

**DOS ADAPTACIONES PARA TIPLE SOLISTA DEL COMPOSITOR
FRANCISCO BENAVIDEZ CARO**

SANTIAGO NICOLÁS ROJAS HERRERA

ASESOR

OSCAR ORLANDO SANTAFÉ VILLAMIZAR

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

PROYECTO DE GRADO 2

BOGOTÁ

2025

**DOS ADAPTACIONES PARA TIPLE SOLISTA DE FRANCISCO
BENAVIDEZ**

SANTIAGO NICOLAS ROJAS HERRERA

cód: 2018275040

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de
Licenciado en Música.**

ASESOR

OSCAR ORLANDO SANTAFÉ VILLAMIZAR

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

PROYECTO DE GRADO 2

BOGOTÁ

2025

DEDICATORIA

A mi mamá, la persona que más me ha apoyado en el transcurso de mi vida;

A mis tios y a familia en general, quienes han hecho parte de mi proceso artístico, personal y académico.

A los maestros de la Universidad Pedagógica Nacional, especialmente al maestro Oscar Santafé y Luz Ángela Gómez.

A Juan Diego Beltrán quien ha sido mi amigo en el transcurso de la universidad con su aporte como músico, tiplista y conocedor de la música Andina Colombiana.

A los grandes intérpretes de tiple del país que han dado su aporte como los maestros de San Gil, y a todas las personas que colaboraron, con su tiempo para culminar este proyecto.

TABLA DE CONTENIDO

<i>INTRODUCCIÓN</i>	6
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	7
1.1. DELIMITACIÓN	7
1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	8
1.3. OBJETIVOS.....	9
1.3.1 Objetivo general	9
1.3.2 Objetivos específicos	9
1.4. JUSTIFICACIÓN	9
1.5. ANTECEDENTES ACADÉMICOS.....	10
2. MARCO TEÓRICO	12
2.1. EL TIPLÉ	12
2.1.1. Evolución histórica	14
2.1.2. Características sonoras del tiple.....	17
2.1.3. Tiple melódico.....	18
2.1.4. Tiple solista	25
2.1.5. El tiple solista en Santander: Análisis de intérpretes contemporáneos	25
2.2. GENEROS MUSICALES	25
2.2.1. Bambuco	26
2.2.2. Danza.....	28

2.3. EL TIPLE EN LA CATEDRA DE MUSICA EN LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.....	30
3. <i>METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN</i>	32
3.1. ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN.....	32
3.2 DISEÑO METODOLÓGICO.....	33
3.2.1 Fases de la investigación	33
3.2.2 Instrumentos y técnicas de investigación.....	34
4. <i>VIDA Y OBRA DEL MAESTRO FRANCISCO “PACHO” BENAVIDES</i>	36
4.1. QUIÉN FUE FRANCISCO “PACHO” BENAVIDES	37
4.2. TRANSCRIPCIÓN DE LAS OBRAS LEJANÍA Y AUSENCIA	39
4.3. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS OBRAS ORIGINALES	42
4.3.1. Análisis de “Ausencia” (Bambuco)	42
4.3.2. Análisis de “Lejanía” (Danza).....	49
4.2.3 Estudio descriptivo y analítico de otras obras destacadas del compositor	57
5. <i>DOS ADAPTACIONES PARA TIPLE SOLISTA</i>	64
5.1. AUSENCIA.....	64
5.2. LEJANÍA.....	67
5.3. PROPUESTA ARREGLÍSTICA E INTERPRETATIVA	71
5.3.1. Propuesta interpretativa.....	71
5.3.2. Desafío Interpretativo (dificultades, adversidades, retos)	73
5.4. RELACIÓN DE LA OBRA DEL MAESTRO BENAVIDES CON LAS ADAPTACIONES PARA TIPLE SOLISTA	76
<i>CONCLUSIONES</i>	77
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	79
<i>ANEXOS</i>	81

ÍNDICE DE FOTOS

Foto 1: Tiple colombiano	12
Foto 2 Pablo Hernán Rueda Luthier https://www.instagram.com/pabloruedaluthier/p/C51cl1IOqTm/	16
Foto 3: Festival nacional de la guabina y el tiple año 2023	16
Foto 4 Enerith Nuñez	25
Foto 5 Pedro Nel Martínez https://www.radionacional.co/cultura/pedro-nel- martinez-el-maestro-del-tiple	25
Foto 6 Carlos Vasquez Soto. https://mangostinodeoro.org/encuentro-de-solistas-de- tiple/	25
Foto 7 Diego Otero, https://www.radionacional.co/cultura/200-de-cilantro-el-sabor- de-la-musica-andina-en-santander	25
Foto 8: Nicolás Márquez. https://www.youtube.com/channel/UC4M4UezTdvmz3bpi-pEj03Q/videos	25
Foto 9: Juan Diego Beltrán y Santiago Nicolas Rojas	25
Foto 10: Encuentro Nacional de Tiple U.P.N.	30
Foto 11	37
Foto 12: Maestro Pacho Benavides: https://www.instagram.com/reel/DGwP- p3NI5D/	76

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Análisis de interpretes. Elaborada por el autor	25
Tabla 1: Análisis sencillo descriptivo por categorías: Datos básicos y información general de la obra original “Ficha técnica”	45
Tabla 2: Análisis Rítmico y melódico	46
Tabla 3: Análisis armónico por partes.....	47

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Esquema rítmico del bambuco.	27
Figura 2 Estructura del bambuco a 3/4.	27

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de grado, gira en torno a la interpretación del tiple solista, teniendo en cuenta que es un estilo interpretativo que ha surgido desde finales del siglo pasado. Se basa en la obra del maestro Francisco “Pacho” Benavides, quién dio aportes al desarrollo interpretativo del tiple en Santander.

La propuesta consiste en la realización de dos adaptaciones al tiple solista y su proceso creativo. Para ello en este documento se presentan en primera instancia los motivos que dieron origen a la investigación, así como el cuestionamiento principal, los objetivos, justificación y antecedentes del mismo.

En el siguiente capítulo se registra un panorama del tiple en sus diferentes estilos, con una breve definición y su evolución histórica. Se habla del bambuco y la danza con sus estructuras rítmicas y se expone una reseña de la cátedra de tiple en de la Universidad Pedagógica Nacional.

El tercer capítulo presenta las fases y el enfoque de la investigación, alternadamente con el diseño metodológico las herramientas que se tuvieron en cuenta para su desarrollo.

El capítulo cuatro presenta una contextualización de la vida y obra del maestro Francisco Benavides, su contexto social, cultural y musical. Igualmente, se encuentran las transcripciones y el análisis de las obras originales que son la base de este proyecto

En el último capítulo se dan a conocer las dos adaptaciones de tiple solista, su propuesta interpretativa, un análisis descriptivo de su creación, los desafíos y dificultades a la hora de construir estas dos versiones, y la relación de la obra del maestro al componer con los dos arreglos, su expresividad, dinámicas musicales, detalles característicos entre otros.

Finalmente están las conclusiones que dan cuenta de la respuesta a la pregunta y el cumplimiento de los objetivos, al igual que de los aprendizajes en este proceso investigativo.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Este capítulo presenta los motivos que dieron origen a la investigación, así como el cuestionamiento principal, los objetivos, justificación y antecedentes del proyecto.

1.1. DELIMITACIÓN

En la Casa de Cultura del Municipio de Vélez-Santander, se desarrollan procesos de formación musical con instrumentos de cuerda pulsada como la guitarra, el tiple y el tiple requinto, interpretando géneros musicales como el bambuco, la danza, el pasillo y el torbellino, representativos de la región andina colombiana. Esta formación se caracteriza por el uso de la tradición oral y la interpretación musical a partir de la escucha en el formato de trio instrumental en el que el tiple se presenta como instrumento acompañante. La experiencia personal en este contexto permitió la participación en diversos festivales de música colombiana, entre ellos el Festival Nacional de la Guabina y el Tiple, el Concurso Nacional

del Tiple en Charalá, así como otros eventos culturales de carácter regional, como el Festival Folclórico Estudiantil en los que se destaca la variedad interpretativa y las diferentes escuelas según las regiones presentando otra modalidad como lo es el tiple melódico.

Posteriormente al ingreso de la Universidad Pedagógica Nacional, se identifica un proceso totalmente académico enfatizado igualmente en la música andina colombiana, en el que se amplía el conocimiento del tiple, con una nueva forma de interpretar, diferente a la tradicional de Santander, conocido como Tiple solista o Tiple solo. Esto representó un cambio significativo personal frente al instrumento, conociendo autores destacados en este estilo como Enerith Núñez, Fabian Gallón, Oscar Santafé, Oriol Caro, Lucas Saboya, Luis Enrique el “Negro Parra” en otros tantos interpretes del tiple solista. El estilo interpretativo de Santander siguió vigente, haciendo uso del instrumento como acompañante y su estilo melódico, interpretado con plectro.

En el caso de Santander se observa una línea de interpretación característica que amerita un estudio más amplio en la que se destaque el papel que cumplió el maestro Francisco “Pacho” Benavides y la herencia musical en el formato instrumental andino siendo un referente fundamental en el desarrollo del estilo melódico del tiple, al incorporar recursos técnicos, dinámicas musicales y el uso del plectro; sin embargo, a pesar de este legado, se observa una limitada producción investigativa en torno a estos aportes por ello reconocer la obra del autor e interpretarla es en sí, un reto valioso para los tiplistas.

Por lo anterior pensar en adaptar dos obras al estilo de tiple solista, se convierte en un reto académico y artístico, ya que invita a profundizar en su estudio, documentación y creación

1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cuáles son los desafíos técnicos e interpretativos que surgen al momento de adaptar las obras Lejanía y Ausencia del compositor Francisco Benavides Caro al estilo de tiple solista?

1.3.1 Objetivo general

Adaptar las obras “Ausencia” y “Lejanía” compuestas por Francisco Benavides de su formato original (formato trío instrumental) al estilo de tiple solista, teniendo en cuenta las herramientas compositivas del autor.

1.3. OBJETIVOS

1.3.2 Objetivos específicos

- Identificar las técnicas, recursos y estrategias utilizadas por intérpretes de tiple para reconocer algunos estilos contemporáneos de interpretación del tiple solista.
- Caracterizar los recursos musicales que brinden herramientas técnicas que permitan adaptar, al estilo de tiple solista las obras “Ausencia” y “Lejanía” del compositor Francisco Benavides.
- Documentar los procesos analíticos y creativos sobre los que se estructuró la creación de los arreglos
- Presentar un panorama de la vida y obra del maestro Francisco Benavides.

1.4. JUSTIFICACIÓN

Por medio de las adaptaciones del bambuco Ausencia y la danza Lejanía del compositor Francisco Pacho Benavides, es un paso para conocer parte de su obra musical, como una herramienta para la escuela de tiple solista. Esto es un aporte a la academia, ya que no se encontraron partituras para tiple solista, del autor ya mencionado.

Como primera medida, en esta propuesta se observa la riqueza armónica, melódica y rítmica, presentada por el Compositor Francisco Benavides, reconociendo las sonoridades

propias del tiple Santandereano y su interpretación en el formato trio instrumental (tiple melódico, tiple armónico y guitarra acústica).

En segunda medida, poder adaptar las dos obras a versión de tiple solista permite identificar algunos elementos técnicos relacionados con la digitación, los recursos tímbricos, el uso del aplatillado, teniendo en cuenta las dinámicas musicales, el contrapunto, el manejo del plectro y la técnica en el tiple solista. en cuanto al uso de “plaque” y cómo se puede conectar la melodía y armonía.

Es un corto reconocimiento al maestro Benavides y su papel en el desarrollo musical de Santander.

1.5. ANTECEDENTES ACADÉMICOS

En los antecedentes se escogieron investigaciones, que dan cuenta de los estudios realizados alrededor de la interpretación del tiple.

- La primera es una cartilla para tiple titulada Técnicas y estéticas del Tiple Santandereano de Edwin Castañeda. En ella se presenta la versatilidad del tiple acompañante y melódico. Da cuenta de los compositores e intérpretes santandereanos y de la escuela de la región.
- Los caminos del tiple de David Puerta . Narra la historia y creación del instrumento, como fue evolucionando el tiple a treves del tiempo, su fabricación y lo más importante la mención en su forma interpretativa y algunos intérpretes.
- Adaptación y montaje de diez obras de música andina colombiana para tiple y guitarra, del énfasis de cuerdas típicas del programa de licenciatura en música de la universidad tecnológica de Pereira. Realizado por Jennifer Rodríguez Medina y Eliana Marcela Fernández Rodríguez de la universidad Tecnológica de Pereira

- Cartilla para tiple de Wilson Lujan, tiplista colombiano destacado por sus diferentes aportes a la pedagogía con un material muy práctico el cual abarca siete obras y su transcripción para el tiple solista, obra ganadora de la convocatoria estímulos a la creación y premios y premios de la cultura ciudad de Itagüí 2017, “siete obras para Tiple solo”
- Los Regionalismos en la interpretación del tiple “El saber en relación con la cultura”, este proyecto de la profesora Cindy Gómez termina abarcando conceptos claros para el marco teórico de este proyecto, este trabajo que empezó como una maestría de grado y termina siendo un libro importante para el tiple y la música andina colombiana, donde define, explica y resuelve conceptos claros de las formas interpretativas del tiple.
- Otro antecedente es una tesis de pregrado de la universidad pedagógica “de la canción al tiple. Guabina “mi perro Tobías”. Torbellino “el abuelo azul plateado”, pasillo “Camino a agua caliente” de Maryuri Angulo Alemán, que con sus tres composiciones muestra el aprendizaje del tiple en un colegio del sur de Bogotá en diferentes cursos de bachillerato utilizando el método kodaly como complemento de su proyecto.
- La escuela del tiple en Colombia “encuentros y desencuentros de una comunidad pedagógico-musical” material clave para terminar de definir conceptos en el marco teórico de una manera más argumentativa, de este libro se extrae parte de conceptos como el tiple melódico y tiple solista, un poco de su historia, la escuela y su enseñanza del instrumento, este libro fue clave para el desarrollo de este trabajo, agregando parte de la cátedra de tiple en la UPN y la importancia del Encuentro Nacional del Tiple fundado en la Universidad Pedagógica Nacional.
- Adaptaciones y composiciones musicales: aportes didácticos para la interpretación de tiple solista en el área de cuerdas típicas de la Escuela de Música de la Universidad Tecnológica de Pereira de Santiago Grisales Buitrago.

- Para cerrar estos antecedentes se cita el trabajo “Violonchelos entre pasillos y bambucos”, de Sofia López Cely, ya que habla directamente de adaptaciones de dos obras de León Cardona.

2. MARCO TEÓRICO

En este capítulo se registra un panorama del tiple en sus diferentes estilos, con una breve definición y su evolución histórica. Se hace una explicación del bambuco y la danza con sus estructuras rítmicas y una reseña de la cátedra de tiple en de la Universidad Pedagógica Nacional.



2.1. EL TIPLE

"El tiple, es hijo de padre desconocido y madre reconocida, nació en algún lugar de nuestra geografía, nadie cayó en cuenta de bautizarlo, de darle nombre, posición social, manutención o apoyo, se distinguió por un apodo. Creció y vivió entre los humildes: mineros, campesinos, arrieros y artesanos. Nunca, durante su infancia, fue invitado a una fiesta de alcurnia. No podía entrar a las casas de la gente de bien... Hasta hubo párrocos que lo expulsaron de las iglesias. Pobre, anónimo y humillado, el tiple no se dejó abatir. Por el contrario, continuó creciendo, calentándose y adentrándose en el alma colectiva. Ayudó a los comuneros en su grito, acompañó a los libertadores en sus jornadas de emancipación, el adjetivo que trata como apodo se convirtió en nombre propio. El general Santander lo presentó en sociedad. Y llegó por fin a los entornos y salones, a las exclusivas salas de concierto. Sin abandonar al pueblo, siendo fiel compañero de bodas y funerales, en serenatas y

despechos, el tiple se incrustó definitivamente en la vida de la nación, como símbolo y anclaje de la colombianidad” (Puerta, 1988,p4).

Según Puerta (1988), el tiple colombiano tiene sus raíces en los instrumentos traídos desde España por los conquistadores, lo que lo convierte en un descendiente híbrido que atravesó un proceso de adaptación tanto técnica como cultural. Esta evolución lo transformó en un símbolo musical de identidad local, distinguiéndose no solo de sus antecesores europeos, sino también de otros instrumentos andinos, gracias a su sonoridad más brillante. De otro lado, Jorge Montoya (2022), lo identifica como un instrumento criollo que fue concebido en respuesta a las necesidades musicales de las comunidades de la región andina.



Ilustración 1 “apunte para tiple colombiano” obra del pintor Juan Carlos Ospina

Este cordófono cuenta con doce cuerdas distribuidas en cuatro órdenes, cada uno compuesto por tres cuerdas. La afinación varía en cada grupo: el primero se afina en mí, el segundo en sí, el tercero en sol y el cuarto en re. Inicialmente se encontraban triples con afinación en si bemol ahora es común encontrarlos con afinación estándar en do mayor (Gómez, 2024).

2.1.1. Evolución histórica

La evolución del tiple tiene un amplio recorrido desde su origen, como lo plantea David Puerta Zuluaga en su libro *Los caminos del tiple* (1988), donde dice que el tiple no es un instrumento autóctono colombiano, puesto que en la época pre colombina no existía entre las tribus indígenas ningún instrumento de cuerda, distinto de la timbirimba. En la misma obra, específicamente en el capítulo titulado *El tiple en Colombia a partir de 1800*, el autor señala que “el origen del tiple colombiano actual se encuentra en la guitarra en los años de la conquista, proyectada en el tiempo hasta la era republicana del siglo diecinueve” (Puerta, 1988)



Ilustración 2 imagen representativa del tiple en el siglo XIX, tomado de “El tiple entre romances crónicas e ilustraciones. Colombia y Cuba siglo XIX. De Hugo Alonso Urrego Arias (2024)

Específicamente se puede decir que su proceso de transformación en América fue complejo, como lo describe Puerta; ya que se inicia con la adaptación durante el periodo colonial, que abarca los siglos XV, XVI, XVII Y XVIII, cuando los conquistadores introducen los instrumentos de cuerdas traídos desde Europa: el laúd, la guitarra y la vihuela de mano. En este sentido no fue solo una variación física entre estos instrumentos sino la creación de uno diferente, con carácter folclórico basado en la influencia de instrumentos de

cuerda que se adaptó a las tradiciones musicales y fue forjando una nueva forma de expresión cultural acorde a las necesidades del contexto (Puerta, 1988)

Este instrumento musical empezó a tener un cambio notorio en el siglo XVII donde recibe por primera vez el nombre de tiple, por ejemplo, Mon Señor Perdomo Escobar referencia una cita del año 1680 que dice: “Guitarras y tiples para multiplicar la alegría de las gentes buenas” (Perdomo 1980). Así mismo, en una pintura de la iglesia de San Ignacio en Bogotá, del año 1686, ya aparecen las primeras representaciones gráficas de instrumentos similares al tiple en la imagen de un ángel que tiene un instrumento en sus manos. También se encuentran menciones documentales en Popayán: “tiples” junto a guitarras y flautas, en 1754; al igual que la primera mención en literatura musical española, en 1791: “los tiples formaban parte del pueblo dentro de agrupaciones en sus fiestas , en sus fandangos en sus bambucos” (Puerta, 1988).



Foto 2, Tiple hecho en el siglo XX (1916) en restaurante típico del municipio veleño, captada con celular.

En cuanto a la evolución técnica del instrumento, antes de 1900 era un cordófono de ocho cuerdas con cuatro órdenes dobles. Posteriormente, los fabricantes de instrumentos le hacen mejoras para pasar a cuatro órdenes con tres cuerdas por orden, en este caso doce cuerdas. Debido al surgimiento de los festivales y a la apertura de escenarios importantes de la música colombiana en el país, los luthieres no paran en esta evolución, creando y adaptando el instrumento a las necesidades del interprete, con un resultado actual que se

preocupa detalladamente por el material, la ergonomía, en su fabricación y una forma que lo define como instrumento propio. (Puerta, 1988).



Foto 3 Pablo Hernán Rueda Luthier
<https://www.instagram.com/pabloruedaluthier/p/C5lcl11OqTm/>

Hoy en día se consigue en algunas tiendas de venta de instrumentos del país, en fábricas reconocidas de Bogotá como la Santandereana, la Colonial, con luthieres destacados como Pablo Hernán Rueda, Julián Duarte, Humberto Bohórquez, Gustavo Gómez, y Orlando Pimentel, entre otros, quienes dan vida y sonoridad a este bello instrumento.

Desde el punto de vista social se puede indicar que a finales del siglo XIX el tiple se consolida como símbolo musical de la historia colombiana, destacándose por la trascendencia en el país ya que tiene una fuerte acogida en las músicas populares y se integra en los conjuntos musicales de la época. Dentro de su contexto cultural se destaca como símbolo de resistencia ya que representa la identidad del campesino de la región andina, especialmente de los Santanderes, el altiplano Cundiboyacense y Antioquia, con menos influencia en el eje cafetero y el Tolima grande, acompañando fiestas patrias y religiosas. (Puerta, 1988)

El instrumento dejó de ser visto como un derivado de la guitarra para convertirse en un icono nacional hasta el día de hoy, por lo que el siglo XX fue el periodo clave en la consolidación del tiple hasta la actualidad, como lo asegura David Puerta “donde viene para quedarse” pues hace parte del patrimonio cultural de la nación (Ley 99 del 2005 del congreso de la república) como instrumento nacional de Colombia.

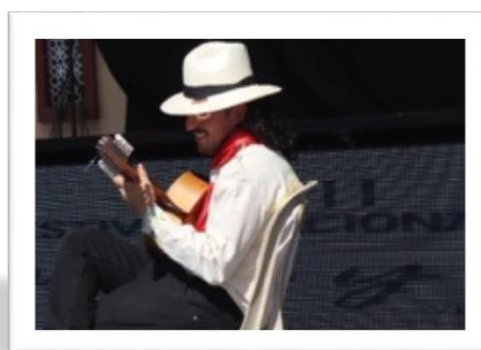


Foto4: Festival nacional de la guabina y el tiple año 2023

En síntesis, el tiple ha pasado por diferentes generaciones, evolucionando en su percepción social, que comenzó como un instrumento rural y popular, logró con el tiempo una amplia difusión en todos los estratos sociales del país, el tiple llegó para quedarse sin perder su esencia dejando atrás su condición de ser un instrumento poco valorado . Esto consolidó su recorrido y trayectoria en la historia de Colombia como lo afirma David Puerta en el libro “los caminos del tiple”.

2.1.2. Características sonoras del tiple

El tiple tiene varias características, una de las más importantes y por lo que más se destaca es el brillo que se produce al tocar con las uñas, por el timbre agudo, claro y luminoso. Otra muy importante es la riqueza armónica que, gracias a sus cuatro órdenes y a la distribución en octava de cada uno, le permite una interpretación rica en textura y sonoridad posibilitando a los intérpretes de tiple emplear recursos como el aplatillado o guajeo, para acompañar.

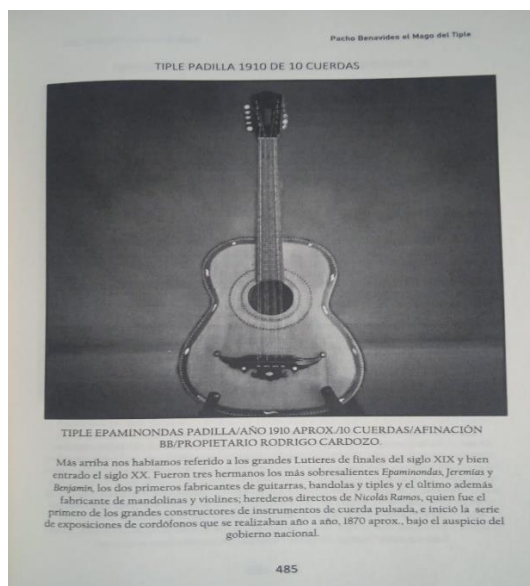


Ilustración 3 tiple padilla, imagen extraída del libro “El mago del Tiple” de

A la hora de interpretarse de forma melódica se destaca su sonoridad dulce y nostálgica que lo hacen diferente de la bandola andina o del tiple requinto, que también son instrumentos melódicos colombianos. Se puede decir que las características sonoras del instrumento también dependen mucho del interprete y su estilo compositivo, también su contexto cultural entre otros tantos factores. (Jorge Montoya, 2022).

El tiple tiene variantes en sus diferentes formas interpretativas; las tres más destacadas son melódico, solista y acompañante también conocidos como estilos interpretativos: A continuación, se explica detalladamente cada variante como un estilo interpretativo sus características y definición:

2.1.3. Tiple Acompañante



Foto 6 Festival Folclórico estudiantil, realizado en el municipio de Vélez Santander año 2022

“Es una forma interpretativa que involucra acordes con una progresión armónica y una estructura rítmica; su papel es acompañar la melodía, que puede ser interpretada por cualquier otro instrumento musical o una voz, tiene variantes técnicas para su ejecución

como él; guajeo o aplatillado, el arpegio y el acompañamiento pulsado o plaqué” (Gomez,2024, P 52).

El tiple acompañante es el estilo de interpretativo más importante del país y de la región andina. Se implementa para acompañar diferentes instrumentos musicales y formatos, como tríos instrumentales y orquestas de cuerdas pulsadas, para acompañar cantantes y en los diferentes festivales de música colombiana del país, en los diferentes concursos de música Andina colombiana del país, casi siempre hay un premio al mejor intérprete de este estilo interpretativo que recibe como nombre “mejor tiple acompañante”, en festivales como el José A morales de socorro, Concurso Nacional del tiple de Bucaramanga y Charalá, en el festival Mono Núñez entre otros tantos importantes de la música Andina Colombiana.

2.1.4. Tiple melódico

Es una de las formas de interpretar el tiple, proveniente de Santander, su principal representante fue Francisco Benavidez oriundo de la provincia de Vélez. Como su nombre lo indica *tiple melódico*, se enfoca únicamente en la línea melódica de la pieza musical, para lo que utiliza el plectro o púa; suele ser acompañado por otro instrumento o varios que desarrollen la parte armónica.(Santafé, 2024)

En Santander es muy común el formato del compositor Pacho Benavidez, que consiste en un tiple y una guitarra; formato trio instrumental. Algunos maestros de la época que dieron su aporte a este estilo interpretativo fueron: Peregrino Galindo, Álvaro Dalmar, José Luis Martínez Vesga, Pedro Nel Martínez, entre muchos otros que han aportado un gran número de grabaciones. Entre otros tantos está Diego Otero uno de los jóvenes intérpretes destacados en la región y en el país quien tiene un trabajo impecable en la ciudad de San Gil, una escuela bastante amplia de la enseñanza de este estilo igual que Wilson Lujan de Antioquia. (Santafé, 2024)



Foto 7 trio típico instrumental de tiple, conformado por Oscar Santafé, Diego Otero y Mateo Vargas en el marco del encuentro Nacional del tiple UPN año 2023 en el teatro Colsubsidio

La forma melódica, punteada o con plectro se toca a dos cuerdas, se sostiene con los dedos pulgar, índice y medio para lograr mayor proyección, es común el uso del vibrato, conocido normalmente como *lloradito* en la región Santandereana al igual que los glissandos.(Gómez , 2024) El tiple punteado, al estilo tradicional Santandereano, se utiliza con plectro o cuchilla de afeitar, lleva la melodía, acompañado de otros instrumentos, ya sea otro tiple o guitarra. (Puerta, 1988).

De otro lado, para Gonzalo España en su libro “Santander cultura y paisaje”. El trio andino tradicional colombiano se conforma por tiple, bandola y guitarra, siendo la bandola el instrumento que lleva la melodía principal de las obras musicales, sin embargo, en Santander este formato de trio es un poco inexistente ya que es reemplazada la bandola por otro tiple o tiple requinto. Este trio andino es sustituido por dos tiples y una guitarra donde el tiple desempeña este rol; también es una modalidad única en Colombia, el dúo de tiples, donde uno actúa como solista y el otro como acompañante.

Existen algunos festivales importantes en la región Santandereana que hacen alusión al formato de tiple melódico, entre los más destacados se encuentra: el Concurso nacional del tiple Pedro Nel Martínez en Charalá, el Festival nacional de la guabina y el tiple en Vélez Santander y el Festival nacional del tiple en Bucaramanga este último con su primera edición

en el año 2024, dándole de nuevo una importancia al tiple melódico y a la manera tradicional de interpretar el tiple en Santander.



Ilustración 4 Pacho Benavides en la cartelera de Cortiple ilustración sacada del libro Pacho Benavides el mago del tiple de Baltazar Gonzales.

En síntesis, el tiple melódico es una forma de tocar el instrumento en Santander, su trayecto lleva más de cien años, desde su inicio con el pionero del tiple melódico Francisco “Pacho Benavides” hasta el momento. Actualmente esta forma interpretativa, se practica desde municipios muy pequeños hasta grandes festivales como el “Mono Núñez” en el que uno de sus premios más importantes recibe el nombre de “Pacho Benavides”. Este certamen reconoce al tiplista que mejor interpreta el instrumento en este estilo. Entre los tiplistas contemporáneos más destacados en este estilo interpretativo; están el maestro José Luis Martínez Vesga y Pedro Nel Martínez quienes llevan más de cinco décadas tocando el tiple en Santander hasta el día de hoy.

2.1.5. Tiple solista

Según Elkin Pérez, (citado por Franco 1987) “Es la forma de interpretar el instrumento en la que la melodía y el acompañamiento van al mismo tiempo, donde su sonoridad esta enriquecida por las diversas dinámicas y matices de los diferentes compositores de antaño y de la actualidad. El estilo interpretativo de tiple solista, se define como la forma de unir el tiple acompañante con el tiple melódico donde el ejecutante utiliza las uñas y las yemas de los dedos, no se utiliza el plectro en esta técnica interpretativa (Puerta, 1988).

Esta modalidad de interpretación empieza a tomar forma desde mediados del siglo XIX, y se desarrolla a comienzos del siglo XX, su papel inicial fue como acompañante y como ejecutante melódico, siendo Gonzalo Hernández uno de los pioneros de este estilo interpretativo del tiple, considerado por muchos tiplistas como el primer tiplista solista de su generación.(Santafé, 2024)

El limitado protagonismo dentro de este estilo, se podría atribuir a las carencias en su evolución estructural, ya que antes el clavijero no era metálico, este aspecto resultaba clave, por ello, la incorporación de los nuevos clavijeros *metálicos* fue lo que permitió alcanzar su afinación estable, función fundamental para su desarrollo solista. (Camero, et al., 2017), para convertirse en la actualidad en el estilo más interpretado por los tiplistas en la región andina, “esta es la interpretación de tiple quizá de las más recientes, su interpretación en los conciertos, donde es el único instrumento en escena”. (Gómez, 2024)

En Mariquita - Tolima hacen uno de los festivales más importantes del país en el que el estilo del tiple solista juega un papel importante, siendo este el encuentro más importante del país, donde han ganado y participado grandes intérpretes como Pedro Nel Martínez, Luis Enrique “el Negro” Parra, a quien se le hace homenaje a su obra como intérprete del tiple solista, recordando también que fue el primer músico en el país en ganarse el gran galardón del Mono Núñez como tiplistas solista; por eso en la actualidad recibe el nombre de Encuentro Nacional de solistas del tiple, el Negro Parra.

La transición del tiple solista al contexto académico se debe reconocer a Aicardo Muñoz, Elkin Pérez y a Enerith Núñez como los primeros interpretes en promoverlo, esta última como la primera mujer interprete de tiple solista en Colombia, quien ha dado una gran cantidad de conciertos en el país. Dentro de sus destacadas publicaciones se encuentra:



Foto 8 Enerith Nuñez.
Foto tomada por el autor

Dieciséis obras de autores colombianos para tiple solo, proyecto ganador de Colcultura en el año de 1992, gracias a ese reconocimiento ha logrado numerosas publicaciones sobre el tiple solista, dando un aporte para la academia y la investigación con numerosos conciertos en diferentes lugares del país, deduciendo también que es un aporte para el tiple solista en general.



Foto 9 Concurso Nacional del tiple Pedronel Martínez en Charalá 2025

Actualmente en la academia se puede apreciar el aporte de varios ejecutantes del *tiple solista* como los son Enerith Nuñez, Oscar Santafé, Fabian Gallón, Juan Pablo Hernández, Paulo Olarte, Oriol Caro, Víctor Hugo Reina, Lucas Saboya entre otros tantos, que han aportado a

la educación superior. Estos interpretes se destacan por su aporte en las diferentes cátedras de tiple del país, conservatorios, licenciaturas, pregrado en música etc., donde su aporte al *tiple solista* ha sido significativo en cuanto a métodos, enseñanzas, elaboración de recurso como la transcripción y adaptación de sus obras de *tiple solo* a partituras y la adaptación de obras clásicas europeas y destacadas de la música, tanto colombiana como latinoamericana a formato de tiple solista, dando un gran aporte al instrumento en su estilo solista y proyectado a futuro nuevas generaciones de músicos que conserven este legado y estilo de interpretar el tiple.(Camero, et al., 2017).



Foto 9 Catedra de tiple UPN año 2019, encuentro nacional del tiple UPN

2.2. El tiple a través de la historia ha evolucionado, alcanzando un estatus en el estilo solista, gracias a la unión de saberes tradicionales y académicos. Su ejecución individual no era tan significativa; *no* había proyectado su estilo, tampoco había un escenario para este estilo interpretativo del instrumento. Se



Foto 10 Luis Enrique "el negro parra" en el marco del festival nacional de música Mangostino de oro. <https://mangostinodeoro.org/encuentro-de-solistas-de-tiple/>

ha demostrado factible, mediante obras como las de Gentil Montaña y Luis Osorio, quienes plantean complejidades superables con el entrenamiento debido, en su estilo por intérpretes pioneros como Enerith Núñez. Un aspecto clave para la técnica del tiple solista, era que inicialmente no existían composiciones escritas para dicho formato. *“Aunque conocía algunas obras del maestro Pedro Nel Martínez para tiple melódico, la idea de un repertorio para el estilo solista era desconocida para mí, por eso el trabajo que realice con mi maestra Enerith Núñez, se basó en adaptaciones creadas en diferentes formatos, lo cual era un reto porque no se encontraban para tiple, planteaban complejidades en su estructura, y exigían un alto nivel de interpretación para ser ejecutadas”.*(Santafé, 2024)

2.2. GÉNEROS MUSICALES

En este apartado se abordará de manera conceptualizada dos géneros musicales de la Música Andina Colombiana, el Bambuco y la Danza, ya que con estos géneros se hace el análisis, la transcripción y los arreglos del proyecto de grado, teniendo en cuenta que son bastante representativos para el compositor Francisco Benavides, ya que gran parte de su obra musical cuenta con Bambucos y danzas.:

2.2.1. Bambuco

Según Abadía Morales, el bambuco es el género musical más representativo de toda la región andina, por no decir que es el más importante y desempeña un papel importante en el folclore nacional (Gautier, 1997)

El bambuco, se puede referenciar como la danza emblemática de la región andina, proveniente de ritmos españoles como el fandango, el bolero, la seguidilla entre otros, eran los bailes comunes del pueblo, dieron origen a expresiones criollas como los fandanguillos , que en el siglo XIX se enriquecieron con elementos indígenas y africanos, su proceso de fusión y creación se desarrolla principalmente en Antioquia y en Cauca, este es su lugar de nacimiento, considerado su lugar de origen hasta el día de hoy.(Escamilla, et al., 2001)



Ilustración 5 imagen pictórica del baile tradicional del bambuco, extraído del Manual de Folclor Colombiano de Javier Ocampo López.

Para Alfonso de la Espriella en su libro “Historia de la música colombiana a través de nuestro bolero “el bambuco es el aire nacional del país cuyo origen no tiene respuesta, donde cuenta que Jorge Isaac que no tiene relación con la música española ni de los aborígenes americanos, y que pasaron más de ochenta años para demostrar que el bambuco tiene origen africano.

Queda claro que el bambuco tiene un amplio origen y trayectoria inclusive antes de la llegada de los esclavos africanos y proviene del quechua, como se menciona en algunas reseñas, que hablan desde el origen nativo y aborígen indígena del país explicando todo lo ocurrido en estas pequeñas civilizaciones indicando que el bambuco se establece en Santafé de Bogotá

la capital del país, proveniente del sur del país, que fue evolucionando y se dispersó en varias regiones, inclusive paso de ser rural, a ser reconocido como el bambuco del Salón en Cundinamarca y Boyacá , (Espriella, 1997)

Se caracteriza por su acompañamiento ritmo-armónico en el primer y tercer tiempo de un compás de $\frac{3}{4}$, dejando una pausa del segundo tiempo. Además, los silencios en la melodía que a menudo coinciden con los del acompañamiento, haciendo su diferencia característica única de este género. Aunque el bambuco se escribe en un compa simple de tres tiempos $\frac{3}{4}$ su estructura rítmica se puede identificar como un compa compuesto de $\frac{6}{8}$, creando una relación disyuntiva con el acompañamiento, por ello, algunos investigadores discuten su origen entre indígena y el pueblo afro, aún se desconoce con exactitud esta afirmación. (Escamilla, et al., 2001)

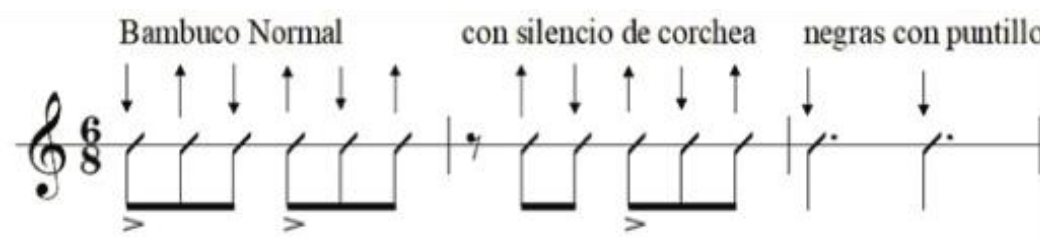


Figura 1: Esquema rítmico del bambuco.

Tomado de la cartilla técnicas y estéticas del tiple santandereano pág. 6.



Figura 2 Estructura del bambuco a 3/4.

El bambuco festivo o sanjuanero es una variante del género; expresión musical colectiva, emplea el conjunto tradicional conocido como cucamba que está compuesto instrumentalmente de tiple, flauta de queco, Carángano o vejiga de bolillo, tambora o el antiguo chimborrio, también instrumentos percutivos como puerca, cucho, raspa de caña y hojita de naranjo, este formato instrumental se utiliza en otros géneros folclóricos como la rajaleña, y fandanguillos, también otras variantes dependiendo su región o departamento como vueltas antioqueñas, la guaneña del cauca, en esta última la famosa chirimía caucana.(Abadía, 1997)

Se deduce que el bambuco no solo es un destacado género musical de la región colombiana, también es el género representativo más grande que tuvo gran auge y recibimiento en el país, por eso la importancia de escoger temas como el bambuco “Ausencia” dentro del repertorio del maestro y en este proyecto, la gran mayoría de composiciones de Francisco “Pacho” Benavides se encuentra este ritmo colombiano entre sus preferidos .

2.2.2. Danza

Desde el siglo XIX, la danza se consolida como un género en la región andina de Colombia, surge como la mezcla de la contradanza europea y la habanera cubana, inicialmente interpreta en fiestas familiares y salones elegantes, compartiendo protagonismo con el pasillo fiestero. Este ritmo se arraigó con fuerza en el folclor colombiano, en departamentos como Antioquia, Santander, Cundinamarca, Boyacá y el Cauca. A inicios del siglo XX, el género ganó importancia en estudiantinas y conjuntos de cuerdas pulsadas, especialmente las danzas compuestas por Pedro Morales Pino y Luis Antonio Calvo, según el investigador Daniel Zamudio en su obra “el folclor musical en Colombia”, este género evoluciona de la contradanza antigua, emparentada con la habanera por su cadencia marcada y su carácter expresivo, tiene unas características musicales que lo diferencia de otros géneros

musicales , en especial por su métrica de 2/4 que es compas binario, tiene un patrón ritmo-melódico basado en tresillos, movimiento vivas en un ritmo de 6/8 heredado de la contradanza, posiblemente influyó en el acompañamiento del bambuco. dentro de sus intérpretes y compositores más representativos de este género tenemos, Luis Dueñas Perilla de Boyacá, Luis A. Calvo de Santander, Pedro Morales Pino de Valle del Cauca y Emilio Sierra de Cundinamarca. (López, J. O, 2011)

“La danza es una modalidad más lenta del vals, y se puede decir que el pasillo es su variante acelerada, proveniente de la habanera cubana, como lo había sido de la contradanza alemana, de la francesa contradanse y de la española contradanza, la danza y el pasillo son aires aculturados en el medio mestizo en la región andina, en expresiones vocales, instrumentales y coreografías”.(Abadía, 1997, P 38).



Figura 1: Esquema de la figura rítmica de la danza interpretada en el tiple en su técnica de aplatillado, imagen extraída del método del tiple de Elkin Pérez (1996)

La comprensión de los Géneros musicales; Bambuco y Danza, su importancia en la música andina colombiana, es fundamental para este trabajo, pues constituye la base estructural sobre la cual se edifica la obra de Pacho Benavides, el análisis musical de sus particularidades ritmo-armónicas y melodía que permite proporcionar las herramientas adecuadas para abordar el proceso de adaptación al tiple solista.

Este conocimiento crea las bases para explorar, en el siguiente apartado se muestra cómo queda estructurado y asimilados dentro de la cátedra de tiple de la Universidad Pedagógica nacional, evidenciando la relación mutua entre la tradición y la academia:

2.3. EL TIPLE EN LA CÁTEDRA DE MÚSICA EN LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

La cátedra de tiple en la Universidad Pedagógica Nacional ha tenido un largo y amplio recorrido, desde mi experiencia como estudiante tuve la oportunidad de ir a varios encuentros, festivales y demás, donde el profesor Oscar Santafé quien ha sido docente de la cátedra de tiple por casi dos décadas. Su trabajo en el instrumento ha permitido permear la cátedra de varios recursos y más en el estilo del tiple solista, el escenario del Encuentro Nacional del tiple como primer recurso de la cátedra que es gestionado y organizado por el maestro Oscar y la maestra Dora Carolina Rojas, junto a Bandolitis; puedo decir que han sacado el festival, con escasos recursos; donde se han traído diferentes intérpretes del tiple solista y de instrumentos similares interpretados en otros países de Latinoamérica, financiando el viaje para el festival de músicos internacionales que han tocado la viola caipirinha, mandolina entre otros tantos donde tuve la oportunidad de aprender algo de sus recursos y su experiencia dentro de los conversatorios dictados por estos grandes maestros en el marco del mismo festival, la cátedra de tiple UPN es un espacio no solo para aprender tiple, sino un espacio para aprender diferentes conocimientos y saberes de la pedagogía en general a través de estas valiosas experiencias.

El estudiante de la cátedra de tiple de ese entonces, Edison Moreno Quiroga quien es docente actualmente y egresado de la UPN. Se convirtió en una pieza clave para el encuentro nacional del tiple de la Universidad Pedagógica Nacional, tras encontrar dificultades en logística y gestión para participar en eventos externos, pues no siempre la universidad tenía el presupuesto para estos viajes, donde hace la propuesta al profe Oscar de organizar un encuentro propio en la misma universidad, para el año 2009. Edison junto al maestro Oscar empiezan a



Foto 11: Encuentro Nacional de Tiple U.P.N.
Foto del album del autor

contactar tiplistas para organizar esta primera versión. La respuesta fue abrumadora, muchos tiplistas estaban con la disposición de aportar a este encuentro, compartir su conocimiento y aprender de varios músicos. Este primer concierto se realiza en la sala otto de Greiff, donde tuvieron una fuerte acogida por el público y de los maestros invitados, esto motivó a que se continuara esta práctica de manera anual, teniendo un éxito dentro del gremio de los tiplistas solistas de todo el país. Este encuentro que acaba de terminar en el 2024 su duodécima versión, se ha convertido en un gran referente, donde se realizan talleres, charlas, didácticas y conciertos en diferentes escenarios de Bogotá, donde han pasado leyendas históricas hasta nuevos talentos, todos compartiendo su arte sin barreras. Esto no solo ha documentado la riqueza tiplística del país, también ha sentado las bases para una escuela colombiana de tiple, donde lo académico y lo tradicional convergen, las memorias de este encuentro de tiple en la universidad es un legado para futuras generaciones, para músicos e investigadores (Santafé , 2024).



Foto 12 Catedra de tiple UPN en el encuentro Nacional del tiple en San Sebastián de mariquitica 2021.

La experiencia vivida en la cátedra de tiple en la Universidad Pedagógica Nacional ha sido bastante grata y enriquecedora, la manera de interpretar el tiple solista en los diferentes estilos mencionados, se concluye que gracias al encuentro nacional del tiple y la cátedra hay una formación donde las barreras de la tradición oral y la academia quedan quebradas y el quehacer musical de diferentes formas de ver el instrumento son unidas a lo largo de esta trayectoria en la universidad, una cátedra donde tiene miles de anécdotas, viajes, festivales, reseñas y premios donde se comparte el amor por la música andina colombiana y donde las nuevas generaciones hacen parte de este colectivo.



Foto 13 Orquesta Típica de universidad pedagógica nacional en la feria del libro en Corferias año 2024

3. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

El presente capítulo presenta las fases y el enfoque de la investigación, alternamente con el diseño metodológico las herramientas que se tuvieron en cuenta para su desarrollo.

3.1. ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN

Este proyecto tiene un enfoque cualitativo en la modalidad de investigación-creación: “este enfoque busca comprender fenómenos sociales y culturales desde la perspectiva de sus participantes, donde se analizan contextos y procesos a través de datos descriptivos”,(Hernández, R., Fernández, C. & Batista, P., 2016). Es ideal para estudiar la obra del Compositor Francisco Benavides, la práctica interpretativa del tiple como instrumento principal, que es un conector importante con el entorno social y cultural de la región andina y Santandereana.

La investigación-creación, según López Cano, se define como una práctica donde el proceso de indagación y el acto creativo son inseparables y se alimentan mutuamente (López-Cano & San Cristóbal, 2014), con esto se infiere que a la hora de hacer las dos adaptaciones para tiple solista es indispensable hacer, en primera instancia, un proceso investigativo de la vida y obra del compositor, determinar las características musicales y establecer las pautas

para las adaptaciones acorde a los parámetros de creación. donde aplica el proyecto la investigación (Revisión documental, transcripciones y audios originales del compositor), creación (la adaptación de las dos versiones de las sobras seleccionadas para tiple solista) utilizando la técnica, recursos y expresiones musicales del maestro “Pacho Benavides”.

Esta investigación no solo consiste en estudiar la obra de Benavides para hacer dos arreglos sino en generar conocimiento a través de la práctica misma de crear las adaptaciones. Cada decisión tomada durante la transcripción, cada experimento con una digitación o un recurso como el guajeo, para resolver cómo suena mejor una frase, es en sí mismo un hallazgo y un dato valioso. Así, las adaptaciones que se entregan, a más de ser el producto final, son también la evidencia del proceso de investigación, un documento que encapsula el conocimiento adquirido sobre el estilo de Benavides y las formas diferentes de interpretar el tiple solista.

Todo lo anterior será a partir de la recolección de datos que han pasado a través de los años por el compositor Francisco Benavides, algunas partituras, audios, algunas obras transcritas encontradas a esto anexando la creación de las transcripciones del formato original de trio de música colombiana, que era el formato que Francisco Benavides utilizaba a la hora de interpretar el tiple, junto a la percepción de opiniones alrededor de la vida y obra del maestro.

3.2 DISEÑO METODOLÓGICO

3.2.1 Fases de la investigación

Fase 1. Concepción de la idea: Se identificó el objeto de estudio, la pregunta problema, se establecieron los objetivos y el camino a seguir.

Fase 2. Estructura conceptual:

Se determinan las categorías de análisis y el enfoque de la investigación desde lo conceptual relacionado con lo histórico, lo musical y lo interpretativo teniendo en cuenta la historia de vida del maestro Francisco Benavides. En cuanto al tiple se destaca su papel en el entorno histórico, social y cultural, como acompañante y como solista, su construcción e interpretación.

Desde lo musical están los géneros musicales Bambuco y Danza, así como los criterios de análisis para la interpretación

Fase 3. Investigación y diseño.

Tipo de investigación y el proceso:

- Se seleccionaron en primera instancia los géneros vals y bambuco. Luego las obras: “Ausencia” bambuco y “Lejanía” danza para hacer las adaptaciones.
- Reconocimiento de la vida y obra del maestro y del tiple desde su contexto
- Transcripción de partituras y selección de transcripciones,
- Estudio de los elementos melódicos, rítmicos, armónicos, formales.

Fase 4. Creación artística: Elaboración de dos adaptaciones del bambuco Ausencia y la danza Lejanía.

3.2.2 Instrumentos y técnicas de investigación

- **Revisión documental:** Se trabajó documentos relacionados con la biografía del maestro Benavides, el tiple, los géneros musicales Bambuco y Danza, representados en libros, artículos de periódico, audios y grabaciones.
- **Entrevistas:** Se realizó un cuestionario dirigido a varios intérpretes el cual va integrado, en los anexos, a un conocedor de folclore de la provincia de Vélez, y a dos intérpretes de tiple y requinto conocidos en la región Santandereana. (Ver anexo 1)

Observación participante en el festival de la guabina y el tiple: se observó detenidamente a los participantes de la versión de este festival, año 2025 en una de sus categorías llamada, concurso Campeón de campeones “homenaje a Pacho Benavides” “donde se presentaron cinco intérpretes de tiple, campeones de versiones anteriores tocando los temas más destacados del maestro “Pacho Benavides”, con tiple melódico con acompañante armónico (tiple, guitarra o bajo), en este festival se pudo caracterizar los recursos interpretativos más utilizados por el compositor “Francisco Benavides” en los diferentes ejecutantes del Tiple, la gran mayoría interpretó obras conocidas como “Ausencia” “Perla del Valle” “Caricias”

Diario de campo: se hizo selección de documentos, el borrador del proyecto de grado donde se trabajó varias veces para recolectar datos importantes, hacer tablas, esquemas y demás para a la final tener un trabajo escrito sin margen de error.

Transcripción:

Para llegar a las dos transcripciones se hizo primero una revisión del repertorio general y de allí se seleccionaron dos temas: el bambuco Ausencia y la danza Lejanía. Este primer tema se selecciona por su facilidad a la hora de interpretar en el instrumento y también a la hora de transcribir por su versatilidad sonora, está diseñado para que un ejecutante de tiple lo pueda escuchar, interpretar y transcribir, además que es uno de los bambucos más emblemáticos del compositor. Adicionalmente se utiliza para hacer la versión de tiple solista. El segundo tema es la danza Ausencia, escogida dentro del repertorio predilecto de Francisco Benavides, está a diferencia de otras danzas tiene un nivel de complejidad bastante elevada ya que el tema por su estructura melódica y compositiva no se presta para hacerle contrapuntos o melodías arrítmicas que encajan como se pudo lograr con el bambuco “ausencia” ya que su estructura musical, está compuesta únicamente para ser interpretada en tiple melódico, lo cual no encaja del todo.

Análisis Musical (criterio de análisis):

Se analizaron dos obras seleccionadas del repertorio del compositor, el bambuco “Ausencia” y la danza “lejanía” ; para mostrar insumos a la hora de interpretar el tiple solista,

la importancia de todos sus recursos compositivos que hacen parte del tiple en Santander, su forma musical, estructura, su sonoridad en particular, como se logra transcribir y ver el resultado en el formato del pentagrama, se tuvo en cuenta varias pautas entre ellas y la más importante la recolección de audios y demás que hacen parte del proceso de investigación de la obra del maestro “Pacho Benavides”.

Si bien el uso de la tecnología y algunos software como Finale y Audacity fueron la herramienta principal para crear esta transcripción lo que permite visibilizar la transición de un proceso empírico y lograrlo conectar con la academia, ya que se cuenta con pocas partituras del compositor, un proceso que implicó algunas dificultades teniendo en cuenta que la grabación no tenía buen audio, esas dificultades se pudieron disolver al escuchar varias veces la grabación y logrando memorizar las frases para poderlas escribir al pentagrama. La armonía y la melodía fueron escritas sin alteración alguna, con sus respectivas barras de repeticiones y el uso del coda.

Se hace un análisis sistematizado de las dos obras ; con la identificación de la forma tripartita simple presente en la gran mayoría de obras del maestro, sus cadencias, giros armónicos y melódicos, se identificó el uso de varias progresiones armónicas; sus características musicales por medio de tablas comparativas se muestra el análisis de una manera práctica y resumida.

4. VIDA Y OBRA DEL MAESTRO FRANCISCO “PACHO” BENAVIDES

En este capítulo se presenta en primera instancia una contextualización de la vida y obra del maestro Francisco Benavides, su contexto social, cultural y musical. Posteriormente se presentan los análisis de las obras originales con las transcripciones, que son la base de este proyecto:

4.1. QUIÉN FUE FRANCISCO “PACHO” BENAVIDES



Foto 14
Francisco Pachó Benavides.
<https://share.google/images/N469Cc9yEnDF3kSb9>

Francisco Benavides Caro fue un intérprete de tiple Santandereano considerado por los intérpretes de tiple en la actualidad, y antes de su fallecimiento, como el pionero del estilo de tiple melódico, considerado para los intérpretes de tiple en la actualidad y antes de su fallecimiento, el maestro más importante del país, que dejó una trayectoria artística bastante amplia y quien hasta el día de hoy es uno de los referentes más importantes de la Música Colombiana en general; tanto que en festival mono Núñez, uno de los premios más importantes recibe su nombre como “premio a mejor tiplista Pachó Benavides”.

Nacido, en Vélez, un octubre de 1900 empezó a estudiar tiple desde temprana edad, aprendió de la mano de su abuelo quien también tocaba tiple en sus tiempos libres. En su juventud tomó clases con Nicolás Mosquera, bandolista con quien se desempeñó en la música por varios años. En 1933 conoció al músico José Alejandro Morales, con quien empieza su recorrido, el lo acompañaba con tiple armónico. Sus composiciones y trayectoria musical, así como las giras por el país hasta la década de los 50s, dan muestra de una maravillosa carrera artística bastante amplia (RNAC, 2024). Posteriormente integra el Trio Alma Nacional con “Pachó Benavides” en el que se desempeña como intérprete de tiple melódico, acompañado por Felipe Durán y Leoncio Herrera, con quien hizo giras por todo el país (Gonzales S, B, 2023).

Según Cifuentes (2020), Francisco Benavides logra ser el pionero precursor del Tiple como ejecutante melódico y solista en Colombia, donde Camilo Cifuentes y varios maestros instrumentistas lo tienen como referente. En este orden de ideas también se encuentra el joven tiplista Mateo Vargas, oriundo de Armenia, Quindío quien estudia metódicamente y describe el estilo compositivo del maestro Francisco Benavides, y su

aporte para la música colombiana(Gonzales S, B., 2023). En los años 50s fue invitado al palacio presidencial en Bogotá, donde estrena oficialmente el bambuco “sol de junio” frente al mandatario Rojas Pinilla, convirtiéndose en el único tiplista que tocaba para ellos y la gente de la clase política alta (Puerta, 1988).

El maestro estuvo cinco años de gira por Europa tocando en diferentes lugares desde iglesias hasta teatros reconocidos de esa época. Empezó su gira por España y de ahí se dirigió a otros países como Italia, Francia e Inglaterra haciéndose conocer como el Segovia de América. Como anécdota, estuvo de paso en un crucero donde le realizaron una entrevista y fue transmitida en la radio, también fue uno de los pocos músicos latinoamericanos en tocar para la Reina Isabel. Francisco Benavides fue el primer colombiano y tiplista en ganar un concurso de música internacional realizado en Cuba .También fue condecorado internacionalmente en un crucero gracias a varios directores de orquestas que conoció en un viaje a Nueva York (Gonzales S, B., 2023). Según Puerta (1988) Pacho era un músico empírico y nato que no tuvo formación académica alguna que se formó con el maestro de la provincia Nicolás Mosquera, que muere a la edad de 37 años esto se confirma en la tesis de Cifuentes (2020).



Foto 15 Francisco Benavides Caro junto a Aristarco Gómez, foto compartía por Mateo Vargas

4.2. TRANSCRIPCIÓN DE LAS OBRAS LEJANÍA Y AUSENCIA

La transcripción en la música, es el proceso por el cual se escribe una canción, una frase o una melodía de un disco o de un instrumento, o de una grabación al pentagrama, en este trabajo de grado fue un reto lograr hacer esa transcripción ya que los compositores de antaño tocaban los tiple en tonalidades que no eran la estándar. En el caso del maestro, el tiple se interpretaba en si bemol por lo cual se utiliza un tiple con esta afinación para poder hacer la transcripción completa. El proceso para transcribir nota por nota al pentagrama fue riguroso, memorizando la armonía y melodía luego se transporta a un tiple en tonalidad estándar, el audio de la obra es escuchada directamente de grabaciones de la discografía del maestro Pacho, luego por medio del software Finale se describe cada nota musical a la final obteniendo la transcripción del bambuco, dando con su tonalidad, modulaciones y progresiones, después se realiza la transcripción de la danza Lejanía que a la hora de transcribir tiene un poco más de dificultad en su parte final.

Queda por aclarar que se presentaron algunas dificultades, durante la transcripción de las dos obras, dado que las grabaciones fueron realizadas hace más de medio siglo, lo que implicó utilizar un software; debido a la baja calidad de grabación, para ajustar la grabación a tonalidad estándar de la actualidad.

Musical score in G major, 3/4 time signature. The score consists of eight staves of music with various chords and melodic lines.

Staff 1: Starts with a repeat sign and a section symbol (§). Chords: D7, G, G7, C.

Staff 2: Measures 6-12. Chords: D7, C, D7, G, D7, G, D7, C rit., D7.

Staff 3: Measures 13-19. Chords: G, C, C^{dis}7, G7, C, G7, C, A7.

Staff 4: Measures 20-25. Chords: A7, A7, Dm, G7, C.

Staff 5: Measures 26-32. Chords: C, A7, Dm, G7, C, G, Am, D7.

Staff 6: Measures 33-39. Chords: G, E7, Am, Am, D7.

Staff 7: Measures 40-46. Chords: C, D7, G, G7, G7.

Staff 8: Measures 47-53. Chords: C, Cm.

2

Musical score for measure 54, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The measure contains a sequence of chords: G, D, D7, and G. The notation includes a repeat sign with a double bar line and a repeat sign. The word "Fine" is written at the end of the measure. Below the staff, the instruction "D.C. al Fine" is written.

- LEJANÍA (Ver anexo 2)

Compositor: Francisco Benavides Caro

Transcripción: Santiago Nicolás Federico Rojas Herrera

Musical score for the piece "LEJANÍA". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a first ending bracket. The second staff contains a triplet of eighth notes. The third staff contains a first ending bracket. The fourth staff is marked "Lento" and contains a first ending bracket. The fifth staff contains a triplet of eighth notes. The sixth staff is marked "rit." and "a tempo" and contains a first ending bracket. The seventh staff contains a triplet of eighth notes. The eighth staff contains a triplet of eighth notes. The score includes various chords such as Dm, D7, Gm, C, C7, F, A7, A, Cm, F7, Bb, Eb7, and Bb. The word "Fine" is written at the end of the piece.

4.3. ANALISIS MUSICAL DE LAS OBRAS ORIGINALES

4.3.1. Análisis de “Ausencia” (Bambuco)

Su estructura formal es una forma tripartita simple lo que quiere decir que consta de tres sesiones o partes, parte A, parte B y parte C, a continuación, se explica detalladamente cada parte con su estructura armónica, melódica y dinámicas musicales implementadas en el transcurso de la obra.

Parte A: tiene una métrica musical en 6/8 cuenta con 13 compases, (1-13) aunque no se realiza un antecompás en la transcripción, ni en el audio original, en su primer compás está la anacrusa, en el transcurso de esta sesión en todos sus compases no tiene variación armónica ya que solo se utilizan los acordes de D7, G7 y C, el uso de la dominante es indispensable en esta primera parte de la obra. La cadencia perfecta es su principal, la cual se interpreta como V7-I tanto con los acordes de D7-G como el G7 a C.

En cuanto a su melodía viene formada por intervalos de terceras y sextas, que es muy típico del tiple melódico formando una sensación de melancolía por la forma que le da la segunda voz o vos superior al formar esas notas dobles. Este tipo de melódica es muy típico en el bambuco, luego se encuentra un calderón en el compás once finalizando con un ritardando para sus dos últimos compases de la obra lo que le da una sonoridad única y es parte de la forma compositiva de “Pachito Benavides”.

A continuación, se presenta una imagen donde está la transcripción realizada de la primera parte del compositor, esto para mostrar una evidencia de la partitura:

Parte A

6

13

Parte A del bambuco Ausencia

Parte B: con 16 compases en esta sesión (14-29) esta tiene una introducción de cuatro compases que tiene una armonía bastante funcional, sin embargo, se utiliza un acorde poco convencional en este tipo de armonía básica del bambuco que es un C#dis 7, este acorde de séptima disminuida, que estando el segundo grado cumple una función de dominante secundaria. Esto significa que es un acorde de aproximación cromática que va dirigida al D finalmente para terminar esa frase con la tónica de la fundamental de la tonalidad sol mayor. Otra característica importante de este fragmento de la obra es que tiene mucho uso en las dominantes secundarias, y modulaciones pasajeras como lo es Dm, modulando un tono arriba con su respectiva dominante A7, su textura también está formada por notas dobles que generan intervalos de terceras mayores y menores esta sonoridad hace parecer que el tema está en C mayor pero solo es una modulación desde su tonalidad principal, Sol mayor, simplemente modulo al cuarto grado, como se muestra en la gráfica :

Parte B

20

26

Parte B de Ausencia

Parte C: Es la parte final de la obra, donde concluye todo el tema. Se diferencia de los dos fragmentos anteriores porque es mucho más extensa y se divide en dos sesiones, como si tuviera una cuarta parte, pero en realidad sigue siendo la misma, tiene 28 compases, (30-58) vuelve a la tonalidad principal de sol mayor como se ve en sus primeros compases genera una progresión armónica de (I-iiim-V7-I) “cadencia perfecta” el uso de la dominante principal. Su métrica es $\frac{3}{4}$ característico de su ritmo en casi todo este fragmento, de los compases (30-50) para volver a utilizar la rítmica del $\frac{6}{8}$ que es la figura clásica del bambuco,. La armonía tiene un gran uso de dominantes empezando por la principal del tema D7. En los compases (51-54) el compositor le da una forma armónica y melódica un poco diferente a el motivo principal, lo cual lo hace diferente a otros bambucos de otros compositores, por su forma melódica al tener glissando y cambios de velocidad en la mayoría de sus motivos y frases, también por el uso de trinos. Acá se puede decir que es una frase o melodía conectora para cerrar con los últimos compases del cierre de la obra y llegando a su final, en cuanto la melodía también tiene la característica de doble notas y intervalos de terceras.

La obra finaliza y su forma tripartita simple es igual a la forma del pasillo AA BB CC.

Parte Final Ausencia

Tabla 1: Análisis sencillo descriptivo por categorías: Datos básicos y información general de la obra original “Ficha técnica”

Categorías	Información descriptiva
Título	Ausencia
Compositor	Francisco Benavides
Formato	Dúo de tiples instrumental
Forma musical o estructura	Tripartita Simple (A-B-C)
Tonalidad Principal	Sol Mayor (G)
Numero de compases por Partes o sesiones	Parte A (1-13) Parte B (14-29) Parte C (30-58)

Carácter general de la obra “expresión”	Nostalgia y melancolía
---	------------------------

Tabla 2: Análisis Rítmico y melódico

Categoría	Descripción (características)	Parte A	Parte B	Parte C
Figuras Rítmicas	Corchea y semicorchea, sincopas y ligaduras en varios compases	semicorcheas y fusas en su quinto compas, ligaduras de corchea y sincopa.	Corchea, Negra y Negra con puntillo	Negra y blanca en los compases (30 al 33)
Articulación y dinámicas	Glissando o trinos muy característicos del tiple santandereano	Uso de trino y glissando, quizá el más destacado de la obra. Calderón y ritardando compases (11-12)	Empieza lento.	Uso de calderones y lento al principio
Métrica musical	Unidad de pulso: Negra con puntillo, Métrica musical :6/8 compas compuesto ¾ compas simple.	6/8 característica del bambuco, la unidad de pulso es la negra con puntillo.	6/8 se mantiene	Cambio de métrica de 6/8 a ¾. del compás 30 al 50 ¾

Descripción melódica	notas dobles, intervalos de terceras y de sextas.	Uso de vibratos y glissando en su melodía, notas dobles y sextas		uso de la escalada de sol mayor formado por notas dobles
----------------------	---	--	--	--

Tabla 3: Análisis armónico por partes

Partes o sección	Acordes y cifrado	Progresión armónica y tipo de cadencia	Numero de compases	Descriptivo
Parte A	-G-G7-C-D7 C-D7-G-D7- G-D7-C/D7- G.	<ul style="list-style-type: none"> - V7-I cadencia perfecta - I(G)-V7(D7)-C(IV)-V7-I <p>Es una retrogresión armónica, (progresión con subdominante intercalada. Cadencia compuesta</p>	1-13	<p>resolución de tónica, también tiene el círculo armónico típico del bambuco</p> <p>-uso de compases partidos en su armonía.</p> <p>-</p>
Parte B	C- C#DIS7 - G7-C-G7-C- A7-Dm-G7- C-C/A7-A7- Dm-Dm-G7- C.	<ul style="list-style-type: none"> - C(I)-C#°7(VII°7/V)-G7(V7)-C(I) progresión con movimiento cromático - C(I)-A7(V7/ii)-Dm(iim)-G7(V7)-C(I); progresión de dominantes secundarias. - Tiene cadencias perfectas 	14-29	<p>El acorde disminuido es crucial en esta armonización, además que crea un movimiento cromático con el segundo grado.</p> <p>La resolución del V7-I forma parte</p>

Partes o sección	Acordes y cifrado	Progresión armónica y tipo de cadencia	Numero de compases	Descriptivo
				de una cadencia perfecta resolviendo la tónica secundaria (do mayor)
Parte C	G-Am-D7- G-E7-Am- D7-C-D7-G- G7-C-Cm- G-D-D7-G	<ul style="list-style-type: none"> - G(I)-Am(iim)-D7(V7)-G(I) progresión clásica del bambuco - E7(V7/ii)-Am(iim)-D7(V7)-C(IV)-D7(V7)-(G)(I) progresión armónica, uso de segundo grado y con una retrogresión o enarmónica en V7-IV, cierra con resolución de tónica V7-I. (cadencia perfecta) - Uso de dominantes y dominantes secundarias como ejemplo E7-Am, como G7-C y la dominante principal de tónica, D7 que resuelve a la tónica (G). - G(I)-D(V)-D7(V7)-G(I) <p>La función de dominante está presente en la progresión, tiene una</p>	30-58	En esta parte se demuestra un dominio del lenguaje armónico tradicional del bambuco, por su sonoridad, cambio de tonalidad (modulación pasajera) o contrastes modales, el uso del segundo grado es muy común en esta parte final, y su respectiva dominante, lo que lo convierte en una dominante secundaria.

Partes o sección	Acordes y cifrado	Progresión armónica y tipo de cadencia	Numero de compases	Descriptivo
		dominante preparada, cierra con cadencia perfecta.		

4.3.2. Análisis de “Lejanía” (Danza)

Al igual que el bambuco “Ausencia” tiene una forma tripartita simple. Su tonalidad principal en Dm. Se hará una descripción completa en cada parte tanto de sus características musicales (armonía, melodía y ritmo) junto con categorías también por medios de esquemas, gráficas o tablas:

Parte A: su métrica es de 2/4, comienza en anacrusa, forma un círculo armónico en Dm en su motivo melódico principal lo que significa que tiene el siguiente cifrado armónico y su función: Dm(I)Tónica, D7(V/iv) Dominante Secundaria Gm (iv)subdominante C(VII) Séptimo grado, C7(V7/III) Dominante secundaria, F(III)tercer grado y vuelve a Tónica (Dm), Se presenta un movimiento cromático descendiente en este último F- Dm.

Modula a su relativa Fa mayor y también tiene una pequeña modulación a Am, únicamente en tres compases, los últimos compases no van armonizados solo el último compás en el último pulso un acorde de Tónica.

Su melodía está bastante estructurada, en los primeros 16 compases se forman los dos motivos principales de esta composición, tiene unos intervalos de sextas que encajan con la armonía de forma perfecta, las tonas cromáticas coinciden con algunos acordes de dominante, también anticipa cambios armónicos, su expresión es de nostalgia y tristeza por su tonalidad menor, está formada por notas de paso, apoyaturas y cromáticas, el desarrollo de la melodía y su clímax se encuentra en sus últimos compases, este último encuentra en los últimos cuatro compases que se conforma por varios intervalos de sexta y un acorde de tónica al final .

Tiene unas figuras rítmicas características del género musical, como corcheas con puntillo y semicorcheas, ligaduras de duración en varios de sus compases, híbridos de corcheas con semicorchea en varios de sus compases, el patrón rítmico de la danza está presente en casi toda la armonía implementando elementos de acompañamiento ritmo-percutidos como el aplatillado donde su figura rítmica es corchea con puntillo y semicorchea en su primer pulso y luego dos corcheas.

El uso de la blanca y de la negra no están muy presentes en esta primera sección, solo en algunos compases. Presenta tresillo de corchea en el compás 11. El uso de glissando y trino que no está presente en esta primera parte; a diferencia de la obra analizada anteriormente. Los últimos compases también terminan con una articulación bastante lenta, el Lento se señala como expresión musical en la transcripción realizada, esta transcripción se realiza con el menor mínimo margen de error de la obra original, está hecha de forma directa de las grabaciones del compositor. A continuación, un fragmento de la partitura transcrita por el autor.

Lejanía

Francisco Benavidez Caro

Parte A

1. Dm D7 Gm C

7 C7 F Dm D7 Gm E7

15 A7 C7 C7 F F A7

23 A Dm C7

Fragmento melódico de Lejanía en su parte A

Parte B: va del compás 28 al 47, su estructura armónica está formada por una modulación a la relativa (Fa mayor), los acordes C7(V7) y F(I) crean una cadencia perfecta, realmente no tiene gran cambio armónico solo se conforman por estos dos acordes y vuelve a la tónica principal (re menor) en los compases 37-40, luego vuelve a la relativa fa mayor terminando la frase en C7 (v7) a (F)(I) como función de tónica de la relativa mayor. Con esto se cierra la parte B.

La estructura melódica conformada por intervalos de terceras mayores y menores en su primer motivo y frase, en realidad es la unificación de dos voces que forman también intervalos de cuarta y de sexta, el uso de algunas notas cromáticas es indispensable en el fragmento de obra, la expresión melódica da una sensación de alegría y encaja perfectamente

con la armonía, su métrica no cambia, su figura rítmica destacada es un híbrido de dos Semicorcheas y corchea (semicorchea, corchea y semicorchea) por unidad de pulso, tiene dos tresillos de corchea, en el compás 33 y 37, tiene varias ligaduras de tiempo en sus antepenúltimos compases, solo cuenta con una blanca en este fragmento ubicada en el compás 40, con esto se cierra y se concluye el análisis de la parte B.

Parte B

Parte B Lejanía

Parte C: modula a la tonalidad de Bb Mayor, va del compás 48 al 66, su armonía, aunque sencilla, está bien estructurada: compuesta en gran parte por los acordes F7 y Bb, se generan cadencias auténticas en la mayoría de compases. Cm está presente únicamente iniciando la progresión, Eb(IV) solo se encuentra en el compás 62. Este fragmento de la obra tiene la armonía más sencilla, solo se utilizan los grados IV, V7 Y I como círculo armónico en gran parte de la obra. Esta parte cuenta con dos progresiones sencillas no tiene giros armónicos complejos, a diferencia de los fragmentos anteriores analizados.

La melodía cuenta con tres frases y tiene un motivo principal que se encuentra en los compases 49-50, 57-58, La última frase tiene una estructura que resuelve las dos frases anteriores en una respuesta, suele usar algunas notas de los acordes en tiempo fuerte lo que significa que encaja bien con la armonía, en su expresividad su sonoridad genera una sensación de alegría, felicidad contrario a la nostalgia por su tono mayor. Se encuentra presente la escala mayor de Bb, algunas notas de paso en alguno de sus tiempos, su registro musical es bastante alto comparado con sus partes anteriores, esto quiere decir que se toca en la parte superior del diapasón del tiple en su mayor parte. En el ritmo sigue contando con la métrica de los fragmentos anteriores 2/4 y su unidad de pulso es la negra, semicorchea con puntillo junto con dos fusas es la nueva figura rítmica, cuenta con un tresillo de corchea en el compás 53 en el tiempo fuerte en su primer pulso, finaliza con unidad de pulso (negra) y en su repetición finaliza con silencio de negra.



Parte C

2 Lejania

Categoría	Información Descriptiva
Título	Lejanía
Compositor	Francisco Benavides
Formato	Trio típico instrumental
Forma musical o estructura	Tripartita simple (A-B-C)
Tonalidad	Re menor (Dm)
Numero de compases por partes o sesiones	Parte A (1-27) Parte B (28-47) Parte C (49-67)
Carácter general de la obra “expresión”	Nostalgia y melancolía

Categoría	Descripción (características)	Parte A	Parte B	Parte C
Figuras Rítmicas	Semicorchea con corchea, semicorcheas completas, tresillo de negra y algunas blancas, negra, negra con puntillo	En el compás 7 y 15 se repite la misma figura rítmica de semicorcheas. Ligaduras de tiempo.	Inicio de fragmento con híbrido de semicorchea y corchea (semicorchea, cochea y semicorchea) Tresillo de corchea (33-37)	Negra, corchea, semicorchea tresillo de negra.

Articulación y dinámica	Uso del trino o plectro en algunas notas, solo cuenta con un ritardando.	Uso alternado de plectro o púa. Glissandos y vibraros	Ritardando en el compás 40, a tempo en el 44.	El trino sobresale en el motivo principal del fragmento,
Métrica musical	Su unidad de pulso es la negra y su métrica 2/4	2/4 se mantiene	2/4 se mantiene	2/4 se mantiene
Descripción melódica	Motivos con escalas menores y mayores que conforman frases bien estructuradas.	Intervalos de sexta y de tercera al tiempo, su expresión es de tristeza,	Frases y motivos melódicos a partir de escalas de C y G, intervalos de sexta que van lento,	Tiene 3 frases melódicas estructuradas solo tiene dos motivos estos fragmentos

Tabla de análisis Armónico

Categoría de análisis	Descripción	Parte A	Parte B	Parte C
Acordes y cifrado	Los acordes señalados con amarillo es repetición.	Dm-D7-Gm-C-C7-F-Dm-D7-Gm-E7-A7-C7-F-A7-A-Dm	C7-F-C7-F-A7-Dm-F-C7-F.	Cm-F7-Bb-F7-Bb-Dm-Em7(5b)-F7-Bb-Eb7-Bb
Progresión armónica y cadencia	Se menciona las progresiones armónicas	Dm (I)-D7(V7/iv) - Gm(iv)-progresión	Modula a Fa mayor solo se forma una progresión en toda la obra	Cm(ii)-F7(V7)-Bb(i) Progresión clásica.

Categoría de análisis	Descripción	Parte A	Parte B	Parte C
	destacadas en la obra, algunas cadencias y acordes.	armónica simple Genera dominante secundaria a resolución de tónica. C(VII)- C7(V7/III)- F(III)- modulación pasajera a FA, Esta presente el uso de dominantes secundarias. A7-Dm. Cadencia autentica perfecta Como modula su última parte a Fa mayor aplican como dominantes secundarias	C7(V7-F(I)- A7(v7/vi)Dm(vi) Progresión con dominante secundaria que forma cadencia autentica perfecta para ambos acordes C7 resuelve a tónica (F) A7 como dominante secundaria que resuelve a Dm (tónica)	En los lugares que aparece el Eb(iv) enriquece la progresión y da un color modal. El uso de F7(V7) Bb(I) como cadencia autentica perfecta Dm(iii)- Em7/5b(ivø7)- F7(V7)-Bb(I) progresión con quintas descendentes, que genera un movimiento cromático y termina en cadencia perfecta

Categoría de análisis	Descripción	Parte A	Parte B	Parte C
Numero de compases	Simplemente es un indicativo número en la partitura.	1-27	28-47	50-67

4.2.3 Estudio descriptivo y analítico de otras obras destacadas del compositor

Con un número amplio de composiciones y más de cinco discos grabados, tiene otro bambuco destacado: “sol de Junio”, que cuenta con una forma tripartita simple tiene un círculo armónico bastante similar al de “ausencia” se puede decir que la parte C, en varios fragmentos, con su sonoridad, su tímbrica y recursos armónicos es demasiado similar a las dos obras analizadas y versionadas, por otro lado tenemos la danza “alzando el vuelo” (ver anex0 2), que también tiene algo de similitud en uno de sus fragmentos si se compara con “Lejanía”. Toda la obra de Francisco Benavides está formada por tres partes, no solo los temas analizados sino la gran mayoría de obras en general.

Sol de junio: en la tonalidad de sol menor, su estructura conformada por tres partes, la parte A presenta notas dobles en su melodía, caracterizada por tener varios intervalos de sexta que suenan al tiempo, este fragmento es la introducción para las partes siguientes, también presenta el uso de trinos, glissandos y vibratos. En su parte B el glissando es un recurso interpretativo en la obra, su armonía, melodía y ritmo, con una gran similitud con la parte C del bambuco Ausencia, en cuanto a sus frases y en el motivo principal.

En su armonía presenta círculos armónicos de quinta en la mayoría de fragmentos, también compuesto por dominantes secundarias en la parte A, la parte B modula a su relativa mayor ósea Si bemol mayor donde interpreta un círculo armónico característico del bambuco, finalmente cierra con la parte C donde se genera una gran similitud al bambuco Ausencia tanto en su fraseo, motivos y armonía:

BAMBUCO-SOL DE JUNIO

Sol de junio

Autor: Francisco (Pacho) Benavides Carr.
Transcripción para piano hecha por German Ezevial Fajardo.
Por encargo de Doris González Serrano.
Cedido al texto sobre el autor de Baltazar González Serrano.
2021

Tempo: 100

The musical score is written for piano and is divided into four systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The tempo is marked as 100. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system starts with a tempo marking of 100. The second system begins with a measure rest. The third system starts with a measure rest. The fourth system starts with a measure rest.

Ilustración 6 bambuco sol de junio

Sol de junio

2

Ilustración 7 segunda parte

Sol de junio

3

Ilustración 8 tercera parte

Alzando el vuelo

Una de las danzas más importantes del compositor “Pacho Benavides”, tiene una forma tripartita simple, se encuentra en la tonalidad menor donde tiene todas las características mencionadas con anterioridad en su composición: tiene uso de trino, armónicos artificiales, el tiple dos hace algunas melodías que genera un contrapunto mientras los acompaña una guitarra. También se encuentra en formato trío instrumental, con su armonía círculos de quinta y de cuarta, característicos en la danza y en la música colombiana muy similares a la danza “lejanía” con la diferencia que parte que son distintas tonalidades, cuenta con modulaciones pasajeras y la parte C tiene un giro melódico muy corto en sus últimos compases donde involucra dos acordes que no son de su tonalidad. Ahora bien se tiene una partitura que fue transcrita por un profesor de música, donde los conocedores de música en general, podrían ver detalladamente todo el cifrado, las dinámicas de tiempo y demás.

Esta obra también tiene algunas particularidades como las demás composiciones del autor su metro-rítmica siguen siendo el mismo de la danza, se puede decir que cuenta con gran cantidad de vibratos, tiene una introducción; que funciona como “pregunta- respuesta” en sus motivos musicales, el tempo es mucho más lento que otras danzas, como ejemplo una comparación muy simple que se ha hecho de la danza Lejanía, donde tienen gran similitud en muchas cosas; en otras no, también tiene modulaciones en varios fragmentos en sus diferentes partes, las notas de sextas son características de Pachito Benavides casi siempre para cerrar un fragmento y empezar otro, esto convirtiéndose en una característica musical para la hora de el intérprete en general poder contar con una ubicación espacio-tiempo en cada canción de este repertorio, y finaliza con unas notas que generan una especie de contrapunto lo que le da una diferencia la danza “Lejanía”.

Alzando el vuelo

Score

Danza

Francisco "Pacho" Benavides;

The musical score is written in 2/4 time and consists of nine staves of music. The first staff shows the initial melodic line. The second staff begins with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#), indicated by a circled 'S' symbol. Chord symbols are placed above the notes: Am, A7, Dm, and E7. The third staff continues the melody with chords Am, E7, Am, Dm, and Am. The fourth staff features a more complex rhythmic accompaniment with chords E7, Am, C, G7, G7, and C. The fifth staff has chords G7, G7, C, E7, E7, Am, and F. The sixth staff includes a 'D.S. al Coda' instruction and chords G7, A, and A. The seventh staff has chords E7, D, A, E7, and D. The eighth staff has chords A, E7, D, A, and F#7. The final staff, starting at measure 63, has a Bm chord and concludes with a double bar line.

Ilustración 9 Alzando el vuelo partitura creada por Juan Diego Beltrán López (ver anexo 2)

5. DOS ADAPTACIONES PARA TIPLE SOLISTA

En este capítulo se da a conocer las dos adaptaciones de tiple solista, su propuesta interpretativa, un análisis descriptivo de su creación, los desafíos y dificultades a la hora de construir estas dos versiones, y la relación de la obra del maestro al componer con los dos arreglos, su expresividad, dinámicas musicales, detalles característicos entre otros:

5.1. AUSENCIA

Al crear las dos adaptaciones en formato de tiple solista se tiene en cuenta el análisis musical ya realizado, así como la sonoridad, las características musicales (armonía, melodía y ritmo) dinámicas y expresiones, incluyendo la forma como se interpretaba el tiple por el compositor. Después de haber estructurado esta información y analizado detalladamente se trabaja el primer arreglo para tiple solista en el cual, a diferencia de la obra original, tiene una serie de cambios utilizando los mismos elementos y recursos característicos del instrumento, pero utilizados como herramientas interpretativas al estilo de tiple solista, donde su función y creación original no cambia. Como se explica anteriormente, la forma tripartita simple utilizada en el bambuco ausencia, solo se va a utilizar algunas nuevas frases de melodías cortas para llenar esos espacios vacíos que quedan en la línea de tiple melódico, creando una especie de *Chord Melody* el cual consiste en utilizar la armonía y la melodía de la obra en un mismo instrumento.

En este nuevo formato de tiple solista se encuentran una serie de elementos que no se estaban en la obra original como el manejo de frases con pregunta respuesta que es algo muy similar al contrapunto musical, y donde se empiezan a llenar algunos espacios de la melodía con acordes, motivos musicales y contrapunto, de esta manera se tiene el fragmento de la parte o sección A analizado y estructurado musicalmente como parte de la adaptación, mostrando como se acoplan los elementos armónicos y melódicos del tema, se asemeja bastante a la obra original del maestro, en ningún momento se modifica ni su armonía ni melodía original solo se arreglan ciertas notas de la misma escala de sol en el pentagrama para poder completar y estructurar la adaptación de esta manera se presenta un

fragmento de la adaptación y la nueva partitura que cambia un poco en su estructura musical a la transcripción original del tema, de esta manera partiremos en la parte A, también tiene el cifrado como indicador de los acordes utilizados y el guajeo como recordatorio para interpretar la obra con aplatillado, guajeo o rasgado en las partes que lleva la indicación

Figura n.2 donde se muestra fragmento de la obra

The image shows a musical score for guitar solo, labeled "Parte A". It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It begins with a double bar line and a repeat sign. The melody is written in eighth notes. Chord symbols G, G7, and C are placed above the staff. Below the staff, the word "Guajeo" is written. The second staff starts at measure 6 and continues the melody. Chord symbols D7, C, D7, G, D7, and G are placed above the staff. Below the staff, the word "guajeado" is written. The third staff starts at measure 12 and continues the melody. Chord symbols D7 and G are placed above the staff. Below the staff, the word "Ril" is written. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Esquema de la partitura para tiple solista creada por Santiago Nicolas Rojas para el presente trabajo de grado en Finale, basada en la transcripción de la obra original.

La parte B del bambuco comienza con los tres acordes que son típicos de la cadencia imperfecta como se señala en la gráfica y como se indica en el análisis musical de la obra original, llevando el mismo círculo armónico de la melodía original lo que cambia realmente es muy poco y que se termina de llenar los espacios vacíos por medio de acordes entonces se implementa el aplatillado a diferencia de la transcripción melódica, con este recurso más la armonía se logra perfeccionar la nueva versión para tiple solo, y rítmicamente sigue en 6/8 como en la transcripción original no se cambia la rítmica ni se modifica la melodía en ningún momento, sigue fortaleciendo la idea principal del autor y su composición, aclarando que está en la tonalidad de Do mayor que es una modulación pasajera de la tonalidad principal de la obra, Sol mayor, realmente el nuevo recurso implementado acá es el guajeo o aplatillado; se puede utilizar cualquiera de los dos nombres. En el siguiente esquema se muestra el cifrado de la obra con su respectiva armonía, teniendo en cuenta los cuadros rojos con los que se resalta la progresión armónica de la introducción de la parte B, esto señala la

creatividad que tuvo el compositor al hacer esta progresión, teniendo referencia una cadencia imperfecta. (Ver anexo 3)

The image displays a musical score for 'parte B del bambuco'. It consists of three systems of music. The first system shows three chords: C, Cdis7, and G7. The second system starts at measure 19 with a 'guajeo' pattern under a C chord, followed by C, A7, and a percentage sign. The third system starts at measure 25 with 'gua..' under Dm and G7 chords, followed by 'gua..' and a percentage sign, and ends at measure 30 with 'gua..' under a C chord.

Figura número 3 parte B del bambuco

Como se observa en la figura número 3, se mantiene la misma estructura melódica igual que en la versión original, solo cambia unas notas de algunos compases donde se terminan completando acordes como lo indican algunos compases del 25 al 29 donde se solidifica con armonía de esta manera se completan los espacios de algunas voces formando un acorde completo, es ahí lo que diferencia la estructura de la adaptación para tiple solista a la transcripción de tiple melódico hecha anteriormente en páginas anteriores.

Para finalizar, se encuentra la parce C, en la cual se sigue manteniendo la mayoría de expresión musical del último motivo de este bambuco, realmente este fragmento queda similar a la obra original, solo cambia unos acordes “extras” y se forma más armonía que melodía en la mayoría de compases, por consiguiente, el uso del guajeo es fundamental para este cierre de obra. Se conserva por completo la línea melódica del tema original, también se agrega un acorde un poco diferente al de la progresión original que es un Cdis 7 no es un muy sonoro y esto no altera la forma del tema, pero se puede decir que es un adorno para

darle un toque a la adaptación de tiple solista. Por otra parte se sigue manteniendo la misma armonía que se maneja en el tiple acompañante, y finalmente se termina esta adaptación, como se muestra en la siguiente imagen donde esta armonizada, estructurada y analizada la parte final de este bambuco.

The image displays a musical score for the final part of a bambuco, consisting of six staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a variety of chords and rhythmic patterns, including guajeos. The chords are labeled as follows: G7, C, G, A, Bm, C#dim, guajeo, Am, Bm, C, D, guajeo, G, guajeo, guajeo, G7, C#m, G, and D. The guajeos are indicated by the word 'guajeo' above the notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Figura numero 4 parte final

5.2. LEJANÍA

Se realiza la adaptación a partir de la transcripción hecha en finale, y teniendo en cuenta el formato original de la obra. Para la creación del arreglo se tiene en cuenta los análisis realizados en sus categorías, luego se trata de completar los espacios vacíos de la melodía con otras voces. En las transcripciones solo se tiene en cuenta la línea melódica del

tiple y su cifrado, a diferencia de la obra original para tiple melódico acá es un híbrido de melodía y armonía, algo similar o igual a la técnica del Chord Melody utilizada por los jazzistas. Teniendo en cuenta su métrica musical original, y su mismo patrón rítmico de la Danza, cambia algunos detalles a la versión del compositor, por ejemplo ya no entra en anacrusa, algunos espacios que se ocupaban con silencio, serán ocupados con acordes completos llenando con más notas la melodía, su línea melódica sigue siendo la misma, sus frases principales y motivos no cambia, en el compás 14 y 15 se agrega un pequeño motivo melódico, con una octava de diferencia para llenar algunos vacíos que genera la falta de armonía, se señala en la partitura con un cuadro rojo, a continuación se muestra el fragmento de la primera parte de la adaptación:

The image shows a musical score for 'Lejanía parte A' in 2/4 time. The score is written on four staves. The first staff contains measures 1-6 with chords Dm, D7, C, Gm, and C7. The second staff contains measures 7-13 with chords C7, F, Dm, and Gm/A#. The third staff contains measures 14-19, with a red box highlighting measures 14 and 15. The fourth staff contains measures 20-24 with chords A, A7, A, and Dm. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Figura numero 5 Lejanía parte A

En la parte B no hay un gran cambio, sólo se agregan voces en el bajo y tenor para formar cuatro voces y crear algunos acordes o melodías similar a un contrapunto en algunos

Parte C: se cambian algunas notas para completar algunos acordes agregados, pero su estructura ritmo-melódica sigue siendo la misma de hecho se presentó varias dificultades en este fragmento de la creación ya que después de mucho análisis se concluye que no está hecho para tiple solista, igual se logra adaptar creando algunos pequeños cambios para darle ese toque de estilo de tiple solo, en algunas notas de la melodía se generan nuevos acordes como el acorde de Cm7 en dos compases (52 y 59), esto debido a la técnica de Chord Melody aplicada en este fragmento, los últimos seis compases se puede decir que es el cierre de la última frase con la que concluye la obra sigue igual que su versión original, no se modifica, a continuación la figura de la parte C:

The musical score for Part C consists of three staves of music. The first staff starts at measure 45 and includes a first ending (measures 47-48) and a second ending (measures 49-50). The second staff starts at measure 53 and includes a triplet of eighth notes in measure 59. The third staff starts at measure 61 and also includes a triplet of eighth notes. Chords are labeled above the staff: F, C, Cm7, Eb, Bb, and F. The key signature is one flat (B-flat).

Figura número 7 parte C

En la estructura completa del arreglo se mantiene la misma velocidad, el mismo número de repeticiones no cambia en nada la versión original del compositor, tampoco hay incremento de compases a diferencia de la otra versión “Ausencia” donde si se expande el número de compases y su estructura

5.3. PROPUESTA ARREGLÍSTICA E INTERPRETATIVA

5.3.1. Propuesta interpretativa

La propuesta interpretativa de este trabajo es una mezcla del estilo interpretativo melódico y armónico lo que significa una fusión de armonía y melodía, al utilizar la técnica de tiple solista con las uñas largas de la mano izquierda o derecha en caso de personas zurdas, y con las uñas cortas en la otra mano se utiliza la digitación tanto de acordes como los motivos melódicos de las dos obras. El uso del guajeo o aplatillado es indispensable, de inicio a fin, para esta propuesta interpretativa, aunque este recurso será utilizado con más apropiación en el bambuco “Ausencia” en el cual fueron añadidos acordes en la mayoría de compases, a diferencia de la danza.

El manejo del plectro y glissando hace parte de esta propuesta, teniendo en cuenta la segunda adaptación la danza “Lejanía” debido a su complejidad se sugiere utilizar púa a quien lo desee, esto no significa que se pueda utilizar la forma interpretativa del tiple solista que es con las uñas y yema de los dedos, esta obra tiene el diseño justo para ser interpretada de ambas maneras, el uso del guajeo también es una variable en esta obra lo que quiere decir que no es indispensable pero puede ser utilizado como parte de la técnica solista o como un adorno musical en su interpretación.

Como se nombró en el párrafo anterior el uso del plectro, su técnica es esencial para este trabajo y para la forma interpretativa del tiple solista, ya que no es muy conocida y pocos interpretes la utilizan, con los dedos de la mano izquierda o derecha en caso de personas zurdas se agarra la púa, con el dedo pulgar, medio y índice para hacer con este último una palanca y empezar a mover de manera alternada la muñeca, se aclara que el plectro no es indispensable para el tiple solo pero es una herramienta práctica ya que puede reducir la incomodidad a la hora de interpretar obras que tengan mucha velocidad o figuras como

semicorcheas , fusas y semifusas, aunque es un gran recurso el uso del plectro también tiene algunos inconvenientes y es a la hora de aplicar la armonía donde se suele utilizar el “plaqué” y aplatillado por que se suele enredar por consiguiente el uso de este no servirá para todas las obras de tiple solista de música colombiana.

El uso de la armonía y acompañamiento es indispensable en estos dos géneros musicales el bambuco y la danza hacen parte del repertorio clásico colombiano en su propuesta interpretativa cabe recordar la prioridad del patrón rítmico de las dos adaptaciones que le da un sabor propio al intérprete de tiple solo, ya que se logra una diferente destreza musical y fluidez en el trabajo.

Estas dos versiones para tiple solista son una creación que potencia la capacidad de mostrar un nuevo material para el escenario del tiple solista, donde se demuestra que los roles del trio instrumental colombiano, en este caso conformado por bandola tiple y guitarra o tiple melódico, armónico y guitarra se pueden desenvolver de una manera práctica para el instrumentista solista, escogiendo repertorio del autor.

Características	Ausencia	Lejanía
Estructura	Se presenta las mismas dinámicas utilizadas por el maestro, sigue conservando la forma tripartita simple y la armonía, el tempo cambia de acuerdo a la ejecución del interprete y su habilidad para interpretar la obra, cambia las repeticiones	Conserva su misma estructura, melodía y armonía, y su forma original, la estructura melódica no cambia en absoluto, el tempo un poco mas lento
Recursos interpretativos	El uso del aplatillado como recurso principal, glissando y Chord Melody en pequeños	Plectro, vibrato, y aplatillado en muy pocas partes también se utiliza

	fragmentos, uso de las uñas, el vibrato como recurso.	Chord Melody en algunos pequeños fragmentos, inversión de acordes como recurso.
Fraseo y expresión	Al estilo de plaqué algunas partes se interpreta, las frases tienen vibratos producidas por su sonoridad, con melancolía y un poco mas lento que el tempo original de la obra	Se prioriza con claridad la línea melódica, el uso del vibrato también presente, sonoridades en sus frases y motivos que generan “pregunta-respuesta”.
Resultado y finalidad	El uso de técnicas extendidas en el instrumento, tímbrica, sonoridad y hasta un recurso tan simple como saber usar la uña de los dedos da mejor ejecución a la obra, la fusión de roles o voces todo en un solo instrumento, como resultado la adaptación, armonía, melodía y ritmo todo en un solo tiple	Se muestra como resultado el uso de recursos para lograr un acople en la adaptación completa de la obra, Adaptación flexible que permite una versatilidad.

se agrega que el *Chord Melody* no es el recurso interpretativo principal ni de adaptación de la obra se utiliza en algunas partes lo que permite llenar algunos espacios vacíos y generar un mejor contraste en la obra

5.3.2. Desafío Interpretativo (dificultades, adversidades, retos)

El mayor reto al crear estas dos adaptaciones fue ensamblar cada nota que funcionara de acuerdo con su tonalidad, su estructura melódica y armonía viene diseñada para su

formato original y tradicional del trio típico colombiano y el dúo de tiple como es la versión original de “Ausencia”, lograr encajar nota por nota es un trabajo que requiere demasiado tiempo y constancia ya que en su primer intento fue bastante grande el margen de error al desarrollar la versión de la obra para tiple solista, por eso algunas técnicas como el Chord Melody y el contrapunto en algunas frases, partes y compases fueron utilizadas para la realización pero se termina construyendo de otra forma ya que esta técnica jazzística no fue la certera para realizar las dos adaptaciones, después de varios intentos en el bambuco “Ausencia” se desarrolla de manera práctica la unión de las dos partes en un solo formato.

La armonía analizada en las transcripciones junto con la melodía fueron el punto clave para realizar, una estructura que permitiera emplear recursos interpretativos en el tiple, como herramienta se toma que la estructura original de la línea melódica genera vacíos que podían ser llenados con acompañamiento sin necesidad de tocar los dos instrumentos (tiple melódico, tiple armónico), lo que permitió generar una “pregunta ,respuesta” y una mayor fluidez, se puede decir que descubrir esto fue el desafío más grande a la hora de su estructuración para ambos temas tanto para “Ausencia” y para “Lejanía”.

El desafío interpretativo en el bambuco fue lograr el acople del aplatillado y la melodía con el uso de plectro ya que de manera gradual para cualquier adaptación de tiple solista no funciona; por lo cual el plectro se utilizara de manera tangible con las uñas de los dedos y no con la púa para la interpretación del bambuco ausencia , al utilizar la púa en este tema tuvo varias implicaciones, como una sonoridad sucia ,y se solía enredar el plectro con las cuerdas y los dedos a la hora de cambio de notas , que finalmente se realiza con la uña de los dedos, a la hora de interpretar se generaba algo de incomodidad en los dedos y la interpretación no sonaba limpia, para esto se utiliza un tempo un poco más lento a la versión original, para no perder la expresividad del compositor la obra de ser interpretado en tiple solista, también su forma original de coda fue reemplazada lo que antes era /AA/BB/CC y volvía a repetir, ahora iba a terminar en parte A quedando de tal forma para su adaptación : AA/BB/CC y A.

Uno de los desafíos más grandes en este proyecto fue crear la versión solista para la danza “Lejanía” donde varios de los recursos estilísticos e interpretativos del tiple solista no se pudieron ejecutar en esta versión de la mejor manera, en su forma interpretativa no se podía aplicar, a diferencia del bambuco que encajó perfectamente con los acordes de paso y notas agregadas que se introdujeron en el tema, igual esto se terminó solucionando buscando llenar algunas voces inferiores algo similar a un formato de cuatro voces utilizado en los coros y arreglos corales, finalmente tanto en los dos fragmentos principales de la obra, parte A y parte B, se logra establecer los recursos interpretativos, lo que fue crucial para la creación, sin embargo en la parte final se deduce que fue casi imposible crear su versión solista, ni utilizando contrapunto funcionó.

Se logró equilibrar utilizando algunos acordes entre ellos uno de séptima menor que encajó con una parte de la obra de resto, fue un gran reto se concluye que este fragmento de obra no estaba hecho para ser realizado en versión solista, otro desafío interpretativo fue poder solventar las herramientas expresivas y dinámicas del compositor en esta versión, el uso del plectro que es indispensable en las versiones originales fue un reto para su versión solista, igual se pudo implementar, lo mismo ocurrió con el aplatillado que está muy presente en el bambuco y algunos fragmentos de la danza.

La implementación de algunos acordes en inversión también fue un reto ya que en algunos espacios no había otra manera para poder acoplar la melodía entonces ahí es cuando el Chord Melody juega un papel un poco importante en algunos fragmentos de las obras, el poder estructurar de manera correcta las dos obras con algunos acordes como ocurrió en la danza que finalmente el Cm7 fue el acorde que logra modificar la melodía y acá el resultado casi imposible de realizar pero se obtiene esta variable para la nueva versión y su interpretación.

5.4. RELACIÓN DE LA OBRA DEL MAESTRO BENAVIDES CON LAS ADAPTACIONES PARA TIPLE SOLISTA

Al ser seleccionadas dos de las obras más importantes del autor y pasarlas a formato de tiple solista, donde se sigue conservando la melodía original en ambas versiones tienen una relación con el compositor debido a que sigue siendo la estructura principal del mismo creador lo que significa que no es una nueva composición o una adaptación que implique demasiados cambios en su forma original, tanto el bambuco Ausencia como la danza lejanía conservan el mismo estilo interpretativo del compositor, su sabor, su expresión musical y su nostalgia del tiple Santandereano de los años 20 del siglo pasado siguen presentes en estos arreglos.

Otra relación de la obra del compositor con estas adaptaciones es la divulgación de su obra musical y artística ya que hace parte del trabajo de grado la investigación y biografía de su obra artística y musical, lo que permite dar un mayor conocimiento al tiple solista de su trabajo.



Foto 15 Maestro Francisco Benavides Caro

CONCLUSIONES

Al realizar este trabajo de grado, se pudo cumplir con el objetivo general, y dar una respuesta para la pregunta problema, ya que se lograron hacer las dos adaptaciones para tiple solista, teniendo en cuenta los desafíos técnicos e interpretativos, siguiendo paso a paso con las siguientes conclusiones:

- 1) Se logran identificar las técnicas y los recursos interpretativos al analizar los intérpretes santandereanos, como el uso del aplatillado, trino, glissandos y plectro, contrapunto y Chord Melody para algunos fragmentos específicos, todo esto fue fundamental para este proceso, la reinterpretación de todos estos recursos para la aplicación directa en los arreglos de “Ausencia” y “Lejanía” teniendo en cuenta que la mayoría de recursos funcionaron y se acoplaron a las dos obras
- 2) Se pudo lograr el desarrollo de la caracterización de los recursos musicales y el desenvolver el desarrollo de las adaptaciones, donde se consolidan: armonía, melodía y ritmo en un solo instrumento; ya que su formato original era para dúo de tiples y trio típico instrumental. El uso de aplatillado y los acordes de inversión, son unas buenas herramientas; que ayudan a darle cuerpo a los dos temas seleccionados sin que se pierda el rol, desempeñado por los instrumentos acompañantes. El tema de Lejanía tuvo un mayor grado de dificultad en su última sesión sin embargo se logró realizar su parte final con éxito.
- 3) Se logra documentar, analizar, organizar y estructurar todo el proceso creativo de las adaptaciones, teniendo en cuenta la metodología de investigación con su enfoque cualitativo procurando dar seguimiento en todas sus fases, reconociendo así, el concepto de investigación-creación dentro del proyecto.
- 4) Con relación a la metodología y al capítulo cuatro del desarrollo. Se siguió el paso a paso el proceso de transcripción y análisis musical y todas sus categorías, también se deja ver que la creación artística es en su un proceso de investigación válida para crear conocimiento en música.

- 5) Se trabaja el último objetivo donde se muestra la vida y obra del maestro, contribuyendo a la valorización y visualización de la obra de Francisco “Pacho” Benavides, su aporte al tiple en Santander con su estilo interpretativo, enriqueciendo el repertorio del tiple en Colombia, con la creación de este material de las adaptaciones para tiple solista.

En cuanto a la pregunta del problema: ¿Cuáles son los desafíos técnicos e interpretativos que surgen al momento de adaptar las obras Lejanía y Ausencia del compositor Francisco Benavides Caro al estilo de tiple solista?, se permite responder que gracias a la implementación de todos los recursos tímbricos e interpretativos del tiple, como ejemplo el uso del aplatillado, el uso de contrapunto en algunas partes y el uso de “plaque”; también se logra conectar la melodía y armonía al tiempo gracias al uso indispensable de Chord Melody en algunos fragmentos. La reutilización de estos recursos realmente fueron claves a la hora de terminar de llenar los espacios vacíos en cada obra.

Este trabajo, no solo da como resultado dos adaptaciones de tiple solista con su proceso de transcripción y análisis, sino que también logra presentar un material que sirve como consulta, en los procesos de investigación de futuros trabajos de grado o proyectos, en los cuales se requiera un referente o un material de consulta no solo con el conocimiento del compositor y de su obra, sino con las partituras y su análisis, en las cuales se pueda encontrar también una metodología investigativa que muestra la conexión entre la escuela de tiple tradicional y la academia, la relación entre la forma interpretativa del tiple en Santander y la escuela del tiple contemporánea en Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadía. (1997). *ABC del folcklore Colombiano*. Panamericana editorial Ltada.
- Camero, et al. (2017). *Tiple solista en colombia; protagonistas y tendencias. Música cultura y pensamiento*. 7, 60-77.
- Escamilla, et al.,. (2001). *Historia de la música* (2001.^a, ESPASA CALPE, S.A. ed.).
ESPASA CALPE, S.A.
- Espriella. (1997). *Historia de la música en Colombia a traves de nuestro bolero* (primera edición). Grupo Editorial Norma.
- Gautier,. (1997). *Tradición, género y nación en el bambuco. A Contratiempo: Revista de música en la cultura*. 34-46.
- Gomez,. (2024). *Los regionalismos en la interpretación de tiple. El saber en relación con la cultura*. universidad Pedagogica Nacional.
- Gonzales S, B. (2023). *Pacho Benavides el mago del Tiple, de Vélez Santander para el mundo y cronica ilustrada con grandes artistas*.
- Gonzalo España Arenas. (s. f.). *Santander, cultura y paisaje* (Luis Alvaro Mejía Arguello).
- Hernandez, R., Fernandez, C. & Batista, P. (2016). *Metodología de la investigacion* (sexta edición).
- Jorge Montoya. (2022). *Nuestro Tiple, Historia y técnica del instrumento*. Eafit.
- López, J. O. (2011). *Manual del Folclor Colombiano* (primera edición). Plaza y Janes Editores.
- Puerta. (1988). *Los caminos del tiple*.

RNAC. (2024). *Radio Nacional de Colombia, 120 años de pacho Benavides, el mago del tiple* [Dataset]. <https://www.radionacional.co/musica/120-anos-de-pacho-benavides-el-mago-del-tiple>

Santafé. (2024). *La escuela del Tiple en Colombia. Encuentros y desencuentros de una comunidad pedagógico-musical*. universidad Pedagógica Nacional.

ANEXOS

ANEXO 1 : Entrevistas

<https://drive.google.com/drive/folders/1x0eCjTlgmJZLovYrcVNgw7pKRWxFobXh>

ANEXO 2: Partituras

https://drive.google.com/drive/folders/1l_gubRVInf3X9nDUan9aHUYcZJCcpUY9

ANEXO 3: Audios

<https://drive.google.com/drive/folders/1TlkP7D9cPaevqny2jQCxQBEbMEdM74sT>