera gimnasio, son unos voladores , tal cual, demás, eso vuelan, en esa, sobre todo, bandolas, utilizaba mucho la técnica, sí, pero el juicioso, juicioso, termina tocando muy bien, o sea, no le queda grande pasaje, pero si es una rutina de gimnasio, todos los días, entrenamiento, lo mismo, como si fuera un músculo, y hágale esa combinación, cuando son arpegios, también lo mismo, cuando son, entonces utilizo arpegios, combinaciones de arpegios, ¿cierto? Las que sea, ejercicios de combinaciones de arpegios, muchos, trémolo, entonces hago trémolo, combinaciones a cuatro, cuatro dedos, uno, dos, tres, cuatro, pero entonces acá, las variaciones, arranco con un dedo, por ejemplo, arranco mi-fa, mi-fa con el dedo uno, y arranco mi-fa, mi-fa, mi-fa, mi-fa, mi-fa, y después, mi-fa, fa sostenido, mi-fa, fa sostenido, mi-mi, ¿sí? después, mi-fa, fa sostenido, sol, mi-fa, fa sostenido, sol, mi, ¿sí ves? Entonces, pero los hago repetitivamente, entonces se me convierte, primero empiezo a desplazar, ¿sí? depende del arpegio, ¿cierto? y después ya me queda cuadrado, y después me devuelvo, entonces hago mi-fa, o hago mi-fa, fa sostenido, fa natural, mi-mi, mi-fa, fa sostenido, o hago mi-fa, fa sostenido, sol, sol sostenido, y me devuelvo sol, ¿cierto? fa sostenido, fa natural, mi.

Eso hace que yo quede siempre cruzado, pero siempre es el mismo arpegio, ¿sí? pulgar, anular, medio, índice, pulgar, anular, sí. Entonces, eso es para desarrollar esa disociación entre el arpegio y esto, y es un pareja muy bien, sobre todo en la pulsación de esta mano, porque yo cuando hago un arpegio, quiero que me- y eso me sirve mucho para, el trémolo me sirve mucho para arpegios, control de arpegios, entonces después lo hago ya con dos cuerdas, después lo hago con tres cuerdas, ese mismo arpegio yo lo puedo hacer, ¿cierto? taquitiqui, taquitiqui, taquitiqui, taquitiqui, taquitiqui, entonces, ¿hay otra serie que descubrí en un método que me preguntas? dime. Ah, sí, dale, dale, dale, ya se subió el arreglo, listo, que lo descubrí en el método de John Patitucci, que es un bajista, que él hablaba, él armaba de las arañas, entonces las arañas es simplemente 1, 2, 3, 4, es el mismo patrón de 1, 2, 3, 4, que es una combinación de random, ¿sí? Entonces él armaba 1, 2, pero el 2 lo hacía en una cuerda de por medio, ¿cierto? 1, 2, o sea, en cuerda de por medio, el 3 lo hacía en la cuerda que estaba en el medio, y el 4 lo hacía en la cuerda de abajo, eso lo hacía en 2, en 3, en 4 cuerdas, entonces él arrancaba 1, 3, 2, 4, pero ¿cuál es el ejercicio realmente? Es la misma tabla random, o sea, es la combinación de los dedos, 1, 2, 3, 4, pero lo hace en diferentes cuerdas, entonces se vuelve un ejercicio de arpegio, ¿sí? Si tú lo haces como arpegio con esta mano derecha, entonces te queda tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, o sea, aquí hay que acomodar la mano para organizar el arpegio de esto, pero siempre es 1, 2, 3,

4, y ya después puedes combinar 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, o empiezas 4, 2, 3, 1, 4, donde lo quieras acomodar, entonces el ejercicio está pensado básicamente en un orden, ¿cierto? Que tú puedas hacer combinaciones, porque todas las combinaciones posibles están, son 6 combinaciones de cada dedo, 6 x 4, 24, ahí están, son 24 combinaciones, 6 combinaciones que puedas hacer de cada dedito, entonces esto nos lleva a, básicamente es una rutina, es una rutina... Entonces, creo que eso da un poco de respuesta a digamos, la manera como yo abordo los ejercicios, ¿sabes?

Isabella: Bueno, ¿y para la calidad del volumen y eso?

Paulo: Sí, pues la calidad del sonido, te voy a contar cuáles fueron, el tiple siempre ha tenido una diferencia, y es que muchas veces la construcción de los instrumentos, como que no proyectaba el sonido que nos requería, pues yo te lo explico por lo que a mí me pasó cuando hablamos de volumen.

Yo entiendo pues lo del desplazamiento del volumen, o sea, el ejercicio volumen es como yo te digo, es pulsar mano derecha fuerte y pulsar mano izquierda suave, ¿por qué es volumen? Porque yo he descubierto también en muchos de los estudiantes míos que yo les decía, por ejemplo, toquen fuerte, y cuando empezaban a tocar fuerte, ya toda la mano izquierda se les desarmaba. O claro, se empieza a tocar fuerte y usted, sus dos manos, si no tiene independencia muscular, se les desarman los pasajes y entonces empiezan a apretar la mano derecha. ¿Cómo hago yo para que esta mano empiece a haber una proyección sin que la mano izquierda se desarme en la calidad del sonido? Porque yo quiero que no me desbaraten todo lo que hemos armado en la mano izquierda.

El ejercicio que yo siempre les hago es disociación. Tocar fuerte en una mano y tocar muy suave en la otra. Eso es fundamental, si son capaces de lograr eso, paulatinamente vamos a encontrar la fuerza necesaria, que era lo que te explicaba yo hace un rato, para que la pulsación de la mano derecha esté completamente relajada, pero lo suficiente para que la calidad de mi mano derecha pueda totear durísimo sin que se me afecte la mano derecha. Porque el ejercicio acá no se trata solo de tocar duro, se trata de que no pierdas la calidad del sonido y que no esté involucrado. Y es por eso, porque tus manos están diseñadas a hacer ese mismo ejercicio con un piano toca la mano derecha duro y la mano suave en la izquierda y verás cómo te va. Todo lo que hagas en la mano derecha se replica para la mano izquierda, porque cerebralmente eso es lo natural, pero esa disociación que logramos es lo que trabajo yo mucho. Independencia muscular, independencia que cada músculo trabaje independiente, que cada mano trabaje independiente es lo que busco yo, independencia.

Y te voy a contar la experiencia, que tú me preguntas de volumen, y es que cuando yo empecé a tocar con ensamble cruzado, que es un formato con unas características tímbricas muy diferentes a un formato de dos bandolas, guitarra. O sea, tú ya metes una percusión y hasta ahí llegas, eso ya empieza a ser otra cosa porque tú ya compites con la percusión, la flauta, que es un instrumento que tiene un volumen altísimo, la mandolina, por ejemplo, en este caso ahora que estamos con Carlos Andrés, pero la bandola tiene mucha más proyección que el tiple, si a veces sientes en un ensayo que los tapan las dos bandolas, ahora imagínate una flauta, una bandola, una percusión y un guitarrón.

Yo me sentía como si me hubieran puesto un trapo al tiple, en toda la boca, eso no sonaba. Entonces,

ahí me di cuenta que finalmente el problema era el diseño del instrumento, porque el instrumento no tiene casi proyección, y ahí el paradigma estaba en la construcción, que finalmente fue la tesis que hice de pregrado, que se basaba mucho en el contexto del instrumento como un instrumento antiguo que viene de un instrumento antiguo, que toda la vida fue hecho y pensado como la guitarra, no como el instrumento que es, y nunca tomó el camino de la guitarra, se quedó como el instrumento de la guitarra antigua, porque si lo ponemos a la par de la guitarra, pues sería otro instrumento. Pero se quedó con el concepto paradójicamente tradicional que el tiple es así, así es, y es que es así de esa manera y todo. Pero la verdad es que esa tradición viene apenas desde finales del siglo XIX, principios del siglo XX, que era un instrumento que se le pusieron doce cuerdas, entonces esa tradición lleva ya casi 100 años, trabajándole a la... A mí no me funcionaba esa construcción. Entonces yo cambié completamente el tipo de construcción y probé otras maneras, otras formas, otra estructura y logré un tiple con una proyección gigantesca, un tiple que suena más duro que cualquier otra cosa por la tensión de las cuerdas, por la fuerza interna, por la arquitectura del instrumento, por la ingeniería que determina la fuerza. Con que el instrumento debe estar construido, entonces, claro, eso cambia completamente el instrumento y otras cosas que yo le metí para facilitar un poco más la vida con este formato, entonces yo, por ejemplo, salgo con mi triple en los ensayos acústicos y yo puedo sacar el volumen que quiera, puedo tocar en conciertos y puedo reventar el tiple a taponazos y no se me desafina por las tensiones que utilizo de las cuerdas, porque le bajé cuerdas para no tener tanta tensión entonces le puse ocho o no más para poder, cierto, porque es que donde le ponga dos cuerdas al tiple no lo toco y capaz de tocarlo. Entonces obedece como a esa necesidad de ganar volumen. El volumen de mi tiple, eso es, mejor dicho, es histórico, pero eso es hecho para otra cosa, ¿cierto?

Isabella: Bueno, pues hasta ahí van todas las preguntas, maestro.

Paulo: Perfecto, maravilloso.

Isabella: Yo te agradezco muchísimo que me hayas aceptado la entrevista, igual pues todo lo que vaya a utilizar pues va a ser citado como se debe y todo.

Paulo: Muchísimas gracias, Es mi perspectiva, es mi manera de ver el mundo, es mi manera de ver la música. No obedece ni siquiera a sentar pues como un fundamento para nadie más, simplemente al que le funcione, le sirva y lo pueda adaptar, no adoptar como a sus principios, porque sí he entendido un poco después de tanto tiempo que la docencia es maravillosa porque tú ahorras mucho trabajo, mucho camino.

O sea, tú cuentas una historia de tu vida, yo te puedo contar una historia que yo viví hace ya mis 50 años y que la viví desde mis 8, yo te puedo contar mi historia y puedo decir, mi historia fue ésta, ¿sí? mi camino fue éste y te lo puedo reducir en una hora de clase, en esa experiencia, todos mis errores, mis fallos, mis aciertos, lo que me funcionó, lo que no me funcionó, pero finalmente es mi historia de vida y cada tiplista tiene que construir su propia historia y la tiene que construir basada en su experiencia, en su vida, en su forma de ver la música.

El tiple es un instrumento, es una herramienta, pero realmente aquí lo que nos tenemos que encontrar

es los tiplistas, no el tiple, el tiple es lo de menos, porque es nuestra motivación, es lo que nos conduce a escribir sobre el instrumento, lo que nos conduce a pensar acerca del instrumento, somos nosotros los que le damos vida a ese instrumento, entonces el instrumento no tiene la culpa de ser el que es tú eres la persona que realmente tienes que transformarlo, evolucionarlo, ¿sí? empezar a cambiarlo sin ningún problema, ah, no, es que ese tiple, como está, así no funciona, cámbielo, métale más cuerdas si quiere, quíteselas, póngaselas, no importa, experimente, póngale bajos, listo, vuélvale una guitarra, pues eso es su problema, ¿sí? usted vera qué hace con eso, pero tú eres la que le tiene que sacar el provecho, porque uno como instrumentista es el que finalmente determina el rumbo de las músicas, de los instrumentos, de los repertorios, de las técnicas y de todo lo que se construye alrededor de esto que es un instrumento nada más, entonces la historia que converge no es el tiple como tal, como el sujeto que obedece a todas las transformaciones, sino que se vuelve un objeto, ¿no? un objeto de estudio.

Isabella: Ay, no, muchas gracias maestro, de verdad, espero nos podamos ver de pronto en el Mono Núñez.

Paulo: Nos vamos a ver allá, pues, y allá los voy a ir a ver y los voy a escuchar.

Isabella: Ay, muchas gracias maestro.

Paulo: ten una feliz noche, un placer conocerte y ya quedamos pendientes, pues, del abrazo en Ginebra, Cuídate mucho.

Isabella: Igual maestro.

ENTREVISTA FABIAN GALLÓN

Isabella: Listo, maestro. Entonces, si quieres empecemos, cuéntame cuál es tu historia con el tiple, cómo empezaste, cómo todo este contexto

Fabian: Ya. Pues yo creo que ya sabes o te contaron que yo soy de Pereira. Bueno, crecí en Pereira, yo nací en otro pueblito que llama Belén de Umbría, Risaralda, pero mi familia se fue a vivir a Pereira cuando yo era todavía niño a los 9 años. Y yo creo que como antes de desde que yo estaba por ahí de los 6 años, 7 años, mis hermanos, mi papá siempre tocaban guitarra, bandola, tiple. Entonces, estaba en contacto con esa música, y ya en Pereira eh pues a la edad de los tal vez, sí, 9 años eh pues yo ya tocaba más o menos guitarra un poquito y después eh un cuñado mío que estudiaba en un colegio donde era profesor el maestro Benjamín Cardona, entonces, ahí a través de mi cuñado conocí al maestro Benjamín Cardona y ahí fue la conexión con el tiple, con Benjamín. Y después él me llevó al colegio como para que estudiara pues ahí, pero pues para poder participar del grupo musical del colegio. Y bueno, pues tomé clases eh particulares en la casa, pues así como informales, no en un no en un horario pues rígido de qué clase a la semana o dos veces por semana media hora, no, era que yo quería aprender, entonces yo le preguntaba y él me daba clase o me dejaba tareas y así por varios años

o por meses tal vez y después entré al conservatorio de Pereira a estudiar guitarra clásica y pues como tocaba un poquito, pues tocaba tiple y podía leer tiple eh que era raro en esa época en 1900, estamos hablando del 80 y principios de los 80s, tal vez 83, 84, no, 83, 82 y pues un tiplista que pudiera leer música, eso era una cosa hoy en día ustedes casi todos los pelados y los muchachos estudiantes leen música. En esa época, no, eran muy poquitos los tiplistas que podían leer, entonces era como, "Oh, un tiplista que sabe leer, venga para acá." lo necesitamos. Entonces, de una vez entré en la estudiantina de la Universidad Tecnológica de Pereira y ahí empecé a hacer los primeros pinitos de tiple, pero sí, era como una instrucción muy muy básica, fue simplemente este es el bambuco, este es el pasillo, esta es la guabina, el resto defiende como pueda. No era una estructura, vamos a hacer ejercicios para ejercitar el dedo, anular, el dedo uno, el dedo, nada, de eso absolutamente nada, pero como yo estudiaba guitarra tenía esa concepción de los dedos y los números de los dedos y tú ves a través de la guitarra clásica.

Isabella: ¿O sea, solo tuviste ese maestro?

Fabian: de tiple fue Benjamín Cardona

Isabella: ¿crees que es importante trabajar la técnica del instrumento desde un principio y por qué?

Fabian: Pues si se tiene acceso a ella, claro que sí, todas las técnicas pues están diseñadas para mejorar la calidad de interpretación, entonces, si existe alguien que tenga acceso a un profesor que tenga buena técnica del instrumento, por supuesto le va a rendir más, y sobre todo al principio a veces he visto cuando voy a dar clases de talleres de tiple en Colombia, es que a veces los estudiantes se crean vicios, malposiciones de la mano derecha o la mano izquierda y si hay un buen profesor que lo guía a uno con técnica desde un principio, pues le va a borrar todo ese proceso de corrección que a veces es más difícil corregir que enseñar. Sí.

Isabella: ¿cómo empezaste a abordar tú la técnica del instrumento?

Fabian: Eso es un proceso, yo creo, que fue sucediendo poco a poco, eh más que todo con yo creo que con la exigencia de los grupos en los que me fui participando. Porque en Pereira cuando tocaban era muy simple, eran arreglos pues no difíciles, eran fáciles y más que todo acompañamiento y cuando había una melodía eso era una melodía chiquita de cuatro compases y simple, no más. Entonces, era una parte técnica muy muy muy muy muy pequeña y nunca me exigieron o usted tiene que tener sonido y tiene que tener proyección, nada de eso, eso yo lo creo que yo eso lo fui adaptando a través porque después de la guitarra clásica me estudié violonchelo, entonces, la técnica del violonchelo sí, uno tiene conceptos de sonido, conceptos de fraseos, eh otro tipo de elementos que yo creo que en esa época, claro, sí, en la estudiantina de Pereira ya habían pianos, habían fortes, pero era una interpretación, yo diría, un poco muy tradicional, un poco plana, pero por eso digo que con la evolución de los grupos en los que fui participando esa necesidad técnica se fue creando porque después de ahí yo llegué a Bogotá. Y en Bogotá ah entré al Nogal en el 87. Eh, y ahí sí ya la exigencia fue brutal, era de pasar de 0 km a 90, 100 km. Entonces, la exigencia fue ya el maestro Fernando León. Sin darme una instrucción técnica de cómo se hacía, sí musicalmente me exigía al principio necesitaba más volumen,

que los acordes pulsados necesitaban ser más homogéneos, correctos a tiempo y los diferentes planos de sonido, los diferentes colores de sonido, todo eso él lo escribía en los arreglos, entonces, todo eso eran totalmente nuevo para mí.

Pues yo venía de tocar ya haciendo en el 87 mis primeros eh, pinos como pinitos como solista instrumental y tiplista solista, entonces pues tenía ya unas cualidades eh, en el instrumento que podía ejecutar cosas, pero en el momento de participar de un grupo como Nogal eso todavía estaba muy crudo, entonces, Nogal sí fue en la escuela, fue para mí la escuela donde tuve que implementar muchas cosas en el tiple desde el punto de vista técnica y la otra era que cuando no estaba con Nogal estaba con el chino León parrandeando y tocando en tertulias y acompañarlo él era un reto porque en esa época el chino volaba en la bandola, entonces eran unas velocidades que solo se le he visto a Fernando León, ahorita hay unos muchachos jóvenes muy muy buenos, pero en esa época solamente era Fernando o Fabián Forero los que podían tocar a ese nivel y cuando uno acompañaba al Chino León en una tertulia el guajeo o el golpe que llamamos nosotros de tiple del bambuco o del pasillo era una velocidad que las que al principio yo no alcanzaba a hacer los acentos correctos porque me iba quedando. entonces me obligó a desarrollar una técnica, cambiar la posición de cómo hacía yo los acentos o lo que llaman los chasquidos, del del del bambuco o del pasillo para poder competir con él y darle lo que él necesitaba como como acompañante, como y eso me obligó a cambiar cosas definitivamente.

Entonces, sin una instrucción técnica ni académica fueron las necesidades de la gente que conocí y de los grupos en los que interpreté donde me exigí y eran cierto nivel que yo tendría tenía que desarrollar algo más, después de estar en Nogal eh por un por un tiempo por unos meses se formó el trio ancestro con Carlos y Jorge que también pertenecían a Nogal y pues ahí empezó otro proceso diferente porque no era lo mismo tocar en Nogal con un grupo de otros en ese momento al principio éramos tres tiplistas, de esos cuatro tiplistas no era lo mismo tocar en Nogal que tocar con el trío ancestro, que también se tocaban otras cosas muy diferentes y un trío pues son tres solistas, entonces la responsabilidad era inclusive mayor eh a nivel individual y pues digamos esto también se tocaba eh otro tipo de repertorio que exigía otro tipo de elementos eh de técnica que también fui implementando poco a poco.

Entonces, el desarrollo fue eh una búsqueda individual, pero eh guiada, diría yo, a través de los grupos y las personas con que conocí en esa época entre a finales de los 80s y los 90s.

Isabella: ¿interpretas tiple en rol melódico, con plectro o sin plectro y en qué espacios?

Fabian: sí, claro, pero sin plectro, solamente con dedos, eh, sí, hay varias grabaciones mías por ahí tocando solo, inclusive participé en Aguadas, yo no me acuerdo qué año, hace muchos, en el siglo pasado, digamos, en Aguadas y abrieron la modalidad de solista con acompañamiento.

Entonces, yo fui con un guitarrista y gané esa modalidad tocando tiple melódico eh con un acompañante de guitarra, sí, sí lo hago, inclusive en el en el disco que hice en el 2010 2017 ahí hay cosas melódicas con acompañamiento.

Isabella: ¿Cómo has abordado el volumen, la velocidad y la calidad del sonido en el rol melódico como docente o instrumentista? Si quieres, pues hablemos primero del volumen, después la velocidad, después de la calidad del sonido

Fabian: Eso del volumen tiene también su proceso.

Porque el volumen estaba ligado también a las calidades de los instrumentos, de la fabricación de los instrumentos. Entonces, no solamente en el volumen del intérprete depende de la calidad interpretativa y la técnica de pulsación del instrumentista, sino que también pues si se tiene la ayuda de un instrumento que responda mejor, pues la calidad de volumen y de sonido va a mejorar, y eso fue el proceso en los años 90s cuando yo empecé a tocar, yo sentía que el tiple sonaba muy muy pasito y claro, yo empecé a aplicar técnica de la guitarra y del violonchelo en la mano izquierda para poder suplir esa deficiencia del de que yo sentía con los niveles de la bandola y la guitarra, era un instrumento que estaba por debajo de mi nivel totalmente. Entonces, eh la pulsación apoyada siempre da mucho más volumen y pues como yo vengo de la escuela de guitarra clásica, entonces esa pulsación apoyada me la robé de la guitarra, pero no era igual la misma pulsación, yo empecé a notar las diferencias muy rápido que la misma pulsación de la guitarra no era la misma para el tiple, porque en el tiple se pulsan tres cuerdas, una por cada orden en la guitarra es solamente una, cuerda de nylon, es una pulsación diferente. Entonces, yo desarrollé una pulsación para mi técnica que era de un ataque más rápido.

Un ataque y respuesta más rápida de la pulsación y desarrollé unos ejercicios para mí eso nunca lo escribí ni nada, ni me interesa escribirlo, pero era una era unos ejercicios de rebote de los dedos índice medio y anular para para desarrollar velocidad de ataque, una cosa es velocidad de ataque, otra cosa es ángulo de ataque, que eso es lo que la gente a veces no entiende y cuando uno combina el correcto ángulo de ataque con la correcta velocidad de ataque, entonces le permite tener un sonido más claro porque si la si la velocidad es rápida, entonces las tres cuerdas pueden sonar casi como si fuera un solo un solo ataque, mientras si la velocidad es lenta, ese sonido se parte prácticamente se parte en dos o en tres a veces y ahí es donde comienza a escuchar uno eh que el tiple suena como flojo y es porque la velocidad de ataque de la pulsación es muy lenta.

Si uno mejora la velocidad de ataque y eso lo combina con el correcto ángulo de la pulsación en la guitarra porque si tienes, mira, si tienes una línea recta, si digamos que estas son las digamos que estas son las cuerdas, ¿cierto? Si tienes una que es una línea recta, ¿sí? Eh, y si tienes una un ataque que es muy diagonal, ¿sí? que está inclinado en esta posición, entonces la distancia que tiene que recorrer desde la primera requintilla hasta la tercera hasta la segunda requintilla o tercera cuerda de ese orden, pues es más larga, pero si esa inclinación se puede disminuir con la posición de la mano izquierda o la posición del tiple para compensar, por eso es que yo al principio usaba un posapié que llaman, no lo hice para yo parecerme a los guitarristas y decir que yo era muy cool y tocaba guitarra clásica, ¿no? Eso era todo pensando en la comodidad ergonómica, que mi espalda sufriera menos, mi cuello sufriera menos y que la inclinación de la cuerda pudiera yo compensar esa inclinación con la posición de la mano, porque poner la mano así tampoco era bueno, porque aquí se crea una tensión, un ángulo. Entonces, todo eso cuando uno habla de técnica, esos ángulos son muy importantes, entonces,

velocidad de ataque, ángulo de ataque y respuesta. Eso es básicamente lo que le permite a uno eh tener mejor calidad de sonido.

Isabella: Y se según tu experiencia, ¿cuáles ejercicios crees que son pertinentes para trabajar esto? los tres aspectos. Y de dónde provienen. Entonces, no sé si de pronto tienes por ahí el tiple.

Fabian: Entonces ese ángulo hasta dónde va ese ángulo, eso depende de cada intérprete, depende de cada mano, porque cada mano es diferente, no tiene los dedos, el tamaño de los dedos, longitud, todo eso influye. ¿Sí?

Otra cosa que es muy importante y la hice con la empecé a hacer con Alberto Paredes cuando se empezaron a cambiar los modelos de los tiples, es que esa pulsación que yo necesitaba de la mano derecha para que la respuesta fuera rápida, fuera eficiente y controlada era que las distancias entre orden y orden, estamos hablando de los años 90, eso era un recreo, eso no existía. Eso cada y creo y creo que todavía encuentra uno tiple que eso es pues esos no tienen ninguna medida o no tenían ninguna medida, con Alberto yo diseñé esas esas medidas que yo quería que esa medida se acercara, no tanto como la guitarra, pero se parecieran a las medidas de la de las distancias que hay entre cuerda y cuerda en guitarra, porque pues mi técnica en ese momento era más parecida a la de la guitarra. Entonces, al con Alberto yo encontré que 9 mm entre cada orden era lo que yo necesitaba.

Segundo, por eso yo le decía que cuando se habla de calidad de sonido, no solamente depende de la técnica que uno desarrolle o que uno aprenda, sino que también eso tiene que estar combinado con la calidad del instrumento. Entonces, cuando yo empecé a trabajar este tipo de cosas era difícil, porque los tiples que yo tenía o el tiple que yo tenía eran eh Efraín Castro Valencia, ese fue mi primer tiple como de buena calidad, eso no tenía esa distribución y yo notaba eso, que no es lo mismo tener pasar de una distancia de 8 mm o 7 mm entre cada orden y el siguiente tiene ocho y el siguiente tiene seis. Entonces, cuando uno está tocando, eso se enreda. Eso es muy difícil uno poder controlar velocidad y calidad del sonido, entonces, con Alberto llegamos y llegamos a la conclusión de que eso tenía que ser equitativo y para mí era un 9 mm y así se quedó. Eh, así pues, para mí, yo no sé para otros que harán o que les gustará, cada uno es diferente, ¿no?, entonces para no perderme en la conversación, el ángulo de inclinación para compensar el ángulo de ataque a la cuerda. Entonces, ya no tengo que poner la mano tan recta con para crear este ángulo de tensión, sino que eso lo aligero inclinando el tiple. En esa época lo hacía con un posapié o escabel y hoy en día después del ergoplay y hoy en día lo hago con correa, a veces toco todavía con el ergoplay en otros tiples, porque este es uno de mis tiples, el último, no. Tengo otros con que no tengo la correa y me tocó usar entonces, lo que yo hablaba de la del de esa línea de ataque es que si uno tiene una línea muy diagonal a la cuerda la voy a tratar de hacer ahí, se alcanza a escuchar el ruido de la yema y uña, esa es otra cosa que los tiplistas normalmente tocaban con más uña que yema en cuando yo empecé todo este proceso, pero como yo era aquí de escuela de guitarra he usado combinación de yema y uña, y cuando se hace cuando se toca con uñas muy largas hacer combinación de yema y uña es muy difícil porque las distancias van a ser muy grandes y la respuesta va a ser muy difícil y se van a enredar. En cambio, si la uña es más pequeña, yo solamente dejo que salga un pedacito de la yema. Si yo si yo le hago presión a la yema, no sé, yo creo que es un proceso imposible que se vea ahí, si yo le hago presión a la yema, lo que sobresale de uña es mejor

dicho, el diámetro de la uña. Eso es lo que sale es muy poquito, eso es lo que sale Eso no es ni 1 mm siquiera, eso son por ahí punto 2 mm, es muy poquito. Yo no necesito más de eso, para mí funciona, creo que controlo mejor el sonido, creo que controlo mejor la velocidad, controlo mejor el ataque, controlo mejor la respuesta, controlo mejor las dinámicas me suena más claro, y cuando hablo de la inclinación, entonces este ángulo de aquí y después lo compenso con el ángulo de aquí para liberar un sonido, un ataque que sea un poco más una línea más perpendicular a la cuerda, porque si esa línea es oblicua, pues pasar de tres cuerdas, pues es mucho más distancia de la primera requintilla a la segunda requintilla, pero si esa línea es más perpendicular, esa distancia se disminuye y el ataque y respuesta va a ser mucho mejor.

Eso es lo que yo pienso, pues hasta ahora nadie me lo ha refutado, pero de pronto alguien por ahí que No es ni uno que lo ponga en Facebook y que me salen 50 comentarios de que estoy equivocado. Eh, pero bueno, eh las cosas me funcionan así y eso es eso es lo que lo que yo hago. Ejercicio diseñé yo para eso. Eh, yo creo que ahí no me está viendo, ¿cierto? entonces, este es un ejercicio muy muy muy fácil que es simplemente pulsar Yo empiezo con los dos, ¿sí? Pulsar y el otro dedo inmediatamente apagar y devolverlo. Entonces, si uno lo hace en cámara lenta ¿Cierto? pero si uno quiere mejorar la velocidad del ataque es lograr que ese ese ese sonido sea lo más corto posible, esta no se oye corto porque está resonando.

Entonces, si me entiendes, pulsar y el otro dedo apaga, pulsa y el otro dedo apaga, etcétera y puedes hacer escalas, puedes quedarse en una sola nota, no importa las escalas porque lo que estás predicando es pulsación, no mano izquierda. Eso es básicamente para para desarrollar es eso. Y para y para la velocidad y Ah, eso te va a servir para los dos.

Porque para poder controlar velocidad vas a tener velocidad de ataque y esa velocidad se va a multiplicar cuando ya incrementas la velocidad. Eh, pero esa velocidad eh depende también qué tan veloz es y ágil es tu mano izquierda. Porque puede que desarrolles mucha pulsación y seas muy rápido del índice medio, pero si la mano izquierda no está preparada para eso, ahí va a llegar a otro punto. Entonces esa es la otra, que a ver si se alcanza a ver ahí. Háblalo aquí, ahí se ve. Entonces esto es fácil, simplemente uno puede coger cualquier nota y desarrollar articulaciones. porque estos son Estos son ejercicios míos de violonchelo que también los hacen los guitarristas, pero esto era tarea mía del violonchelo cada que yo tenía que practicar.

Isabella: Bueno, maestro, pues esa es la entrevista, te agradezco mucho

ENTREVISTA CARLOS VASQUEZ

Isabella: Entonces, cuéntame pues tu historia personal con el tiple, cómo empezaste, cómo todo este contexto.

Carlos: Bueno, yo eh soy sangileño y yo empecé a tocar el tiple acá en los procesos de formación de en ese entonces la Casa de la Cultura. de San Gil. Junto con el maestro Diego Otero, fue mi profesor de tiple. Realmente yo llego al tiple después de como haber hecho una exploración por varios instrumentos, inicialmente con la guitarra, luego toqué un poquitico de bandola, porque digamos que con la guitarra me gustaba desde el primer momento tocar las melodías, ¿no? eh más que hacer como de acordes y el acompañamiento y siempre quería como como tocar las melodías y todo eso fue porque yo en algún momento en la casa mi papá puso el primer disco de Los Carrangueros de Jorge Velosa, Los Carrangueros de Ráquira, ese primer disco donde están todos los éxitos de él. Entonces, ese sonido del requinto me pareció absolutamente impresionante, y escuchar todas esas introducciones, entonces y digamos que fue el primer contacto que yo tuve con la música andina colombiana por así decirlo, ¿no? Entonces me gustó mucho todo lo que hacía y yo trataba de hacer eso mismo en la guitarra, sacarlo a oído y obviamente pues con errores y todo ese tipo de cosas, pero era lo que me apasionaba en ese en ese en ese momento, ¿no? Entonces, claro, cuando yo llego a la Casa de la Cultura y Diego recién llegaba también aquí a San Gil a dirigir los procesos de formación yo le muestro a él lo que yo estaba haciendo, entonces, por ejemplo, tocaba el la introducción de la cucharita y todo este tipo de cosas de Julia, el saseño, el soldadito de la patria, todo eso porque todo ese disco yo me lo saqué a oído y en el colegio por ahí con el profesor de artística me acompañaba en la guitarra y el de educación física tocaba la guacharaca, entonces terminamos haciendo ahí un grupo en el colegio, entonces, eso es lo que yo le muestro a Diego y él, digámoslo, que muy eh muy sabiamente me pone a hacer digamos que la melodía en todos los montajes que él pues planteaba para con los otros, con los estudiantes que habíamos llegado ahí.

Entonces, mi exploración empezó un poquito con la guitarra, luego fue un poquito con la bandola también y luego fue con el tip perdón, con el tiple requinto, sí, con el requinto y finalmente con el tiple melódico, digamos que toda esa exploración finalmente se dio con el tiple ya como que el instrumento que yo dije, "Yo quiero tocar esto." Es porque siempre lo digo en todas partes, cuando yo escucho a Diego tocar el tiple melódico con su con su trío en un ensayo que yo me quedé ahí después de clase y todo este tipo de cosas, para mí fue como como haber sentido amor a primera vista. De hecho, creo que es la única vez que he sentido amor a primera vista en la vida.

La verdad que me enamoré apasionadamente de escuchar un tiple tocando una melodía y como lo como lo estaba haciendo él y yo como que esa misma noche le dije, "Yo quiero tocar tiple melódico." Y ahí empezó toda mi pasión y mi carrera con la música y con el tiple, desde ese primer momento en que yo lo escucho tocar ya el tiple de esa forma.

Isabella: ¿En qué año era eso, más o menos?

Carlos: Eso fue hace 15 años exactamente, imagínate. ¿Qué año sería hace 15 años? 2000 qué, a ver. 2010 2009 más o menos, sí, creo en el año 2009 eh empezamos ahí y bueno, ya como que en un poco tiempo ya estábamos participando en los concursos y en los festivales y nos empezó a ir muy bien porque siempre éramos, o sea, hemos sido muy apasionados por el instrumento, o sea, nos encanta tocar el tiple, hablo de los canta porque pues eh es ahí donde nace también el proyecto con el que yo

me formé que se llama 200 de Cilantro, que es un trío un trío acústico eh con el formato típico santandereano de los dos tiples y la guitarra.

Diego fue el profesor que a mí me enseñó a tocar el tiple, me explicó la técnica del plectro, eh me enseñó pues una cantidad de repertorio eh, a la vez que me enseñaba también mucha música, a la vez que me enseñaba también eh muchos tiplistas también y digamos que también considero yo me considero que he sido como como una espumita, me encanta recoger la información de la gente y si yo veo algo nuevo en alguien como que me encanta explorarlo y tocarlo y hacerlo, ¿no? entonces, eh Diego efectivamente pues fue el mi primer profesor de tiple y luego he tenido muchos, pero de una manera indirecta, ¿no? de una manera indirecta a hasta que llegué también a la a la universidad donde cursé cinco semestres de música en la Universidad Autónoma de Bucaramanga con Edwin Castañeda, el tiplista y requintista del del barbero del Socorro, él es el profesor allá de la cátedra de Tiple y de Requinto y con él pues estuve esos cinco semestres y también pues fue un aprendizaje ya muy muy valioso, digamos, ya no enfocado como como a la parte de del montar y montar obras, sino eh de poder analizarlas armónicamente, de poder eh pensar en el instrumento desde otra perspectiva también, fue muy interesante porque me enseñó muchas cosas de grabación, de audio y todo fue como un trabajo muy chévere en conjunto con el tiple.

Isabella: Yo te quería preguntar, pues digamos desde que tú como que empezaste y eso como allá en Santander como qué espacios hay y ha habido para empezar aprender tiple para para empezar como en ese camino.

Carlos: Bueno, mmm en ese momento cuando en San Gil era Casa de la Cultura, porque hoy en día casi que en todos lados es Instituto de Cultura y Turismo. Okay. En ese momento eh realmente en San Gil no pasaba nada. Mira que curiosamente San Gil siempre ha sido una tierra que ha estado permeada por grandísimos artistas y puedo mencionar, por ejemplo, a un cuarteto muy bonito que existió acá, que se llamó Expresión Guano, un cuarteto de violín, tiple, guitarra y bandola, una maravilla. De hecho que uno de los de los de los integrantes es el papá de un gran músico colombiano que se llama, que también es sangileño, que se llama Juan Pablo Cediel, Ballesteros. Don Elías integraba ahí y tocaba la bandola y bueno, el tiplista Carlos Alberto González Montoya, un pintor también maravilloso, es el que trae a Diego a la Casa de la Cultura a ser el profesor de la escuela de cuerdas, ¿Okay?, en ese momento no pasaba nada, como te decía, pero San Gil siempre, por ejemplo, Campanitas, Diana y Fabián, María Mulata, eh los Pereira, el grupo Improntus, O sea, toda esta gente maravillosa son sangileño, pero digamos que en procesos de formación nunca había nada como como muy bien consolidado, sobre todo en el tema de cuerdas, de cuerdas eh pulsadas, pero hoy en día eh hoy en día tenemos la oportunidad de aprender el tiple y el requinto, yo diría que casi que en toda la provincia eh la de nosotros es la guajentina porque eh, pues, por ejemplo, en Barichara hay procesos de formación también con estos instrumentos, en Charalá, Santander, que es la cuna de los tiplistas, la tierra del maestro Pedro Nel Martínez, allá también hay una escuela que precisamente la dirige el profesor Rodolfo, quien es su hermano, un viejito ya, pero que hace una labor también maravillosa y de hecho fue el profesor de Diego, quien fue mi profesor. Y él allá tiene también su espacio, un espacio privado que ha venido labrando desde siempre, aquí en San Gil hoy en día con el Instituto de Cultura y Turismo que hace 15 años, Diego es profesor ahí. Y eh también en otras escuelas de música eh tenemos la

oportunidad ya hablando, por ejemplo, de proyectos más privados como al que yo hago parte, la escuela de formación musical José A. Morales, donde hoy en día ya también me desempeño como como proyecto y como perdón, como profesor y como como formador de nuevos tiplistas, requintistas, guitarristas, etcétera, etcétera y digamos que hoy en día es mucho más fácil acceder a esta a esta formación en cuanto a estos instrumentos, pero eso pasa a los últimos 10 años, así yo diría.

Isabella: ¿crees que es importante trabajar la técnica del instrumento desde un principio y por qué?

Carlos: Bueno, yo diría que sí es importante ah trabajarlo, pero eh de una manera como como indirecta o si bien me explico como de una manera eh que tenga mucha didáctica, ¿sí? porque lo primero, por ejemplo, si hablamos de alguna persona que va de cero y hablo de niño, de joven y adulto, eh para mí lo más importante es que eh siempre haya una interacción muy agradable, un disfrute se fomente la pasión, se fomente el deseo de aprender eh porque a veces como que nos vamos a los otros extremos, ¿no? como que por estar pensando solamente en la técnica o por ejemplo que el estudiante el dedo pulgar no lo saque a la parte de arriba eh entonces como que eso ya nos hace volvernos a nosotros como muy rígidos, pero pues a través de didácticas y todo este tipo de cosas, podemos eh hacer que ese tipo de ese trabajo técnico pueda ser muy agradable para quien lo aprende pero yo considero que sí es importante, pero no desde la rigidez. Ah, es como lo que lo que me refiero, o sea, me parece que la técnica sí es importante porque pues la idea no es que los estudiantes o las personas que están aprendiendo crezcan con mañas, como se dice coloquialmente, pero que eh digamos que toda esa adaptación, porque para mí la técnica es una adaptación que tenemos con nuestro instrumento, se haga de una manera eh muy muy agradable y con mucho gusto, sobre todo.

Isabella: ¿Cómo empezaste a abordar la técnica en el instrumento?

Carlos: Bueno, eh yo creo que di eh, lo que dije anteriormente es basado en eso mi profesor a mí me explicó, por ejemplo, eh no sé, con el plectro, por ejemplo, me explicó cómo coger el plectro. ¿Okay?

Entonces, eh yo lo empecé a obviamente pues él me lo enseña, me lo me lo explica, empezamos a tocar, pero también la lo importante de ver a otros, ¿no? entonces como que, cuando yo empiezo a hacer como toda esa transformación de aplicar ya cosas mías a la técnica es por elementos que voy recogiendo de tal tiplista, de tal persona y de esa manera como que eh yo poco a poco iba abordando eh la técnica, ¿no?, entonces, como que de esa manera empiezo yo a recoger todos estos elementos que me permiten ir construyendo eh digámoslo mi estilo, mi forma, mi técnica eh y obviamente pues el descubrir, ¿no?, ósea, como como decirme, "Bueno, esto no me está sonando, entonces ¿qué debo hacer para que me suene de la manera que yo quiero?" Eh, y ese pues ese trabajo pues yo diría que me ha tomado muchos años, pero es la forma como yo he abordado eh esa parte técnica y como también se la comparto a los demás.

Isabella: ¿interpretas tiple melódico con plectro o sin plectro y en qué espacios?

Carlos: Bueno, por supuesto que yo lo he hecho, ¿sí? Digamos que también hago algunas piezas de tiple solista, lo que se conoce como tiple solista, pero lo digamos que lo he venido haciendo uno porque

me gusta esa forma también de tocar el instrumento, pero dos porque en mis adentros, desde hace algunos años Me ha digamos que rondado una inquietud en la que me he venido dando cuenta que me parece que es un camino que deberíamos recorrer todos y tiene que ver lo digo yo, o sea, no con ánimo de imponerlo, ¿no? Sino de compartir un pensamiento que por el cual yo he venido trabajando a título personal que el que los tiplistas deben ser muy muy integrales, o sea, debemos ser muy integrales, y me refiero con la integralidad a que a que el tiple no es ni Santandereano, el tiple no es ni Boyacense, ni paisa, ni bueno, ni Pastuso ni nada, el tiple es el tiple. ¿Sí?

Y digo yo que, si el tiple es el tiple, entonces yo considero que un tiplista debe eh debe tocar tiple con el plectro, debe dominar muy bien la técnica de los dedos, ¿cierto? debe saber acompañar muy bien, debe tener un golpe muy lindo, debe poder hacer sus propias versiones con el instrumento, etcétera, etcétera, una cantidad de cosas que hacen de esa esa ese digamos que esa posición mía en cuanto a la integralidad del tiplista. Entonces en base a como a eso pues por supuesto que yo me he preocupado por también tocar tiple eh con los dedos, ¿no? con la técnica de la guitarra clásica y he hecho algunas tengo algún repertorio con eso y también he hecho algunas versiones para para para el tiple solista.

Entonces, digamos que es una cosa que también eh me gusta ser, me gusta eh practicar y crear y también a veces en mis en mis presentaciones en los conciertos en las tertulias donde haya la posibilidad, también me gusta hacer algunas piezas de tiple solista, así sin el plectro.

Isabella: ¿cómo has abordado el volumen, la velocidad y la calidad del sonido como docente o instrumentista? Y que ejercicios consideras pertinentes

Carlos: Okay, parto de la calidad del sonido, ¿sí? Eh, para mí la calidad del del del sonido, por supuesto, tiene que ver con la pulsación. O sea, eso sí es un elemento fundamental, ¿no? Eh, la pulsación, la posición de los de los dedos.

Eh, yo diría que también el saber distribuir la digitación es una cosa muy clave, super clave para la para para lograr una muy buena calidad del sonido. Eh, también los referentes, tener muy buenos referentes porque claro, podemos decir calidad del sonido, pero qué es la calidad sonido. Para ti puede ser una cosa y para mí es otra cosa, es importante tener unos buenos referentes para uno decir, "Oiga, qué sonido tan bonito." Y finalmente siento yo que eso termina siendo como una cosa también como muy personal, ¿no? Porque, por ejemplo, ahí y conozco tiplistas que no les gusta cómo, no sé, como Pacho Benavides, por ejemplo. Hay otras que no les gusta como Gonzalo Hernández, ¿Okay?, eso también yo considero que es una cosa más pasa a título a título personal, pero por supuesto que la calidad del sonido tiene que ver con la con la pulsación, con la con la digitación eh con los referentes.

Otro elemento que yo considero que es muy importante eh para la calidad del sonido es no pasar en alto los errores, ¿sí? O sea, si a mí un pasaje no me está saliendo bien, yo no puedo no puedo como omitir eso y pasar en alto y seguir tocando como si nada. ¿Okay?, esa esa rigurosidad me hará de que el sonido que yo esté eh expresando sea bueno en el mejor de los casos, ¿no? Entonces, eh yo diría que esos cuatro elementos principales son los que yo normalmente tengo como en cuenta.

También otro elemento que ahora mismo aquí reflexionando sobre eso considero es también tener otros referentes que no tengan nada que ver con el instrumento. Eso también es una cosa súper bonita, porque, por ejemplo, de un bandolinista eh por ejemplo, eh mis trémulos son los trémulos que están inspirados en los trémulos de Hamilton de Holanda, este mandolinista brasileño impresionante. Eh, yo un día escuchándolo yo digo, "Wow, o sea, Hamilton cuando tocó una pieza lenta, los trémulos de él son como como el tempo. ¿Okay? porque normalmente alguien siempre hace como trémulos y no les importa si como que están en un tempo lento o están en un tempo rápido, el trémulo. No, me parece que el trémulo es eh tiene mucha lógica con dependiendo de del tempo que uno esté tocando, de la obra. Entonces, me gustó mucho de Hamilton eso, ¿no? como que estaba tocando un tema muy muy lento y casi que sus extremos los eran como negras, corcheas, super danzables. Entonces eh eso intenté traerlo al tiple, ¿no? Entonces, si yo toco una danza, por ejemplo, si yo tengo una danza, yo no puedo en una danza hacer un tremolo que sea así a toda velocidad, pues porque no tiene nada que ver con la estética de la obra, ¿no? la lógica de la obra. Entonces, ese tipo de cosas son elementos que considero que construyen un sonido también y también tener como referentes de otros instrumentos. A mí me personalmente me ha me ha ayudado mucho, si bien hablamos de la velocidad que es una cosa que por supuesto que es importante, pero lo para mí lo más importante es el sonido, osea, sí o sí el sonido es una cosa, o sea, yo prefiero a alguien que toque patas dilo a un tempo lento, pero que en cada nota y cada pulsación, no sé, como que me haga suspirar y sentir algo muy especial que como que toquen ahí como por tocar y ya está. Sí, su sonido es lamentable. Entonces, pero la velocidad, por supuesto, que se puede trabajar, yo como la trabajo, yo siempre eh hm trabajo ya después de haber eh tomado una decisión en cuanto a la digitación de la mano izquierda que eh en lo posible siempre trato de que sea muy acertada, pues luego me voy ya a la parte de la mano derecha, ¿no? entonces tengo que revisar si la obra es en qué pasajes de la obra yo puedo hacer, por ejemplo, eh plumadas hacia abajo como para proyectar un poquitico más de volumen o si es una obra que tiene corchea tras corchea el movimiento de la muñeca, entonces hacia dónde empiezo el movimiento hacia arriba hacia abajo para que al final de ese pasaje pues pueda hacerlo sin ningún tipo de problemas. Siempre un aliado muy importante para mí es el metrónomo, es como un algo que siempre está ahí conmigo super presente y ya ahí entra otra parte que quizás no tiene nada que ver con lo musical, sino con la parte psicológica y es entender de que todo en la vida es progresivo. Entonces, eh cuando entendemos eso, sí, bien podemos trabajar de una manera progresiva con el metrónomo sin necesidad de esperarnos para llegar a tal allá, sino mi necesidad es hacerlo muy bien y tener un sonido bonito. Y está bien, por ejemplo, ya lo dominé en 100 BPM, ahora me voy a 110 y lo hago y como que esa parte progresiva la vivo de una manera muy muy tranquila y sin afanes procurando el buen sonido siempre, ¿sí? Pero eh pues obviamente teniendo en cuenta todo lo que lo que lo que la hora la obra requiera. Entonces, el tema de la de la de la velocidad tiene que ver con el orden. Si tú tienes una mano izquierda desordenada y una mano derecha desordenada, créeme que eso no va a ir para ningún lado, si no aprendes a trabajarlo y de una manera decían con el tiempo, nunca vas a llegar a ser eh muy ágil, ¿sí? Eh, y sobre todo a lograr una velocidad, pero musical, ¿no? No una velocidad de ser un gimnasta del diapasón, porque pues eso es eso es lo de menos, pero qué nota cuando uno llega a esa a esa velocidad, pero haciendo música, ¿no? Haciendo música en realidad, que a veces es como como un reto chévere porque ah puede que pase que estamos como muy pegados al metrónomo, pero resulta que por el metrónomo se nos olvida el corazón. ¿Sí? y ahí es una clave también que considero importante, o sea, chévere tocar con el metrónomo, pero pensar el metrónomo como, no sé, como un integrante del trío

de la banda o qué sé yo, que no nos limite por el hecho de estar todo el tiempo ahí dentro del clip y el clip, no nos limite a ser un piano, un forte o a o a dejar fluir una idea nueva, una frase nueva, eh qué sé yo, ¿sí? Y que no nos convirtamos como en algo en algo mecánico. Entonces, de esa forma es donde yo suelo eh trabajar y con mis estudiantes y conmigo mismo soy muy insistente de eso. O sea, la velocidad llega con trabajo, pero primero la calidad del del del sonido, ¿no?

El tema del volumen, el tema del volumen tiene que ver también mucho con la exploración del instrumento. A mí me gusta también como como con mis estudiantes y conmigo mismo, eh explorar como todas las tímbricas del del del instrumento, ¿no? entonces, eh bueno, no sé si te ha pasado, pero casi siempre cuando uno toca en la en justo donde termina la boca del tiple es donde uno puede atacar el instrumento con un poquitico más de fuerza, pero si ya uno lo toca más con hacía hacia la parte del diapasón, si uno lo ataca con esa misma fuerza, posiblemente el instrumento va a trastear ¿cierto? o si ya uno se va muy pegado al puente y lo ataca con mucha fuerza, va a sonar ya un metálico horrible y ya como que se va a perder mucha cosa, ¿no? Entonces, el volumen tiene que ver con un dominio muy muy bacano de todas esas posibilidades tímbricas del instrumento. Entonces, como que yo lo que suelo hacer es eh si bien tengo que hacer un forte en este pasado Un pasaje melódico, me voy a esa región del instrumento donde puedo tocar con fuerza y miro hasta qué punto con mi pulsación suena duro, pero no suena agresivo ni vasto, qué sé yo, otra palabra.

Entonces esa exploración de todos esos elementos tímbricos del del del instrumento y de conocerlos muy bien es lo que me van a determinar a mí el tema del del volumen, ¿no?, si yo quiero hacer un pianísimo, yo sé que si por más de que ataque en esa en esa región donde estoy tocando duro, el plexo muy suave no nunca me va a dar un piano o un pianísimo como sí me lo puede dar cuando me pego un poco más hacia los trastes, ¿no? Este sonido, no sé si me hago entender. Sí. ¿Okay? Y lo mismo un pianísimo en una en una región metálica. ¿Sí? El instrumento.

Entonces eh como que es importante también uno sentarse y por ejemplo en una escala, trabajar en una escala y decir, "Oiga, voy mire voy a mirar aquí en un fuerte, un fortísimo y voy a hacer la escala a ver hasta qué punto yo puedo llegar y proyectar eh ese sonido." Y es eso es una cosa que hay que hacerlo también como mucha rigurosidad porque es ya es parte del conocimiento propio. ¿Sí?, también el ejercicio, por ejemplo, cuando tú tocas hacer el ejercicio de grabarse uno cuando no cuando uno está en casa, sino grabarse cuando uno lo están escuchando o en una en un concierto, una presentación, una tertulia, donde están los nervios, donde están los nervios, donde está la adrenalina, donde está, qué sé yo, tantas cosas chéveres que pasan porque aún porque Que claro, nosotros en casa decimos, "Uy, hasta aquí puedo tocar duro, pero resulta que en la presentación, en la porque está tal persona o porque me está mirando, pueda que ese volumen se nos estalle un poco más." Y entonces ahí ya entra a jugar también una parte también que es aprender a controlar todo ese tipo de cosas y a y a tenerlo muy claro mentalmente, ¿no? justamente Veía eh hace unos días un video de un youtuber eh de la guitarra flamenca y él hablaba un poco un poco sobre eso, ¿no? Como el tema del volumen es más una cosa como eh de conocerse a uno mismo, pero conocerse a uno muy bien.

Y dominar los miedos y enfrentar los miedos y dominar ese tipo de cosas para que siempre nuestro volumen sea un volumen eh que no toque no toque los límites. Que no pase los límites es la cosa, ¿sí?

Entonces el volumen, digamos, que yo siempre lo trabajo es como como como de esa manera, conociendo el instrumento, también hay algo considero ahí muy importante y es que, claro, cada instrumento es completamente diferente. No sé si estás de acuerdo con eso, pero yo no puedo hacer un forte en este tiple y luego hacerlo en el otro porque me va a cambiar un montón. Entonces, también es esa relación bonita que hay que tener con el instrumento para saber hasta qué momento se puede llegar.

Isabella: Okay. Bueno, muchas gracias, maestro

ENTREVISTA JUAN PABLO HERNANDEZ

Isabella: Eentonces, si quieres cuéntame tu historia personal con el tiple en todo este contexto

Juan pablo: yo nací en Armero, Tolima en el año 1967. Soy hijo de un fotógrafo y una comerciante. Y el fotógrafo, mi papá, don León Fernández Sánchez eh tocaba tiple. Entonces, mi papá tocaba eh en la casa, en las en los encuentros familiares y cotidianamente tocaba él tenía un radio muy bonito era totalmente autodidacta o empírico, como lo queramos llamar. Pero hacía una segunda voz muy bonita. Entonces, mi mamá hacía la primera voz y cantaba pasillos, algunos bambucos, en fin, y yo me crié escuchando eso. A los 6 años yo espontáneamente tomé el instrumento curioso y mi papá me comenzó a dar las primeras instrucciones, los primeros acordes miré, este es el mi menor, el son mayor, pone el dedito acá, tal. eh échale para abajo una vez y, ¿no? Y el balseo dos veces para arriba y una para abajo y así. A los eh 8 años, 9 años, ve. Mi papá me llevó a donde un músico mayor eh en Armero, el maestro Francisco Antonio El Arcón Ayala. Un hombre nacido en 1912 perdón, mi papá nació en 1912 el maestro Pachito Arcón nació en 1899 y él me comenzó a dar una instrucción eh como de la época. Es decir, yo aún me considero autodidacta, yo no soy académico. Hay muchos secretos de la academia que yo no sé, pero él me comenzó a dar una instrucción que la que la sintetizo en que me enseñó los acordes, me enseñaba los acordes mayores, el relativo menor. Eh, pero sin explicarme Constitución de acuerdo desde el primer grado, el tercer grado, que el quinto, que los intervalos, nada de eso. Era una cuestión muy práctica en el diapasón y era hacerlos y era escucharlos igual los aires musicales, los rimas, el trabajo de mano derecha era escribir flechitas. Entonces, una de para abajo y una para arriba y de pronto se le ponía en la notica, ¿no? La duración de cada movimiento. Y era fundamentalmente tocar y tocar con y tocar con él infinidad de rumbas, criollas, cualquier cantidad de pasillos, además que me encantaban porque los balseos no me gustaban porque me dormía. Eh, y así fue.

Posteriormente ya cuando hice video en Ibagué, yo comencé, bueno, desde antes un poco tal vez comencé como a indagar en el tiple solista y yo tuve varios preferentes, el Negro Parra, sobre todo lo que se grabó en Negro Parra en la década del 80 en su sus participaciones en el Mono Núñez hasta llegar al 85 86 que se ganó el Gran Premio Mono Núñez y yo escuchaba eso, yo escuchaba mucha radio, lo he dicho varias veces, me cerraba en el en el carro de mi casa en Armero de Tolima en ese calor eso era un sauna. Pero era el único radio que cogía las emisoras de Bogotá y de La Javeriana de aquí y

bueno, y me escuchaba como siete programas de música diaria. Entonces también mis maestros fueron los programas de música americana colombiana. Igual tuve referentes a David Puerta, mucho del sonido mío, digamos que la atracción al tipe solista me la brindó el Negro Parra, pero mucho de mi sonoridad fue porque yo intenté hacer copia auditiva de los de los solos de David Puerta. Eh, y yo seguí trabajando el tipe el tipe solo solo solo solo. Y eh pues comencé también a experimentar con un trío desde armero desde la academia de madre la academia entre comillas del maestro Francisco Antonio Larco en Ayala, entonces hicimos un trío, trío instrumental Nuevo Horizonte. Con el trío comenzamos a participar en Popayán, el encuentro de trío, un encuentro que ya no se hace, que el Banco del Estado en esa época, de tríos tanto vocales como instrumentales.

En fin, pero ahí está la existencia de este Soy autodidacta, básicamente soy de autodidacta. Eh, lo tengo que decir porque de alguna manera eh no quiero sorprender a la gente. Hm. Primero no me la quiero dar desde algo que no soy yo, pero además también de alguna manera me siento un poco como yo no sé si decir si la palabra orgulloso o por lo menos complacido de ser un autodidacta y desde ese piso, desde esa base, pues producir lo que produzco. ¿No es cierto?

Isabella: ¿crees que es importante trabajar la técnica del instrumento desde un principio y por qué? Ay, mi madre, ahí se ha metido uno con el concepto de técnica, que es técnica, ¿no?

Juan pablo: Yo escuché, miré, imité a mucha gente. Y te voy a decir para que tú o para quienes escuchan, para que tus asesores eh tengan una noción de lo que para mí es técnico de lo que para mí fue técnica y cómo la adquirí.

Por ejemplo, el trabajo de mano derecha, del chasqueo, del chasqui En mi época existían los casetes, que era media hora por un lado y media hora por otro lado en una casetera y yo no y colocaba ahí yo escuchaba, por ejemplo, el grupo Los maestros con los hermanos Martínez y escuchaba la mano derecha de Mario Martínez que es todo un modelo para creo para todos y en todas las generaciones de tiplistas. Y yo escuchaba madre esa preciosa, me encantaba. Entonces, yo después cogía la grabadora y ponía a grabar y yo me imaginaba la gata golosa la melodía ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta en la mente y yo comenzaba a acompañarla, y comenzaba a darle dinámicas, ¿no? y entonces en la repetida entonces hacía un chasquido un chasquido tapado y en el otro más abierto, más brillante y después comenzaba a escucharme yo me escuchaba media hora por un lado y media hora por el otro lado, y así entonces realmente mi metodología fue esa. Permanentemente es escucharme, permanentemente, eh, practicar, combinar de lo que yo veía y entonces, entonces, eh, por supuesto yo no tuve una persona ni siquiera mi maestro Pachito que eh, él me enseñó colocación de manos en diapasón, pero a mí me tocó inventarme ah, una cosa que para mí fue fundamental también, es que claro, a mí me gusta mucho el bolero y los sitios de bohemia y los tríos me fascinan vocales. Esa es una cosa que me siempre me ha gustado todo toda la vida. Entonces, he tenido relaciones también cercanía con eh requintistas. Y los requintistas sí que le enseñan a uno, cuando yo digo, me enseñan, no en la formalidad del término, que venga, me dieron clase, no, le enseñan a uno eh escalas y manejos de lo melódico. Los requintistas de guitarra, no de requinto y tiple, de guitarra. Y esos sí que le enseñan a uno y entonces en las arañitas. La arañita ta ta ta, entonces y uno pues va también cogiendo el arpegiado, ¿no? y eso de alguna manera lo va cimentando en el juego.

Entonces, digamos, la primera pregunta es si Sí. Hay muchas maneras eh estandarizadas o que se encuentra uno, yo las encontré como de esa manera y viendo mucho, viendo, viendo muchísimo tiplistas, requintistas de guitarra que me generaron como cositas que yo adaptaba el instrumento a las cuatro a los cuatro órdenes, ¿no? Y listo.

Isabella: ¿interpretas tiple en rol melódico? y en que espacios

Juan pablo: yo soy más armónico, pero necesariamente uno tiene que digamos que trabajar los diferentes roles del tiple. No se tiene que trabajar el rol armónico, por supuesto, el rol melódico, uno tiene que entender también mucho del hacer melodía y también dedicado a ser solo.

Es como como que han sido mis últimos tiempos y en términos de reconocimiento creo que en eso ha habido mucho y las cosas también con acompañamiento, como acompañamiento del tipo a lo vocal que también son trabajos de la manera solista, en fin, pero básicamente soy armónico

Isabella: ¿cómo has abordado el volumen, la velocidad y la calidad del sonido como docente o instrumentista?

Juan Pablo: Sí he tenido algunas personas que me han dicho que les enseñe tiple. Digamos que esas son preguntas para un nivel básico formativo. Yo cuando hago, por ejemplo, el tour de tiple, yo ya no enseño ni volumen ni nada vaina, sino mis sobres y el que pueda tocar solo de tiple. Entonces, ya vienen con los fundamentos hechos. Eso es como trabajar ya como en la profesional, en las semiprofesionales, que uno no enseña a parar el balón. No, venga a ver táctica, todo el cuento, ¿no?

Pero sí he tenido, sí he tenido y no es una experiencia muy grande en eso, pero además también he visto procesos de niños y entonces esa pregunta también me retrotrae como a esos momentos en que el niño Entonces, iniciamos con Volumen. Yo creo que el volumen tiene que estar relacionado no solamente con el ataque, sino con la digitación en el tiple hay un argumento de presión de digitación, creo, de la presión que la gente cuando está iniciando no está muscularmente, no tiene todavía este del cuando uno se ve al espejo se ve eh por este lado es duro, pero por este lado es el normal. ¿No? Sí.

Eh, la gente, claro, llega sin ese entrenamiento, sin ese acondicionamiento motriz del cuerpo, en fin Y entonces, es muy muy para ellos es muy difícil. Bueno, es que hay como dos términos que se confunden que es calidad del sonido y volumen, de todas maneras, la gente no hace sonar nada suena, es la cuerda ensordecida, ¿no? Y me parece que eso es fundamental. Y por otro lado, la pulsación. Bueno, que se enseña el arpegio y el apoyado, que eso lo sabemos desde la guitarra.

Eh, y es sencillamente o colocar ejercicios de fuerza acá para que aquí también pueda haber un efecto sonoro, un producto sonoro. Y aquí también colocar ejercicio de en lo melódico, sobre todo, de índice medio, índice medio, apoyando o no, entonces a mí me parece que hay muchos, ya te decía, los requintistas sí que se inventan estructuras eh todo. Pero creo que inicialmente ese es uno de los de los

problemas que uno se encuentra de primera mano. Venga, está y no y no y entonces creo que ese volumen se da en la medida en que haya la automatización de esos dos procesos. ¿No es cierto? Eh, y hablando de volumen.

Eh, A mí me parece que el tiple tiene un volumen.

Que sobrepasar, sobredimensionar el volumen, ya comienza uno a generar ruido, a generar un chasquido. Lo digo en el chasqueo, pero también en el en lo melódico. Es un instrumento que aguanta y que tiene un determinado una determinada altura, bueno, y ahora con las con las amplificaciones, que eso todavía no está descubierto, a mí me parece que muchos tiples se transforman en banjo, las amplificaciones que tiene pero digamos que eso del volumen también se relativiza en la medida de las amplificaciones, porque también es muy diferente tocar en términos de la presión de las manos, sea aquí o sea acá, cuando uno está tocando un instrumento acústico y cuando uno está haciendo Y para la velocidad. Igual. Igual, a mí me parece que es la estructura, es decir, es que es que eso integra todo, porque tú cuando haces ejercicio de diapasón todas las arañitas y todas las escalas y entonces el ubicar a la persona que inicia con el instrumento en los trastes y las manos, primera mano, segunda, tercera la tal y la escala y aquí y comenzar a independizar los movimientos que este primero que estos dos estos dos y después eso y también independizar o automatizar, mejor más que independizar el movimiento de la mano derecha.

Sigamos.

Y el sonido, la calidad del sonido, o sea, ahí también, es que es que yo pienso que ahí va todo, ahí va todo integrado, en la medida en que uno pulse bien y digite bien casi que casi que eso para mí es como el cómo el cómo el cómo en los deportes.

Uno tiene que hacer trabajo motriz de adaptación muscular, de fuerza de que el músculo le dé a usted el movimiento. También uno trabaja, bueno, yo soy voleibolista, entonces uno trabajaba fuerza que era el salto, era alto y él trabajaba cosas muy pesadas, Pero también la velocidad motrizmente quiere hacer escaleritas rápidas, chiquitas, corticas y trabajar movimientos muy rápidos, ¿no es cierto? eso es muscular en las dos dimensiones igual en esta cosa. Entonces usted hace trabajo de fuerza, hace escalas, usted perfectamente las puede hacer lentas para hacerle pesas a sus manos y por otro lado háganlas rápidas. y aumentar la velocidad en la medida del avance de la persona, ¿no es cierto? A su nivel. A mí me parece que eso está ahí.

Otra cosa en la calidad del sonido tiene que ver con todas las ayudas tímbricas que uno puede sacarle al instrumento y en eso y en eso yo creo que he sido uno de los de los animadores más grandes tanto lo que se pueda hacer con mano derecha, pues como en combinación todo el juego de posibilidades sonoras en términos de trabajar la posición del ataque ¿No? los brillantes cerca del diapasón, los opacos, los contrastes entre una cosa y esta, pero también eh las pulsaciones con zona dura o con zona blanda, como lo haga uno, como lo quiera hacer eh también armónicos y procesos de pulsación de los octavados, los que vienen ya los diferentes ataques abiertos en los en los esquemas rítmicos, los vertidos que son ataques también zona blanda, en fin, todos los efectos y todas las dinámicas, en

sonido, en el color, en lo que tú quieras del sonido, que se pueden hacer, a mí me parece, pero eso ya es finalmente cuando la gente tiene musculito y ya tiene automatizado sus movimientos, sus cosas para ponerlos uno a brincar de un lado a otro y haga esto y entonces, decir, casi que uno te dice, "Mire, ya no mueva solamente aquí, sino le toca mover la mano para acá y le toca mover, ¿no? Y le toca buscar los otros recursos que hay.

Isabella: ¿cuáles crees que son ejercicios pertinentes para trabajar los tres aspectos?

Juan Pablo: Entonces, sencillamente el trabajo el trabajo de mano derecha Entonces, ubicar el tiple que la gente comience a automatizar el digamos el espacio y el agarre de la de la mano o en lo melódico también sea apoyado o sea sin apoyo hacia arriba, hacia la palma que eso de alguna manera da más ubicación. Entonces, eso, que la gente comience la gente tiene que comenzar a entender estas tres cuerdas que no es una y al principio uno le suena no le suena, ¿no? entonces comienza lo que ves, voy aquí, por supuesto, entonces es en fuerza, entonces los ejercicios la Hm. Los ejercicios que los requintistas le enseñan si tú puedes practicar un requintista, yo te lo recomiendo. Que esa gente, en términos melódicos eh Pues son unos magos para eso, y entonces las escalas las que tú te puedas inventar, los acordes, las diferenciaciones eh todas las escalas que tú que tú puedas reconocer las manos, todo eso que a condicionen al diapasón, al estudiante perfectamente, sí, eso es como cómo llevar un niño, una niña a que le suene. Eso es más o menos como el interés, es eso. Después de que tenga la posición del instrumento, ya se adapte bien, tenga su cuento, algunos con escabel, otro, en fin. Eh, es comenzar a poner las manos, ¿no? tener los resultados, yo creo que también la gente, eso ha resultado mucho. Uno no puede comenzar enseñando ceja, y la gente se anima cuando escucha el acorde bonito entonces, los acordes de un solo de do son claves. Te sonó, el sol, te sonó el mi menor, ay, mira, te salió lo más de bien. ¿No? el do, en fin, bueno, y los diferentes ataques, entonces eso sí ya es toda una cátedra de ataques.

Isabella: Te agradezco mucho maestro.

ANEXO 2 MATERIAL