





COMPOSICIONES MUSICALES  
DE ENERITH NÚÑEZ PARDO  
PARA EL TIPLE SOLISTA



**ENERITH NÚÑEZ PARDO**

**COMPOSICIONES MUSICALES  
DE ENERITH NÚÑEZ PARDO  
PARA EL TIPLE SOLISTA**

COMPOSICIONES MUSICALES DE ENERITH NÚÑEZ PARDO PARA EL TIPLE SOLISTA

© ENERITH NÚÑEZ PARDO

© UNIVERSIDAD COLEGIO MAYOR DE CUNDINAMARCA

Sello Editorial Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca  
Carrera 13 No. 38- 29, Edificio San Juan, noveno piso  
selloeditorial@unicolmayor.edu.co  
www.unicolmayor.edu.co

ISMN: 979-0-801636-07-2

Queda prohibida la reproducción parcial o total de este libro por cualquier proceso reprográfico o fónico, especialmente por fotocopia, microfilme, offset o mimeógrafo.

Ley 23 de 1982

Impreso por  
GRUPO EDITORIAL IBÁÑEZ

# Contenido

Presentación .....	9
Maestra Sofía Elena Sánchez Messier .....	13
Maestro Fernando León Rengifo .....	15
Dedicatoria .....	17
Agradecimiento .....	19
Ser músico (Poema) .....	21
1. Desarrollo formal de la investigación .....	23
2. Validación y presentación de los nuevos criterios técnico-musicales a tener en cuenta en la adecuación de una melodía para el tiple solista .....	41
3. Convenciones .....	48
4. Índice de arreglos musicales .....	49
Blanquita Tovar (Danza) .....	53
Uvita Campesina (Guabina) .....	57
Tú, como el todo (Bambuco) .....	65
Mis hortensias (Danza) .....	71
Sortilegio de besos (Bambuco) .....	77
Johana Fernanda (Pasillo) .....	83
Puro giganteño (Sanjuanero) .....	89
Carta de amor en Re (Pasillo) .....	95
Edna Mercedes (Bambuco) .....	101
Amanecer giganteño (Sanjuanero) .....	107
5. Didáctica musical – Mano derecha .....	115
Desarrollo didáctico de mano derecha	
Digitación de cuerdas al aire .....	117
Ejercicios de aplicación .....	151
Pequeños dúos para dos triples (El profesor y el alumno) .....	163
6. Conclusiones .....	181
Para volver (Poema) .....	183
7. Bibliografía .....	185
Biografía (en español e inglés) .....	187



*Es cierto que lo que estudiamos enseña, pero lo que somos, mucho más. Los alcances de la tarea educativa van mucho más lejos que todas las teorías porque involucran lo más humano de cada cual.*

**Martha Enna Rodríguez Melo**



## Presentación

*Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista* es el epílogo de un proceso que tuvo su génesis en el año 1996, cuando tuve el propósito de generar un documento didáctico que sirviera de referencia para quienes buscaran información que orientara la realización de un arreglo musical para tiple, en la modalidad solista instrumental.

Así nació el documento *Criterios técnico musicales a tener en cuenta en la adecuación de una melodía para el tiple solista*, como el resultado teórico que soporta la ejecución de once proyectos de investigación realizados por la autora de este libro. Dos de ellos en respuesta al otorgamiento de dos Becas Nacionales Colcultura, hoy Ministerio de Cultura, y los nueve restantes como el resultado de la ejecución de investigaciones realizadas por el grupo de investigación “Música Colombiana” de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Además de un buen número de adaptaciones y arreglos para el tiple solista, que en algún momento de mi ejercicio pedagógico me vi precisada a realizar.

Ahora bien, los arreglos musicales para el tiple solista correspondientes a las composiciones de mi autoría no sólo permitieron validar, una vez más, los criterios técnico musicales ya establecidos paulatinamente en el desarrollo de las obras musicales contenidas en este libro, sino que condujeron al establecimiento de cuatro nuevos criterios que permitieron consolidar un total de *diecisiete nuevos criterios*, como fundamento teórico a tener en cuenta en la realización de un arreglo para el tiple solista.

De esta manera, y desde mis posibilidades como intérprete y arreglista del tiple en el formato solista instrumental, considero sensato dar por terminado el desarrollo de este documento matriz.

Me complace enormemente haber clausurado este proyecto de vida, puesto que, desde la adolescencia temprana, me propuse ser concertista instrumental y, desde ese momento, comprendí que estaba llamada a contribuir con el proceso de consolidación de un marco teórico que respondiera a la pregunta: **¿Cómo se hace un arreglo para tiple solista?**

Cabe resaltar que, a través de mi formación musical del orden empírico y académico, encontré Maestros que me aportaron sus mejores apreciaciones y respuestas. Sin embargo, fue el Maestro Guillermo Gaviria quien, en el paso a paso de cada clase, me dio a conocer la teoría presentada en el libro *Principles of rhythm*, de autoría del músico norteamericano Paul Creston.

Años más tarde, en 1992, como ganadora de una de las Becas Nacionales Colcultura, el Maestro Gaviria, tutor de mi primer proyecto de investigación titulado “Dieciséis obras de autores colombianos para tiple solo”, consideró “que el excelente trabajo de la profesora Núñez es un aporte básico para el desarrollo de la técnica solística del tiple y para el concepto de arreglo para este instrumento”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Gaviria, Guillermo. 1994. Concepto del tutor académico nombrado por ColCultura.

Este estímulo y la información obtenida a través del estudio de la obra del maestro Paul Creston, fueron el punto de partida definitivo para lograr mi anhelo de ser intérprete, compositora, arreglista y solista del tiple, como instrumento declarado patrimonio cultural y artístico de la Nación y exaltado como instrumento nacional autóctono, en la Ley 997 del 29 de noviembre de 2005.

La mayoría de las composiciones musicales presentadas en esta investigación fueron finalistas o ganadoras de los diferentes concursos nacionales y, además, han sido catalogadas como nuevas expresiones musicales de la Región Andina Colombiana.

Las obras musicales que conforman este trabajo de investigación son las siguientes: *Blanquita Tovar, Uvita Campesina, Tú, como el todo, Mis hortensias, Sortilegio de besos, Puro Giganteño, Johana Fernanda, Carta de amor en re, Edna Mercedes y Amanecer Giganteño*. El pasillo *Johana Fernanda* y el bambuco *Edna Mercedes* son composiciones que dediqué a mis sobrinas en el momento de su nacimiento. El bambuco *Tú, como el todo* lo dediqué como homenaje póstumo a mi mamá y, a manera de autorretrato, compuse la danza *Mis hortensias*.

Este documento contiene las diez partituras correspondientes a cada composición musical, con sus respectivas digitaciones de mano derecha e izquierda, un capítulo que hace alusión al desarrollo formal de la investigación y otro que relaciona todos los criterios técnico musicales establecidos en el documento matriz y un aporte didáctico sobre la mecánica y la técnica de la mano derecha, orientado a facilitar el estudio y la ejecución de esta mano en el cordófono tiple.

Adicionalmente, esta investigación viene acompañada de un disco magnético, dispuesto en la contra carátula del libro, que contiene los audios de cada uno de los arreglos realizados y sus respectivas partituras en PDF; así mismo, los audios correspondientes al desarrollo didáctico; un PowerPoint que ilustra el documento *Criterios técnico musicales a tener en cuenta en la adecuación de una melodía para el tiple solista*; y el video correspondiente a la participación del grupo de investigación *Música Colombiana*, en el marco del VII Encuentro Institucional de Grupos de Investigación y el X Encuentro Institucional de Semilleros de Investigación "Contexto y Oportunidades para la Transferencia de Conocimiento - II-2020.

Finalmente, las obras de mi inspiración seleccionadas para este libro no sólo reflejan la expresión más nítida en mi manera de sentir y relacionarme con el universo y los seres humanos, sino que, en cada pieza musical, de alguna y muchas maneras se encuentra inmersa una forma de sentir y vivir la vida, lo que, sin duda alguna, representa un pedacito del sentimiento de cada habitante de la nación colombiana.

**Enerith Núñez Pardo**

## Presentación

Este libro es la materialización de profundas reflexiones a lo largo de la trayectoria de su autora como concertista de tiple solista, compositora, arreglista, investigadora y pedagoga de este, su instrumento.

Mucho se ha dicho y escrito sobre el tiple colombiano y su extraordinaria condición multi-tímbrica y casi que podría afirmarse que la mano derecha es una caja de efectos, una cascada de matices y colores. Pero muy poco se ha dicho y escrito sobre la importancia de entender el funcionamiento de esta mano, la interacción armoniosa de sus dedos y las razones del desempeño eficiente en el momento de la ejecución.

Este libro, fruto de ejercicios performáticos de la autora –que datan del año 1992– en su devenir como tiplista en importantes agrupaciones de músicas andinas colombianas y escritora de sus primeras composiciones y arreglos para el tiple solista, ofrece una comprensión del funcionamiento de la mano derecha y aporta estrategias que facilitan su aprendizaje. La maestra diseñó una serie de ejercicios preparatorios y en orden de dificultad, los cuales, a partir de la práctica repetitiva, entrenan a los dedos para que respondan de forma automática en el momento de la interpretación.

Cabe destacar que algunos de estos ejercicios están concebidos en ritmos característicos de la región andina colombiana, tales como el bambuco, el pasillo, la danza, la guabina y la rumba criolla, entre otros, como aporte pedagógico y didáctico que hace alusión a la pertinencia de los aires campesinos que han tenido mayor divulgación durante el siglo XX. Así entonces, en estas composiciones musicales el estudiante encontrará la manera de entrenarse en la lectura, el ensamble y la digitación de mano derecha, al ejecutar e interpretar la rumba y el merengue carranguero como una novedad en la pedagogía del tiple, que en estos géneros es usual encontrarlo en su rol de acompañante y puntero.

En esta publicación el estudiante tiene todo el acompañamiento de su Maestra. Su amplia experiencia en la pedagogía musical le permite anticiparse a las posibles dificultades y aportar soluciones. Para ello, dispuso de herramientas tecnológicas que apoyan el aprendizaje de las obras.

En todos los años que ha dedicado al ejercicio compositivo, la maestra Enerith también ha encontrado hallazgos importantes que se vierten en una metodología sistemática y efectiva consolidada en diecisiete (17) criterios técnicos-musicales a tener en cuenta en la elaboración de un arreglo para tiple solista, lo que permite entender y comprender mucho mejor el universo sonoro de la creación para este instrumento.

Sin duda alguna, este resultado de investigación–creación es también una respuesta de la autora, puesto que escribe un repertorio original para tiple solista como una necesidad metodológica en su desarrollo. Es de resaltar la generosidad de la maestra Enerith, representada en la manera como escribe y presenta sus obras musicales, el cariño y el corazón para dedicarlas, el tiempo para concebirlas, el equipo humano para editarlas y la disciplina para montarlas.

*ENERITH NÚÑEZ PARDO*

Música inédita, música andina colombiana, poesía, palabra e inspiración, constituyen una forma de vida: la de Enerith Núñez Pardo.

**Sofía Elena Sánchez Messier<sup>2</sup>**

---

<sup>2</sup> Maestra de música, compositora, arreglista, guitarrista, didacta, investigadora y periodista musical y presentadora del programa radial “Travesía por las músicas colombianas” de UN Radio.

## Presentación

El tiple, instrumento colombiano por excelencia, declarado en el 2005 patrimonio cultural de la nación, ha adquirido importancia en el medio de la música tradicional colombiana gracias a que intérpretes e investigadores han dedicado en los últimos años su trabajo profesional y artístico a la difusión del repertorio propio de este instrumento, así como a nuevas propuestas compositivas que evidentemente han ampliado el repertorio, muchas veces enriqueciendo su lenguaje y en consecuencia la música de esta zona del país.

El trabajo presentado por la maestra Enerith Núñez Pardo cumple en todos sus aspectos con lo propuesto por ella. Es un valioso aporte al acervo de la música colombiana y especialmente a la literatura musical del tiple melódico y tiple solista.

La maestra Enerith es ampliamente reconocida como compositora de obras especialmente escritas para tiple solista, tiple con acompañamiento y ensambles de tiple con otros instrumentos. Su manejo del lenguaje del instrumento es amplio y es una profunda conocedora de las técnicas de ejecución y posibilidades sonoras y tímbricas del tiple.

Ha realizado importantes investigaciones sobre la música tradicional de la zona andina colombiana, que le han merecido varios reconocimientos a nivel nacional en concursos y convocatorias para becas de investigación sobre el tema.

*Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para tiple solista* es a la vez un juicioso trabajo, digno de ser divulgado ampliamente por su gran valor musical, y una importante obra pedagógica tanto para programas de formación de intérpretes del instrumento como para los ejecutantes del mismo.

*Luis Fernando León Rengifo*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Arreglista, bandolista, investigador, director de diferentes ensambles y formatos musicales, profesor de la Universidad de los Andes.



*A la Maestra Martha Enna Rodríguez Melo, a su mística y disciplina; a su liderazgo e impecable labor como investigadora, pianista y ejecutiva en el ámbito musical; a su gran sensibilidad y trascendente misión como docente formadora de músicos y pedagogos musicales.*

*A mi primera Maestra, en el encuentro con el estudio formal de la expresión musical; a la Maestra que inspiró el presente desarrollo teórico musical, como fundamento de la idiomática tiplística; a la Maestra que se ha regocijado con el sonido abrasador del tiple colombiano.*



## Agradecimientos

Doy gracias a Dios y a la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca por la oportunidad de realizar esta investigación sobre mis propias composiciones. Agradezco a los investigadores auxiliares del grupo de investigación Música Colombiana de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Christian Sebastián Serna Ríos y Ariel Guillermo Rodríguez Hernández, por su apoyo en el proceso de digitación, digitalización y edición de las partituras en este trabajo.

*Enerith Núñez Pardo*



# *Ser músico*

## *En el día de Santa Cecilia*

*Poema*

*Ser músico significa alcanzar el sol, la luna y  
las estrellas...*

*Ser músico significa, escuchar del agua,  
su mojada risa...*

*Ser músico significa levitar el tiempo y navegar  
sonidos...*

*Ser músico significa contemplar a Dios,  
Presencia en cada rostro...*

*Ser músico significa pernoctar en casa del  
destino vuelo...*

*Ser músico significa, avivarse en el sinfín de la  
alegría...*

*Ser músico significa sanar el odio y conjurar la  
guerra...*

*Ser músico significa, marchitar y florecer en el  
invierno...*

*Ser músico significa, tañer otoño y cantar de  
primavera...*

*Ser músico significa, amanecer lloviendo,  
anocheceer riendo...*

*Ser músico significa, enajenarse y dar a luz,  
sabia y vida...*

*Ser músico signifca, ser gozo y salmodia en  
Santa Cecilia...*

*Ser músico significa, amar y siempre amar, y  
solamente amar.*

**Enerith Núñez Pardo**  
**Bogotá, D.C. - Colombia**  
**Noviembre 22 de 2017**



# 1.

## Desarrollo formal de la Investigación – Creación

### Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista

En el desarrollo de *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista* se relacionan dos líneas de investigación institucionales: “Desarrollo educativo, pedagógico y curricular” y “Sociedad y Cultura”, teniendo en cuenta que el objeto de la investigación estuvo representado en robustecer las nuevas posibilidades metodológicas y los nuevos *criterios técnico musicales a tener en cuenta en la adecuación de una melodía para el tiple solista*, en asocio con la modalidad nuevas expresiones musicales de la Región Andina Colombiana, con el propósito de presentar a la comunidad académica un procedimiento novedoso y necesario como fundamento didáctico básico y sustancial en el proceso de digitación de mano derecha para el cordófono tiple.

Teniendo en cuenta que el legislador colombiano en la Ley 997 de 2005, declaró al cordófono tiple, como **instrumento autóctono nacional y patrimonio cultural y artístico de la nación colombiana**, el grupo de investigación Música Colombiana desarrolló esta propuesta investigativa, con el fin de coadyuvar con la consolidación de una idiomática para el instrumento tiple en la modalidad solista instrumental y, así mismo, generar procesos pedagógicos innovadores que conduzcan al posicionamiento del tiple en el país como fundamento de la nacionalidad colombiana.

Por lo anteriormente expuesto, la investigación *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista* tuvo como eje fundamental el desarrollo, la validación y el enriquecimiento del documento matriz *Criterios técnico musicales a tener en cuenta en la adecuación de una melodía para el tiple solista*, teniendo en cuenta que esta herramienta didáctica y pedagógica se ha fortalecido paulatinamente durante la realización de once (11) proyectos de investigación-creación, con miras a consolidar una idiomática que sirva de referencia en el marco de las diferentes propuestas relacionadas con la ejecución e interpretación de músicas del orden nacional e internacional para el cordófono tiple en la modalidad solista instrumental.

Como ya se afirmó, *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista* tuvo un propósito adicional: generar una información básica para establecer una digitación propositiva, conveniente y apropiada para la mano derecha, cuando se trate de ejecutar melodías sencillas o complejas en el tiple; o bien cuando se trate de ejecutar melodías en las que se requiere comprometer la pulsación de dos, tres y cuatro dedos de la mano derecha (pulgar, índice, medio y anular), en donde, desde luego, el rasgueo o guajeo no es protagonista.

Se infiere entonces que esta investigación no solo presenta a la comunidad académica un repertorio musical inédito de gran proporción, sino también una propuesta necesaria para el fundamento didáctico básico y sustancial en el proceso de digitación de la mano derecha en particular, toda vez que este aporte se traduce en una información que favorece a los usuarios principiantes y cultores del tiple en cualesquiera de las modalidades y niveles de ejecución: instrumento melódico, acompañante, melódico acompañante y solista.

De contera y a propósito de la necesidad de romper con la homogenización de la información en términos de la técnica y mecánica instrumental, en cuanto a sus fuentes de consulta se refiere, resultó oportuno plantear desde el tiple una propuesta de digitación para los dedos de mano derecha, que con toda seguridad favorecerá a los ejecutantes e intérpretes no sólo del tiple, sino también a estudiosos de la guitarra, el requinto, el cuatro y la jarana mexicana, entre otros cordófonos, resultado del proceso de sincretismo cultural en América Latina, tal y como afirma el tratadista y guitarrista maestro Héctor González, en su importante obra *500 años de guitarra Iberoamericana*, toda vez que los tratadistas de la guitarra (referentes fundamentales) aparte de incluir en sus métodos algunas indicaciones generales y recomendaciones preliminares sobre el proceso de digitación de la mano derecha, han dejado un limbo, o un vacío, que es conveniente llenar en beneficio del estudio y la ejecución de los instrumentos que protagonizan y dinamizan el sincretismo cultural en América Latina.

Como consecuencia de estos desarrollos didácticos, el proceso pedagógico y metodológico de la enseñanza del tiple en Colombia permeará estructuralmente el *currículo educativo* en las diferentes instituciones de formación musical, en donde los cultores del cordófono tiple, tienen la oportunidad de coadyuvar en la contrucción de políticas educativas para que los nacionales colombianos conozcan, ejecuten y proyecten el tiple como lo que realmente representa en el concierto social, político, artístico y académico. Es decir, como instrumento autóctono y patrimonio nacional que fortalezca los procesos de identidad y co-creación en la nación.

A propósito de la línea de investigación "*Sociedad y Cultura*", es pertinente traer a colación la definición de *Cultura* que propone la UNESCO: "la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social. Ella engloba además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo". (UNESCO, 1982, p. 1)

A partir del sentido amplio de la definición de cultura, es posible afirmar que los derechos culturales no pertenecen exclusivamente a grupos específicos o a los artistas y gestores culturales, sino a todas las personas. Así, estos derechos pueden ser entendidos, siguiendo a Jesús Prieto de Pedro (2004), como aquellos derechos que garantizan el desarrollo libre, igualitario y fraterno de los seres humanos en esa capacidad singular que tenemos de poder simbolizar y crear sentidos de vida que podemos comunicar a otros. (Arjona, 2011, p. 14)

Así también, cabe notar que el término *sociedad* deriva del latín *societas*, definido por el reconocido alemán Max Weber

como "una relación en la que la actitud en la acción social se inspira en una compensación de intereses por motivos racionales (de fines o de valores) o en una unidad de intereses con igual motivación; por tanto, en la llamada sociedad el comportamiento obedece a la deliberación y al cálculo y se orienta racional o interesadamente según fines o valores, con destino a sentar las bases para establecer de alguna manera un poder político subyacente" (Weber, 1944/1922).

Por su parte, Emile Durkheim, connotado sociólogo y filósofo, define el concepto de *sociedad* desde el contexto político, social y económico del individuo. Afirma que el hombre está obligado a seguir ciertas reglas en cada sociedad, las que él llamó “de los hechos sociales”, precedidas por reglas externas y anteriores al individuo que controlan su acción frente a los otros miembros de la sociedad. Por tanto, el hecho social es la coerción social del individuo, forzado a seguir normas sociales que le son impuestas desde su nacimiento y que no tiene poder para modificar (Durkheim - Núñez 2018).

En ese orden de ideas, *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista* se circunscribe en las mencionadas líneas de investigación “Desarrollo educativo, pedagógico y curricular” y “Sociedad y Cultura”, para presentar a la comunidad nacional e internacional el resultado de una investigación sobre la idiomática del tiple como instrumento nacional, patrimonio cultural y artístico, con el fin de validar, fortalecer y enriquecer los *criterios técnico-musicales a tener en cuenta para la adecuación de una melodía a la idiomática tiplística en la modalidad solista instrumental*.<sup>4</sup>

Sin duda alguna, la música no es otra cosa que la historia sentimental de la humanidad revertida en melodía, ritmo y armonía. Testigo fiel de hechos y actos que conforman la cotidianidad y, a su vez, constructora de conocimientos que se traducen finalmente en expresiones que comprometen de alguna manera los saberes disciplinares e interdisciplinares de la humanidad. La música es también una expresión sublime de nuestra nacionalidad colombiana y una forma propia de ser y de sentir. Por tanto, la relación entre este tema de investigación es definitiva e incuestionable con la línea de investigación propuesta por la universidad: **Cultura y Sociedad**.

En últimas, toda investigación apunta hacia la transformación social. Es decir, que en cuanto a su pretensión fundamental, va más allá de la construcción de conocimiento y procura configurar nuevas relaciones sobre la base de la experiencia intencionalmente dirigida, reflexivamente recuperada y teóricamente enriquecida. El proceso mismo de investigación-creación “enfatisa en la necesidad de preservar la creación, como forma privilegiada de producción en el arte”.<sup>5</sup>

La hipótesis de la presente investigación estuvo contenida en la siguiente pregunta:

¿Cuáles son las nuevas posibilidades metodológicas y los nuevos criterios técnico musicales a tener en cuenta en la adecuación de una melodía para el tiple solista, a partir de la realización de diez (10) versiones para el tiple solista, teniendo como referencia las obras musicales asociadas a la modalidad nuevas expresiones musicales de la Región Andina Colombiana, compuestas por Enerith Núñez Pardo?

A manera de justificación, se puede afirmar que la investigación *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista* responde a la necesidad de satisfacer los intereses tanto de los estudiosos del tiple en particular, como de los escuchas y cultores del tiple en general, teniendo como referencia el insumo sustancial de la investigación que se remite a composiciones musicales tradicionales de la Región Andina Colombiana consideradas, por la crítica especializada, como *nuevas expresiones musicales*.

En este desarrollo, fue necesario consolidar una propuesta didáctica para la digitación de mano derecha en el tiple, específicamente en lo relacionado con la ejecución de melodías (nuda melodía,

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Asprilla, Ligia Ivette. (2013), p, 13-14. *Los productos de la creación – investigación. La producción de conocimiento desde las artes*. Asociación Colombiana de Programas y Facultades de Artes – ACOFARTES.

bien sea sustantiva o acompañante - contrapunto y melodía de la obra), toda vez que no existe una propuesta didáctica que satisfaga este desarrollo en el tiple. Es de advertir, además, que en los métodos de guitarra el aspecto relacionado con la digitación de mano derecha, se aborda en algunos casos en formas circulares de ejecución entre los dedos índice, medio, anular y pulgar, sin ningún razonamiento lógico relacionado con la posición de los dedos sobre el instrumento, el alcance y la función de los mismos.

Por tal razón, en esta investigación fue necesario acompañar la construcción de la idiomática para el tiple solista con aportes que faciliten la ejecución e interpretación del tiple, desde el punto de vista de su ejecución, con el fin de generar argumentos suficientes para consolidar un método de tiple que ofrezca a los usuarios la posibilidad de ejecutar el instrumento en sus diferentes formas de expresión (Tiple melódico – Acompañante – Solista).

En este orden de ideas y teniendo en cuenta el objeto de estudio de la investigación *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista*, conviene recordar que a partir de la década de los cincuentas se dio lugar al desarrollo y búsqueda de una nueva forma de expresión del tiple colombiano: la modalidad solista instrumental, una manera particular de condensar la melodía, el ritmo y la armonía en este singular instrumento, tal y como lo afirma el reconocido tiplista y tratadista, maestro David Puerta Zuluaga, en su magistral obra *Los caminos del tiple*. Por lo que es pertinente relacionar que el grupo de investigación Música Colombiana encontró mérito para desarrollar el proyecto “Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista”, en atención a las características de las obras musicales objeto del proyecto investigación – creación y los fines del orden didáctico, ya relacionados.

Por consiguiente, se hace necesario crear el repertorio correspondiente al desarrollo del proyecto *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo*, teniendo en cuenta que “El artista como sujeto que refleja – crea – recrea aquel objeto, la obra de arte en cuanto objeto nuevo e independiente, y el sujeto receptor de la obra de arte quien – como el sujeto creador – pone su sensibilidad, memoria e inteligencia en el diálogo con la obra” en donde “sobre todo desde la academia, es aconsejable diferenciar tres grandes campos: creación artística, pedagogía artística e investigación artística”.<sup>6</sup>

De otra parte, es grato reconocer que el repertorio constituido para este proyecto es resultado de la ejecución de becas nacionales e investigaciones patrocinadas por el Ministerio de Cultura (algunas universidades y por otras instituciones del orden regional y nacional), así como consecuencia de la participación en concursos locales, regionales y nacionales. Dicho repertorio da cuenta de una idiomática, un lenguaje y unas convenciones aún en estudio, que apuntan a satisfacer un propósito académico en donde el tiple de Colombia adquiriere un papel protagónico, acompañado, además, por un muy selecto puñado de tiplistas con formación académica universitaria.

Es importante destacar el esfuerzo realizado por Colcultura, hoy Ministerio de Cultura, y por la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, instituciones públicas que han contribuido permanentemente en el desarrollo de una idiomática tiplística en la modalidad solista instrumental, en los siguientes desarrollos:

<sup>6</sup> Morales, Pedro, Ph. D. & Quintero, Adyel, Ph. D. (2012) p. 46-50. *Investigación en artes. Una caracterización general a partir del análisis de Eugenio Barba y el Odín Teatret*. Colombia. Editorial Unitec.

“Dieciséis obras de autores colombianos para el tiple solista”, “Obras latinoamericanas para tiple solo”, “Destacadas obras musicales del universo para el tiple solista”, “Versiones musicales para quinteto instrumental colombiano”, “Sobresalientes composiciones de la música tradicional colombiana del siglo XX para el tiple solista”, “Versiones musicales de la Independencia en Colombia”, “Clásicos de la música tradicional latinoamericana para el tiple solista (1950 – 2000), Clásicos de la música tradicional latinoamericana para dúo instrumental: Contrabajo y tiple (1900-2000)” “Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para dos tiples solistas, (2022); Proyecto SUE (Sistema Universitario Estatal): “Diatriba de amor para una mujer ausente – Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para quinteto clásico de cuerdas y tiple solista”, en asocio con el proyecto de investigación “Mejoramiento de la calidad de vida de los desplazados por el conflicto armado mediante el reforzamiento de las viviendas informales en las que habitan” (2022) y, “Éxitos musicales del maestro Jorge Velosa para el tiple solista”, entre algunos otros capítulos de libro y materiales de docencia en revisión.

De modo que el resultado de la investigación es consecuencia del desarrollo material de lo expresado por la Constitución de 1991, cuando dispuso en los artículos 70 y 71 el norte de las creaciones artísticas y culturales de la siguiente manera:

“El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional. La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad” ... “El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación” / “La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres” ... “El Estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades”.

Finalmente, cabe destacar que para el desarrollo de una cultura investigativa, se necesita volver más competitivas las creaciones artísticas colombianas en el ámbito nacional e internacional, realizar programas de formación que permitan un redescubrimiento y reconocimiento de las expresiones artísticas raizales; con el fin de dar lugar a la creación de nuevas expresiones artísticas, en consonancia con el momento histórico de la nación colombiana.

Los objetivos presentados en el proyecto de investigación son los siguientes:

### **Objetivo general**

Realizar diez (10) versiones musicales para el tiple solista, a partir de un repertorio musical enmarcado en la modalidad nuevas expresiones de composición musical, con el fin de enriquecer el documento *Criterios técnico-musicales a tener en cuenta en la adecuación en una melodía para el tiple solista*, matriz de las investigaciones realizadas por la autora del presente proyecto, desde el año de 1992 hasta la fecha.

### **Objetivos específicos**

1. Robustecer el patrimonio musical colombiano, a partir de la búsqueda de nuevos criterios técnico musicales a tener en cuenta en la adecuación de una melodía para el tiple solista, teniendo

como referencia un repertorio propositivo en el marco de las nuevas expresiones musicales de la región andina colombiana.

2. Crear un repertorio para los cultores del tiple en la modalidad solista instrumental, que sirva de referencia metodológica y didáctica en la consolidación de una literatura musical para el cordófono tiple, declarado instrumento autóctono y patrimonio cultural y artístico de la Nación Colombiana, de conformidad con la Ley 997 de 2005.
3. Crear un procedimiento didáctico orientado a fundamentar la forma más apropiada para establecer una digitación de mano derecha, teniendo como referencia la extensión, función y la disposición de los dedos de mano derecha dirigidos hacia la boca del cordófono tiple, con el fin de facilitar la ejecución e interpretación de melodías con acompañamiento de dos y tres planos armónico – melódicos.
4. En respuesta a la Jornada Institucional de Socialización de Proyectos de Investigación de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, presentar el resultado formal de la investigación *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista*, acompañado de la ejecución de cuatro (4) de las obras que la componen, ante el Programa de Ciencias Básicas del mismo claustro y otras instituciones educativas del orden local, regional, nacional e internacional.
5. Realizar una publicación digital que esté al alcance de los estudiosos intérpretes y cultores del tiple, con el fin de proporcionar a los usuarios las versiones musicales, la propuesta didáctica de digitación de mano derecha y el documento matriz de la investigación como resultado del trabajo realizado.

El propósito de esta investigación apunta a tres grandes campos, a saber: “*la creación artística, la pedagogía artística y la investigación artística*”<sup>7</sup>. Por lo tanto, el resultado genera un redimensionamiento del trabajo científico-artístico que fortalece la calidad de vida de las personas y expande su espiritualidad y su cultura. Además, realiza aportes académicos sustanciales en términos de gestión del conocimiento, investigación, creación y elaboración de nuevas estrategias y recursos didácticos, pedagógicos y tecnológicos conducentes a coadyuvar en la construcción de la idiomática tiplística en el establecimiento de un repertorio enmarcado en la modalidad nuevas expresiones musicales de la Región Andina Colombiana.

Así entonces, *la creación artística* propiamente dicha consistió en la creación de diez (10) arreglos para el tiple en la modalidad solista instrumental. Una manifestación que, sin perjuicio de excluir la actividad estética inmanente al ser humano, representa “una estructura comunicativa en el arte mucho más compleja, pues se compone de: el objeto del reflejo artístico, el artista como sujeto que refleja – crea –recrea aquel objeto, la obra de arte en cuanto objeto nuevo e independiente, y el sujeto receptor de la obra de arte –como el sujeto creador- quien pone su sensibilidad, memoria e inteligencia en el diálogo con la obra”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Morales, Pedro, Ph. D. & Quintero, Adyel, Ph. D. (2012) p. 46-50. *Investigación en artes. Una caracterización general a partir del análisis de Eugenio Barba y el Odín Teatret*. Colombia. Editorial Unitec.

<sup>8</sup> Morales, Pedro, Ph. D. & Quintero, Adyel, Ph. D. (2012) p. 46-50. *Investigación en artes. Una caracterización general a partir del análisis de Eugenio Barba y el Odín Teatret*. Colombia. Editorial Unitec.

Ahora bien, *la pedagogía artística*, está representada en el aporte novedoso de orden metodológico y pedagógico en términos de didáctica y tecnología educativa, en la elaboración de un recurso educativo con miras a fortalecer el proceso de lectura y montaje de cada una de las obras. Así también, en respuesta a la necesidad de presentar un repertorio de reconocido impacto en concursos y encuentros musicales en Colombia, asociado a la modalidad nuevas expresiones en el marco de las expresiones musicales de la Región Andina Colombiana.

Teniendo en cuenta el tema objeto de la presente investigación y como fundamento de lo anteriormente expuesto, la autora encontró consonancia con la noción del proceso investigación-creación de la maestra Ligia Ivette Asprilla, para quien la investigación siempre “es de naturaleza creativa, desde el panorama del desarrollo del pensamiento, la creación investigación (o la investigación desde las artes) es un campo de tensiones entre distintas formas de construcción del conocimiento que se ponen en juego en la producción de lo original, de lo novedoso”<sup>9</sup>. Agrega además que, el proceso de investigación-creación “consiste en una indagación que realiza un artista desde su formación disciplinar, desde su ejercicio profesional y/o su experiencia pedagógica”<sup>10</sup>; donde “propicia que una práctica artística sea permeada y refundada por el conocimiento reflexivo”<sup>11</sup>, comprometiéndose a “generar referentes conceptuales, teóricos, analíticos y creativos que impacten en el campo cognitivo, artístico, académico, educativo, productivo, social y/o cultural”.<sup>12</sup>

Asprilla explicita una trayectoria creativa y una postura estética personal, que para la autora de este proyecto va más allá de la *creación estética* y se concreta como una *producción artística* propiamente dicha. Es decir, una producción de alta valoración de la subjetividad, la emoción y el pensamiento intuitivo; una permanente innovación en los lenguajes que, agrega Asprilla,

... admite la diversidad... en las modalidades del trabajo académico, en la estructura de los proyectos, en los formatos en los cuales se concreta la producción y en las metodologías... La investigación artística no se adscribe para su desarrollo a un paradigma, sino que admite la dialógica de múltiples opciones que estén acorde con los contextos, objetos y procesos en los cuales puede centrar su indagación... puede desarrollarse alrededor de elementos creativos, lenguajes artísticos, áreas disciplinares, procesos creativos, contextos de la creación, campos conexos al arte o en ámbitos *multi, inter o transdisciplinares*.

Para la maestra Ligia Ivette Asprilla el proceso de preservar la creación como forma privilegiada de producción en el arte y caracterizado por su intención comunicativa, desde lo estético y expresivo, compromete dimensiones humanas diferentes: conjuga formas de pensamiento simbólico, lógico-formal, situacional y complejo; admite secuencias lógicas y psicológico-intuitivas e incorpora una amplísima gama de emociones; se complace en las posibilidades de la corporalidad, concebida como el cuerpo en asocio con los esquemas sensoriales, motrices, cognitivos y sensibles a él. Es decir, mientras que lo sensorio motor para otras áreas del conocimiento constituye un estadio de experimentación con el mundo, preocupado en su enfoque por *la verdad o la validez*, o bien, *la aplicabilidad o la funcionalidad* de una investigación en particular; para las artes la sensorialidad, el movimiento y la conciencia del cuerpo, lugares de la experiencia y protagonistas en la cognición, *son toda una permanencia acompañada siempre de intenciones comunicativas*. La creación, pues, se construye en el juego

<sup>9</sup> Asprilla, Ligia Ivette. (2013), p. 13-14 *Los productos de la creación – investigación. La producción de conocimiento desde las artes*. Asociación Colombiana de Programas y Facultades de Artes – ACOFARTES. Ponencia presentada en la Asamblea General de ACOFARTES, el pasado 1 de noviembre de 2013.

<sup>10</sup> Ibid. p.1

<sup>11</sup> Ibid. p.1

<sup>12</sup> Ibid. p.1

de lo intelectual con diversas formas de intuición. La creación toca temas no esclarecidos como la relación arte-afecto, la representación neural de las emociones, el juego intelecto-intuición, la naturaleza y estructura de los lenguajes artísticos y *la función del arte en la especie humana* en particular.<sup>13</sup> Por su parte, el tratadista Henk Borgdorff, a propósito del debate sobre investigación en las artes, afirma que

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos.<sup>14</sup>

En ese orden de ideas, el marco teórico de la presente investigación, *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista*, está representado en la aplicación de la teoría expuesta en el documento *Criterios técnico-musicales a tener en cuenta para la adecuación de una melodía a la idiomática tiplística en la modalidad solista instrumental*, en lo referido a la consolidación, validación y creación de nuevas formas de expresión alusivas a la idiomática del tiple en su condición de instrumento solista.

En este sentido, también se aplicó y validó el procedimiento señalado por el maestro Elkin Pérez en su obra *Método para tiple*<sup>15</sup>. Específicamente en la parte IV dedicada a la construcción de la literatura musical para el tiple solista y denominada: “Para hacer un arreglo se deben seguir estos pasos”.

Así también, la consolidación del marco teórico tuvo lugar en los fundamentos de orden histórico que por vía de investigación han legado algunos tratadistas de la música en los temas alusivos al proceso de creación del instrumento, su morfología, formas de ejecución y construcción de repertorios en los distintos formatos prevalentes. Estos estudios concluyen que el tiple es un instrumento que remite a la nacionalidad y que requiere de un desarrollo y reconocimiento acorde con sus posibilidades de expresión, en su condición de instrumento armónico y, por lo tanto, solista. Así entonces, el proyecto *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista* se presenta como una consecuencia de ese propósito.

Ahora bien, a propósito del interés de llegar a diseñar unos nuevos criterios técnico musicales para la adecuación de una melodía para el tiple en la modalidad solista instrumental, se hizo necesario realizar un riguroso análisis de naturaleza melódica, rítmica y armónica de cada obra musical de Enerith Núñez Pardo seleccionada para arreglo en la presente investigación. De este análisis resultó aplicar las bondades del contrapunto, de la armonía tradicional y funcional y, también, del adecuado manejo de los elementos intrínsecos del ritmo, de conformidad con el acento métrico y agógico desde la teoría del tratadista Paul Creston, en su reconocida obra *Principles of rhythm*<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Asprilla, Ligia Ivette. (2013), p. 10-13. *Los productos de la creación – investigación. La producción de conocimiento desde las artes*. Asociación Colombiana de Programas y Facultades de Artes – ACOFARTES.

<sup>14</sup> Borgdorff, Henk. (2013). *El debate sobre la investigación de las artes*. Amsterdam School of the Arts. Recuperado de: [www.criticalpracticechelsea.org/.../index.php](http://www.criticalpracticechelsea.org/.../index.php).

<sup>15</sup> Pérez Álvarez, Elkin. (1996). *Método para Tiple*. Colombia. Editorial EdúcaMe.

<sup>16</sup> Creston, Paul. (1964). *Principles of rhythm*. Editorial [www.amazon.es](http://www.amazon.es)

Este análisis técnico–musical, por su parte, condujo la investigación desde lo concreto hacia lo abstracto y generó un resultado adjetivo a partir de un insumo sustantivo (la obra musical). Lo cual produjo un impacto estético en cada oyente, que trasciende desde la causa al efecto mismo.

Es importante destacar que el alcance de este trabajo de investigación está direccionado hacia la consolidación del documento *Manual para la formación del intérprete solista del tiple*. Documento que procura la idiomática y el repertorio del instrumento tiple en el formato solista instrumental, comoquiera que este es un trabajo de docencia que la autora del presente proyecto ha venido estructurando a lo largo de su trayectoria investigativa.

Desde la dimensión social, el cordófono tiple es un instrumento que ha acompañado el devenir histórico de la nación colombiana. Su origen se remonta a la guitarra de los reyes católicos, tal y como lo referencia el maestro David Puerta Zuluaga en su magistral obra *Los caminos del tiple*. El estudio de esta temática se ha convertido a través del tiempo en una de las investigaciones musicales quizá de mayor interés, no solamente por el raigambre y el compromiso raizal que se traduce en el concepto y la vivencia de la nacionalidad; sino también, porque este noble instrumento ha permitido disfrutar de su particular sonoridad y efectos tímbricos desde hace ya dos siglos, los que han sido testigos presenciales del nacimiento, la creación y la conformación de sus nuevas formas de expresión.

A propósito del tiple, conviene esbozar algunas precisiones respecto a su etimología, sus presuntos orígenes, su presencia en el tiempo y, también, sus más comprometidos exponentes a través de la historia del país.

El vocablo *tiple* ha sido definido por los maestros folclorólogos Rubén Darío Peláez Yepes, Ofelia Peláez y Luis Guillermo Aguilar V., como “la voz femenina más aguda, que corresponde a la soprano, palabra esta última que viene del italiano”<sup>17</sup>. Por otra parte, el prestigioso Diccionario Larousse Ilustrado informa que el *tiple* es “un guitarrillo de voces agudas” que expresa el más agudo de los registros de las voces humanas. En la última versión del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española se aprecian siete definiciones de la palabra *tiple*. Una de ellas presenta una analogía sonora: “especie de oboe soprano, más pequeño que la tenora empleado en la copla de las sardanas”.

En cuanto a los orígenes del tiple, el maestro Héctor González, en el capítulo titulado “Y la guitarra se volvió mestiza”, ilustra el surgimiento de algunos de nuestros instrumentos musicales latinoamericanos. De contera señala el sincretismo cultural como una síntesis palpitante del proceso co-creativo:

Las guitarras españolas iniciales de cuatro y cinco “coros” (palabra usada en los siglos XVI y XVII para designar grupos de cuerdas en instrumentos musicales) dan origen a todos o la mayoría de los instrumentos que hoy en día simbolizan identidad en la mayoría de los países latinoamericanos. *El tiple colombiano, el cuatro venezolano, la jarana mexicana, el charango boliviano, el tres cubano y el cavaquinho brasileiro*, entre otros, constituyen el resultado final de un extraordinario proceso de adaptación a un medio nuevo y a una nueva idiosincrasia.

Así entonces, el maestro González señala más adelante la prevalencia del antecedente hispánico en la génesis del instrumento típico nacional: “El tiple, instrumento de cuerda representativo de

<sup>17</sup> Mesa Arango, Ernesto de Jesús. (2005). *Proyecto de Ley*.

Colombia, ha conservado los coros de las antiguas guitarras: está provisto de 12 cuerdas agrupadas en cuatro órdenes triples”<sup>18</sup>.

Afirman también la triada de maestros arriba mencionados que “el tiple que conocemos en la actualidad descende, al igual que otros instrumentos conocidos en América Latina, de la vihuela de mano traída por los españoles en la época de la Conquista”. Agregan que,

A nuestro país la vihuela entró a los departamentos de Boyacá y los Santanderes, siendo presentada en sociedad por los Jesuitas en Tópaga (Boyacá) en el año 1645. A partir de este momento, el instrumento comienza a sufrir modificaciones tanto en su tamaño como en la cantidad de cuerdas, y es así como en los años 1800 tomó el nombre de guitarrillo, instrumentos con forma de guitarra y con cuatro cuerdas”.<sup>19</sup>

En uno de sus cuadros, el pintor neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1628-1711) nos indica que por esas calendas ya el instrumento existía en este país. Además, las crónicas de la época no solamente hablan del general Francisco de Paula Santander como intérprete del tiple, sino también como un personaje que contribuyó ostensiblemente a la legitimación del tiple como instrumento musical de los grandes salones y símbolo en capullo de la colombianidad.<sup>20</sup>

Ahora bien, no se puede dejar de mencionar algunas de las afirmaciones del prestigioso y reconocido historiador, ingeniero, compositor e intérprete del tiple, maestro David Puerta Zuluaga, quien, en su exquisita y depurada obra *Los caminos del tiple*, no solo confirma lo expuesto anteriormente, sino que expresa a su vez esa condición criolla que ufana y enorgullece el sentimiento de nacionalidad colombiana: “El tiple es hijo de madre conocida y padre desconocido”, “El tiple fue el compañero de los funerales, alegrías, jolgorios, tristezas y despechos, en todo el proceso de nuestra gesta liberadora”.

Por consiguiente, desde su conformación original con su reconocido clavijero de palo, los intérpretes del tiple han dibujado en el escenario mismo del sonido sus diferentes versiones o modalidades de ejecución tiplística. En principio como instrumento acompañante, hacia finales del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX, luego como instrumento melódico desde la segunda mitad del mismo siglo y hasta mediados del siglo XX, y finalmente como instrumento solista a partir de la década de los años cincuenta.

Es de rigor metodológico mencionar los nombres de algunos de los cultores, intérpretes y ejecutantes del tiple de quienes se tiene noticia. Sin ellos, en las diversas generaciones, no hubiera sido posible el rescate y la prevalencia del tiple en la sinfonía del tiempo. Para empezar es pertinente mencionar los nombres de los músicos tiplistas protagonistas del siglo XIX: el músico tolimense Diego Fallón (1834-1905), el compositor valluno Pedro Morales Pino (1863); el inolvidable compositor de “Cachipay” Chato Ayarza, nacido en el barrio Las cruces de Bogotá; el representante de la agrupación la “Lira Colombiana”, Ricardo Acevedo Bernal (1867-1929); José Suárez, quien en 1868 editó un método para ejecutar el instrumento tiple; el bogotano conocido como “El ciego”, Carlos Escamilla (1879-1913); el maestro y compositor bogotano Emilio Murillo, nacido en 1880; el tiplista Alejandro Flores, hermano del poeta Julio Flores; Rafael Riaño, integrante de la “Lira Colombiana”

<sup>18</sup> González, Héctor. *500 años de guitarra Iberoamericana*. Editorial ASOCAÑA.

<sup>19</sup> González, Héctor. *500 años de guitarra Iberoamericana*. Editorial ASOCAÑA.

<sup>20</sup> Congreso de la República. *Ley 997 de 2005*. “Por medio de la cual la Nación declara Patrimonio Cultural y artístico de la Nación el Tiple y lo exalta como instrumento autóctono Nacional”. 29 de noviembre de 2005.

e intérprete en uno de los grupos del maestro Pedro Morales Pino; Adolfo Marín, Nicolás Soto y José M. Garcés, entre muchos otros.

Sobre los tiplelistas del siglo XX, satisface expresar que existe una muy buena representación de maestros cultores del tiple: Pacho Benavides, Álvaro Dalmar, Aycardo Muñoz, David Puerta Zuluaga, Luis Enrique Rojas, Arley Otálvaro, Gustavo Adolfo Rengifo, María Cristina Rivera, Oriol Ramiro Caro Saavedra, Fabián Gallón, Efraín Franco, Luis Enrique "El negro" Parra, Juan Pablo Hernández, Orlando Santafé, José Mauricio Rodríguez, Oscar Fernando Oviedo Celis, Lucas Saboya González, Diego Bahamón, John Jairo García Rueda, Víctor Hugo Reina Rivera, y ésta, su servidora, Enerith Núñez Pardo, por mencionar tan solo algunos de ellos.

Ahora bien, en cuanto se refiere al estado del arte, es indispensable dar a conocer el contenido de las publicaciones realizadas por reconocidos tratadistas de la guitarra, con el fin de evidenciar la viabilidad de la propuesta presentada por la autora de la presente investigación, orientada a establecer una didáctica para la digitación de los dedos de la mano derecha en el tiple (pulgar = p, índice = i, medio = m, anular = a cuando quiera que no se trate del rasgueo).

Por lo anterior, es pertinente afirmar que, a través de toda la historia, los tratadistas maestros de la guitarra se han esmerado por estructurar métodos, repertorios, ejercicios mecánicos y técnicos para formar a múltiples generaciones de músicos guitarristas. No obstante, teniendo como referencia un buen número de métodos de guitarra de alta factura, se pudo establecer que en ninguno de ellos se presenta una argumentación distinta a identificar cada uno de los dedos de mano derecha y generar fragmentos de aplicación, sin relacionar en ninguno de los casos la *longitud, la posición y la función de los dedos*, en comento. Los métodos relacionados anteriormente corresponden a los siguientes autores:

1. Sagregas, Julio S. *Las primeras lecciones de guitarra*. Musical Iberoamericana.
2. Sagregas, Julio S. *Las segundas lecciones de guitarra*. Musical Iberoamericana.
3. Sagregas, Julio S. *Las terceras lecciones de guitarra*. Musical Iberoamericana.
4. Carulli, Ferdinando. *Metodo completo per lo studio della chitarra*. Volumen Único.
5. Pujol, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra*. Libro Tercero. Edición Bilingüe.

6. Carlevaro, Abel. *Serie didáctica para guitarra*. Cuaderno No.2. Técnica de la mano derecha. Importa destacar que la didáctica musical de los métodos mencionados ha acompañado el proceso de formación de extraordinarios guitarristas a través de toda la historia del instrumento. La autoría de estos importantes textos corresponde a consagrados maestros de música e intérpretes de guitarra de reconocido prestigio en el orden internacional. Por su parte, el procedimiento didáctico planteado por la autora del proyecto no ha sido desarrollado hasta la fecha. Por consiguiente, es oportuno precisar que el aporte a la didáctica de la digitación de la mano derecha consiste en diez pequeñas lecciones de ejercicios mecánicos y técnicos de mano derecha. Estas lecciones ofrecen una herramienta para la economía de movimientos, que a todas luces está encaminada hacia el virtuosismo.

Grosso modo, en la presente investigación, el aporte didáctico para la digitación de la mano derecha contiene tres aspectos indispensables para la ejecución y digitación de una línea melódica escrita para el tiple: *la longitud de los dedos, la cercanía o distancia entre los dedos pulgar, índice, medio y anular y la ubicación o posicionamiento del dedo anular*.

Los tres aspectos anteriormente relacionados permiten realizar digitaciones asertivas, ya que la pulsación de las cuerdas se realiza sin desatender las condiciones anatómicas de la mano derecha.

Por lo tanto, esta circunstancia magnifica la ejecución del tiple no solo porque permite ejecutar una melodía de manera *fluida, limpia y ordenada*, sino porque también genera *la economía de movimientos* y fomenta la eficiencia, eficacia y, por qué no decirlo, el virtuosismo.

Ahora bien, cuando el intérprete del tiple dispone una adecuada digitación en la línea melódica a ejecutar, sin lugar a duda alguna, tiene la posibilidad de encontrarse con una(s) digitación(es) idéntica(s) o similar(es) en otro registro, por lo que, en el mejor de los casos, esta circunstancia pone en evidencia no sólo la idoneidad de la obra, sino también la correcta o acertada digitación del instrumento.

Para dar continuidad al desarrollo del estado del arte en la presente investigación, fue necesario relacionar diecinueve (19) obras musicales compuestas por Enerith Núñez Pardo. El desarrollo de la presente investigación tuvo como referencia sustancial este insumo en el proceso de selección y arreglo de las diez obras seleccionadas\*. Los títulos de las composiciones musicales compuestas por la Investigadora líder del Grupo de Investigación *Música Colombiana* son las siguientes:

\*Las obras seleccionadas y arregladas para el tiple solista en la presente investigación, se encuentran subrayadas.

	Obra musical	Ritmo	Reconocimiento y/o formato instrumental
1	<u>Carta de amor en Re</u>	Pasillo	Primer lugar en la modalidad nuevas expresiones. Concurso Nacional de Composición "Jorge Villamil Cordovez". Neiva - Huila, 1996.
2	Olvido	Danza	Obra finalista en el Concurso Nacional de Composición - Festival Mono Núñez, Versión XV, Ginebra 1989.
3	<u>Johana Fernanda</u>	Pasillo	Obra ganadora en composición - Selección Regional Departamento del Huila. Concurso Nacional de Composición - Festival "Mono Núñez", Versión XVIII - 1992.
4	<u>Blanquita Tovar</u>	Pasillo	Obra escrita para piano, 1985.
5	Virgen del Magdalena	Pasillo	Obra escrita para trío típico colombiano, 2004.
6	<u>Edna Mercedes</u>	Bambuco	Obra finalista en el marco del Concurso Nacional de Composición "Anselmo Durán Plazas" - Neiva (Huila) 2010. Compuesta en el año 1994.
7	Canto de amor	Bambuco	Obra escrita para flauta, tiple y guitarra, 1995.
8	Llanto de invierno	Bambuco	Obra escrita para flauta y tiple, 1990.
9	<u>Sortilegio de besos</u>	Bambuco	Obra escrita para tiple solista, 2003.
10	<u>Puro Giganteño</u>	Sanjuanero	Obra seleccionada en la "Convocatoria Música para la Paz", Ministerio de Cultura, 2010. Disponible en el Banco de Partituras del Ministerio de Cultura. Obra compuesta en el año 1992.
11	Jedhy	Estudio de Pasillo	Obra escrita para trío típico colombiano. 1989.
12	Te amaré sin dolor	Bambuco	Obra escrita para voz soprano, tiple y guitarra, 1993.
13	<u>Uvita campesina</u>	Guabina	Obra escrita para pequeña orquesta - Suite Colombiana No. 1, 2005.
14	<u>Camino silencioso</u>	Pasillo	Obra escrita para pequeña orquesta - Suite Colombiana No. 1, 2005.
15	Besos y achiras	Bambuco	Obra escrita para pequeña orquesta - Suite Colombiana No. 1 (2005).
16	Señora Marlencita	Rumba criolla	Obra escrita para pequeña orquesta - Suite Colombiana No. 1 (2005).
17	<u>Mis hortensias</u>	Danza	Obra escrita para tiple solista, 2020.
18	<u>Amanecer giganteño</u>	Bambuco	Obra escrita para dos triples, 2010.
19	<u>Tú, como el todo</u>	Bambuco	Obra escrita para tiple solista, 2020

**Tabla 1.** Relación de composiciones musicales - *Elaboración propia*

Se puede afirmar, además, que los esfuerzos de las diferentes instituciones por acompañar y estimular el proceso de formación académica en materia de ejecución, creación, investigación y composición musical alrededor del tiple colombiano, han arrojado resultados que se resumen en importantes realizaciones en el marco de las diferentes modalidades de ejecución e interpretación del tiple. Claro está que **Colcultura**, hoy **Ministerio de la Cultura**, la **Universidad de Antioquia** y la **Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca**, en la actualidad, sobresalen en el marco de las instituciones que han apoyado y patrocinado significativamente el desarrollo de proyectos de investigación en materia de grafías musicales y creación de repertorios encaminados hacia la búsqueda, consolidación, proyección y robustecimiento del acervo musical del cordófono tiple, en la modalidad solista instrumental.

A la vanguardia del concierto jurídico, este singular y maravilloso instrumento debutó ante las instalaciones del legislativo y recibió, por parte del Congreso de la República, la aprobación del proyecto de ley presentado por el Honorable Representante a la Cámara Dr. Ernesto de Jesús Mesa Arango: ley 997 de 2005. En este elocuente documento, el pueblo de Colombia *“declara Patrimonio Cultural y artístico de la Nación el Tiple y lo exalta como instrumento autóctono Nacional”*. Dicha ley consagró al tiple como el instrumento musical por excelencia que define la nacionalidad y lo legitimó, de una vez por todas, como el cordófono que representa la esencia y trascendencia del sentir de patria en Colombia.

Las siguientes investigaciones sobre el desarrollo de la idiomática tiplística para el tiple solista corresponden, hasta la fecha, a las patrocinadas por el Ministerio de Cultura, la Universidad de Antioquia y la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca:

1. *Dieciséis obras de autores colombianos para el tiple solista*. Colcultura, 1992. Becas Francisco de Paula Santander. Becaria: Enerith Núñez Pardo. Publicación en proceso.
2. *Obras latinoamericanas para tiple solo*. Colcultura, 1996. Programa Nacional de Becas. Becaria: Enerith Núñez Pardo. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. ISBN: 979-0-801636-06-5. Imprenta Nacional de Colombia.
3. *Sobresalientes composiciones de la música tradicional colombiana del siglo XX para el tiple solista*. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Editorial Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2012. ISMN: 979-0-801636-00-3.
4. *Destacadas obras musicales del universo para el tiple solista*. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2001. ISBN: 978-958-98239-2-7. Imprenta Nacional de Colombia.
5. *Versiones musicales para quinteto instrumental colombiano*. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2008. ISBN: 978-958-98239-6-5. Imprenta Nacional de Colombia.
6. *Versiones musicales de la Independencia en Colombia para el tiple solista*. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2013. Editorial Scripto. Bogotá-Colombia. ISMN: 979-0-801636-05-8.
8. *Clásicos de la música tradicional latinoamericana para el tiple solista (1950-2000)* Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2016.
9. *Clásicos de la música tradicional colombiana para dúo instrumental: contrabajo y tiple (1900-2000)* Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2017.

10. *Éxitos musicales del maestro Jorge Velosa para el tiple solista*. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2018.

11. *“Clásicos de la música tradicional colombiana para trío instrumental colombiano: tiple, contrabajo y percusión (1900 – 2000). Ensamble instrumental, tecnología educativa, grabación y estrategia audiovisual de difusión”*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2020.

Ahora bien, en el marco del desarrollo de esta descripción formal del proyecto de investigación *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para tiple solista*, es pertinente dar a conocer el resultado de los nuevos criterios técnico-musicales que se generaron a partir de la realización de los arreglos musicales para el tiple solista.

En este orden de ideas, se hace necesario mencionar cuáles fueron los nuevos criterios técnico-musicales que se incorporaron y se definieron en el documento matriz *Criterios técnico-musicales a tener en cuenta en la adecuación de una melodía en el tiple solista*:

1. *Textura y balance armónico,*
2. *Desplazamiento del acento agógico en las voces de acompañamiento,*
3. *Precisión de la escritura en lo alusivo a la duración del sonido, de conformidad con la disposición de las voces y el acompañamiento,*
4. *Acento métrico – acento agógico.*

El enfoque metodológico de esta investigación es el método analítico. Se realizó un minucioso estudio y análisis de las posibilidades melódicas, armónicas y contrapuntísticas, con el fin de crear un lenguaje apropiado y consistente que contribuyó con el establecimiento de nuevos criterios en la realización y ejecución de arreglos musicales para el tiple en la modalidad solista instrumental. Las actividades propuestas y desarrolladas en el marco de la presente investigación fueron las siguientes:

1. Consolidación del estado del arte. Extracción de las cuatro melodías en el score “Suite Colombiana No. 1”, presentadas en el estado del arte. Transcripción de la melodía teniendo como referencia la grabación en L.P., realizada por el Trío Instrumental Arco Iris.
2. Revisión de todos los temas musicales constitutivos del proyecto con miras a la realización de las diez (10) versiones para tiple solista.
3. Selección de los diez (10) temas musicales de autoría de Enerith Núñez Pardo, teniendo en cuenta los siguientes criterios de selección: *forma musical, diseño melódico, ritmo armónico, prevalencia de la forma musical, estilo, trabajos realizados y propuesta musical, en el marco de la creación de nuevas expresiones musicales de la región andina colombiana.*
4. Transposición de las melodías seleccionadas en las tonalidades más adecuadas para el registro y extensión del tiple solista. Estructuración de la célula base y variaciones de acompañamiento, en cada una de las obras seleccionadas para arreglo.
5. Selección de las obras musicales de conformidad con los criterios técnico – musicales para la adecuación de una melodía para el tiple solista:
  - 5.1 Establecimiento del registro y punto climático de cada obra en consonancia con el tímbrico instrumental más conveniente para su ejecución.

- 5.2 Análisis de las posibilidades armónicas de cada una de las obras seleccionadas, teniendo como referencia las funciones de tónica, dominante y subdominante, de conformidad con la preparación y resolución de los mismos grados armónicos.
- 5.3 Estudio de las posibilidades del orden rítmico y melódico en la aplicación del contrapunto.
- 5.4 Determinación y aplicación del trémolo, la transparencia, el rasgueo, el uso de los armónicos, el contrapunto y el elemento agógico, en concordancia con los parámetros que dieron lugar a la selección de la obra.
- 5.5 Estudio del balance, rítmico, melódico y armónico de la obra, con fines de equilibrio y apreciación estética en el marco del arreglo musical.
6. Realización de cada uno de los arreglos. Se realizarán por lo menos dos versiones de cada obra musical, con el fin de seleccionar el mejor resultado. Una vez se surta el proceso de digitación y audición de la obra en el programa Finale, se dará lugar a la ejecución material de la misma por parte de la tiplista, autora del presente proyecto, con el fin de dejar solamente una de las versiones musicales realizadas.
7. Digitalización, revisión y selección de los arreglos musicales realizados.
8. Digitación de mano derecha e izquierda.
9. Señalamiento de matices dinámicos y agógicos.
10. Revisión general del material digitalizado, validación de los criterios técnico-musicales y actualización del documento, si bien se generan aportes como consecuencia del resultado de la investigación.
11. Elaboración de la propuesta didáctica orientada a generar un proceso de construcción de las digitaciones de mano derecha, teniendo como referencia *la posición de la mano sobre el instrumento, la longitud y la función de los dedos*.
12. Montaje de cuatro (4) obras musicales del proyecto.
13. Realización de una presentación en Power Point para apoyar la socialización del resultado del proyecto en el Programa de Ciencias Básicas.
14. Revisión general del resultado del proyecto con el fin de hacer entrega del informe final de la investigación al Programa de Ciencias Básicas de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

Las siguientes publicaciones y logros son el resultado de la investigación: por una parte el libro *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista*; y el diario de campo *Obras musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista*; y por otra, el desarrollo didáctico relacionado con la digitación y función de los dedos de mano derecha al ejecutar una melodía en el tiple, como resultado parcial de investigación que acompañó la realización de talleres y la socialización del resultado de la investigación propiamente dicha.

En consecuencia, la investigación *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista* tuvo como propósito realizar un aporte académico en el marco de las siguientes dimensiones: Estrategias pedagógicas para el fomento de la CTel y la creación; Estrategias de comunicación del conocimiento; Generación de contenidos de audio; Circulación de conocimiento especializado; Talleres de Creación; Proyecto de Investigación-Creación o de Creación; Informes finales de investigación; Sitios en internet que permitan descargar la información de productos recientes e Innovación en procedimientos (procesos) y servicios.

Ahora bien, las siguientes dimensiones y efectos previstos corresponden al impacto esperado de la presente investigación:

### **a) Social**

Se abra para la comunidad en general una posibilidad más para disfrutar de la riqueza tímbrica y armónica del tiple, en un contexto de formas musicales de raigambre nacionalista, ya que las versiones musicales que son objeto de este proyecto corresponden a las expresiones musicales de la Región Andina Colombiana.

Se proporcione un repertorio susceptible de ser apreciado desde la trascendencia del tiple como instrumento autóctono y patrimonio artístico y cultural de la nación colombiana.

El resultado de este proyecto de investigación–creación, aunado al resultado de los proyectos de investigación realizados por el grupo de investigación Música Colombiana y las demás propuestas de los cultores del instrumento nacional, genere argumentaciones orientadas a fomentar una política cultural que estimule y patrocine, desde la educación superior, la creación de la línea de formación en *tiple como instrumento principal* en la malla curricular de los diferentes establecimientos del orden público y privado en donde existan programas académicos de formación musical (Maestro en Música – Licenciado en Pedagogía Musical, por mencionar algunas de las modalidades de formación en la música).

### **b) Económico**

Que el Ministerio de la Cultura, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, las Universidades y otras instituciones afines, en convenio con nuestra UNIVERSIDAD COLEGIO MAYOR DE CUNDINAMARCA, puedan patrocinar proyectos de investigación, fomento y difusión del tiple solista. Debido a que es uno de los valores musicales nacionales de mayor pertinencia institucional, con el fin de liderar y coadyuvar con el fortalecimiento de esta línea de investigación y producción musical.

Se cree la necesidad de patrocinar la realización de una grabación musical de los diez (10) temas musicales que conforman la investigación.

### **c) Desarrollo tecnológico e innovación**

Se espera que, como consecuencia del aprovechamiento del recurso tecnológico, la ejecución del proyecto se traduzca en términos de interdisciplinariedad en el concierto educativo, en atención a un desarrollo sin antecedentes, a propósito de la propuesta para dinamizar el proceso de estudio y ensamble de las diez (10) versiones para el tiple solista.

### **d) Académicos**

Satisfacer una expectativa académica musical y, como consecuencia de la misma, se generen procesos metodológicos e investigativos que den lugar a la creación de nuevas propuestas en la ejecución e interpretación del tiple como instrumento solista.

Como consecuencia de la divulgación del producto de la investigación en los ámbitos Institucional e Interinstitucional, se conformen semilleros de investigación, encuentros y talleres que no solamente giren alrededor de satisfacer una necesidad de información del orden técnico-musical, sino que se propongan revisiones curriculares que propicien la divulgación, la enseñanza, la investigación y el reconocimiento de nuestros valores autóctonos colombianos.

Ahora bien, importa mencionar a quienes son considerados los potenciales beneficiarios de la presente investigación: público determinado que puede asistir como consecuencia de la divulgación, pedagogos musicales, docentes en general, docentes y administrativos de las diferentes organizaciones educativas, estudiantes de música y pedagogía musical del orden nacional e internacional, estudiantes del instrumento tiple, músicos instrumentistas del orden nacional e internacional, músicos tiplistas, músicos arreglistas y compositores del orden nacional e internacional, músicos empíricos instrumentistas del orden nacional e internacional, músicos empíricos tiplistas y público indeterminado que asiste a conciertos y tiene acceso a la tecnología.



## 2.

# Validación y presentación de los nuevos criterios técnico- musicales a tener en cuenta en la adecuación de una melodía para el tiple solista



Figura1. Actualización criterios técnico-musicales – *Elaboración propia*



## Validación y presentación de los nuevos criterios técnico-musicales a tener en cuenta en la adecuación de una melodía para el tiple solista<sup>21</sup>

### 1. La tesitura o registro prevalente

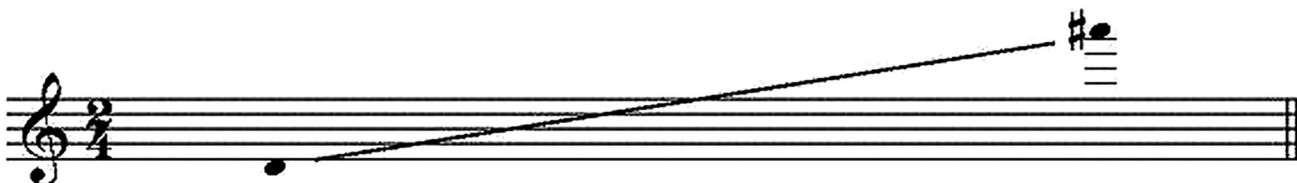


Figura 2. Tesitura o registro prevalente – *Elaboración propia*

El cordófono tiple tiene una tesitura que se extiende desde el sonido re, correspondiente en el pentagrama al primer espacio adicional debajo de la primera línea en clave de sol, hasta el sonido la# o si bemol de la quinta línea adicional superior, en términos de sonidos naturales y convencionalmente establecidos para el tiple.

Esta tesitura se puede distribuir metodológicamente en tres secciones: *registro bajo*, *registro medio* y *registro alto*. El registro medio es el más conveniente para la adecuación de una melodía a la idiomática del instrumento. Es decir, la melodía debe ser dispuesta en la tonalidad en donde prevalezca mayoritariamente el registro medio. Sin embargo, en el caso de encontrarnos con obras que presentan una parte mayor y otra menor o tonalidad relativa, y no fuera posible enmarcar la totalidad de la melodía en el registro pretendido, dada su amplia tesitura, tendremos entonces la opción de trabajar una de sus partes en el registro bajo, es decir, en la octava inferior, lo cual nos permite utilizar otros efectos de carácter tímbrico y armónico.

#### Registro bajo



Figura 3. Registro bajo – *Elaboración propia*

Extensión comprendida entre el sonido re, ubicado en el primer espacio adicional del pentagrama, debajo de la primera línea en clave de sol, y el sonido re de la octava superior correspondiente a la cuarta línea del mismo.

<sup>21</sup> Núñez Pardo, Enerith. *Criterios técnico-musicales a tener en cuenta en la adecuación de una melodía para el tiple solista*.

## Registro medio

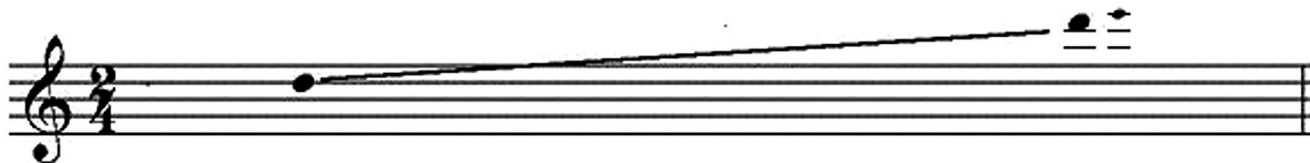


Figura 4. Registro medio – *Elaboración propia*

Extensión comprendida entre el sonido re, ubicado en la cuarta línea del pentagrama en clave de sol, y el sonido re dispuesto encima de la segunda línea adicional del mismo.

## Registro alto

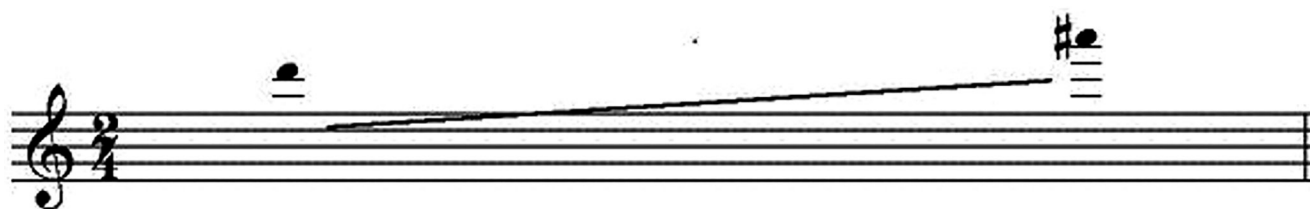


Figura 5. Registro alto – *Elaboración propia*

Extensión comprendida entre el sonido re, ubicado encima de la segunda línea adicional del pentagrama en clave de sol, y el sonido la# dispuesto encima de la cuarta línea adicional superior del mismo.

## 2. La tímbrica

Por razones propias de la morfología del instrumento tiple, el sonido se concibe más brillante en la medida en que la obra sea susceptible de ser adaptada a una tonalidad en la que se encuentre el mayor número de cuerdas pulsadas al aire, especialmente cuando se trate de ejecuciones en las que *el rasgueo (r) o guajeo y brisa (Br)* se quieran destacar, como expresiones características de la ejecución de la mano derecha en el tiple.

Si bien es cierto que el rasgueo en sí mismo constituye una característica de orden esencial en el lenguaje del tiple, no es menos cierto que es de vital importancia la forma como se tañe o se pulse el instrumento en el estricto sentido de ejecutar e interpretar una melodía con o sin acompañamiento, no sólo por la ejecución en sí misma, sino también por la interpretación a la que da lugar la forma y el género de la obra que se pretende adecuar.

En ese orden de ideas, las formas generalizadas de pulsación en el tiple se pueden considerar así: *el pellizcado, el cuasi-apoyo y el apoyo propiamente dicho*. En la primera posibilidad, el pellizcado, el sonido que se desprende de la ejecución no se hace tan prolongado, pero sí liviano y muy grácil. En el cuasi-apoyo el sonido se prolonga un poco más, puesto que el apoyo que se realiza se retira rápidamente de la cuerda para “no privar” el sonido de la cuerda en la que descansa el apoyo, pues

bien sabemos que así no la estemos pulsando, esta emite sonido como consecuencia del movimiento sonoro de la cuerda que se esté pulsando. Finalmente, el apoyo propiamente dicho se emplea cuando se dispone que el fragmento musical a ejecutar debe ser interpretado de manera ligada y con una vibración prolongada o expresiva de cada nota.

### **3. Tonalidad**

En el caso de las obras musicales que correspondan en su dibujo melódico a la estructura de las escalas mayores o menores, las tonalidades que más se adecúan al parámetro anteriormente señalado, y en un orden preferencial, son las siguientes: G, Em, Gm, E, D, Dm, C, A, Am y Bm.

Ahora bien, en el evento de utilizar los demás modos griegos (dórico, frigio, lidio, mixolidio y locrio), es decir, los modos griegos que no corresponden a la estructura de la escala mayor y menor (modos jónico y eólico) u otras escalas, cuando se esté transportando la melodía es conveniente tener en cuenta el mismo criterio esbozado anteriormente, porque las melodías concebidas en el tono original de cada uno de los modos nos ofrecen una proporción adecuada para la ejecución de melodías en cuerda suelta y en cuerda pisada.

### **4. Sonidos armónicos**

Los armónicos están clasificados en dos categorías: armónicos naturales y armónicos octavados. A su vez, estos admiten otra subdivisión, pueden ser simples o compuestos; los primeros se ejecutan sobre una sola nota y los segundos sobre dos o más notas. Para el caso que nos ocupa, resulta muy apropiado encontrar en una obra la posibilidad de utilizar los armónicos naturales, bien sean simples o complejos, dentro del discurso melódico o armónico de la misma. No obstante, si se requiere usar los armónicos octavados, se cuenta también con la posibilidad del acompañamiento del dedo pulgar, el cual en esa circunstancia puede contribuir con el discurso armónico de la obra.

### **5. La transparencia**

Este es un efecto que, para el caso del tiple, permite utilizar la primera cuerda como acompañante, toda vez que la melodía se encuentra necesariamente en la segunda cuerda y ocasionalmente en la tercera. Esta condición es adecuada cuando se utiliza el rasgueo, por cuanto, conducir la línea melódica en la segunda y/o tercera cuerda(s) garantiza hacer prevalecer el volumen de la misma. Ahora bien, si no se rasguea ese fragmento musical se puede realizar un acompañamiento enriquecido con la tímbrica de la cuerda al aire y la cuerda pisada en ese registro.

### **6. El trémolo**

Es uno de los efectos que más impresión causa cuando se ejecuta con precisión y rapidez. La melodía debe ubicarse preferiblemente en las cuerdas cuarta y tercera, lo cual no es óbice para no incluirla en un momento dado en la segunda. De modo que se hace necesario dejar a cargo de la primera o la segunda cuerda el acompañamiento tremolado. Al utilizar este maravilloso efecto, y teniendo en cuenta que el sonido es movimiento, el trémolo que soporta una de las cuerdas del grupo de tres, propio de los órdenes del tiple, se traduce en una riqueza no sólo de orden tímbrico, sino también de volumen; el instrumento emite entonces un hermoso sonido que flamea en su versatilidad armónica.

## 7. El rasgueo

Es el alma de la idiomática tiplística y, precisamente por ello, resulta conveniente disponer su ejecución e interpretación en el momento indicado. Huelga decir que, una vez determinado el punto climático de la obra, es bien importante puntualizar en qué momentos hace su aparición, para que en el mejor de los casos el resultado del espectro sonoro que arroja su ejecución se pueda valorar no sólo como lenguaje sustantivo del instrumento, sino también como efecto.

## 8. La célula rítmica de acompañamiento

Si bien es cierto que esta debe prevalecer por razones de la forma musical del tema a adecuar, no es menos cierto que conviene discernir en materia de *acento métrico, armónico, tímbrico, agógico, tónico, dinámico, de adorno y de patrón*, entre otros, con el fin de caracterizar suficientemente a la obra musical seleccionada.

## 9. El criterio pedagógico

En el momento en el que se dispone del contenido técnico, armónico y contrapuntístico de la obra, conviene tener en cuenta el propósito didáctico que se persigue en el resultado de la obra en ejecución, de conformidad con los fines pedagógicos y artísticos propiamente dichos.

## 10. El ritmo positivo y el ritmo negativo

*Ritmo positivo.* Es la expresión material, percutiva y acústica que corresponde a cada uno de los valores rítmicos musicales que conforman el lenguaje de la gramática musical.

*Ritmo negativo.* Es la expresión (in)material que se deduce del ritmo positivo, teniendo como referencia un valor inferior o mínimo que bien puede ser regular o irregular y que, al multiplicarse, constituye la totalidad del valor del ritmo primitivo original.

## 11. Melodía en el bajo con acompañamiento armónico

Este criterio consiste en dejar la melodía en el registro grave del instrumento y, en consecuencia, realizar el acompañamiento armónico en la parte aguda del registro del instrumento.

## 12. Melodía en armónicos con acompañamiento en la caja de resonancia

La melodía se ejecuta en el lenguaje de los armónicos y se acompaña a manera de percusión en la caja de resonancia del instrumento.

## 13. El punto climático

El punto climático está determinado por los diferentes planos, secuencias, diseños, patrones, ambientes e intensidad de los matices dinámicos y agógicos, en los que tiene lugar el lenguaje musical y/o literario representado en la prevalencia de la melodía, el ritmo y la armonía.

Ahora bien, por cuenta del ritmo armónico, del alcance de la melodía en su diseño melódico (punto más agudo y punto más grave en el registro melódico de la obra), de la prevalencia del ritmo propiamente dicho (patrones de acompañamiento de cada género y forma musical) y de la intención comunicativa de la obra, se puede determinar cuál es el momento de mayor tensión, expectativa y recrudescimiento emocional de cada obra.

#### **14. Textura y balance armónico**

La cualidad sonora está determinada por la textura y el balance de una obra musical, en estrecha relación con los elementos constitutivos de la música, tales como el ritmo, la melodía, el timbre y la armonía. La textura y el balance de una obra musical es una consecuencia que se desprende de la manera de disponer los elementos musicales de una composición. En el caso específico del tiple, es pertinente relacionar la texturas densas, ligeras, delicadas y metálicas, de conformidad con la morfología del instrumento, al lado del discurso armónico y polifónico que disponga el arreglista, con el fin de determinar un equilibrio entre la intención comunicativa de la obra y el arreglo musical en sí mismo.

#### **15. Desplazamiento del acento agógico en las voces de acompañamiento**

Una obra musical dispuesta para el tiple solista puede contener dos o tres líneas melódicas de acompañamiento, o bien, una sucesión de acordes susceptibles de ser ejecutados mediante el rasgueo o guajeo. Es conveniente establecer patrones de desplazamiento agógico en el acompañamiento de la obra con el fin de robustecer el acento métrico, la célula rítmica de acompañamiento, la expresión subjetiva de la obra y el estilo del arreglista, entre otros.

#### **16. Precisión de la escritura en lo alusivo a la duración del sonido, de conformidad con la disposición de las voces de acompañamiento**

Es conveniente ser rigurosos con la estructura de los sonidos que se disponen para ser ejecutados e interpretados en el tiple, toda vez que, como resultado de la pulsación y el rasgueo del instrumento existen sonidos que prevalecen mientras se ejecutan unos nuevos sonidos, por tanto, en cada uno de los planos es necesario disponer los silencios respectivos, con el fin de generar un resultado artístico consistente. Claro está que, cuando los sonidos están dispuestos para ser ejecutados sobre la base de una posición armónica determinada, es conveniente establecer el ligado de expresión, o bien, la nueva convención (Rs=Resonancia) dispuesta en la tabla de convenciones que se presenta como información previa a la interpretación de los arreglos musicales presentados en cada investigación, en donde la idiomática tiplística es protagonista. (Esta nueva convención se puede asimilar a la convención *Ped.*, circunscrita para el piano).

#### **17. Melodía en el bajo y ritmo negativo en el acompañamiento**

Cuando la melodía se encuentra dispuesta en el bajo por razones de tesitura y/o registro (es decir, en la tercera y en la cuarta cuerda), es posible consolidar una textura y un balance armónico, al acompañar la melodía con un discurso armónico conformado por la prevalencia del ritmo negativo en un registro superior.

### 3. Convenciones

A propósito de la ejecución del tiple, en términos de la mano derecha, he sugerido de manera particular y personal las siguientes denominaciones:

**(r): Rasgueo**

Aparece en la parte superior del acorde. Cuando esta indicación no señala el comportamiento del acorde, indica que el intérprete tiene la opción de pulsarlo.

**(req): Requintilla**

Indica que solamente se deben pulsar las requintillas, es decir, se omite la sonoridad del cobre o entorchado.

**(Br): Brisa**

Indica un movimiento simultáneo ascendente sobre las cuerdas, ejecutado con los dedos de la mano derecha.

**(Rs): Resonancia**

Efecto de expresión, cantabilidad, fraseo o prolongación y expansión del sonido que se deriva de la ejecución de varias notas contenidas en un solo compás y donde la mano izquierda permanece en una sola disposición. Es decir, todos los dedos de la mano izquierda permanecen en el mismo lugar, mientras la mano derecha pulsa el sonido correspondiente al acompañamiento de la melodía.

## 4. Índice arreglos musicales

Blanquita Tovar (Danza)  
Uvita Campesina (Guabina)  
Tú, como el todo (Bambuco)  
Mis hortensias (Danza)  
Sortilegio de besos (Bambuco)  
Johana Fernanda (Pasillo)  
Puro giganteño (Sanjuanero)  
Carta de amor en Re (Pasillo)  
Edna Mercedes (Bambuco)  
Amanecer giganteño (Sanjuanero)



**Arreglos musicales**  
**Anexo 1**



# *Blanquita Tovar Danza*

*Composición y arreglo:  
Enerith Núñez Pardo  
(1985)*

*Versión para tiple solista*

*Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca  
Bogotá, D.C., noviembre de 2022*





Blanquita Tovar

21 *f* *p* *mf* *p*

25 *mp* *mf*

28 *p* *mf* *cresc.* *f*

32 *p* *cresc. poco a poco* *subito p* *cresc. poco a poco* *mf* *cresc. poco a poco* *f*

36 *p* *f* *mf*

39 *m* *i* *p* *mf* *p* *rit.* *morendo poco a poco*

**D.C. al Fin**

Blancura..., a tu legado y elocuencia pedagógica....

# *Uvita campesina*

*Guabina*

*Composición y arreglo:*  
*Enerith Núñez Pardo*  
*(2005)*

*Versión para tiple solista*

*Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca*  
*Bogotá, D.C., noviembre de 2022*



# Uvita Campesina

## Guabina

Tiple solista

Composición y arreglo:  
**Enerith Núñez Pardo**  
Bogotá D.C. - 2005

♩ = 85

*mf*

*mf*

*cresc.*

*mp* *dim.* *f*

*mp* *p*

Uvita Campesina

17  $\text{♩IV}$   $m$   $i$   $4b$   $m$   $m$  1.  $\text{♩I}$   $a$   $i$   $m$   
*mf* *dim.* *p* *p* *mp*

21 2.  $r$   $m$   $a$   $m$   $a$   $m$   $i$   $a$   $m$   $i$   $a$   $a$   $a$   
*p* *mp* *mf* *p*

25  $\text{♩I}$   $m$   $a$   $m$   $i$   $a$   $m$   $a$   $m$   $\text{♩II}$   
*p* *p* *f* *p*

29  $\text{♩II}$  1. Pizz. 2.  $r$   $\text{♩III}$   
*mf*

33  $m$   $i$   $m$   $m$   $i$   $r$   
*p* *p* *cresc. poco a poco*

37  $a$   $m$   $r$   $4$   $1$   $4$   $3$   $2$   $1$   $2$   $3$   
*p*

Uvita Campesina

41 *m* *i* *a* *m* *i* *p* *p* *p* *cresc.*

45 *a* *m* *i* *req* *ff* 1. Pizz. 2. r

49 *a* *m* *m* *i* *i* *p* *f* *r*

53 *a* *m* *i* *a* *m* *i* *a* *m* *i* *mf* *req* *p*

57 *a* *i* *m* *i* *a* *m* *i* *a* *m* *i* *p* *p* *p* *C1*

61 *a* *m* *i* *a* *m* *i* *a* *m* *i* *mf* *p* *p*

Uvita Campesina

65  $\text{CIII}$   
*mp* *f*

69 *mf* *p* *a* *i* *m* *i* *m*

73 *p* *mp*

77 *mf* *p* *a*  $\text{CV}$  *a* *m* *i* *p*

81 *a* *a* *p* *mp* *p*

85 *m* *i* *a* *m* *i* *f* *p* *r*

Detailed description: This musical score is for the piece 'Uvita Campesina' by Enerith Núñez Pardo. It consists of six staves of music, numbered 65 to 90. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 65-68) begins with a  $\text{CIII}$  fingering and includes dynamics *mp* and *f*. The second staff (measures 69-72) features dynamics *mf* and *p*, and includes fingerings *r*, *Br*, and *a*. The third staff (measures 73-76) has a *p* dynamic and *mp* marking. The fourth staff (measures 77-80) includes dynamics *mf* and *p*, and a  $\text{CV}$  fingering. The fifth staff (measures 81-84) has dynamics *p* and *mp*, and includes fingerings *a* and *r*. The sixth staff (measures 85-90) includes dynamics *p* and *f*, and fingerings *m*, *i*, *a*, and *r*. The score contains various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

Uvita Campesina

89

ΦVII ΦV ΦVII ΦI

*p* *pp* *p*

93

ΦIV

*pp* *p* *p*

97

*p* *mf* *rit.* *p*

**Fin**

*Desde la elocuencia del todo.*



*Tú, como el todo...*  
*Bambuco*

*Composición y arreglo:*  
*Enerith Núñez Pardo*  
*(2020)*

*Versión para tiple solista*

*Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca*  
*Bogotá, D.C., noviembre de 2022*



# Tú, como el todo...

## Bambuco

Tiple solista

Composición y arreglo:

**Enerith Núñez Pardo**

Bogotá, D.C. - 2020

♩. = 75

*p* *mp* *p* *crescendo* *p* *mf*

6 *a* *m* *p* *p* *diminuendo poco a poco* *mf* *Am.*

10 *p* *mf* *p* *i* *p*

14 *p* *mf* *p* *p*

18 *a* *m* *i* *m* *mf* *p* *mf* *crescendo poco a poco*







# *Mis hortensias*

*Danza*

*Composición y arreglo:  
Enerith Núñez Pardo  
(2020)*

*Versión para tiple solista*

*Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca  
Bogotá, D.C., noviembre de 2022*





Mis hortensias

21

*a* *i* *a* *m* *p* *p* *mf* *Rs*

25

1. 2. *m* *i* *m* *i* *m* *i* *p* *p* *p* *p* *CVII*

29

*a* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *req.* *m* *i* *p* *p*

33

*CV* *m* *m* *i* *i* *Br* *a* *m* *i* *i* *p* *p* *p* *m*

37

*m* *i* *p* *Br* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *CVII* *a* *m* *i* *i* *p* *p* *p*

Mis hortensias

Rs -----

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

45 *a m i m i* *p* *Φ II* *Pizz.* *f* *a m i* *m*

49 *i* *m* *i m p m i* *req.* *m* *Pizz.* *a m i* *p*

53 *a m i m i* *p* *Φ II* *Arm.* *f* *a m i m i*

57 *r Br* *a m i m i* *L.....* *a m i m i* *p*



# *Sortilegio de besos*

*Bambuco*

*Composición y arreglo:  
Enerith Núñez Pardo  
(2003)*

*Versión para tiple solista*

*Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca  
Bogotá, D.C., noviembre de 2022*



# Sortilegio de besos

## Bambuco

Tiple solista

Composición y arreglo:

**Enerith Núñez Pardo**

Bogotá, D.C. - 2003

$\text{♩} = 100$

*mf* *p* *p* *p*

*mp* *p* *p* *p* *p*

*mf* *p* *p* *p* *p*

*f* *p* *p* *p* *p*

Sortilegio de besos

17 *a m m* *m i m* *a m i* *m i*  
*mp* *p*

21 1. *a m i* *a m i* *rit.* *CV* *a i* *a tempo* *m i* 2. *m i* *req.* *a m i*  
*Am.* *p* *p* *p* *p* *f*

25 *a m i* *a m i* *r* *a m i*  
*mp* *p*

29 *a* *CV* *a m i* *m i* *R<sub>s</sub>* *a m i*  
*mf* *p*

33 *a* *a m i* *m* *CV* *m i* 1. *m i*  
*mp* *p*

37 2. *m* *a m i* *r* *a m i* *a m i* *a m i* *a m i* *CV*  
*mf* *p* *p*

Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista

Sortilegio de besos

41 *f* *ff*  $\text{♩VII}$

45 *mf* 1. *mf* 2. *f*

49 *p* *p* *p* *m* *p* *p*

53 *p* *mf* *p* *p*

57 *p* *p* *f*

61 *p* *p* *p* *p*



# *Johana Fernanda*

*Pasillo*

*Obra ganadora en composición - Selección Regional Departamento del Huila. Concurso Nacional de Composición - Festival "Mono Núñez", Versión XVIII*

*Composición y arreglo:  
Enerith Núñez Pardo  
(1992)*

*Versión para tiple solista*

*Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca  
Bogotá, D.C., noviembre de 2022*



# Johana Fernanda

## Pasillo

Tiple solista

Composición y arreglo:

**Enerith Núñez Pardo**

Bogotá, D.C. - 1985

♩ = 90

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 1 starts with a half note G4 (finger 4), followed by quarter notes A4 (finger 2), B4 (finger 4), and C5 (finger 0). Measure 2 has a half note D5 (finger 1), followed by quarter notes E5 (finger 2), F#5 (finger 1), and G5 (finger 0). Measure 3 has a half note A5 (finger 2), followed by quarter notes B5 (finger 4), C6 (finger 1), and D6 (finger 2). Measure 4 has a half note E6 (finger 3), followed by quarter notes F#6 (finger 4), G6 (finger 2), and A6 (finger 1). Dynamics include *mp* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. An *Arm.* (arpeggio) marking is present over measures 3 and 4. A circled 2 indicates a second ending.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 has a half note G4 (finger 4), followed by quarter notes A4 (finger 2), B4 (finger 4), and C5 (finger 0). Measure 6 has a half note D5 (finger 1), followed by quarter notes E5 (finger 2), F#5 (finger 1), and G5 (finger 0). Measure 7 has a half note A5 (finger 2), followed by quarter notes B5 (finger 4), C6 (finger 1), and D6 (finger 2). Measure 8 has a half note E6 (finger 3), followed by quarter notes F#6 (finger 4), G6 (finger 2), and A6 (finger 1). Dynamics include *p*, *mf*, and *mp*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A circled 4 indicates a fourth ending. A section marker *CIV* is present at the start of measure 7.

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 has a half note G4 (finger 4), followed by quarter notes A4 (finger 2), B4 (finger 4), and C5 (finger 0). Measure 10 has a half note D5 (finger 1), followed by quarter notes E5 (finger 2), F#5 (finger 1), and G5 (finger 0). Measure 11 has a half note A5 (finger 2), followed by quarter notes B5 (finger 4), C6 (finger 1), and D6 (finger 2). Measure 12 has a half note E6 (finger 3), followed by quarter notes F#6 (finger 4), G6 (finger 2), and A6 (finger 1). Dynamics include *p* and *mf*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Section markers *CV* and *CVII* are present above the staff.

Musical notation for measures 13-16. Measure 13 has a half note G4 (finger 4), followed by quarter notes A4 (finger 2), B4 (finger 4), and C5 (finger 0). Measure 14 has a half note D5 (finger 1), followed by quarter notes E5 (finger 2), F#5 (finger 1), and G5 (finger 0). Measure 15 has a half note A5 (finger 2), followed by quarter notes B5 (finger 4), C6 (finger 1), and D6 (finger 2). Measure 16 has a half note E6 (finger 3), followed by quarter notes F#6 (finger 4), G6 (finger 2), and A6 (finger 1). Dynamics include *f* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A section marker *Br* is present above the staff.

Johana Fernanda

17 *m* *a* *m* *r* *a*  
*mf* *p* *p* *m i p* *i m*

21 *p* *mp* *mf*  
1. *a* *m*  
*i* *p*

25 *Arm.* *p* *p* *Arm.*  
*i* *m* *a*

29 *m* *a* *i* *m* *a* *CIV* *a*  
*p* *Arm.* *p* *p* *p*

33 *a* *CII* *r* *i* *m* *r* *m* *a* *i* *m* *i* *CI* *r* *m*  
*Arm.* *p* *f* *p* *i* *p*

37 *i* *m* *Arm.* *i* *m* *i* *m* *i* *Arm.* *Br*  
*p* *p* *mf*

Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista

Johana Fernanda

41 *Arm.* Br *Arm.* Br *Arm.* Br *i m a* CIV *p*

45 *a* *a* *Arm.* *f* *m* *i* *a* *Arm.* *Arm.*  $\text{♩} = 125$

49 *a* *m* *i* *m* *a* *m* *a* *Arm.* *p* *mf* *Arm.* *Arm.*

53 *m* *a* *r* *m* *i* *a* *r* *Tempo I* *mf*

57 *CVIII* *CVII* *f* *Arm.* *Arm.* *Arm.*

61 *i m* *i m* *Arm.* *p* *p* *p* *FIN* *CVIII* *Br* *mf*

Como el arco iris, como el universo mundo.



# *Puro giganteño*

## *Sanjuanero*

*Obra galardonada en la Convocatoria Banco de partituras para la paz  
- Ministerio de Cultura - 2010*

*Composición y arreglo:  
Enerith Núñez Pardo  
(1992)*

*Versión para tiple solista*

*Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca  
Bogotá, D.C., noviembre de 2022*



# Puro giganteño

## Sanjuanero

Tiple solista

Composición y arreglo:  
**Enerith Núñez Pardo**  
Bogotá, D.C. - 1992

♩. = 95

**Br**

*mf*

*p* *p* *p*

5 *i m a* *pizz.* *m i* *i a m i m* *i*

*p* *f* *p* *decrecendo* *mf*

*crescendo poco a poco*

9 *a m a m i* *m* *m i* *r* *m i*

*p* *p* *f* *p* *p*

*crescendo poco a poco*

13 *m i* *m i m i* *m i* *m i* *m i*

*p* *i* *p* *i* *p* *mf* *i* *p*

*decrecendo*

1.

Puro giganteño

17

2. *a m m*

*m i*

Arm. *i i p* Arm. *p* *f*

21

*m i i* *r* *r* *i m a*

*p* *p*

25

*m i a m i* 1. *i* *Br m i* 2. *i*

*p* *p* Arm. *p* *f* *p* Arm. *p*

29

1. metálico  
2. pastoso

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

Arm. *p* *p* *p*

*mf*

33

*i* *m i* *r* 1. *a*

*p* *p* *p* *p*

*crescendo poco a poco* *f*

Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista

Puro giganteño

37

2.

*a* *i*

pizz. *p* *mf* *p* *p*

41

1.

CIII *i* *m* *i* *a* *m* *i* *a* *m* *i*

*p* *p* *crescendo poco a poco* *f*

45

1. pizz.  
2. Br

2. CIII *m* *i* *Al Fin 2da vez*

*m* *i* *p* *Arm.* *f* *f*

49

r-----C5

*p* *ff* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *Al Fin*

53

Fin *a* *m* *i*

*p* *ff* *pizz.* *fff* *Alma de gigantes*



# *Carta de amor en Re*

## *Pasillo*

*Primer lugar en la modalidad nuevas expresiones. Concurso Nacional de Composición “Jorge Villamil Cordovez”. Neiva - Huila, 1996.*

*Composición y arreglo:  
Enerith Núñez Pardo  
(1996)*

*Versión para tiple solista*

*Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca  
Bogotá, D.C., noviembre de 2022*



# Carta de amor en re

## Pasillo

Tiple solista

Composición y arreglo:  
**Enerith Núñez Pardo**  
Bogotá, D.C. - 1996

♩ = 75

*mf* *p* *p*  
*cresc. poco a poco*

5

*cresc.* *f* *mf*  
*Arm.* *rit.* *a* *a* *a* *i* *p* *mf* *Arm.* *ΦVII*

9

*p* *p*  
*ΦVII* *a* *ΦVIII* *a* *i* *r* *Rs* *a* *req.* *i* *m* *i* *m* *i* *m*

13

*p* *mp* *p* *p*  
*ΦVI* *a* *i* *m* *p* *mp* *p* *r* *ΦV* *a* *i* *m* *i* *m* *i* *m*

17

*p* *mf* *p* *mf*  
*ΦIV* *a* *i* *m* *p* *mf* *r* *ΦIII* *a* *m* *i* *m* *i*



Carta de amor en re

45

*m*  
*p*  
*ff*

49

♩ = 85

♮ VIII

*a* *m* *i*

C I

*mf*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*

53

*a*

C IV

1. C III

♮ I

*a*

*p*  
*p*  
*p*  
*p*

57

C III

2.

♩ = 130

*m* *i*

*r*

*rall.*  
*p*  
*ff*

61

*mf*

65

*mp*  
*metálico*

Carta de amor en re

1. *A tempo*  
2. *...rit poco a poco*

Al

69

1. *Arm.* *metálico*

*m* *p*

*=75*

73

*i* *m* *a* CIII CIII

*p* *mp* *mf*

77

ÇVIII CIII

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

*p* *mf* *p*

81

2. *m* *i* *a* *i* *m* CIII

*p* *mp* *mf* *p* *f*

*rit.* **Fin**

*metálico*

*Palinodia*

# *Edna Mercedes*

## *Bambuco*

*Obra finalista en el marco del Concurso Nacional de Composición “Anselmo Durán Plazas”- Neiva (Huila)*

*Composición y arreglo:  
Enerith Núñez Pardo  
(1994)*

*Versión para tiple solista*

*Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca  
Bogotá, D.C., noviembre de 2022*







Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista

Edna Mercedes

47 *Arm.* *i m i a m i* *r* *Br* *Arm.*  
*mf*

51 *CIII*  $\Phi$ 1 *r* *a* *i m i* *Br* 1. *m* 2. *i m i*  
*f* *p* *p*

55 *a m i* *Br* *a m i* *a m i*  
*p* *mp* *p*

59  $\Phi$ IV *a m i* *a m i* *CIII* *a m i*  
*p* *p*

63 *a*  $\Phi$ I *a*  $\Phi$ 1  
*p* *cresc.* *p*

67 *a m i* *m i* *m i* *i* *rit.* *m i*  
*mf* *p* *p* *p*

Más allá del mar..., más allá de mí...



# *Amanecer giganteño*

*Sanjuanero*

*Obra finalista en el marco del Concurso Nacional de Composición  
“Anselmo Durán Plazas”- Neiva (Huila)*

*Composición y arreglo:  
Enerith Núñez Pardo  
(2010)*

*Versión para tiple solista*



# Amanecer Giganteño

## Sanjuanero

Tiple solista

Composición y arreglo:  
**Enerith Núñez Pardo**  
Bogotá, D.C. - 2010

♩. = 90

1. *mp*  
2. *mf*

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

6 *p* *p* *p* *cresc. poco a poco* *diminuendo poco a poco* *mp*  
*mf*

10 *p* *a* *m* *i* *i* *m* *i* *m* *r* *p*

14 *p* *a* *m* *i* *mf* *f* *rit.* *a* *1.*

18 *2. rit.* *a* *m* *i* *Rs* *a* *m* *i* *a* *m* *i* *p* *p*

22 *Arm.* *p* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *m* *a* *m* *i* *a* *m* *i* *p* *metálico.*

Amanecer giganteño

26 *a* *m* *m* *a* *m* *i* *i*  
*p* *subito p*

30 *m* *i* *m* *i*  
*p* *cresc. poco a poco* *p* *p*

34 1. *f* 2. *pizz.* *f* *D.S. al Coda* *a* *r* *Lento* *Arm.*

39 *a tempo* *mf* *f* *m* *m* *i* *p* *i*  
*1. r* *2. pizz.*

44 *CVII* *a* *m* *i* *m* *m* *a* *i* *m* *i*  
*p* *p* *p* *p* *r*

49 *m* *i* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *Lento*  
*p* *p* *p* *p* *1. Rs* *rit.* *Lento*

54 *2. rit.* *a tempo* *f* *r* *ff*  
*m* *i* *a* *f* *ff*

Alma violeta, azul, ocre y verde.

## 5. Didáctica musical – Mano derecha

La creación de este desarrollo didáctico está orientado a fundamentar la forma más apropiada para establecer una digitación de la mano derecha, teniendo como referencia la longitud, la posición y la función de los dedos, con el fin de facilitar la ejecución e interpretación de melodías con acompañamiento de dos y tres planos armónicos–melódicos.

Conviene precisar que la digitación de los dedos de mano derecha en el tiple responde a la siguiente convención, cuando quiera que no se trate del rasgueo o guajeo.

Dedos – Mano derecha	Convención
Pulgar	p
Índice	i
Medio	m
Anular	a

**Tabla 2.** Convenciones de mano derecha - *Elaboración propia*

Grosso modo, el aporte didáctico para el establecimiento de la digitación de la mano derecha en la presente investigación corresponde a tres aspectos indispensables a tener en cuenta en la ejecución y digitación de una línea melódica escrita para el tiple: *la longitud de los dedos, la cercanía o distancia entre los dedos pulgar, índice, medio y anular y la ubicación o posicionamiento del dedo anular.*

Los tres aspectos mencionados se desarrollan en diez (10) pequeñas lecciones. Cada una de ellas contiene una serie de ejercicios mecánicos y técnicos para ser ejecutados sobre las cuerdas del tiple al aire, con el propósito de realizar digitaciones asertivas, toda vez que la pulsación de las cuerdas se realiza sin desatender las condiciones anatómicas de la mano derecha. Por tanto, esta circunstancia magnifica la ejecución del tiple, no sólo porque permite ejecutar una melodía de manera *fluida, limpia y ordenada*, sino porque también el resultado de este procedimiento conduce necesariamente a *la economía de movimientos* y, en consecuencia, genera condiciones de eficiencia, eficacia y virtuosismo.

Las diez lecciones que a continuación se presentan responden a los siguientes títulos:

Lección No.	Desarrollo didáctico – Mano derecha	Digitación – Cuerdas al aire
1	Pulsaciones básicas en un solo plano	i-m, m-i, m-a, a-m.
Lección No.	Desarrollo didáctico – Mano derecha	Digitación – Cuerdas al aire
2	Pulsaciones básicas en dos planos	i-m, m-i, m-a, a-m.

Lección No.	Desarrollo didáctico – Mano derecha	Digitación – Cuerdas al aire
3	Pulsaciones básicas en tres planos	i-m, m-i, m-a, a-m.
4	Combinaciones básicas en un solo plano	i-m-a-m; m-i-m-a; m-a-m-i; a-m-i-m
5	Combinaciones básicas en dos planos y doble cuerda	i-m-a-m; m-i-m-a; m-a-m-i; a-m-i-m.
6	Combinaciones básicas en dos planos y doble cuerda con variaciones	p-i-m-a; p-i-m-a-m-i; p-i-m-i-m-a-m; p-m-i-a-m-a-m; p-i-m-a-i-a-m; p-i-m-i-a-m; p-a-i-m-i-a-m...
7	Tresillo. Preparación para el trémolo en ritmos binarios, ternarios y cuaternarios	p-m-i;p-m-i-pa-m-i;p-m-i-pa-i-m;p-m-i-pm-i-m;p-m-i-pm-i-a;p-m-i-p-m-a;p-m-i-pm-i-a;p-m-i-pa-m-a;p-m-p-m-i...
8	Trémolo	p-m-i-m-i-a-m-i-p-a-m-i;p-a-m-i-a-m-i;p-a-m-i-a-m-i;p-a-m-i-p-a-m-i;p-a-m-i-m-i-a-m...
9	Agógicos: 3:2	im-p-m-p; im-p-m-p-a; mi-p-a-m; im-p-m-p-a-m-i; p-i-p-m-p-i; p-m-p-i-p-m...
10	Agógicos: 2:3	pa-mp-i;p-a-m-i-p-a-m-i;p-a-m-i-p-ma-m-i.

**Tabla 3.** Lecciones del material didáctico - *Elaboración propia*

Este procedimiento didáctico viene acompañado de dos desarrollos anexos que permiten dar aplicación a las diez lecciones presentadas, con el fin de ser ejecutados por el profesor y el alumno, en el formato dúo instrumental para dos triples. Conviene precisar que, en ambos documentos, los ejercicios de aplicación y los fragmentos musicales se encuentran escritos en las siguientes tonalidades: do mayor, la menor, sol mayor, mi menor, re mayor y re menor, teniendo en cuenta que las cuerdas al aire pulsadas por el estudiante, en todos los casos, responden a los sonidos mi (primera cuerda), si (segunda cuerda), sol (tercera cuerda) y re (cuarta cuerda).

En el primer anexo se relacionan una serie de ejercicios en donde el estudiante ejecuta alguna célula rítmica de acompañamiento en particular y, a su vez, el profesor realiza una melodía, que, en el mejor de los casos, está llamado a enriquecer a través de la improvisación melódico-armónica. En el segundo anexo se presenta un pequeño repertorio constituido por pequeños fragmentos musicales y alusivo a los ritmos tradicionales de la música andina colombiana, en donde se da aplicación a la pulsación de las cuerdas al aire, a manera de acompañamiento por parte del alumno, mientras que el profesor realiza la melodía presentada en cada fragmento musical.



**Didáctica Mano Derecha**  
**Anexo 2**



**Desarrollo didáctico  
de mano derecha  
Digitación de cuerdas al aire**



# Desarrollo didáctico de mano derecha

## Digitación de cuerdas al aire

Lección No. 1. Pulsaciones básicas en un solo plano: i-m, m-i, m-a, a-m

①

i m a m i a

②

i m a m i a

③

i m a m i a

④

i m a m i a

⑤

i m a m i a

⑥

i

⑦

i

Lección No. 1. Pulsaciones básicas en un solo plano: i-m, m-i, m-a, a-m

8

Musical notation for exercise 8: A single note 'i' followed by a sequence of eighth notes with stems pointing up and down.

9

i m a m i m a m i m

Musical notation for exercise 9: A sequence of eighth notes with stems pointing up and down, corresponding to the syllables i, m, a, m, i, m, a, m, i, m.

10

i m a m i m a m i m

Musical notation for exercise 10: A sequence of eighth notes with stems pointing up and down, corresponding to the syllables i, m, a, m, i, m, a, m, i, m.

11

i m a m i m a m i m

Musical notation for exercise 11: A sequence of eighth notes with stems pointing up and down, corresponding to the syllables i, m, a, m, i, m, a, m, i, m.

12

i m a m i m a m i m

Musical notation for exercise 12: A sequence of eighth notes with stems pointing up and down, corresponding to the syllables i, m, a, m, i, m, a, m, i, m.

13

i m a

Musical notation for exercise 13: A sequence of eighth notes with stems pointing up and down, corresponding to the syllables i, m, a.

14

i m a

Musical notation for exercise 14: A sequence of eighth notes with stems pointing up and down, corresponding to the syllables i, m, a.

Lección No. 1. Pulsaciones básicas en un solo plano: i-m, m-i, m-a, a-m

15

i m m<sup>a</sup>

16

i m m<sup>a</sup> i m

17

i m m<sup>a</sup> i m

18

i m m<sup>a</sup> i m

19

p i m i p i

## Desarrollo didáctico de mano derecha Digitación de cuerdas al aire

### Lección No. 2. Pulsaciones básicas en dos planos: i-m, m-i, m-a, a-m

1 *i m i*  
*p p*

2 *i m i*  
*p p*

3 *i m*  
*p p*

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

5 *i m i*  
*p p*

6 *i m i*  
*p p*

7 *i m*  
*p p*

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

Lección No. 2. Pulsaciones básicas en dos planos: i-m, m-i, m-a, a-m

9

10

11

12

13

14

15

16

## Desarrollo didáctico de mano derecha Digitación de cuerdas al aire

Lección No. 3. Pulsaciones básicas en tres planos: i-m, m-i, m-a, a-m

1

2

3

4

5

6

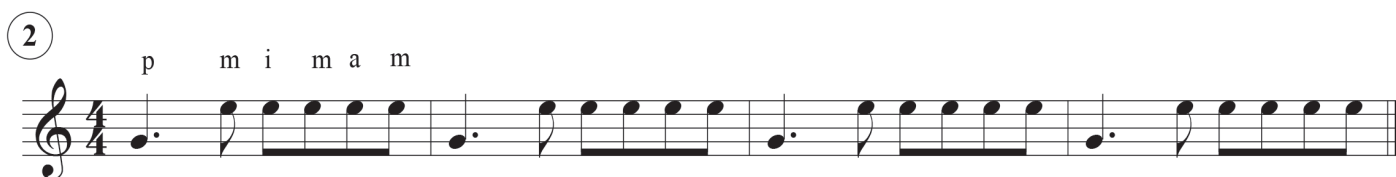
## Desarrollo didáctico de mano derecha Digitación de cuerdas al aire

Lección No. 4. Combinaciones básicas en un solo plano:  
i-m-a-m; m-i-m-a; m-a-m-i; a-m-i-m

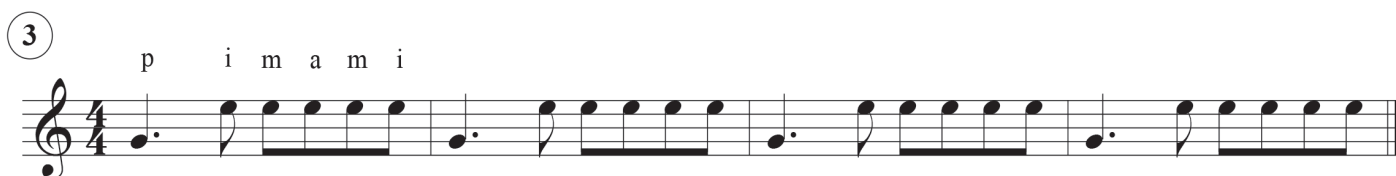
① i m i m a m



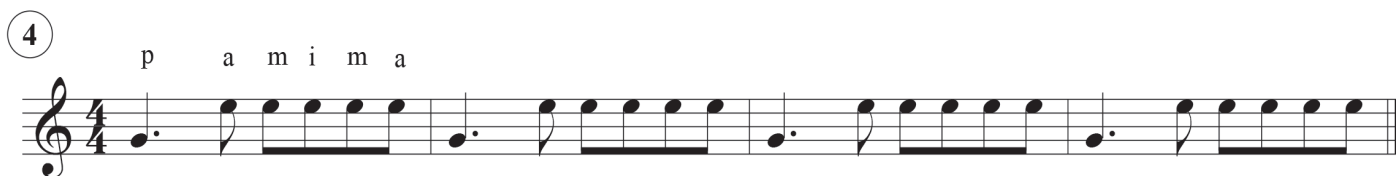
② p m i m a m



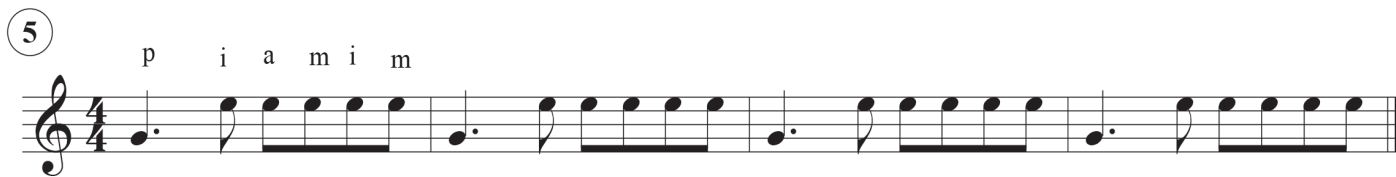
③ p i m a m i



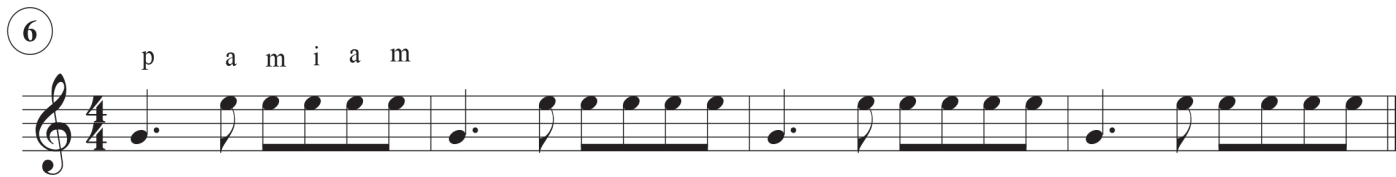
④ p a m i m a



⑤ p i a m i m



⑥ p a m i a m





## Desarrollo didáctico de mano derecha Digitación de cuerdas al aire

Lección No. 5. Combinaciones básicas en dos planos y doble cuerda:  
i-m-a-m; m-i-m-a; m-a-m-i; a-m-i-m

The image displays seven exercises (numbered 1 to 7) for guitar, arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in 2/4 time, starting with a treble clef and a dynamic marking of *p* (piano). The exercises are designed to develop right-hand technique, specifically focusing on fingering and double-string patterns. Exercise 1 features a sequence of chords: a triad (a, m, i) followed by a pair of chords (m, a) and (i, m), each with a half-note bass line. Exercises 2 through 7 consist of eighth-note patterns on two strings, with specific fingerings indicated above the notes. Exercise 2: i, m, a, i, m, a, i, m, a. Exercise 3: a, m, i, a, m, i, a, m, i. Exercise 4: i, a, m, i, a, m, i, a, m. Exercise 5: i, a, m, i, a, m, i, a, m. Exercise 6: m, i, a, m, i, a, m, i, a. Exercise 7: i, m, i, a, m, i, a, m, i. Each exercise concludes with a double bar line.

Lección No. 5. Combinaciones básicas en dos planos y doble cuerda i-m-a-m; m-i-m-a; m-a-m-i; a-m-i-m

8

i a m i

p

9

i a m

p

10

a m i

p

11

m i a m i

p

12

a m i a m i

p

13

i m a m i

p

14

a m i a m i

p

15

i a m i a m i

p

Lección No. 5. Combinaciones básicas en dos planos y doble cuerda i-m-a-m; m-i-m-a; m-a-m-i; a-m-i-m

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

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

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

19 *p* *i a m*

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

21 *p* *a m i m*

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

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

## Desarrollo didáctico de mano derecha Digitación de cuerdas al aire

### Lección No. 6. Combinaciones básicas en dos planos y doble cuerda con variaciones

①

a  
m  
i

a  
m  
i

②

p

i m a m i

③

p

i m a m

#### Variación I

①

p

i m a m i

②

p

i m a m i

③

p

i m i m a m

④

p

i m i m a i

Lección No. 6. Combinaciones básicas en dos planos y doble cuerda con variaciones

5

*i a m i a m*

*p*

6

*m a i m i a*

*p*

7

*m a i m a i*

*p*

8

*m i a m a m*

*p*

9

*i m a i a m*

*p*

10

*a i m i m a*

*p*

11

*a i m i a m*

*p*

12

*a i m i a m*

*p*

Lección No. 6. Combinaciones básicas en dos planos y doble cuerda con variaciones

13

*a i m i a m*

*p*

14

*a m i m i a*

*p*

15

*a m i m a i*

*p*

16

*a m i m a m*

*p*

17

*a m i m a i*

*p*

Variación II

1

*a m i a m*

*p*

2

*a m i a i*

*p*

3

*a m i a m*

*p*

Lección No. 6. Combinaciones básicas en dos planos y doble cuerda con variaciones

4

5

6

7

8

9

10

11

p

p

p

p

p

p

p

p

Lección No. 6. Combinaciones básicas en dos planos y doble cuerda con variaciones

12

*p*

13

*p*

14

*p*

15

*p*

16

*p*

Variación III

1

*p*

2

*p*

3

*p*

Lección No. 6. Combinaciones básicas en dos planos y doble cuerda con variaciones

④

*p*

⑤

*p*

⑥

*p*

⑦

*p*

⑧

*p*

Variación IV

①

*p*

②

*p*

③

*p*

Lección No. 6. Combinaciones básicas en dos planos y doble cuerda con variaciones

④

a m a ia

p

⑤

a m a

p

⑥

a m a

p

Variación V

①

a m i a m i a m i

p

②

i m i a m i a m i

p

③

i m i a m i a m i

p

④

mi a m i a m i

p

⑤

i mi a m i a m i

p

Lección No. 6. Combinaciones básicas en dos planos y doble cuerda con variaciones

6

i a m a m a

p

7

i a m i a

p

8

a m i m a m

p

9

m a m i a m i m

p

10

m a m i a m

p

## Desarrollo didáctico de mano derecha Digitación de cuerdas al aire

Lección No. 7. Tresillo. Preparación para el trémolo en ritmos binarios, ternarios y cuaternarios

1

2

3

4

5

6

7

Lección No. 7. Tresillo. Preparación para el trémolo en ritmos binarios, ternarios y cuaternarios

8 *m i*  
p

9 *i m*  
p

10 *m i*  
p

11 *i m*  
p

12 *m i*  
p

13 *m i a m i*  
p p

14 *m i a i m*  
p p

15 *m i m i a*  
p p

Lección No. 7. Tresillo. Preparación para el trémolo en ritmos binarios, ternarios y cuaternarios

16 m i m a

17 m i m i a

18 m i a m a

19 m m i

20 m a m

21 m i m m i m i m

22 m i m i

23 a m i a m i a m

Lección No. 7. Tresillo. Preparación para el trémolo en ritmos binarios, ternarios y cuaternarios

24

a m i a m

p

25

m i a m i a

26

m i a m i m i

p

27

m i a m i i m

p

28

i m i m i m i

p

29

m i m i m i

p

30

i m i m a m i

p

31

i m i m a m i

p

Lección No. 7. Tresillo. Preparación para el trémolo en ritmos binarios, ternarios y cuaternarios

32 *i m m i*

33 *i m a m*

34 *i m a m*

35 *i m a m i*

36 *i m a m i*

37 *m i m i a m*

38 *i m i m a m*

39 *m i m i a m*

The image displays eight musical exercises, numbered 32 through 39, arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in treble clef. Exercises 32-36 are in 6/8 time, 37-38 are in 9/8 time, and 39 is in 12/8 time. Each exercise consists of a melodic line with eighth notes and a bass line with dotted half notes. Fingerings (i, m, a) and dynamics (p) are indicated above and below the notes. Exercises 32-36 use a 2-beat pattern, 37-38 use a 3-beat pattern, and 39 uses a 4-beat pattern. The exercises are designed to prepare for tremolos in these different rhythmic contexts.

Lección No. 7. Tresillo. Preparación para el trémolo en ritmos binarios, ternarios y cuaternarios

40 *i m i m a m*

41 *m i m i a m*

42 *i m i m a*

43 *i m i m a*

44 *i m i i*

45 *i m i m*

46 *i m i m*

47 *i m i a*

Lección No. 7. Tresillo. Preparación para el trémolo en ritmos binarios, ternarios y cuaternarios

48 *i m i a m*

49 *i m a m i m i m i*

50 *m i m a m i m a i m i m a i m i m a*

51 *i m i m i m i a*

52 *i m a m i m a m i m i m i*

## Desarrollo didáctico de mano derecha Digitación de cuerdas al aire

### Lección No. 8. Trémolo

1

2

3

4

5

# Desarrollo didáctico de mano derecha Digitación de cuerdas al aire

## Lección No. 8. Trémolo

1

2

3

4

5

Detailed description of the musical exercises: The page contains five numbered exercises (1-5) for right-hand string tremolo. Each exercise is written on a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. Exercise 1 starts with a 7-measure rest, followed by eighth-note patterns: m i, m i, a m i, p a m i, a m i, a m i, a m i, a m i. Exercise 2 starts with a 7-measure rest, followed by: m i, m i, a m i, a m i, a m i, a m a m, a m i, p a m i. Exercise 3 starts with a 7-measure rest, followed by: m i, m i, a m i, a m i, a m i, a m a m, a m i, p a m i. Exercise 4 starts with a 7-measure rest, followed by: a m i, a m i, p a m i, a m i. Exercise 5 starts with a 7-measure rest, followed by: a m i, m i a m, a m i, m i a m, a m i, a m i. All exercises begin with a piano (p) dynamic marking. The exercises are separated by horizontal dashed lines.

Lección No. 8. Trémolo

0)

Musical notation for exercise 0, featuring a tremolo pattern on a treble clef staff. The notes are 'm i a m'. The exercise is marked with a circled '0'.

1)

Musical notation for exercise 1, featuring a tremolo pattern on a treble clef staff. The notes are 'a m a m a m a m i m a m'. The exercise is marked with a circled '1'. Dynamic markings 'p' are present below the staff.

Musical notation for exercise 2, featuring a tremolo pattern on a treble clef staff. The notes are 'a m i p m i a m i m i a m'. The exercise is marked with a circled '2'.

# Desarrollo didáctico de mano derecha

## Lección No. 9. Agógicos 3:2

1

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

*i p i p i p i p*

2

*i m i m i m*

*p*

3

*i m i m i m*

*p*

4

*m a m i a m i*

*p*

Lección No. 9. Agógicos 3:2

5

m i m a m i

p

6

m i a m

p

m i a m

p

# Desarrollo didáctico de mano derecha Digitación de cuerdas al aire

## Lección No. 10. Agógicos 2:3

①

a m i

p

②

a m i a m i

p

③

a m i m a m i

p

# **Ejercicios de aplicación No. 1**



# Ejercicios de aplicación

Los fragmentos musicales que se presentan a continuación, están escritos para ser ejecutados por dos tiple; en este caso, el primer tiple sería ejecutado por el profesor, y el segundo tiple, por el alumno. Conviene precisar que el acompañamiento dispuesto para el segundo tiple, está conformado por las combinaciones rítmicas y pulsaciones establecidas en uno y dos planos. En el acompañamiento dispuesto para el segundo tiple, sólo se emplean en su ejecución las cuerdas al aire; es decir, el alumno pulsará los sonidos correspondientes a la cuarta, la tercera, la segunda y la primera cuerda del tiple.

①

Tiple I

Tiple II

a m i

p

②

i a m a m

p



Ejercicios de aplicación

6

*m i a i*

*p*

7

*a m i a m i*

*p*

1.

2.

8

*i a m i a m i*

*p*

Ejercicios de aplicación

Musical exercise 8, consisting of two staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff contains a melody of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The lower staff contains a bass line of quarter notes: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. The exercise concludes with a double bar line.

9

Musical exercise 9, consisting of two staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff contains a melody of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The lower staff contains a bass line of quarter notes: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. The exercise concludes with a double bar line.

Continuation of musical exercise 9, consisting of two staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff contains a melody of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The lower staff contains a bass line of quarter notes: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. The exercise concludes with a double bar line.

10

Musical exercise 10, consisting of two staves in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff contains a melody of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The lower staff contains a bass line of quarter notes: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. The exercise concludes with a double bar line.

Ejercicios de aplicación

11

12

Ejercicios de aplicación

A musical exercise consisting of two staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a bass clef with a whole rest. The exercise is divided into four measures. In each measure, the bass staff has a quarter rest followed by a sixteenth-note triplet of eighth notes. The notes in the triplet are G4, A4, and B4. The first three measures end with a whole note G4, and the fourth measure ends with a whole note chord of G4 and B4.

13

Musical exercise 13 in 4/4 time, key of D major. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a bass clef with a whole rest. The exercise is divided into four measures. In each measure, the bass staff has a quarter rest followed by a sixteenth-note triplet of eighth notes. The notes in the triplet are G4, A4, and B4. The first measure has the notes labeled 'a' and 'm' above them. The first three measures end with a whole note G4, and the fourth measure ends with a whole note chord of G4 and B4. A piano (p) dynamic marking is present at the beginning of the first measure.

A musical exercise consisting of two staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a bass clef with a whole rest. The exercise is divided into four measures. In each measure, the bass staff has a quarter rest followed by a sixteenth-note triplet of eighth notes. The notes in the triplet are G4, A4, and B4. The first three measures end with a whole note G4, and the fourth measure ends with a whole note chord of G4 and B4.

14

Musical exercise 14 in 4/4 time, key of D major. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a bass clef with a whole rest. The exercise is divided into four measures. In each measure, the bass staff has a quarter rest followed by a sixteenth-note triplet of eighth notes. The notes in the triplet are G4, A4, and B4. The first measure has the notes labeled 'm' and 'a' above them. The first three measures end with a whole note G4, and the fourth measure ends with a whole note chord of G4 and B4. A piano (p) dynamic marking is present at the beginning of the first measure.

Ejercicios de aplicación

First system of musical notation for guitar. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece concludes with a double bar line.

15

Second system of musical notation for guitar, starting with exercise 15. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece concludes with a double bar line.

Third system of musical notation for guitar. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece concludes with a double bar line.

16

Fourth system of musical notation for guitar, starting with exercise 16. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece concludes with a double bar line.

17

Fifth system of musical notation for guitar, starting with exercise 17. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece concludes with a double bar line.

Ejercicios de aplicación

Musical exercise 17, consisting of two staves. The upper staff features a sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a fermata over the final G4. The exercise concludes with a double bar line.

18

Musical exercise 18, consisting of two staves. The upper staff features a sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a fermata over the final G4. The exercise concludes with a double bar line.

Continuation of musical exercise 18, consisting of two staves. The upper staff features a sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a fermata over the final G4. The exercise concludes with a double bar line.

19

Musical exercise 19, consisting of two staves. The upper staff features a sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a fermata over the final G4. The exercise concludes with a double bar line.

Continuation of musical exercise 19, consisting of two staves. The upper staff features a sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a fermata over the final G4. The exercise concludes with a double bar line.

Ejercicios de aplicación

20

Musical score for exercise 20. It consists of two systems of two staves each. The first system includes lyrics: *i* *m i m a m i*. The first staff of the first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The first measure of the second staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

21

Musical score for exercise 21. It consists of two systems of two staves each. The first system includes lyrics: *i m i m a*. The first staff of the first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The first measure of the second staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

22

Musical score for exercise 22. It consists of two systems of two staves each. The first system includes lyrics: *i m i a m*. The first staff of the first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The first measure of the second staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ejercicios de aplicación

A musical exercise system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a half note F4, a quarter note G4, a half note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a quarter note D5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a half note C3, a quarter note D3, a half note E3, a quarter note F3, a half note G3, and a quarter note A3. The system concludes with a double bar line.

23

A musical exercise system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a half note F4, a quarter note G4, a half note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a quarter note D5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a half note C3, a quarter note D3, a half note E3, a quarter note F3, a half note G3, and a quarter note A3. The system concludes with a double bar line. The lyrics "i m i a m i m i m i" are written above the notes in the lower staff. A dynamic marking "p" is placed below the first two notes of the lower staff, with a dashed line extending to the right.

A musical exercise system consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a half note F4, a quarter note G4, a half note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a quarter note D5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a half note C3, a quarter note D3, a half note E3, a quarter note F3, a half note G3, and a quarter note A3. The system concludes with a double bar line.

**Pequeños dúos  
para dos triples**  
(El profesor y el alumno)



## Pequeños dúos para dos tiples

(El profesor y el alumno)

Los fragmentos musicales que se presentan a continuación, están escritos para ser ejecutados por dos tiples; en este caso, el primer tiple lo ejecutaría el profesor, y el segundo tiple, el alumno. En el acompañamiento dispuesto para el segundo tiple, sólo se emplean en su ejecución las cuerdas al aire; es decir, el alumno pulsará los sonidos correspondientes a la cuarta, la tercera, la segunda y la primera cuerda del tiple.

① Vals

Tiple I

Tiple II

② Vals

Tiple I

Tiple II

③ Maestoso

Tiple I

Tiple II

④ Andante

Tiple I

Tiple II

Pequeños dúos para triples

5 Maestoso

Exercise 5, Maestoso, 2/4 time signature. The score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lower staff is an alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody in the upper staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half). The lyrics in the lower staff are: i m i a i m i m i. There are piano (p) markings under the first, third, and fifth notes of the lower staff.

6 Andante

Exercise 6, Andante, 2/4 time signature. The score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lower staff is an alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody in the upper staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half). The lyrics in the lower staff are: m i m i a i m. There is a rest in the lower staff for the first measure.

7 Bambuco

Exercise 7, Bambuco, 6/8 time signature. The score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The lower staff is an alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody in the upper staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half). The lyrics in the lower staff are: m i m i m i m a m i m i m i a m a. There is a repeat sign at the beginning of the lower staff.

Continuation of exercise 7, Bambuco, 6/8 time signature. The score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The lower staff is an alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody in the upper staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half). The lyrics in the lower staff are: m a m i m a m i m i m i m i m i m.

Continuation of exercise 7, Bambuco, 6/8 time signature. The score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The lower staff is an alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody in the upper staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half). The lyrics in the lower staff are: i m i m a m a m i m i p a. There are first and second endings marked above the final measures.

Pequeños dúos para triples

8 Bambuco

First system of musical notation for Bambuco, measures 1-4. The upper staff shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The lower staff shows a bass clef with the same key signature and time signature. The melody in the upper staff consists of eighth and quarter notes. The bass line in the lower staff consists of quarter notes. The lyrics 'i m i i m i i m i a' are written below the bass line.

Second system of musical notation for Bambuco, measures 5-8. The notation continues from the first system. The lyrics 'i m i m i m a m a' are written below the bass line.

9 Andante

First system of musical notation for Andante, measures 1-4. The upper staff shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The lower staff shows a bass clef with the same key signature and time signature. The melody in the upper staff consists of quarter notes with slurs. The bass line in the lower staff consists of quarter notes. The lyrics 'a m a m' are written below the bass line. A dynamic marking 'p' is placed below the first note of the bass line.

Second system of musical notation for Andante, measures 5-8. The notation continues from the first system. The lyrics 'a m i' are written below the bass line. A dynamic marking 'p' is placed below the final note of the bass line.

Pequeños dúos para tiples

10 Andante

i m i m a m i a

m i m i m i m i a

p

11 Pasillo

m i m i m i a m i a

i m i

m i a m i m i m i a

p p

1. 2.

i m i m a m i m i

i m i

Pequeños dúos para tiples

12 Bambuco

Musical score for Bambuco, measures 1-6. The score is in 6/8 time and consists of two staves. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the lyrics. The lyrics are: i m i m i m i a m a m i m i m i m i.

Musical score for Bambuco, measures 7-12. The score is in 6/8 time and consists of two staves. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the lyrics. The lyrics are: m i m i m i m i a m m i m i m. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff.

13 Caña - Bambuco

Musical score for Caña - Bambuco, measures 1-6. The score is in 6/8 time and consists of two staves. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the lyrics. The lyrics are: i m i m i m i m i.

Musical score for Caña - Bambuco, measures 7-12. The score is in 6/8 time and consists of two staves. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the lyrics. The lyrics are: m i m a m i m a m i a m i m i a m a.

Pequeños dúos para tiples

14 Bambuco

Musical score for Bambuco, measures 1-8. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together. The lower staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes and rests. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (m). Fingerings are indicated by 'i' and 'm'.

15 Moderato

Musical score for Moderato, measures 1-8. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dotted half notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes and rests. Dynamics include piano (p). Fingerings are indicated by 'i', 'm', and 'a'.

Pequeños dúos para tiples

16 Sanjuanero

Musical score for 'Sanjuanero' in 6/8 time, key of D major. The score consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with dotted quarter notes. The lyrics 'i m i m a m i m i m i a m i' are written below the bass line. The piece concludes with a piano (p) dynamic marking.

Continuation of the musical score for 'Sanjuanero'. The second system continues the melodic and bass lines. The lyrics 'i m i m i m i m i m a' are written below the bass line. The piece concludes with a piano (p) dynamic marking.

17 Pasillo

Musical score for 'Pasillo' in 3/4 time, key of D major. The score consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and the lower staff contains a bass line with quarter notes. The lyrics 'm i m i m i m' are written below the bass line. The piece concludes with a piano (p) dynamic marking.

Continuation of the musical score for 'Pasillo'. The second system continues the melodic and bass lines. The lyrics 'i m a i m i m' are written below the bass line. The piece concludes with a piano (p) dynamic marking.

Final system of the musical score for 'Pasillo'. It features a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending leads back to the beginning of the piece, while the second ending concludes the piece. The lyrics 'i i' are written below the bass line. The piece concludes with a piano (p) dynamic marking.

Pequeños dúos para triples

18 Pasillo

Musical notation for Pasillo, first system. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody is in the upper staff and the accompaniment in the lower staff. Lyrics: i i m i m a i m i m i m m i. Dynamics: p, p, p.

Musical notation for Pasillo, second system. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody is in the upper staff and the accompaniment in the lower staff. Lyrics: m i m a i m a m i m i m i m. Dynamics: p.

19 Danza

Musical notation for Danza, first system. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The melody is in the upper staff and the accompaniment in the lower staff. Lyrics: m i m a i m i m a m.

Musical notation for Danza, second system. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The melody is in the upper staff and the accompaniment in the lower staff. Lyrics: a m a m i m a m i m a m i. Dynamics: p.

Pequeños dúos para triples

20 Bambuco

Musical score for Bambuco, measures 1-5. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: i m i m a m i m i m i m.

Musical score for Bambuco, measures 6-10. The score continues with the melody and bass line. The lyrics are: i m a m i m i m i m. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a 'p' (piano) dynamic.

21 Danza

Musical score for Danza, measures 1-5. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: m i m m i m i a m. The piece starts with a 'p' (piano) dynamic.

Musical score for Danza, measures 6-10. The score continues with the melody and bass line. The lyrics are: m m a i m a i m. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a 'p' (piano) dynamic.

Pequeños dúos para tiples

22 Danza

i m i m i

p p

1. 2.

23 Danza

i a m i i a i m

p

p p p p

m i m m a i m i

m i m i m i m i m i

Pequeños dúos para tiples

Musical score for a piece in 2/4 time. The vocal line consists of two phrases: "i m i" and "i m i m". The guitar accompaniment features a rhythmic pattern with dynamic markings "p" and "p p".

24 Rumba carranguera

Musical score for "Rumba carranguera" in 2/4 time. The vocal line consists of two phrases: "i m i" and "m i". The guitar accompaniment features a rhythmic pattern.

Musical score for "Rumba carranguera" in 2/4 time. The vocal line consists of three phrases: "i m i", "m a m i", and "m". The guitar accompaniment features a rhythmic pattern with dynamic markings "p" and "p p".

25 Rumba carranguera

Musical score for "Rumba carranguera" in 2/4 time. The vocal line consists of five phrases: "m i m", "m i m i", "m i m", "m i m", and "m i m i". The guitar accompaniment features a rhythmic pattern with dynamic markings "p p" and "p".

Pequeños dúos para tiples

Musical score for 'Pequeños dúos para tiples'. It consists of two staves in G major (one sharp). The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The piece starts with a first ending (marked with a double bar line and a colon) and a second ending (marked with '2.'). The melody in the first staff includes notes like G4, A4, B4, C5, and D5. The bass line in the second staff includes notes like G3, A3, B3, C4, and D4. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). Fingerings are indicated with 'm' and 'i'.

26 Rumba carranguera

First system of the musical score for 'Rumba carranguera'. It consists of two staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody in the first staff includes notes like G4, A4, B4, C5, and D5. The bass line in the second staff includes notes like G3, A3, B3, C4, and D4. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). Fingerings are indicated with 'm' and 'i'.

Second system of the musical score for 'Rumba carranguera'. It consists of two staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody in the first staff includes notes like G4, A4, B4, C5, and D5. The bass line in the second staff includes notes like G3, A3, B3, C4, and D4. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). Fingerings are indicated with 'm' and 'i'.

Third system of the musical score for 'Rumba carranguera'. It consists of two staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody in the first staff includes notes like G4, A4, B4, C5, and D5. The bass line in the second staff includes notes like G3, A3, B3, C4, and D4. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). Fingerings are indicated with 'm' and 'i'.

27 Merengue

Pequeños dúos para triples

First system of musical notation for exercise 27, Merengue. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 6/8 time signature. The lower staff is in bass clef with a 6/8 time signature. The melody in the upper staff starts with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The bass line in the lower staff has rests in the first two measures, then eighth notes with 'm' and 'i' fingerings, and ends with two eighth notes marked 'p'.

Second system of musical notation for exercise 27, Merengue. It consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system. The lower staff continues the bass line with eighth notes and 'm' and 'i' fingerings, followed by a measure with 'a' and 'm' fingerings, and ends with two eighth notes marked 'p'.

Third system of musical notation for exercise 27, Merengue. It consists of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the bass line with eighth notes and 'i' and 'm' fingerings, followed by a measure with 'm' and 'i' fingerings, and ends with two eighth notes marked 'p'.

28 Merengue

First system of musical notation for exercise 28, Merengue. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 6/8 time signature and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef with a 6/8 time signature and a key signature of two sharps. The melody in the upper staff starts with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The bass line in the lower staff has rests in the first three measures, then eighth notes with 'm' and 'i' fingerings, and ends with two eighth notes marked 'p'.

Second system of musical notation for exercise 28, Merengue. It consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system. The lower staff continues the bass line with eighth notes and 'm' and 'i' fingerings, followed by a measure with 'm' and 'i' fingerings, and ends with two eighth notes marked 'p'.

Pequeños dúos para típicos

First system of musical notation for a pair of typical instruments. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests. Fingerings 'm', 'i', and 'm' are indicated above the notes. Dynamics 'p' are marked below the bass line.

29) Merengue

Second system of musical notation for Merengue. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests. Fingerings 'm', 'i', and 'm' are indicated above the notes. Dynamics 'p' are marked below the bass line.

Third system of musical notation for Merengue. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests. Fingerings 'i', 'm', and 'i' are indicated above the notes. Dynamics 'p' are marked below the bass line.

Fourth system of musical notation for Merengue. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests. Fingerings 'i', 'm', and 'i' are indicated above the notes. Dynamics 'p' are marked below the bass line.

Pequeños dúos para triples

30 Rumba criolla

30 Rumba criolla

31 Rumba criolla

31 Rumba criolla



## 6. Conclusiones

1. La ejecución del proyecto de investigación *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista* generó cuatro nuevos **Criterios técnico musicales a tener en cuenta en la adecuación de una melodía para el tiple solista**. Por tanto, el grupo de investigación Música Colombiana consideró apropiado dar por terminada la formulación y validación del documento citado.
2. Los arreglos musicales realizados tienen un exigente contenido armónico, rítmico y contrapuntístico, por lo tanto, exigen del o la tiplista un muy buen desempeño técnico mecánico para su apropiada ejecución e interpretación.
3. Las *composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista* demuestran consistencia con el desarrollo de una investigación *sui generis*, que tuvo su génesis en el año 1992, orientada a establecer una base teórica que permitiera formular unos criterios básicos y suficientes para la adecuación de una melodía en la modalidad solista instrumental.
4. La ejecución del proyecto de investigación *Composiciones musicales de Enerith Núñez Pardo para el tiple solista* robustece el patrimonio musical colombiano y, además, genera un resultado académico consistente y sistemático que no tiene precedente en la historia musical de la nación colombiana.
5. El resultado de la ejecución del proyecto viene acompañado de un desarrollo didáctico para la mano derecha en la ejecución del tiple, que tuvo como referente la extensión, función y disposición de los dedos de la mano derecha para tañer o pulsar una melodía, o bien para ejecutar una versión para el tiple en la modalidad solista instrumental.
6. El desarrollo del proyecto permitió establecer una nueva convención técnico musical para la ejecución del tiple: *Resonancia (Rs)*.
7. El desarrollo didáctico generó un nuevo repertorio musical conformado por melodías correspondientes a la Región Andina Colombiana. Estos fragmentos musicales fueron compuestos por la investigadora principal, con el fin de dar aplicación al desarrollo didáctico propuesto.
8. El desarrollo didáctico presentado permitió establecer la base didáctica en términos de ejecución de la mano derecha, como insumo importante para el desarrollo de un método de tiple.
9. La realización de los arreglos musicales incluyó el rasgueo o *guajeo* como parte del tejido melódico en algunas de las composiciones musicales. Esta circunstancia podría ser considerada como un criterio fundamental, cuando se trate de evaluar una composición para el tiple en la modalidad solista instrumental.

10. Es conveniente precisar también que la ejecución del proyecto de investigación le permitió a la investigadora principal incluir dos nuevas obras musicales realizadas en el año 2020. Estas composiciones también fueron incluidas en el marco de las *nuevas expresiones musicales de la región andina colombiana*.

# *Para Volver*

## *Poema*

*A veces olvidamos que todo llega y todo pasa...  
A veces olvidamos que todo cuando se va, vuelve...  
A veces olvidamos que lo cotidiano es un regalo...  
A veces olvidamos que siempre será primavera...*

*A veces olvidamos que lo mejor siempre sucede...  
A veces olvidamos que amar es la lección de cada día...  
A veces olvidamos que saber recibir es humildad...  
A veces olvidamos que perdonar es comprender...*

*A veces olvidamos que la risa es el mejor remedio...  
A veces olvidamos que solo somos felices amando...  
A veces olvidamos que hoy es nuestro destino...  
A veces olvidamos que Jesús nunca nos falla...*

*A veces olvidamos que el asombro conjura la soledad...  
A veces olvidamos que el agua es la mejor bebida...  
A veces olvidamos que sin paciencia no hay amor...  
A veces olvidamos que escuchar es sinónimo de amar...*

*A veces olvidamos que la voz de Dios es la mejor música...  
A veces olvidamos que la luz vence la oscuridad  
A veces olvidamos que el futuro es un misterio...  
A veces olvidamos que decir gracias es empezar a tocar el cielo...*

*A veces olvidamos que el más bello sonido es el silencio...  
A veces olvidamos que cuando amanece Dios sonrío...  
A veces olvidamos que cuando anochece Dios sueña...  
A veces olvidamos que hay un solo camino y muchas trochas...*

*A veces olvidamos que la bondad nunca se esconde...*

*A veces olvidamos decir te amo y abrazar en otro...*

*A veces olvidamos confiar las penas y empoderar la fe...*

*A veces olvidamos que la alegría es silenciosa y casi muda...*

*A veces olvidamos que el odio desdibuja nuestra esencia...*

*A veces olvidamos que el amor es para siempre...*

*A veces olvidamos que el amor de pareja aviva el autoconocimiento...*

*A veces olvidamos que los amores de infancia siempre están...*

*A veces olvidamos que la navidad es el encuentro con lo esencial...*

*A veces olvidamos que el juego es la didáctica de la democracia...*

*A veces olvidamos que enseñar es un oficio Divino...*

*A veces olvidamos que la amistad es el maná de la vida...*

*A veces olvidamos que la sabiduría vence la tristeza...*

*A veces olvidamos que la muerte es sólo un sueño y aparente...*

*A veces olvidamos que quien nos ama cura nuestra queja...*

*A veces olvidamos que los sueños son de cielo y magia...*

*A veces olvidamos...*

*A veces desconfiamos...*

*A veces renunciamos...*

*A veces dejamos de Ser, para nunca más volver.*

**Enerith Núñez Pardo**

**Silvania, Cundinamarca, Colombia**

**Enero 10 de 2018**

## 7. Bibliografía

- Borgdorff, Henk. (2013). El debate sobre la investigación de las artes. Amsterdam School of the Arts. Recuperado de: [www.criticalpracticechelsea.org/.../index.php](http://www.criticalpracticechelsea.org/.../index.php).
- Carulli, Ferdinando. *Método completo per lo studio della chitarra*. Volumen Único. Editorial Bèrben.
- Carlevaro, Abel. *Serie didáctica para guitarra*. Cuaderno No.2. Técnica de la mano derecha. Editorial Barry. Buenos Aires, Argentina.
- Constitución Política de Colombia. (2015). Artículos 70 y 71, Editorial Legis, Bogotá – Colombia.
- Congreso de la República. Ley 997 de 2005. “Por medio de la cual la Nación declara Patrimonio Cultural y artístico de la Nación el Tiple y lo exalta como instrumento autóctono Nacional”, noviembre 29 de 2005.
- Creston, Paul (1964). *Principles of rhithm*. Editorial [www.amazon.es](http://www.amazon.es)
- González, Héctor. *500 años de Guitarra Iberoamericana*. Asocaña.
- Morales, Pedro, Ph. D. & Quintero, Adyel, Ph. D. (2012). *Investigación en artes. Una caracterización general a partir del análisis de Eugenio Barba y el Odín Teatret*. Colombia. Editorial Unitec.
- Núñez Pardo, Enerith. (1992). *Dieciséis obras de autores colombianos para el tiple solista*, Colcultura, Becas Francisco de Paula Santander. Becaria: Enerith Núñez Pardo.
- Núñez Pardo, Enerith. (1996). *Obras latinoamericanas para tiple solo*, Colcultura, Programa Nacional de Becas.
- Núñez Pardo, Enerith. (2006). *Destacadas obras musicales del universo para el tiple solista*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. ISBN: 978-958-98239-2-7. Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá.
- Núñez Pardo, Enerith. (2006). *Versiones musicales para quinteto instrumental colombiano*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. ISBN: 978-958-98239-6-5. Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá.
- Núñez Pardo, Enerith. (2008). *Sobresalientes composiciones de la música tradicional colombiana del siglo XX para el tiple solista*, ISMN: 979-0-801636-00-3, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá.
- Núñez Pardo, Enerith. (2006). *Criterios musicales para la adecuación de una melodía al tiple solista y Tabla de convenciones*, documentos anexos al proyecto: *Obras latinoamericanas para tiple solo*.
- Núñez Pardo, Enerith. (2016). *Clásicos de la música tradicional latinoamericana para el tiple solista (1950-2000)*. Proyecto de Investigación - Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá.
- Núñez Pardo, Enerith. (2017). *Clásicos de la música tradicional colombiana para dúo instrumental: contrabajo y tiple (1900-2000)*. Proyecto de Investigación - Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá.
- Núñez Pardo, Enerith. (2018) Éxitos musicales del maestro Jorge Velosa para el tiple solista. Proyecto de Investigación - Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá.
- Núñez Pardo, Enerith. (2012). *Tiple Bandola. Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*. Capítulo de libro: “Criterios técnico-musicales a tener en cuenta para la adecuación de una melodía al tiple solista”. *Universidad de Antioquía. Facultad de Artes*. Ponencia Medellín.

- Ocampo Hernández, Nicole. (2014), p. 4. *Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio*. Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el Alto Ricaurte, Boyacá. Maestría en Patrimonio Cultural y Territorio. Facultad de Arquitectura y Diseño -Pontificia Universidad Javeriana.
- Pérez Álvarez, Elkin. (1996). *Método para Tiple*. Colombia. Editorial EdúcaMe.
- Pujol, Emilio. (1954). *Escuela razonada de la guitarra*. Libro Tercero. Edición Bilingüe. Ricordi Americana. Buenos Aires, Argentina.
- Sagregas, Julio S. (1973). *Las primeras lecciones de guitarra*. Editorial Musical Iberoamericana. Impreso en México.
- Sagregas, Julio S. (1973). *Las segundas lecciones de guitarra*. Continuación de las “primeras lecciones”. Musical Iberoamericana. Ediciones Ricordi. Impreso en México.
- Sagregas, Julio S. (1973). *Las terceras lecciones de guitarra*. Musical Iberoamericana. Continuación de las “segundas lecciones”. Musical Iberoamericana. Ediciones Ricordi. Impreso en Argentina.

## Biografía



Pedagoga musical de la Universidad Pedagógica Nacional, Especialista en Gerencia y Gestión Cultural, Abogada de la Universidad Libre y Especialista en Derecho Constitucional. Única mujer concertista en la modalidad solista instrumental dedicada de lleno al estudio de la idiomática tiple. Compositora, arreglista, docente e investigadora; becada por el hoy Ministerio de Cultura –Colcultura - en 1992 y 1996, en el desarrollo de proyectos de investigación de la idiomática del tiple.

Autora de los libros *Destacadas obras musicales del universo para el tiple solista*, *Versiones musicales para quinteto instrumental colombiano*, *Sobresalientes composiciones de la música tradicional colombiana del siglo XX para el tiple solista*, *El alma canta*, *Colombia canta Vol. 1*, *Colombia canta Vol. 2*, *Versiones musicales de la Independencia en Colombia para el tiple solista* y *Villancicos colombianos a dos, tres y cuatro voces*.

En la actualidad se encuentran en proceso de publicación de los siguientes títulos: *Dieciséis obras de autores colombianos para tiple solo*, *Obras latinoamericanas para tiple solo*, *Arnulfo Briceño Contreras: el compositor y su obra*, *Jorge Villamil Cordovez: el compositor y su obra*, *Clásicos de la música tradicional latinoamericana para tiple solista (1950-2000)*, *Clásicos de la música tradicional colombiana para dúo instrumental: tiple y contrabajo (1900-2000)*, *Versiones corales para voces iguales y mixtas. Obras del compositor colombiano Jorge Velosa. Audición, entonación y reconocimiento de intervalos melódicos en el ensamble coral*, *Éxitos musicales del maestro Jorge Velosa para el tiple solista*, *Emblemáticas obras tradicionales para la Mujer Andina Colombiana. Audición, entonación y reconocimiento de intervalos melódicos* y *Clásicos de la música tradicional colombiana para trío instrumental colombiano: tiple, contrabajo y percusión (1900-2000). Estrategia audiovisual de difusión*.

Ha obtenido en su trayectoria artística numerosos premios, distinciones y reconocimientos en el ámbito nacional e internacional.

Correos electrónicos:  
*tiplistacolombiana@gmail.com*

Nombre del grupo de investigación: Música Colombiana

She holds a B.A. in Music from Universidad Pedagógica Nacional and a Specialization in Cultural Management. She is also a lawyer and a Specialist in Constitutional Law from Universidad Libre in Bogotá, Colombia. Professor Enerith is the only female concertist in the instrumental soloist category. She has focused on the study of the “tiple”. In addition, she is a composer, a teacher, and a researcher, and she has made a big quantity of music arrangements.

She also got a scholarship to carry out research related to the “Tiple” from the Ministry of Cultural Affairs – nowadays Colcultura – in 1992 and 1996. She wrote the books *Destacadas obras musicales del universo para el tiple solista*, *Versiones musicales para quinteto instrumental colombiano*, *Sobresalientes composiciones de la música tradicional colombiana del siglo XX para el tiple solista*, *El alma canta, Colombia canta Vol. 1*, *Colombia canta Vol. 2*, *Versiones musicales de la Independencia en Colombia para el tiple solista* and *Villancicos colombianos a dos, tres y cuatro voces* .

Currently, the following titles are in the process of being published: *Dieciséis obras de autores colombianos para tiple solo*, *Obras latinoamericanas para tiple solo*, *Arnulfo Briceño Contreras: el compositor y su obra*, *Jorge Villamil Cordovez: el compositor y su obra*, *Clásicos de la música tradicional latinoamericana para tiple solista (1950-2000)*, *Clásicos de la música tradicional colombiana para dúo instrumental: tiple y contrabajo (1900-2000)*, *Versiones corales para voces iguales y mixtas. Obras del compositor colombiano Jorge Velosa. Audición, entonación y reconocimiento de intervalos melódicos en el ensamble coral*, *Éxitos musicales del maestro Jorge Velosa para el tiple solista*, *Emblemáticas obras tradicionales para la Mujer Andina Colombiana. Audición, entonación y reconocimiento de intervalos melódicos* y *Clásicos de la música tradicional colombiana para trío instrumental colombiano: tiple, contrabajo and percusión (1900-2000). Estrategia audiovisual de difusión.* ”.

Professor Núñez has also received various awards, honors, and wide recognition throughout her career at the national and international level.

E-mails:  
*tiplistacolombiana@gmail.com*







