

Tiple solista en Colombia: protagonistas y tendencias



Por: Sergio Andrés Camero Tierradentro, Jorge Iván Ramírez Marín, Yordi Andrey Vargas Guzmán

Artículo de investigación¹

Recibido: 15 de diciembre del 2016

Aceptado: 15 de junio del 2017

Para citar este artículo/To reference this article
Camero, S. A., Ramírez, J. I. y Vargas, Y. A.
(2017). Tiple solista en Colombia: protagonistas y tendencias. *Música, Cultura y Pensamiento*, 7 (7), 60-77.

Dedicatoria

A todos los tiplistas de Colombia, en especial a aquellos que a través de entrevistas y otros medios nos ayudaron a registrar esta pequeña parte de la historia de la música colombiana. Sin ellos no hubiera sido posible este texto.

Tiple soloist in Colombia: Protagonists and tendencies

Resumen

Este artículo presenta los resultados de la investigación sobre el tiple solista en Colombia, que se llevó a cabo mediante entrevistas a sus protagonistas contrastadas con partituras, discografía y fuentes documentales para plantear cuál es el desarrollo técnico y las propuestas de dichos intérpretes. Se analizan el desarrollo y vigencia del instrumento en tres generaciones cuyas propuestas técnico-interpretativas responden a las corrientes actuales de la música colombiana. Con este artículo se espera abrir una reflexión que fomente el análisis, registro y creación de las músicas e instrumentos representativos nacionales desde su dinámica transformadora actual.

Palabras clave: tiple solista, protagonistas, historia, técnica interpretativa, tradición.

Abstract

This article presents the investigation results regarding the tiple soloist in Colombia, carried out through interviews with protagonists and contrasted with musical scores, discographies, and documentaries in order to propose the technical development and the proposals of the interpreters. The development and validity of the instrument evidenced over three generations and whose technical-interpretative proposals respond to current trends in Colombian music is analyzed. With this article we hope to create a reflection that encourages the analysis, recording and creation of national representative music and instruments from its current transformative dynamic. Keywords: folk music, territory, identity, musical societies, cultural groups.

Keywords: tiple soloist, protagonists, history, interpretative technique, tradition.

¹ Este artículo se basa en la tesis de grado que lleva el mismo nombre, presentada por los autores como requisito para obtener el título de Licenciados en Música en el Conservatorio del Tolima. jirmstyle@gmail.com.

Introducción

La consolidación del tiple solista dentro del contexto cultural colombiano inicia en la década de los ochenta, como resultado de la apropiación de una técnica interpretativa en el instrumento por parte de intérpretes pioneros como Luis Enrique “El Negro” Parra y Gustavo Adolfo Rengifo. Esta investigación parte del testimonio de los instrumentistas de tiple de tres generaciones actuales, que revelan las prácticas recientes del instrumento en contextos urbanos donde, los festivales de música andina colombiana y la academización han transformado de manera significativa su estilo interpretativo dentro de la música popular. Diversas formas de interpretación por parte de los tiplistas colombianos recientes, reflejadas en los distintos trasfondos musicales que posee cada intérprete, generan una amplia gama técnica del solista, que en la actualidad se transmite a los más jóvenes intérpretes del instrumento. Se destaca la incorporación de técnicas de otros instrumentos hacia el tiple, como también la incursión del papel de tiple solista como una carrera profesional en instituciones de educación superior como la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad Javeriana, entre otras, produciendo un impacto definitivo en la academización de dicho instrumento. Tras la academización de la música andina colombiana en el siglo xx, surgen agrupaciones como la Estudiantina Nogal, en los cuales la ejecución ha llegado a un equilibrio en el que cada instrumento logra el mismo nivel de participación, protagonismo y lenguaje. Dentro de dichos conjuntos, el tiple, que en un inicio tenía el papel de proveer un acompañamiento armónico relegado a un segundo plano, empezaría a tomar un lugar más protagónico hasta llegar al papel de solista como fenómeno transformador de la interpretación en la música andina colombiana.

El trabajo de campo

A lo largo de esta investigación se hicieron veintidós entrevistas a profesionales, tanto compositores como tiplistas, que en conjunto conforman las tres generaciones activas dentro de esta práctica y quienes en la actualidad protagonizan a escala nacional toda una dinámica de revitalización en la interpretación del instrumento, como se relaciona a continuación.

Para abordar el estudio del trabajo de campo se elaboraron dos cuestionarios de entrevistas focalizados al papel de cada informante, que condujeran al esclarecimiento del contexto actual del tiple solista en sus diferentes experiencias profesionales, educativas y artísticas.

Antecedentes sobre la interpretación del tiple en Colombia

Las fuentes sobre la interpretación del tiple colombiano que versan sobre las diferentes técnicas de ejecución y patrones rítmicos de aires colombianos e internacionales fueron los denominados métodos de tiple, que datan del siglo xix con el *Método completo de tiple i bandola* (Viteri, 1868), pasando por textos

como *Cantemos con el tiple* (Riveros, 1975), hasta los más recientes como *Ahora... Haga música con el tiple* (Ramírez, 2000). Estos métodos ilustran sobre las características del instrumento y su manera de interpretarlo desde la usanza más tradicional. A excepción del *Método* de Viteri, la mayoría de estos textos mencionan los patrones rítmicos básicos de los aires colombianos más populares sin ahondar en su forma de interpretación, ni en sus posibilidades como instrumento solista. Como caso único, el *Método del tiple* (Pérez, 1996) propone la interpretación del tiple a partir de la técnica de la guitarra clásica y aporta al desarrollo de la técnica de ejecución desde un proceso pedagógico para el aprendizaje del instrumento al incluir repertorio solista de tipo tradicional y universal. Dentro de los trabajos inéditos relacionados consultados cabe mencionar la monografía de grado en Licenciatura en Música *Luis Enrique “El Negro” Parra, compositor tolimense y solista de tiple colombiano: vida y aporte musical* (Barreto, Díaz y Rodríguez, 2011) del Conservatorio del Tolima, que hace una completa investigación biográfica que incluye los capítulos *Su técnica en el tiple* (p. 120), *Obra creativa y repertorio* (p. 124), y *Compositores colombianos para tiple solista* (p. 153).

Tabla 1. Listado de tiplistas compositores entrevistados

N.º	Nombre	Perfil	Fecha de entrevista	Lugar de entrevista
1	Paulo Olarte	Tiplista y compositor	23/04/16	Ginebra, Valle del Cauca
2	Andrés Acosta	Compositor	21/05/16	Ibagué, Tolima
3	Harol Pobre	Tiplista	28/05/16	Ginebra, Valle del Cauca
4	Diego Bahamón	Tiplista	28/05/16	Ginebra, Valle del Cauca
5	Gustavo Rengifo	Tiplista y compositor	28/05/16	Ginebra, Valle del Cauca
6	David Ocampo	Tiplista y compositor	28/05/16	Ginebra, Valle del Cauca
7	Jenifer Varón	Tiplista	20/06/16	Ibagué, Tolima
8	José Revelo	Compositor	27/06/16	Digital
9	Luz Marina Posada	Compositora	02/07/16	Bogotá, Cundinamarca
10	Mauricio Lozano	Compositor	08/07/16	Bogotá, Cundinamarca
11	Oriol Caro	Tiplista y compositor	18/07/16	Bogotá, Cundinamarca
12	Víctor Hugo Reina	Tiplista y compositor	27/07/16	Neiva, Huila
13	Enerith Núñez	Tiplista	30/07/16	Bogotá, Cundinamarca
14	Óscar Santafé	Tiplista y compositor	14/08/16	San Sebastián de Mariquita, Tolima
15	Lucas Saboya	Tiplista y compositor	14/08/16	San Sebastián de Mariquita, Tolima
16	David Puerta	Tiplista y compositor	10/09/16	Bogotá, Cundinamarca
17	Luis Enrique Parra	Tiplista y compositor	10/09/16	Bogotá, Cundinamarca
18	Juan Pablo Hernández	Tiplista y compositor	11/09/16	Ibagué, Tolima
19	Diego Marulanda	Tiplista y compositor	12/09/16	Ibagué, Tolima
20	Fabián Gallón	Tiplista	23/09/16	Digital

Fuente: los autores.

Tabla 2. Entrevista para perfil de tiplista

1	¿Qué innovaciones técnicas, interpretativas u otras ha implementado usted en su trabajo como arreglista, tiplista, compositor, etc., dentro del tiple solista?
2	¿Qué influencias a escalas nacional e internacional señalaría usted como relevantes a la hora de hablar de nuevas tendencias interpretativas en tiple-solista? ¿Por qué?
3	¿Qué diferencia hay entre los tiplistas de antaño y las nuevas generaciones?
4	¿Qué repercusiones ha tenido para el desarrollo de la técnica del tiple la transmisión oral de dicho conocimiento?
5	¿Qué obras nombraría usted como exigentes técnica e interpretativamente para el tiple solista y por qué?

Fuente: los autores.

Tabla 3. Entrevista para perfil de compositor

1	En los últimos cuarenta años se ha destacado la corriente de la Nueva Expresión, representada por compositores como León Cardona, Aragón Farkas, Gustavo Rengifo, entre otros. ¿Qué elementos musicales caracterizan dicha corriente?
2	¿Qué circunstancias (sociales, políticas, artísticas, etc.) llevaron a la aparición de la Nueva Expresión?
3	¿Cuáles son los medios de difusión predilectos de la música de la Nueva Expresión?, y ¿cómo la está afectando musicalmente?
4	¿Qué innovaciones técnicas, interpretativas u otras ha implementado usted en su trabajo como arreglista, tiplista, compositor, etc. dentro del tiple solista? (Si lo utiliza)
5	¿Cómo se ve reflejada la corriente de la Nueva Expresión en la interpretación del tiple solista?

Fuente: los autores.

La nueva expresión en la música andina colombiana

Para finales del siglo XIX ya algunos músicos como Pedro Morales Pino, Alberto Castilla y Adolfo Mejía que venían de acervos tradicionales, se empiezan a educar en los conservatorios (nacionales y extranjeros) y a comienzos del XX, dichos músicos incidirían en la circulación de la música de manera escrita, en tanto que estos se ven influenciados por la música académica e internacional (Boada, 2012). Ya hacia mediados del siglo XX la llegada de la industria discográfica a Colombia trae consigo una fuerte influencia de la música estadounidense, entre ellas el uso de la armonía moderna del jazz (Rendón, 2014). Uno de los primeros en incorporar estas innovaciones a la música andina colombiana fue el compositor León Cardona, quien en una entrevista televisiva narra que después de recibir una guitarra eléctrica de regalo, empezó a estudiar el jazz y, después, aplicaría dicha armonía a sus obras, pero conservando todos los demás elementos intactos. Cardona menciona en dicha entrevista que para esa época, es decir, entre 1960 y 1970, los tradicionalistas recibieron su propuesta musical de forma negativa al afirmar que “Estaba acabando con la música colombiana”. No obstante, sus composiciones fueron bien recibidas por los músicos jóvenes que empezarían a seguir sus pasos (Opinión y Análisis, entrevista para Teleantioquia, 11 de noviembre, 2014).

Gracias a la consolidación de la World Music a finales de los años ochenta y principios de los noventa, las disqueras nacionales e internacionales empezaron a producir las músicas tradicionales como *La cande-*

la viva de Totó la Momposina (Real World Records, 1993), o *Le Bullerengue* de Petrona Martínez (Ocora France, 1998). Entre estas producciones se destacarían agrupaciones como propuestas de nuevas músicas colombianas con las agrupaciones tradicionales como el Grupo Seresta y Ancestro (Gómez, 2015).



Figura 1. Grupo Seresta

Fuente: http://2.bp.blogspot.com/-7-0K4qtlv5c/VZMU_9bF8yHI/AAAAAAAAEBQ/QU9NyKs5R_M/s1600/seresta%2Bgoogle.jpg

El concepto de la *nueva expresión* en la música colombiana tomó fuerza en la década de los ochenta en Bogotá y a inicios de los noventa se afianzaría con el festival Mono Núñez (Ginebra, Valle). León Cardona es el precursor de este cambio cuyas armonías se ven reflejadas en obras como *Sincopando* o *Éxtasis*, las cuales rompen los esquemas tradicionales que se concebían en la época en relación con las músicas andinas colombianas como lo afirma la compositora Luz Marina Posada:

Más o menos en los años cincuenta él vino como guitarrista a Bogotá para ser parte del grupo de planta de un hotel [...] Él era un gran oyente del *jazz*, pero aquí tuvo la oportunidad no solo de escuchar, sino de ejecutar muchas músicas del mundo porque la música que debían interpretar con el grupo del hotel era un repertorio internacional (Posada, Comunicación personal, 2 de julio del 2016).

Rengifo afirma que dichos cambios se deben a transformaciones culturales globales:

Comienza a ocurrir un cambio en la sociedad muy grande desde el año 68. En el 68 se planteó la liberación femenina, la píldora anticonceptiva, la revolución sexual, llegaron los Beatles, y comenzaron a pasar muchas cosas, y la sociedad comenzó a cambiar. Otra cosa que hizo cambiar mucho a la sociedad fue el protagonismo de la mujer, las luchas raciales en Estados Unidos, la búsqueda de un igualitarismo de género y de razas, entonces todo eso influyó en que ya las canciones no podían mencionar un amor machista, un amor no igualitario, ya hay una relación distinta entre los personajes o protagonistas de las historias, y eso tampoco se canta con las armonías de hace 50 años porque también habían otras músicas sonando, estaban los Beatles, la “Nueva canción latinoamericana”, lo brasilero, entonces todo eso empezó a influenciar y comenzaron a salir unas canciones un poco distintas (Rengifo, 2016).

Otros exponentes de dicho cambio también serían compositores Luis Enrique Aragón Farkas, Ancízar Castrillón, Guillermo Calderón, Doris Zapata, entre otros. Como aspectos que caracterizarían la corriente de la *Nueva Expresión* se pueden resaltar el uso de acordes de mayor densidad (Domaj9, Do6, Rem11, etc.) propios de la armonía del *jazz*; el uso de letras más alejadas del contexto rural, que incorporan temáticas frecuentemente críticas y de poesía renovada, así como cambios en la estructura formal de las obras como *Sincopando* de León Cardona y *El Beso que le Robé a la Luna* de Luis E. Aragón Farkas. Al respecto, dice el compositor Mauricio Lozano “Hablando de las [...] obras, se altera la forma tradicional, ya no es el pasillo de tres secciones que se repiten, hay algunas que son lineales de comienzo a final” (Lozano, comunicación personal, 8 de julio del 2016).

La *Nueva expresión* no fue un movimiento que como tal segregara a los músicos en categorías, sino una tendencia estilística en la composición musical en busca de una exploración sonora, como una transición y acercamiento hacia la *world music*, que se caracterizada por el uso de armonías propias del siglo xx como el *jazz*. Esta corriente se establece como contexto musical para la aparición del tiple solista, ya que, como dice Revelo: “El tiple se está estudiando a raíz de la nueva música que ha salido, como la música de León Cardona, Germán Darío Pérez, Victoriano Valencia y muchos otros *jazzistas* que están haciendo música colombiana” (Revelo, comunicación personal, 2016).

Los pioneros del tiple solista

Debido a que históricamente el tiple solista solo aparece hasta ya entrado el siglo xx, su papel inicial dentro de la música tradicional siempre fue de acompañamiento a instrumentos como la bandola y la guitarra, o en otros casos el canto. La tiplista y arreglista Enerith Núñez citando a Puerta hace esta precisión:

Él [David Puerta] decía que [el tiple] fue compañero de los actos fúnebres, despechos, amoríos y festejos de los hombres de la independencia, entonces por supuesto que el tiple se tocaba o rasgueado, o punteado, pero en ningún caso fue tocado como un instrumento solista en comienzos siquiera de siglo, y diría yo que el tiple solista iniciaría después de la segunda mitad del siglo xx, por los años cincuenta más o menos (Núñez, comunicación personal, 2 de julio del 2016).

Uno de los antecesores del tiple solista fue Jorge Ariza, quien en busca de darle protagonismo al instrumento, ejecutaba melodías con acompañamiento de una guitarra o un segundo tiple. Núñez comenta: “Todo ese grupo existió al lado del maestro Ariza [...]. Entonces allí era importante el rasgueo, y por supuesto no se conseguía el tiple sino cuando alguien lleva la melodía y que alguien toque el tiple y lo acompañe” (Núñez, comunicación personal, 2 de julio del 2016).

Producir melodía y escuchar el acompañamiento del tiple en forma simultánea se convirtió en el común denominador de los tiplistas de los setenta, a tal punto que la mayoría de las grabaciones etiquetadas como *tiple solista* que corresponden a dicha época,

en realidad eran el producto de varias pistas de audio superpuestas, las cuales en la mezcla final daban la impresión de que fuera un solo intérprete. Puerta lo ratifica así en una anécdota personal.

Una vez estaba yo presentándome en el planetario distrital en el auditorio [...] y a la segunda o tercera pieza entró el maestro Álvaro Dalmar; lo vi entrar y me emocioné inmensamente. [...] se sentó ya siendo admirado y aplaudido por todos, y yo le hice el homenaje de presentarlo. Terminé mi concierto y entré al camerino, me estaba tomando alguna copa de vino cuando entró Álvaro Dalmar y me dice “David, que bien estás tocando”, y yo le dije “ay maestro [...] ¡nunca fui capaz de tocar lo que usted toca!”, y él me dijo “¿Cómo así?”, y le contesté “Es que yo ponía ese disco suyo y no fui capaz, yo sé que esto es en sol mayor y arranco, pero no puedo”, y me dice “mijo, pero es que usted está tocando en un solo tiple lo que yo hice en cinco pistas” (comunicación personal, 29 de mayo del 2016).

Productos discográficos como *Tiplecito de mi vida*, *El mago del tiple* de Pacho Benavides (Sonolux, 1957) o *Su majestad el tiple* de Álvaro Dalmar (Sonolux-LP-12241) fueron una gran influencia para que al final se consolidara una interpretación completamente solista “en vivo”.

Gonzalo Hernández, contemporáneo a los tiplistas “solistas con acompañamiento” se reconoce, tanto por los pioneros aún vivos como por los jóvenes que inician sus estudios musicales, como el primer tiplista solista de su generación. Individualmente llegó a consolidar por primera vez lo que ahora se reconoce como esta denominación. Gustavo Adolfo Rengifo (2016) afirma que “de los tiplistas solistas, el único que es verdaderamente antiguo y que ya no vive es el tiplista Gonzalo Hernández, del trío de los hermanos Hernández” y, así mismo, lo corrobora el joven tiplista David Ocampo “El documento más antiguo es el de Gonzalo Hernández como solista, no como solista con acompañamiento” (comunicación personal, 2016).

Una de las posibles razones por las cuales el tiple no amplió su papel solista, sino hasta la actualidad, se relaciona con la falta de desarrollo estructural que le otorgara las características necesarias para tener un papel protagónico. Lo anterior es relevante porque los clavijeros metálicos fueron los que le otorgaron al tiple una afinación más estable. Antes de esto poseía



Figura 2. Portadas de *El mago del tiple* de Pacho Benavides y *Su majestad el tiple* de Álvaro Dalmar

Fuente: <https://i.ytimg.com/vi/l2RtWMA9bMc/hqdefault.jpg>,
<https://i.ytimg.com/vi/4xKdFXqBESU/hqdefault.jpg>

un problema tan grave con respecto a estabilizar su afinación, que era motivo de burla de figuras públicas, como se puede ver en una cita de Puerta (2016) sobre el expresidente de Colombia, Miguel Antonio Caro, quien decía: “Yo nunca he oído tocar tiple, lo he oído afinar todas las veces”. Así, muchos tiplistas coinciden en que el instrumento originalmente, y hasta la primera mitad del siglo xx, fue “inafinable”.

I Encuentro de Tiplistas Solistas en Mariquita (1973)

Algunos de los exponentes más antiguos del tiple solista convergerían en el encuentro que se celebró en 1973 por primera vez en el municipio de Mariquita (Tolima), en el que resultaron ganadores “Pedro Nel Martínez, de Santander; Enrique Parra, de Tolima, y Gustavo Sierra, del Valle” (Puerta, 1988, p. 166). David Puerta comenta en relación con ese primer evento:

El evento de Mariquita [...] fue mi entrada a ese círculo. Hasta ese momento yo no sabía que

existía la palabra tiple solista [...]. Ese primer concurso se lo ganó Pedro Nel Martínez. No tenían claras bases ni las ideas de qué es un tiple solista ni nada, entonces era un concurso de tiplistas. [...] hablamos de tres modalidades: el tiplista acompañante, el tiplista punteador estilo santandereano, y el tiplista solista que trata de defenderse en un solo tiple con melodía y acompañamiento (Puerta, 2016).

El tiplista vivo más veterano de los participantes en este encuentro fue David Puerta, ingeniero de asuntos hidráulicos y ambientales, licenciado en Filosofía y Letras y músico empírico. Puerta comenzó su recorrido musical gracias al núcleo familiar en el que cantaban y tocaban algunos instrumentos. Al reconocer su talento musical e interés por el tiple, y con las pocas nociones que tenía del instrumento recibiría instrucción inicial con Julián Lombana, Fidel Álvarez y Fernando León. Más adelante, una tía le enseñaría otros pocos conocimientos al respecto. Debido a que su padre no quería que se dedicara a la música, David Puerta estudió ingeniería civil en la Pontificia Universidad Javeriana, y mientras hacía su posgrado en Hidráulica en Holanda en 1966, la Embajada de Colombia lo llamaría para tocar como tiplista en diferentes sedes de la misma embajada en los países europeos. Esta experiencia lo mantuvo activo como intérprete hasta su regreso a Colombia donde finalmente realizó estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Santo Tomás en 1993 (Restrepo, 2010).

Luis Enrique “El Negro” Parra fue en sus inicios un guitarrista empírico y llegó a ser reconocido como intérprete de música popular en Ibagué, ciudad en la cual residía en su juventud. No tuvo formación académica y se dedicó a tocar en serenatas. Así relata sus inicios en el tiple:

En alguna ocasión me invitaron a una reunión, pero estaba lejos de mi casa para ir por la guitarra, entonces nos fuimos para la reunión y resulta que no había guitarra si no un tiple. Como ya había oído a Pacho Benavides y a estos personajes de Santander [...] lo que hice fue tratar de tocar las obras que me sabía en guitarra en el tiple y a las personas que estaban allí les llamó la atención escuchar eso y esa fue mi motivación hacia el tiple (Luis Enrique Parra, comunicación personal, 10 de septiembre del 2016).

El “Negro” Parra continuaría tocando el tiple desde entonces y en 1972 conocería a David Puerta, mien-

tras trabajaba en una compañía de seguros en la ciudad de Bogotá (Barreto *et al.*, 2011).

Gustavo Adolfo Rengifo (1953-) nació y creció en Buga (Valle del Cauca) donde aprendería a tocar el tiple de forma individual por tradición oral de su familia, allí mismo integraría durante diecisiete años una de las más importantes agrupaciones instrumentales, el Trío Generaciones, bajo la dirección del Mono Núñez. Rengifo menciona que desde muy temprano fue experimentando con el instrumento y creando su propio repertorio, dentro del cual empezarían a aparecer, tal vez sin saberlo, lo que hoy día denominan obras solistas para tiple. Cuando se celebró la segunda versión del Encuentro de Tiplistas en Mariquita en 1975 participarían Rengifo, el “Negro” Parra y David Puerta. Comenta el tiplista y compositor Juan Pablo Hernández:

La generación de San Sebastián de Mariquita el año 1973, 1975, y lo que se hizo en Ibagué en el 1978, [...] la he denominado la primera generación de solistas de tiple, porque fue la primera vez que se convocó a los tiplistas solistas del país; ello cuando fueron invitados a San Sebastián de Mariquita en el 73 y el 75 se vieron la cara por primera vez y cada uno llegó siendo solista de tiple llevando consigo su concepto, su técnica vinculada a su interpretación (Hernández, comunicación personal, 10 de septiembre del 2016).

Los testimonios anteriores y los hechos de San Sebastián de Mariquita en los años de 1973 y 1975 corroboran que la consolidación del concepto del tiple solista vigente en la actualidad se formalizó por primera vez allí en el concurso citado, aclarando que este estilo ya se venía gestando desde las individualidades de sus intérpretes años atrás. Además de los intérpretes mencionados se sumarían Aicardo Muñoz y Lucho Vergara. Junto a ellos una importante nómina de nuevos tiplistas empiezan a ocupar lugares destacados en festivales nacionales.

Transición del tiple solista al contexto académico

En relación con la incorporación del tiple al contexto académico colombiano se deben reconocer a Aicardo Muñoz, Elkin Pérez y Enerith Núñez como los primeros intérpretes en promover dicho proceso. Enerith Núñez es la primera mujer tiplista solista viva reconocida en el país, dado que los maestros

Muñoz y Pérez ya fallecieron. Sobre Aicardo Muñoz, afirma David Puerta:

Fue la primera persona en mi vida, yo ya tenía treinta y tantos años, a quien yo vi que tocaba con un papel al frente, yo no sabía que eso se hacía; obviamente ante el jurado él se presentó con sus piezas de memoria, pero con unos arreglos que dejó descrestado a todo el mundo (Puerta, comunicación personal, 2016).

Aunque se infiere que Muñoz ya escribía partituras de lo que tocaba en el tiple, esto no confirma que hubiera transcrito las obras que interpretaba como solista. Por otro lado, Elkin Pérez, siendo también uno de los tiplistas que participó en el Primer Encuentro de Mariquita, con su publicación insignia *Método de tiple* (1996), ha sido un punto de referencia en relación con la técnica del instrumento para muchos músicos a escala nacional. En la última sección de dicha publicación hace una propuesta usando el instrumento como solista para interpretar arreglos de música universal y colombiana, cuyas partituras se incluyen en el mismo trabajo. Además, desarrolla un apartado en relación con la adaptación de melodías para su interpretación solista.

La labor de Enerith Núñez se conoce desde la publicación de su compendio de arreglos titulado *Deciséis obras de autores colombianos para tiple solo*, publicado en 1992 como proyecto ganador de una beca otorgada por el entonces Colcultura, hoy Ministerio de Cultura. Partiendo de este trabajo ha realizado numerosas publicaciones sobre el tiple solista. Vale la pena destacar que en su obra, Enerith no solamente incluye las partituras de los arreglos, sino también propone una tabla de convenciones y un apartado denominado *Criterios técnico-musicales para la adaptación de una melodía para el tiple solista* (Núñez, 1992). Desde su experiencia investigativa sobre el instrumento, el interés por sistematizar desde la academia el repertorio y técnicas interpretativas del tiple de Enerith Núñez se ha publicado en su más reciente trabajo *Destacadas obras musicales del universo, versiones para tiple solista* (2008).

Tiplistas de la más reciente generación como Juan Pablo Hernández, Fabián Gallón, Óscar Santafé, Oriol Caro, Paulo Olarte, Víctor Hugo Reina y Luis Carlos “Lucas” Saboyá con formación musical académica universitaria y de conservatorios, por mencionar algunos, en su mayoría también compositores, hicieron todas transcripciones de sus obras originales y



Figura 3. Enerith Núñez, tiplista

Fuente: https://www.youtube.com/channel/UCcu_nJgxJobY-J1OH_phz81Q.

arreglos. Otro factor determinante ha sido que este grupo de instrumentistas se educó en una época en la que aún no eran masivas las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Esta generación de tiplistas es la que hoy día dirige la formación académica de dicho instrumento para músicos en las instituciones de educación superior, y gracias a ellos se consolida el estudio del tiple solista en el contexto formal como lo afirma Lucas Saboyá:

La nueva generación de tiplistas están vinculados a la academia [...], hay muchos de ellos que estudian en conservatorios y estudian como profesión la música y de instrumento principal el tiple [...], entonces muchos de estos tiplistas están vinculados a todos los procesos académicos en los que el tiple logró un campo dentro de la escuela (Saboyá, comunicación personal, 14 de agosto del 2016).

En numerosos casos, los tiplistas de esta pléyade han recibido la educación formal en el instrumento por parte de los intérpretes que corresponden a la mencionada segunda generación de tiplistas solistas; tal es el caso de David Ocampo, estudiante de Paulo Olarte, y Diego Bahamón, quien en su momento fue alumno de “Lucas” Saboyá.

Innovaciones interpretativas del tiple solista

La técnica ha sido uno de los conceptos fundamentales del presente estudio y se puede definir como “procedimientos que facilitan el ejercicio de un arte u oficio” (Núñez, 2016). Su aparición dentro del de-

sarrollo del tiple, como se mencionó en apartados anteriores, se debe al paso del estudio empírico del instrumento al contexto académico, y su importancia radica en su uso como herramienta fundamental para la apropiada interpretación de las obras en el instrumento, en la conducción del discurso musical hacia el resultado esperado por el instrumentista (Bahamón, comunicación personal, 28 de mayo del 2016).

La técnica involucra las posiciones apropiadas de ejecución, teniendo en cuenta la morfología del instrumento y la anatomía del instrumentista, respecto a su posición corporal y a las manos derecha e izquierda; profundiza en la pulsación apropiada de las cuerdas la digitación sobre el diapasón. Al respecto, se puede declarar que la forma de interpretar el tiple de los pioneros del movimiento solista no corresponde a modelos técnicos establecidos desde la academia, sino que se desarrollan a partir de su intuición al querer superar las barreras personales de interpretación. Como consecuencia de que el tiple históricamente es un derivado de la guitarra y que en un inicio los tiplistas eran guitarristas que se “convertían” en tiplistas, como en el caso del “Negro” Parra, las técnicas interpretativas del tiple se pueden dividir en dos: las derivadas de la ejecución de la guitarra, en su mayoría enunciadas en el método de tiple de Elkin Pérez (1996), y las desarrolladas a partir de las características propias del tiple.

Como primera técnica se encuentra el uso del *plectro* o *pluma* en sus tres direcciones: sencilla directa hacia abajo, sencilla indirecta hacia arriba y la plumada doble; sin embargo, posteriormente se abandonaría debido a la necesidad de la disponibilidad

de la mayor cantidad posible de dedos en la mano derecha para digitar en múltiples cuerdas de manera simultánea. Dentro de esta categoría se encuentran también el *trémolo*, el *apagado*, los *armónicos naturales* y *artificiales*, y el *trino*, todos ejecutados de la misma forma en la que haría en una guitarra. Además, Enerith Núñez implementó el uso de la técnica *carlevaro*, la cual describe una correcta posición de ejecución del instrumento en “triángulos” mediante el uso de *escabel* (Núñez, 2016). En las nuevas generaciones de tiplistas y gracias al estudio consciente de la técnica, propiciado en parte por el método de Elkin Pérez y por la academización del instrumento, se puede observar un acercamiento hacia la uniformidad de la ejecución. Características de esto son la conservación de una posición cerrada en la mano derecha y la búsqueda de digitaciones cómodas y eficientes en la mano izquierda.

Otra técnica adaptada de la guitarra y otros cordófonos, pero que con un mayor desarrollo en el tiple debido a sus características morfológicas, es la *scordatura*, que cambia la afinación de un orden para ampliar el registro del instrumento o facilitar la ejecución de ciertos pasajes que serían de gran dificultad de otra forma. Este es el caso de *¿Me regalarán para el pan?* de Óscar Santafé o el *Estudio melancólico para el tiple # 4* del mismo autor.

Actualmente, también se ha propuesto una *scordatura* denominada *Tiple de amor*, desarrollada por el estudiante Gerley García. En dicha *scordatura* se propone afinar los órdenes con las requintillas a un intervalo de décima por encima de los bordones, resultando en una sonoridad muy particular. Esta afinación sería de la siguiente manera:

Escordatura:
1 orden: E.E.E
2 orden: A.A.A
3 orden: F.F.A
4 orden: C.C.E

¿ Me regalarán para el PAN ?
Rumba NO Criolla
Oscar Santafé

Tiple Solo

Escritura al Diapasón
NO en nota real

Figura 4. *¿Me regalarán para el pan?*, notación de *scordatura*

Fuente: Óscar Santafé, inédito citado con autorización del autor.

Tabla 4. Scordatura en tiple

Orden	Bordón	Requintillas
Primero	B	D
Segundo	G	B
Tercero	E	G
Cuarto	C	E

Fuente: Gerley García (comunicación personal, 2016).

Por último, es importante mencionar también la “técnica del manco”, la cual permite otra posibili-

dad de ejecutar la melodía mediante la adaptación del *tapping*, recurso popularizado por la guitarra eléctrica que trabaja con los armónicos naturales y artificiales. En el tiple los solistas lo hacen digitando con fuerza con la mano izquierda para producir un sonido sin necesidad de pulsar las cuerdas con la mano derecha. Con esta técnica la mano derecha queda libre y en dicho caso los tiplistas hacen efectos percusivos con esta en la caja de resonancia, ya sea en el puente o propiamente en cuerpo del instrumento; a este recurso se le ha denominado *tambora* o *percusión en la caja*.

The figure shows a musical score for 'El alegre pescador' with four systems of music. The first system (measures 81-84) includes a chord change to Am and a section labeled '*Melodia en Tapping'. The second system (measures 85-88) continues the tapping melody. The third system (measures 89-92) shows a continuation of the tapping technique. The fourth system (measures 93-96) includes chords V and VII and ends with 'Fine'. Below the score are two percussive techniques: 'Percusión 1' (1. Pulgar en el puente, 2. Índice en la tapa, 3. Medio y anular en la tapa) and 'Percusión 2' (1. Golpe en el mástil con el guajeo hacia abajo, 2. Golpe en el mástil con el guajeo hacia arriba). The score also includes rhythmic notation for these techniques, such as 'x 3', 'x 1', 'x 2', and 'x 3'.

Figura 5. *El alegre pescador*, técnica El Manco

Fuente: David Ocampo, inédito, citado con autorización del compositor.

Técnicas desarrolladas a partir de las características del tiple

A diferencia de las técnicas mencionadas, una serie de nuevos recursos han sido creados a partir de la propia idiomática del tiple. Siendo la melodía el punto focal del desarrollo del papel solista de tiple, sus intérpretes afirman que una de las mayores preocu-

paciones es conducir una melodía de forma clara y que permita ejecutar un acompañamiento sin que este la opaque. Se puede decir que el desempeño solista en el tiple se inicia en el equilibrio y el manejo de la melodía respecto al acompañamiento idiomático del instrumento propio de los ritmos tradicionales que se ejecutaban en la época, tales como guabina, bambuco, pasillo, entre otros. Así, las primeras

propuestas incorporaban una alternancia de los dos elementos que, sin usarlos simultáneamente, intentaban crear una propuesta individual. Como ejemplo de ello, Núñez (2016) dice:

Mi paisana Ólga Acevedo [tiplista, guitarrista y bandolista huilense] lo asumió desde el punto de vista de la melodía y el acompañamiento y no importaba que fuera de forma independiente, pero ella buscaba eso, que fuera un solo producto (Núñez, comunicación personal, 2 de julio del 2016).

La razón por la cual se dificulta la adaptación de melodías cuando se intenta conservar el acompaña-

miento es debido a su morfología, puesto que las cuerdas del primer orden del instrumento siempre se encuentran una octava por debajo de los sonidos producidos por las requintillas de los demás órdenes. En concordancia con lo anterior, Núñez (2016) comenta:

La primera [cuerda] forma parte de la armonía solamente, incluso si se llega a rasgar, en razón a que la segunda está más arriba que la primera en términos de sonoridad, pues la primera siempre será acompañante y no está desdibujando la melodía.

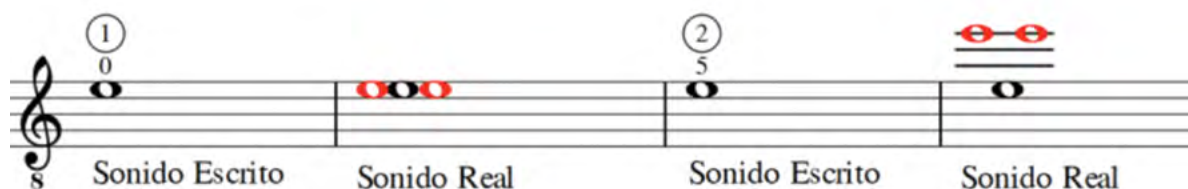


Figura 6. Comparación de sonido escrito y sonido real

Fuente: los autores.

La dificultad melódica ha llevado a los tiplistas a plantear un recurso idiomático que permite mantener una línea clara, al cual se le ha denominado *transparencia*. Esta posibilidad hace que, al llevar la melodía en segunda cuerda, se garantice que las no-

tas ejecutadas en la primera correspondan al acompañamiento y la melodía sea clara, y se encuentre en un primer plano sonoro. Ejemplo de esto se ve en la obra musical de Gustavo Rengifo titulada *El destino del tiple*.

El Destino del Tiple

Transcripción: Jorge Iván Ramírez Marín

Compositor: Gustavo Adolfo Rengifo



Figura 7. *El destino del tiple*

Fuente: transcripción de los autores, inédito citado con autorización del compositor.

En la figura anterior se observa una nota pedal *mi* que corresponde a la primera cuerda al aire. Así, al llevarse la melodía por terceras en segunda y tercera cuerda, se garantiza que el clúster formado en el registro superior del instrumento con las notas *re*, *mi*

y *fa* no sea disonante, ya que al ejecutarse el *mi* en el primer orden, este va a sonar una octava por debajo del *re* y el *fa*, y pasará a formar parte del acompañamiento como una novena de la armonía de *re* menor, como se puede observar en la siguiente figura:



Figura 8. *El destino del tiple*, compases: 11-14.

Fuente: los autores.

El acompañamiento

Dado que el tiple solista surge en la música tradicional colombiana, al realizar arreglos y composiciones en esta categoría, se suelen incorporar, elaborar y diseñar las células rítmicas características de los aires folclóricos. Esto plantea una dificultad debido a que el instrumento permite un máximo de cuatro notas digitadas y se busca mantener una melodía constante en el primer plano, lo cual requiere de una a dos cuerdas. Esto implica que, para el acompañamiento, y en su defecto el bajo, se cuente en el mejor de los casos con tres cuerdas para resaltar dichos motivos rítmicos. Para solucionar este inconveniente, los tiplistas han planteado una omisión de los bajos, no porque no se usen, sino porque la búsqueda de un desarrollo en la línea del bajo, con excepción de los casos en los que la melodía se encuentra en dicho

registro, se torna un obstáculo para el desarrollo de la obra debido a las imposibilidades de tesitura del instrumento. Para Oriol Caro: “Aquí surgen unas inversiones donde el bajo por ejemplo no importa sino es el color del instrumento el que va diciendo cosas, el color del acorde más que la disposición armónica o melódica del mismo” (Caro, comunicación personal, 2016), y esto mismo referencia también Davidson (1970, p. 56) al citar a Guillermo Uribe Holguín. Así, cuando un tiplista digita el acorde de *do mayor* en primera posición, este queda con el *mi* en el bajo, generando obligatoriamente una inversión del acorde, esto no por decisión del músico, sino por la misma idiomática del cordófono. Consecuentemente, si el compositor o arreglista necesitara que el acorde quedara en estado fundamental usando las cuatro cuerdas simultáneamente, este deberá ser digitado a partir del décimo traste por obligación.



Figura 9. *Do mayor* en primera posición y en estado fundamental (décimo traste)

Fuente: los autores.

En la obra original para tiple *Corazón de mamá* de Diego Marulanda, se puede ver el desentendimiento del manejo del bajo como un elemento primordial dentro de la armonía en el instrumento. Se trata de una conducción armónica a partir del compás 29, en la que se realizan en secuencia los acordes sim, mim7, solM, doadd2, solM, readd4, sim, mim7. En esta sucesión armónica se puede observar que el bajo permanece constante en la nota *re* generando así inversiones en cada acorde. Por ello se puede afirmar que, en un acompañamiento rítmico-armónico, principalmente en el que se utiliza el recurso

del *guajeo*, es poco el desarrollo que se le da al bajo, esto con el objetivo de darle protagonismo a las particularidades rítmicas de los aires colombianos. En la misma figura se observa que la rítmica corresponde al acompañamiento tradicional que hace el tiple al ejecutar un bambuco, y sobre este acompañamiento *rasgueado*, en las voces superiores se plantea la melodía de forma que ninguno de los elementos se vea interferido por el otro. Para lograr esto, el elemento de la *transparencia* puede facilitar la ejecución de la melodía mientras se mantiene un acompañamiento constante.

Figura 10. *Corazón de mamá* para tiple solista. Desentendimiento del bajo

Fuente: Diego Marulanda (2016). Inédito citado con autorización del compositor.

El guajeo

Otro recurso propio del tiple es el *guajeo*, el cual es un sinónimo del mismo *rasgueo* o *zurrungueo* al que se referían los tiplistas de mitades del siglo xx. Este recurso es la insignia del lenguaje de interpretación del tiple, que en combinación con el aplatillado caracterizan la sonoridad tradicional del instrumento. Para Paulo Olarte: “Es un término cubano que se refiere al tumbao y que en este momento se ha incorporado en las músicas tradicionales, especialmente la forma de rasgueo del tiple que en su época se llamaba zurrungueo” (Olarte, comunicación personal, 2016).

Complementando el guajeo se encuentran dos técnicas adicionales: la brisa y el aplatillado (Pérez, 1996).

David Ocampo dice que el uso de técnicas como el aplatillado, aunque se consideren pertenecientes a la idiomática del instrumento desde hace mucho tiempo, en realidad se popularizaron hace poco, específicamente gracias al tiplista Mario Martínez (1935-2016). La misma fuente menciona que el uso de estos recursos varían de acuerdo con la época y región geográfica a la que pertenezca el tiplista:

Por ejemplo, en la región paisa nunca se hizo aplatillado, y si uno busca tiplistas que ya tengan muchos años, [ellos] no hacen aplatillado: por poner un ejemplo conocido pongo al maestro Benjamín Cardona Osorio, también solista de tiple, muy destacado en sus años, pero el maestro no aplatilla (Ocampo, comunicación personal, 2016).

Otras propuestas

En adición a las propuestas anteriores se deben mencionar usos poco ortodoxos que se le han adjudicado a este instrumento. Uno de ellos es el papel de *bajo continuo* que hizo Oriol Caro para la interpretación de obras del Barroco por parte de la Orquesta Sinfónica

Nacional, como fuera mencionado por Ocampo (2016). Además, existen las propuestas de *scordatura* en las que se crean relaciones diferentes al unísono y la octava entre requintillas y bordón del mismo orden. Práctica de esto último la realiza Gerley García con la afinación que él denomina *Tiple de amor*:

The image shows a musical score for the piece "Carpe Diem" by Gerley García. At the top left, there is a fretboard diagram of a six-string instrument. To its right, a list specifies the strings and their tunings: 1 - Bordón B / Req. D, 2 - Bord. G / Req. B, 3 - Bord. E / Req. G, and 4 - Bord. C / Req. E. The title "Carpe Diem" is written in a large, stylized font, with the subtitle "Aprovecha el día" underneath. The composer's name "Gerley García" is on the right. The tempo is marked "Scott. Moderato (♩ = 100)" and the time signature is 2/4. The score consists of three staves of music. The first staff is marked "Tiple de amor" and includes dynamic markings like "f" and "p", and performance instructions such as "Bris" and "Arm. Nat.". Below the first staff is a bar labeled "intensidad dinámica". The second and third staves also contain musical notation with various markings. At the bottom, there is a copyright notice: "Copyright © Gerley García. Todos los derechos reservados."

Figura 11. *Carpe Diem. Scordatura Tiple de amor*

Fuente: Gerley García, inédito citado con autorización del compositor.

Para finalizar, se hace referencia a una propuesta de construcción de tiple que hizo Paulo Olarte como parte de su tesis de grado Modificaciones experimentales a la estructura del tiple tradicional colombiano (2013). En este diseño implementa la fabricación de un instrumento basado en la guitarra *folk* estadounidense, con un cuerpo de mayor tamaño

al convencional para compensar el volumen del instrumento, ya que este solo cuenta con un bordón y una requintilla en cada orden. Esta idea sobre la ausencia de una requintilla la implementa Olarte para poder hacer ataques exclusivos a los bordones y así generar un nuevo recurso que permita una variedad tímbrica y de tesitura.



Figura 12. Tiple de ocho cuerdas

Fuente: recuperado de <https://prezi.com/jhf3udmyjbkb/presentacion/>

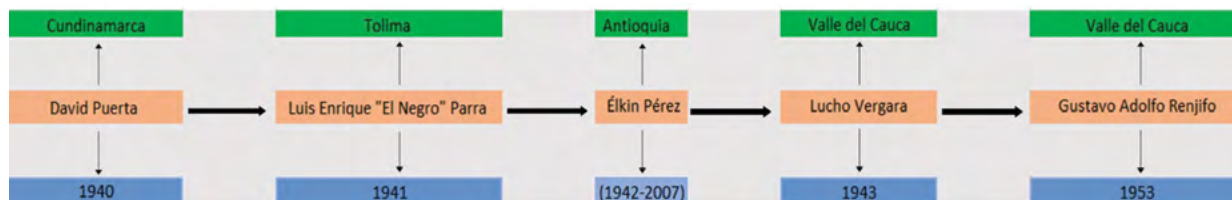


Figura 13. Comparación tiple de ocho cuerdas

Fuente: recuperado de: <https://prezi.com/jhf3udmyjbkb/presentacion/>

Tabla 5. Cronología de tiplistas solistas en Colombia

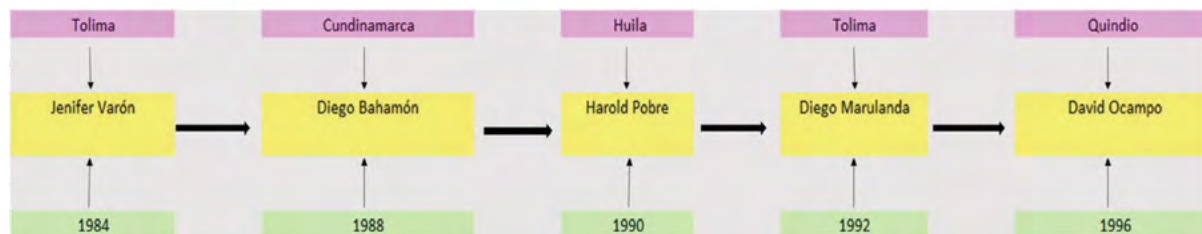
Primera generación



Segunda generación



Tercera generación



Conclusiones

El desarrollo del tiple solista en Colombia se puede establecer como una corriente estilística claramente definida a partir de sus intereses y repertorios desde prácticas arraigadas y vigentes. La primera de ellas de tradición oral, representada por Gustavo Rengifo, David Puerta y el “Negro” Parra, se caracterizó por el acercamiento intuitivo al instrumento y la creación de repertorio partiendo fundamentalmente de las

tradiciones musicales colombianas. La segunda es la postura formal con Enerith Núñez, Élkin Pérez y Aicardo Muñoz como sus proponentes más originales, tendencia basada en el estudio académico de la ejecución del instrumento y es la que inicia el tránsito del tiple solista hacia el uso de la notación musical sin renunciar a las músicas tradicionales, puesto que tanto empíricos como formales se valen de los aires colombianos como latinoamericanos y la implemen-

tación de una técnica formal de ejecución del tiple. Si bien en sus inicios estaban diferenciadas las dos tendencias, la segunda generación de tiplistas hace parte de un periodo de transición en el que los instrumentistas tuvieron la posibilidad de acercarse de manera informal o formal al tiple mientras se educaban musicalmente en instituciones como los conservatorios y las academias, permitiendo así el fomento de este a escala nacional y acelerando su desarrollo gracias al estudio consciente de la técnica.

El I Encuentro del Tiple Solista celebrado en San Sebastián de Mariquita (Tolima) en 1973 consolidó el movimiento denominado Tiple Solista. A la segunda generación pertenecen aquellos “tiplistas urbanos” como Óscar Santafé, Oriol Caro, Paulo Olarte y “Lucas” Saboyá, que con una larga trayectoria en la interpretación solista han hecho propuestas, articulando las tradiciones y la academia para darle un mayor desarrollo al instrumento. La tercera generación o *profesionales* son los tiplistas jóvenes nacidos después de 1980, en un contexto globalizado quienes en su mayoría han tenido estudios universitarios de música e interpretación del tiple, usan la notación musical, acceden a bibliografías y discografías sobre el instrumento de forma casi masiva y en su mayoría han recibido clases formales con los músicos de las anteriores generaciones.

El desarrollo del tiple solista y la academia ha significado un paso importante de la tradición colombiana para el reconocimiento de sus aportes musicales a escalas nacional e internacional. Por ello se considera primordial promover las músicas e instrumentos tradicionales del país a través de las actividades de formación e investigación de las diferentes instituciones de educación superior de Colombia, con el objetivo de consolidar una propuesta musical que logre influenciar las corrientes internacionales de este campo artístico.

Referencias

- Barreto, J. F., Díaz, I. y Rodríguez, L. F. (2011). *Luis Enrique “El Negro” Parra, compositor tolimese y solista de tiple colombiano: vida y aporte musical*. (Trabajo de Grado Licenciatura en Música). Conservatorio del Tolima, Ibagué.
- Boada, E. (2012). Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 69-88.
- Davidson, H. (1970). *Diccionario folklórico de Colombia* (tomo III). Bogotá: Banco de la República.
- Gómez, N. (2015). *Inventiones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana*. (Tesis de Maestría en Estudios Culturales). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Núñez, E. (1992). *Dieciséis obras de autores colombianos para tiple solo*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Núñez, E. (2008). *Destacadas obras musicales del universo para tiple solista*. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Olarte, P. (2013). *Modificaciones experimentales a la estructura del tiple tradicional colombiano*. (Tesis de Grado - Licenciatura en Música). Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira.
- Opinión y Análisis Teleantioquia. (11 de agosto del 2014). *Habla la experiencia*. León Cardona. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iO0XMCH6PCo>.
- Pérez, E. (1996). *Método de tiple*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura.
- Puerta, D. (1988). *Los caminos del tiple*. Bogotá: AMP Dame.
- Ramírez, K. (2000). *Ahora... haga música con el tiple*. Tunja: Talleres Gráficos El Maestro.
- Rendón, H., López, G., Tobón, A., Mora, F. y Cortés, M. (2014). *Cuerdas vivas. Utopías de bandolas, triples y guitarras en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Restrepo, M. (2010). *David Puerta Zuluaga, el mejor tiplista del país*. Periódico el Mundo. 13 de junio de 2010. Recuperado en <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=151266>
- Riveros, A. (1975). *Cantemos con el tiple*. Bogotá: Dosmil.
- Universidad Nacional de Colombia. (2001). *Musicología en Colombia: una introducción*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Viteri, J. (1868). *Método de tiple i bandola*. Bogotá: Nicolas Ponton I Compañía.

Discografía

- Benavides, F. (1957.) *El mago del tiple* [LP]. Bogotá: Sonolux.
- Caro, O. (2011). *Tiple colombiano solista* [CD]. Bogotá: Independiente.

Caro, O. (2015). *Árboles* [CD]. Bogotá: Independiente.

Dalmar, A. (s. f.). *Su majestad el tiple* [1230LPA] Bogotá: Sonolux.

Hernández, G. (SA). *Tiplecito de mi vida* [CD]. Bogotá: Sonolux.

Hernández, J. P. (2009). *Entre siglos. Obra musical de Juan Pablo Hernández*. Ibagué: Independiente.

Puerta, D. (2010). *David Puerta y sus amigos* [DVD]. Bogotá: Politécnico Gran Colombiano.

Santafé, Ó. (2007). *Ando tipleando* [CD]. Bogotá: Independiente.

Saboya, L. (2008). *Intemperante* [CD]. Bogotá: Independiente.