

# GUILLERMO

QUEVEDO ZORNOZA

Breves anotaciones sobre su vida y obra



**Editorial**  
UCundinamarca



**UDEC**  
UNIVERSIDAD DE  
CUNDINAMARCA



# GUILLERMO

QUEVEDO ZORNOZA

Breves anotaciones sobre su vida y obra



**Editorial**  
UCundinamarca



**UDEC**  
UNIVERSIDAD DE  
CUNDINAMARCA

Pineda Bautista, S., Venegas Sabogal, L. N., Munar Moyano, B. L., Hernández Martínez, M.A., Salcedo Ortiz, L.F.

GUILLERMO QUEVEDO ZORNOZA. Breves anotaciones sobre su vida y obra.

Editorial de la Universidad de Cundinamarca. 2021.

Fusagasugá.

151 p.

ISBN: 978-958-5195-13-4



**Dr. Adriano Muñoz Barrera**  
Rector

**Dra. María Eulalia Buenahora Ochoa**  
Vicerrectora Académica

**Dr. Jaime Augusto Porras Jiménez**  
Director de Investigación Universitaria

**Dr. Darwin Andrés Díaz Gómez**  
Decano Facultad de Ciencias Sociales,  
Humanidades y Ciencias Políticas



© Universidad de Cundinamarca, 2021  
Primera Edición, 2021

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades  
y Ciencias Políticas.  
Programa de Música

**Autores:**

Luz Nelly Venegas Sabogal  
Sebastian Pineda Bautista  
Manuel Antonio Hernández Martínez  
León Fabio Salcedo  
Blanca Libia Munar Moyano

**Editorial**

**Dirección editorial y editor:** Jaime Augusto Porras Jiménez

**Corrección de estilo:** Yesid Castiblanco Barreto

**Diseño editorial:** Zulma Milena Useche Vargas

**Registro digital:** Ana Milena Bejarano Torres

**Dirección de Investigación**

Universidad de Cundinamarca  
[www.ucundinamarca.edu.co](http://www.ucundinamarca.edu.co)  
[editorial@ucundinamarca.edu.co](mailto:editorial@ucundinamarca.edu.co)  
Diagonal 18 No. 20 - 29  
Fusagasugá - Cundinamarca

ISBN: 978-958-5195-13-4

**DERECHOS RESERVADOS:**

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro, sin permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

Los conceptos aquí expresados son responsabilidad exclusiva de sus autores y no necesariamente representan la posición oficial de la Universidad de Cundinamarca.

No comercial: no puede utilizar esta obra con fines comerciales de ningún tipo. Tampoco puede vender esta obra bajo ningún concepto ni publicar estos contenidos en sitios web que incluyan publicidad de cualquier tipo.

El presente libro es producto derivado del proyecto de investigación "La producción musical del maestro Guillermo Quevedo Zornoza. Breve reconstrucción biográfica y musical" de la Universidad de Cundinamarca del grupo de Investigación UDECARTE.


En cuanto a la información consignada en el presente documento, fue revisada y evaluada por pares evaluadores externos doble ciego con el fin de garantizar una valoración crítica e imparcial sobre la calidad de los manuscritos; por lo cual los autores fueron informados sobre las recomendaciones dadas por los pares para realizar los respectivos cambios y/o ajustes del caso, para finalmente ser aprobados por el Consejo Editorial de la Universidad de Cundinamarca.

## MANUEL ANTONIO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Magíster en Investigación Social Interdisciplinaria y maestro en Artes Musicales, egresado como baterista de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Docente del programa de Música de la Universidad de Cundinamarca en el área de Investigación y Músicas Colombianas. Integrante del Comité de Investigación y del grupo de Investigación UDECARTE, así como líder del semillero SEINMUS. Integrante del Comité de revisión de trabajos de grado y asesor de varios proyectos de investigación en curso dentro del programa de Música de la misma institución. Docente de batería de la Academia Luis A. Calvo.

Dentro de su experiencia artística ha trabajado con grupos que interpretan desde música comercial hasta musicalización de obras de teatro, incluyendo géneros como el *jazz*, *rock*, *funk* y sobre todo música tradicional colombiana en grupos como Marta Gómez, María Olga Piñeros, Ensamble Tríptico, Silvia Ortega y Voz con 2, Secreto a Voces, Santafuma, Tributo Big Band, Tikuna, Umbral Teatro,



etc.; ha realizado diversas grabaciones y numerosos conciertos y ha participado en importantes eventos entre los que se incluyen: Festival Internacional de Jazz de Villa de Leyva (2019-2017), Festival Colombia al Parque, Bogotá (2019, 2015, 2010), Festival Músicas Híbridas Francia-Colombia (2017), Festival Jazz al Parque (2013), Festival Internacional de Jazz de Cartagena (2013), Festival Jazz Metropolitano, Bogotá (2012), Festival de Blues y Jazz de la Libélula Dorada, Bogotá (2006-2012), presentaciones con el grupo Umbral Teatro, Quito-Ecuador y Lima-Perú (2009-2010), Rock al Parque, Bogotá (2008), Festival Iberoamericano de Teatro, Bogotá (2006-2012), Festival Internacional de Teatro, Popayán (2007), Festival Mono Núñez, Ginebra-Valle (2008), Festival de Jazz y Músicas del Mundo, Manizales (2008), entre otros.



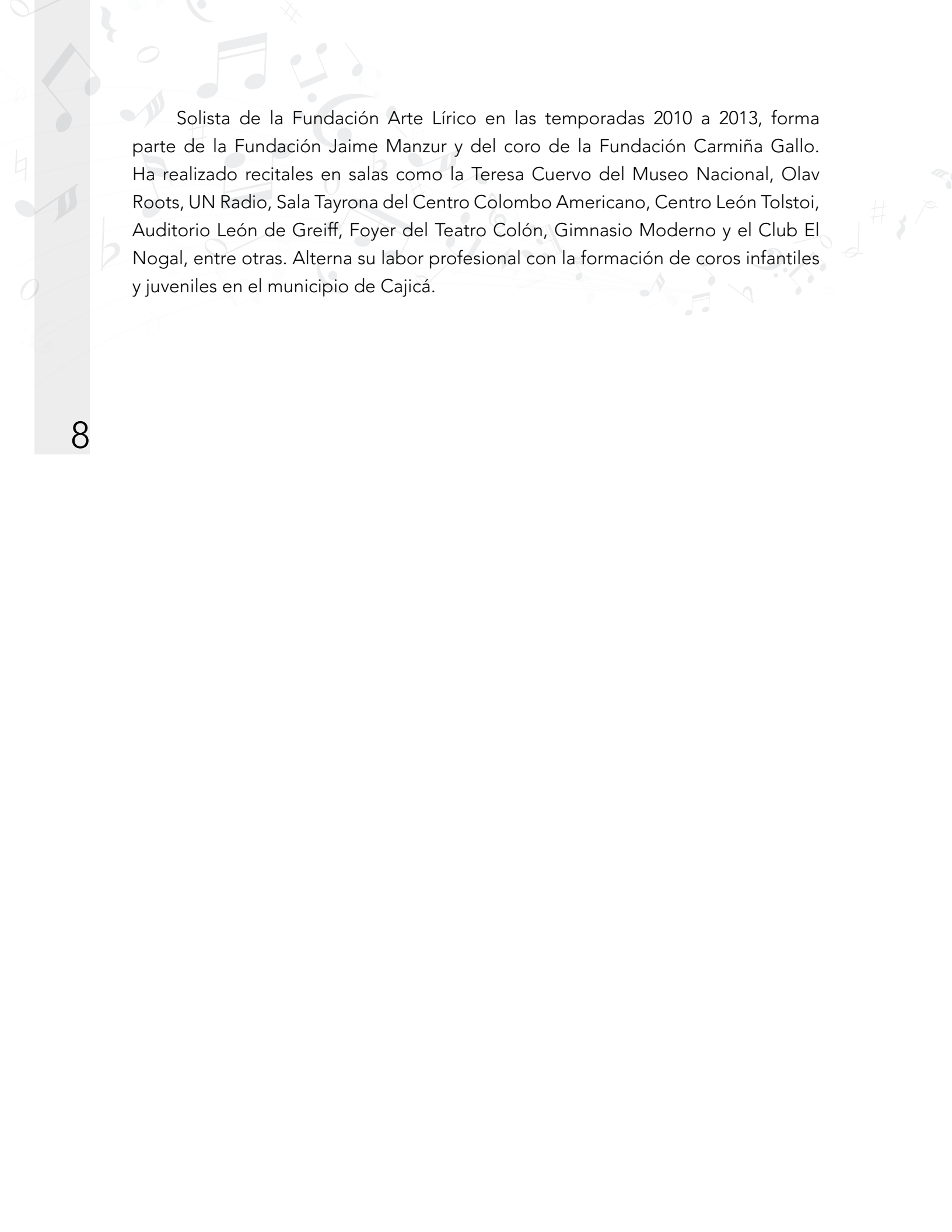
## BLANCA LIBIA MUNAR MOYANO

7

Arquitecta de la Universidad de América, inicia sus estudios de canto en el Departamento de Música de la Universidad Nacional donde obtiene el título de cantante con la maestra Elsa Gutiérrez Vargas.

Ha interpretado papeles de óperas como *La Traviata* de G. Verdi, *La Flauta Mágica* de W.A. Mozart, *Carmen* de G. Bizet, *Pensamientos de Guerra* de Héctor Fabio Torres y oratorios como la *Misa Nelson* de Haydn y el *Réquiem* de Mozart con el Taller de Ópera de la Universidad de Caldas. Ha participado en montajes con orquesta en Manizales bajo la dirección de los maestros Gorka Sierra, Andrés Orozco y Nelson Monroy en Bogotá, con el maestro Alejandro Posada y Zwigniew Zajac, entre otros.

Fue docente de la cátedra de Canto, Coro Institucional del Programa de Música y del Taller de Ópera y Zarzuela de la Universidad de Cundinamarca con los cuales participó en varias versiones del festival Ópera al Parque en los años 2009, 2010 y 2011. Igualmente con estas agrupaciones dio giras por diversos municipios de la sabana de Bogotá, las ciudades de Neiva, Barranquilla, Buga y el eje cafetero. Ha sido solista en intervenciones con la Orquesta Sinfónica de la misma institución en montajes como la *Fantasia Coral* de Beethoven y *Carmina Burana* de Carl Orff, en montaje interinstitucional con diversos coros de la sabana dirigidos por el maestro Lucas Fernández y con conciertos en Sopó, Tenjo, Catedral de Sal de Zipaquirá, entre otros.



Solista de la Fundación Arte Lírico en las temporadas 2010 a 2013, forma parte de la Fundación Jaime Manzur y del coro de la Fundación Carmiña Gallo. Ha realizado recitales en salas como la Teresa Cuervo del Museo Nacional, Olav Roots, UN Radio, Sala Tayrona del Centro Colombo Americano, Centro León Tolstoi, Auditorio León de Greiff, Foyer del Teatro Colón, Gimnasio Moderno y el Club El Nogal, entre otras. Alterna su labor profesional con la formación de coros infantiles y juveniles en el municipio de Cajicá.





## SEBASTIÁN PINEDA BAUTISTA

9

Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional y magíster en Dirección y Gestión de Centros Educativos de la Universidad Internacional de La Rioja (España), con estudios de especialización en Gerencia para el Desarrollo Organizacional de la Universidad de Cundinamarca. Actualmente es pianista acompañante, profesor de piano y docente investigador en el programa de Música de la Universidad de Cundinamarca, donde además es miembro del equipo de Autoevaluación y Acreditación Institucional.

Fue formador de piano y pianista acompañante de las escuelas municipales de las casas de la cultura de Tenjo (2013-2015) y Sopó (2012-2015), y participó como solista y acompañante en diversos eventos municipales y departamentales con múltiples agrupaciones de distintos procesos de formación. Se destaca su participación en las primeras cinco ediciones del festival Scherzo, conocido en sus inicios como festival Semana del Piano, creado y dirigido por el pianista y gestor cultural Sergio Martínez.

Ha sido pianista acompañante y pianista repetidor para el montaje de recitales, óperas y zarzuelas en Bogotá y Cartagena. Ha actuado en los teatros Julio Mario Santo Domingo, Foyer del Teatro Colón, Bellas Artes y Jorge Eliécer Gaitán de la ciudad de Bogotá y en el Teatro Heredia de Cartagena.

Además de la presente obra, fue cocompositor de la opereta *La Llorona* junto a la maestra Luz Nelly Venegas Sabogal, obra estrenada el 17 de octubre de 2019 en el XXII Festival de Ópera al Parque de Bogotá, y de la Misa a Nuestra Señora del Milagro para coro, trío típico y piano, estrenada en Tunja en 2018.

## LEÓN FABIO SALCEDO ORTIZ

Ha actuado como solista e integrante de grupos de música clásica y *jazz*, en Colombia y Estados Unidos. Sus principales maestros fueron Alejandro Montoya en Pereira, Martín Pedreira en Cuba y Guillermo Bocanegra en Bogotá. Es licenciado en Música de la UTP (2006) y magíster en *Guitar Performance* de Carnegie Mellon University (2012), donde fue becado para estudiar guitarra con el profesor James Ferla.

Ha recibido premios y honores por parte de la Carnegie Mellon University, el Ministerio de Cultura de Colombia, la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital y el Instituto de Cultura de Pereira. Actualmente es docente de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y de la Universidad de Cundinamarca, donde es profesor de guitarra y coordinador del área de investigación del programa de Música. León Salcedo es candidato a Ph. D. en música en el Doctorado en Música de la Universidad de Aveiro donde ha estudiado guitarra con el profesor Pedro Rodrigues y adelanta su investigación doctoral bajo la tutoría del profesor Gilvano Dalagna. Es par académico en el marco de la convocatoria 833 de 2018 del Ministerio de Ciencias de Colombia para las áreas de música y musicología, líder del grupo de investigación UDECARTE e investigador adscrito al INET-MD Instituto de etnomusicología: centro de estudios en música y danza de Portugal. Para más información visite: <http://leonsalcedo05.wixsite.com/leon-salcedo>



## LUZ NELLY VENEGAS SABOGAL

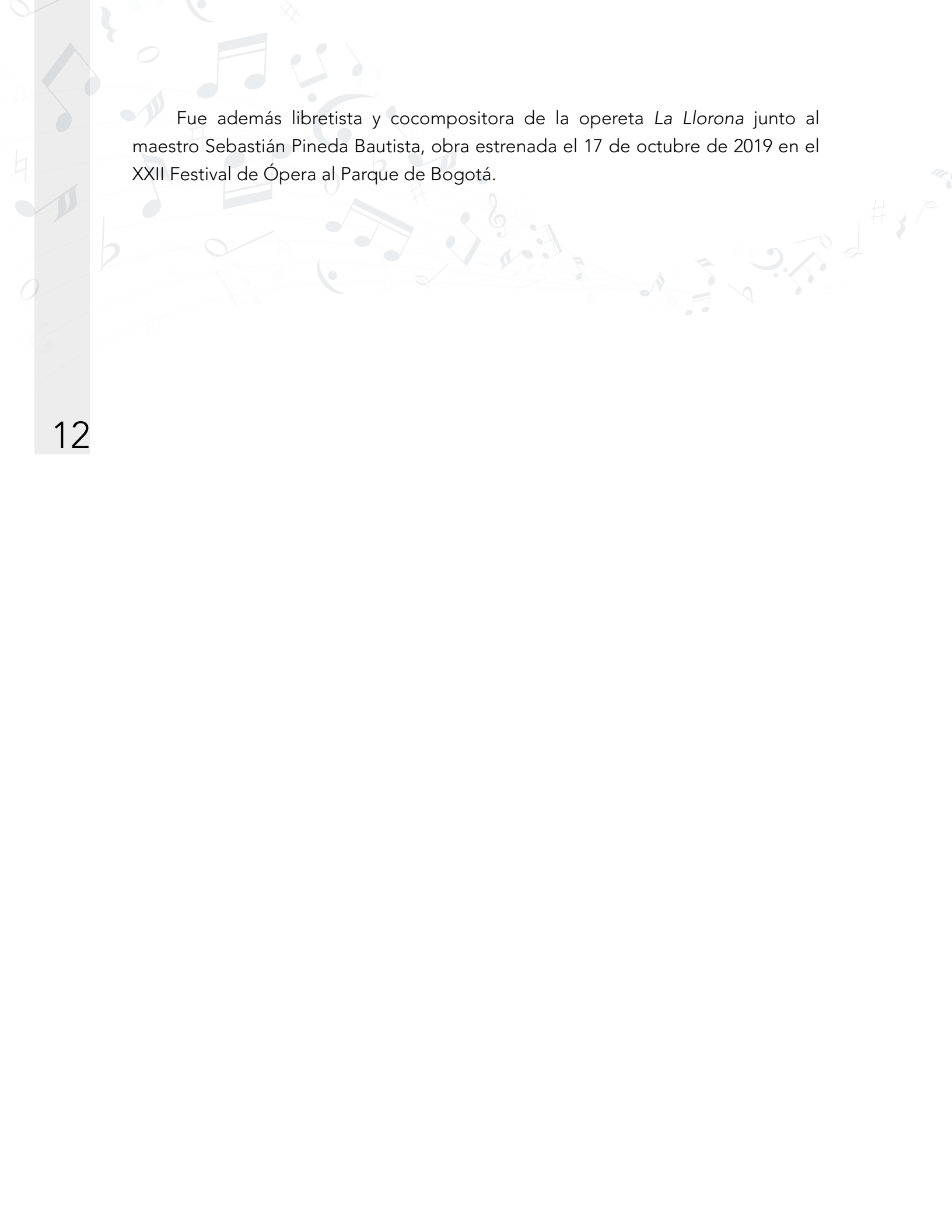
11

Licenciada en música de la Universidad Pedagógica Nacional con énfasis en dirección coral y canto, magíster en Administración y Gestión Educativa de la Universidad Internacional de La Rioja, España.

Nacida en Cajicá, realiza sus estudios primarios y secundarios en el colegio Antonio Nariño de la misma ciudad, en el año 2000 ingresa al conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia para realizar estudios musicales, paralelamente sigue estudios para niños en edad preescolar y especial.

Ha sido solista y coreógrafa en diversas temporadas de ópera y zarzuela con la Fundación Arte Lírico, en el Festival Ópera al Parque del año 2010 y en el montaje de la Fantasía para piano, coro y orquesta Op. 80 de L.V. Beethoven con la Universidad de Cundinamarca.

En su formación como cantante ha estudiado con los maestros Elsa Gutiérrez, Alexandra Álvarez y Manuel Contreras, además de participar en clases magistrales con los maestros Luis Cansino, Sara Cullins y Ramón Calzadilla. Para el año 2009 tomó una residencia artística en el Teatro Lírico Nacional de La Habana, Cuba, con el maestro Manuel Peña y actualmente es docente de canto del programa de Música en la Universidad de Cundinamarca y directora de agrupaciones corales en la sabana norte de Bogotá.

The background of the page is decorated with a light gray musical staff that curves across the top. Various musical notes, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals, are scattered across the staff. A vertical gray bar is positioned on the left side of the page.

Fue además libretista y cocompositora de la opereta *La Llorona* junto al maestro Sebastián Pineda Bautista, obra estrenada el 17 de octubre de 2019 en el XXII Festival de Ópera al Parque de Bogotá.



Las siguientes líneas pretenden construir un relato coherente e hilado sobre la información existente en distintos trabajos y fuentes acerca de la vida y obra del maestro Guillermo Quevedo Zornoza, reconstruir sus principales actividades musicales y proporcionar una perspectiva musicológica de su obra. Al ser una de las personalidades más influyentes de la primera mitad del siglo XX en la capital salinera gracias a su trayectoria como compositor, director e historiador y principalmente por su legado cultural, se hace indispensable conservar y divulgar su obra en el ámbito académico y cultural del departamento.

En este sentido, la investigación musical constituye una herramienta fundamental para comprender históricamente el trabajo del nombrado compositor ya que esta considera las prácticas musicales como formas particulares de producción del conocimiento; en consecuencia, este proyecto se circunscribe en la línea de investigación sobre filosofía y cultura de la música, un espacio proporcionado por el programa de Música de la Universidad de Cundinamarca.

Este ejemplar es producto del trabajo realizado por los docentes investigadores del programa de Música de la Universidad de Cundinamarca adscritos al grupo UDECARTE y que participaron en el proyecto avalado institucionalmente: "La producción musical del maestro Guillermo Quevedo Zornoza. Breve reconstrucción biográfica y musical, durante los años 2016 y 2017".

En primer lugar, se realizó la búsqueda de fuentes primarias: fotografías, manuscritos, producción escrita del compositor, partituras, artículos de prensa y demás material disponible en la Casa Museo Quevedo ubicada en la ciudad de Zipaquirá, así como en otras fuentes consideradas secundarias como programas radiales, programas de mano, literatura académica sobre el nacionalismo en la música colombiana y artículos del blog del centro de historia de Zipaquirá, con el propósito de generar un documento biográfico completo del maestro Guillermo Quevedo Zornoza y resaltar el legado y la producción que como artista, docente, músico y político dejó al municipio y al departamento.

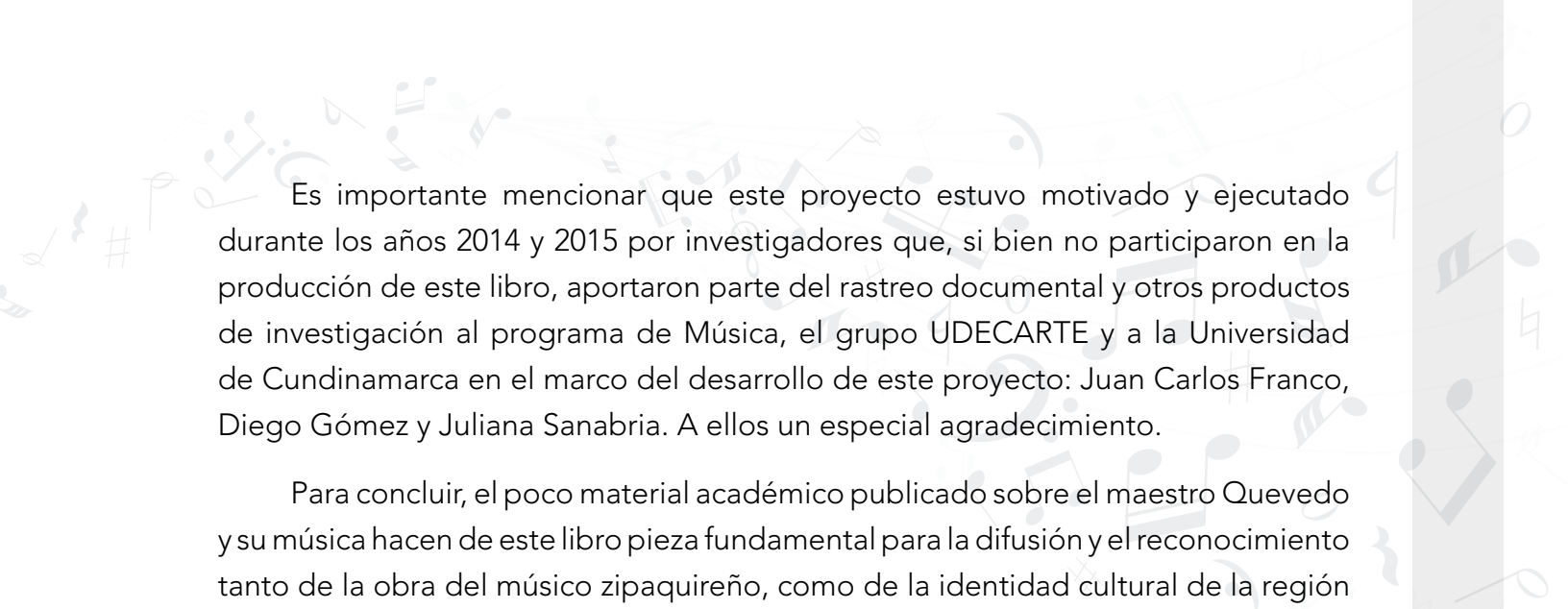
Posteriormente, se estudia el contexto en el cual se producen las obras del maestro Quevedo, específicamente haciendo referencia al ideal del nacionalismo como corriente filosófica y luego artística, que permea el arte y la cultura durante la última mitad del siglo XIX y principios del siglo XX en Colombia.

En un tercer momento, se revisó el catálogo disponible de obras del maestro para, con base en el material ya obtenido, determinar de forma completa la totalidad de las obras que compuso y categorizarlas de acuerdo con su instrumentación. En este apartado se dedican numerosas líneas a describir aspectos de su producción vocal y para la escena.

Adicionalmente, para tratar de comprender el pensamiento musical del maestro Quevedo, se procede a realizar el análisis de estilo musical de algunas de sus obras descifrando los elementos formales y estructurales presentes en ellas que permiten suscribir una perspectiva de su música y, para concluir, se presenta una colección de doce pasillos para piano, once de ellos inéditos, de los cuales se ha realizado la digitalización del manuscrito procurando facilitar su lectura y circulación.

Este proceso requirió examinar y comparar todo el material disponible: manuscritos, segundas versiones, arreglos orquestales, archivos de audio, definición de detalles a trasluz, y una entrevista con la directora de la Casa Museo Quevedo respecto de correcciones sobre los manuscritos para definir si fueron o no realizadas por la mano del maestro Guillermo Quevedo Zornoza.

En este último capítulo, se incluyen también los manuscritos originales para ofrecer al lector la posibilidad de contrastar la partitura, leer de mano del maestro las anotaciones realizadas y elaborar sus propias interpretaciones.



Es importante mencionar que este proyecto estuvo motivado y ejecutado durante los años 2014 y 2015 por investigadores que, si bien no participaron en la producción de este libro, aportaron parte del rastreo documental y otros productos de investigación al programa de Música, el grupo UDECARTE y a la Universidad de Cundinamarca en el marco del desarrollo de este proyecto: Juan Carlos Franco, Diego Gómez y Juliana Sanabria. A ellos un especial agradecimiento.

Para concluir, el poco material académico publicado sobre el maestro Quevedo y su música hacen de este libro pieza fundamental para la difusión y el reconocimiento tanto de la obra del músico zipaquireño, como de la identidad cultural de la región y el departamento.



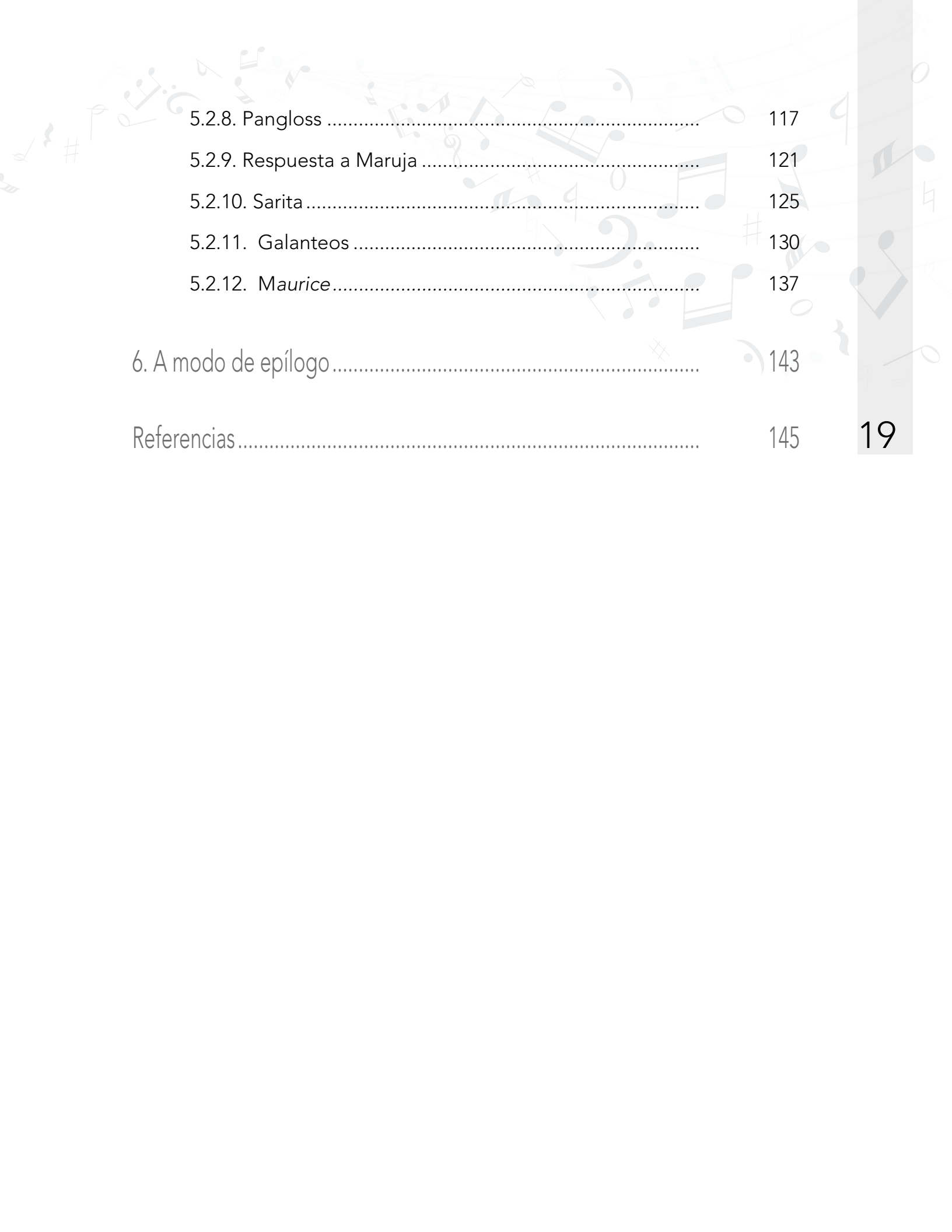




## Contenido 17

Acerca de los autores.....	5
Prólogo.....	13
Contenido .....	17
<b>1. La vida de Guillermo Quevedo Zornoza .....</b>	<b>25</b>
1.1. Notas biográficas .....	25
1.2. Impacto de su labor en Zipaquirá .....	31
<b>2. El nacionalismo en la obra de Guillermo Quevedo Zornoza 35</b>	
2.1. Antecedentes del nacionalismo.....	35
2.2. El nacionalismo en Quevedo Zornoza .....	37

3. Anotaciones generales sobre la obra de Guillermo Quevedo Zornoza.....	41
Descripción general de la obra de Guillermo Quevedo Zornoza	42
3.1. Descripción de su producción vocal.....	44
3.1.1. Catálogo de obras vocales del maestro Guillermo Quevedo Zornoza.....	46
3.2.2. Música para la escena .....	59
4. Análisis de obras seleccionadas de Guillermo Quevedo Zornoza.....	63
4.1. Contexto del pasillo y bambuco colombianos.....	64
4.2. Análisis de pasillos .....	67
4.3. Análisis de bambucos .....	75
4.4. Análisis de otras obras .....	77
5. Pequeña colección de 12 pasillos para piano.....	83
5.1. Notas sobre las partituras.....	84
5.2. Partituras: manuscritos y versiones digitalizadas.....	88
5.2.1. <i>Deleitable</i> .....	88
5.2.2. <i>Penas</i> .....	93
5.2.3. <i>Niobe</i> .....	96
5.2.4. <i>Rin-Tín-Tín</i> .....	100
5.2.5. <i>Navidad</i> .....	104
5.2.6. <i>Consuelito</i> .....	108
5.2.7. <i>Recuerdos de campaña</i> .....	112



5.2.8. Pangloss .....	117
5.2.9. Respuesta a Maruja .....	121
5.2.10. Sarita .....	125
5.2.11. Galanteos .....	130
5.2.12. Maurice.....	137
6. A modo de epílogo .....	143
Referencias.....	145

## Índice de figuras

Figura 1. Aguinaldos (fragmento), pasillo .....	68
Figura 2. Gran colombiano (fragmento), bambuco.....	69
Figura 3. Navidad (fragmento), pasillo .....	70
Figura 4. Aguinaldos (fragmento), pasillo .....	71
Figura 5. Navidad (fragmento), pasillo .....	71
Figura 6. Maurice (fragmento), pasillo .....	72
Figura 7. Aguinaldos (fragmento), pasillo .....	72
Figura 8. Aguinaldos (fragmento), pasillo .....	72
Figura 9. Maurice (fragmento), pasillo .....	73
Figura 10. Aguinaldos (fragmento), pasillo .....	74
Figura 11. Rin-Tin-Tin (fragmento), pasillo .....	74
Figura 12. Caracolito (fragmento), bambuco .....	75
Figura 13. Gran colombiano (fragmento), bambuco.....	76

Figura 14. Alma campesina (fragmento), torbellino .....	78
Figura 15. Alma campesina (fragmento), torbellino .....	79
Figura 16. Porque te pican las abejas (fragmento), danza .....	80
Figura 17. Porque te pican las abejas (fragmento), danza .....	80
Figura 18. Patrón de acompañamiento rítmico típico del pasillo	87
Figura 19. Patrón abreviado en la escritura de Guillermo Quevedo Zornoza.....	87
Figura 20. Deleitable, página 1. Manuscrito .....	89
Figura 21. Deleitable, página 2. Manuscrito .....	90
Figura 22. Deleitable, página 1. Versión digital .....	91
Figura 23. Deleitable, página 2. Versión digital .....	92
Figura 24. Penas, página 1. Manuscrito .....	93
Figura 25. Penas, página 1. Versión digital.....	94
Figura 26. Penas, página 2. Versión digital.....	95
Figura 27. Niobe, página 1. Manuscrito 1 .....	96
Figura 28. Niobe, página 1. Manuscrito 2 .....	97
Figura 29. Niobe, página 1. Versión digital .....	98
Figura 30. Niobe, página 2. Versión digital .....	99
Figura 31. Rin-Tín-Tín, página 1. Manuscrito .....	100
Figura 32. Rin-Tín-Tín, página 2. Manuscrito .....	101
Figura 33. Rin-Tín-Tín, página 1. Versión digital .....	102
Figura 34. Rin-Tín-Tín, página 2. Versión digital .....	103
Figura 35. Navidad, página 1. Manuscrito.....	104
Figura 36. Navidad, página 2. Manuscrito.....	105

Figura 37. Navidad, página 1. Versión digital .....	106
Figura 38. Navidad, página 2. Versión digital .....	107
Figura 39. Consuelito, página 1. Manuscrito.....	108
Figura 40. Consuelito, página 2. Manuscrito.....	109
Figura 41. Consuelito, página 1. Versión digital .....	110
Figura 42. Consuelito, página 2. Versión digital .....	111
Figura 43. Recuerdos de campaña, página 1. Manuscrito.....	112
Figura 44. Recuerdos de campaña, página 2. Manuscrito.....	113
Figura 45. Recuerdos de campaña, página 3. Manuscrito.....	114
Figura 46. Recuerdos de campaña, página 1. Versión digital.....	115
Figura 47. Recuerdos de campaña, página 2. Versión digital.....	116
Figura 48. Pangloss, página 1. Manuscrito.....	117
Figura 49. Pangloss, página 2. Manuscrito.....	118
Figura 50. Pangloss, página 1. Versión digital.....	119
Figura 51. Pangloss, página 2. Versión digital.....	120
Figura 52. Respuesta a Maruja, página 1. Manuscrito.....	121
Figura 53. Respuesta a Maruja, página 2. Manuscrito.....	122
Figura 54. Respuesta a Maruja, página 1. Versión digital .....	123
Figura 55. Respuesta a Maruja, página 2. Versión digital .....	124
Figura 56. Sarita, página 1. Manuscrito .....	125
Figura 57. Sarita, página 2. Manuscrito .....	126
Figura 58. Sarita, página 1. Versión digital .....	127
Figura 59. Sarita, página 2. Versión digital .....	128
Figura 60. Sarita, página 3. Versión digital .....	129

Figura 61. Galanteos, página 1. Manuscrito.....	130
Figura 62. Galanteos, página 2. Manuscrito.....	131
Figura 63. Galanteos, página 3. Manuscrito.....	132
Figura 64. Galanteos, página 4. Manuscrito.....	133
Figura 65. Galanteos, página 1. Versión digital .....	134
Figura 66. Galanteos, página 2. Versión digital .....	135
Figura 67. Galanteos, página 3. Versión digital .....	136
Figura 68. Maurice, página 1. Manuscrito .....	137
Figura 69. Maurice, página 2. Manuscrito .....	138
Figura 70. Maurice, página 1. Versión digital .....	139
Figura 71. Maurice, página 2. Versión digital .....	140
Figura 72. Maurice, página 3. Versión digital .....	141



## 24 Índice de tablas

Tabla 1. Clasificación general de la obra de Guillermo Quevedo Zornoza.....	42
Tabla 2. Listado de obras vocales .....	44
Tabla 3. Listado de obras para voz y piano .....	46
Tabla 4. Listado de obras para voz y órgano.....	49
Tabla 5. Listado de obras para voz y acompañamiento instrumental	50
Tabla 6. Listado de obras para coro a cappella .....	52
Tabla 7. Listado de obras para coro con acompañamiento instrumental .....	52
Tabla 8. Listado de obras para banda con voz o voces solistas o coro.....	58
Tabla 9. Listado de obras para canto escolar.....	58
Tabla 10. Listado de zarzuelas .....	61
Tabla 11. Pasillos con forma bipartita, bipartita con trío, y tripartita .....	86





# 1. La vida de Guillermo Quevedo Zornoza

25

---

*Por: Sebastián Pineda Bautista  
y Luz Nelly Venegas Sabogal*

## 1.1. Notas biográficas

Guillermo Quevedo Zornoza nació en Zipaquirá el 15 de noviembre de 1882 y murió en la misma ciudad el lunes 9 de marzo de 1964 a las 16:15. Es un reconocido compositor colombiano de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, tercero de diez hijos fruto de la unión de Guillermo Quevedo Arvelo y Concepción Zornoza y Ronderos. Durante su vida fue muy popular gracias a sus canciones para orquesta de salón, que fueron insignia en su época, sus premiadas composiciones y sus obras para canto y piano (Perdomo, 1980, pp. 166-167).

Su abuelo paterno fue el general Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874), músico de origen venezolano reconocido por las elegantes veladas musicales y artísticas que desarrollaba en su casa en Bogotá junto a su abuela paterna doña Concepción Arvelo y Rodríguez, también venezolana. Sus abuelos maternos fueron don Francisco de Zornoza y Zubiandi y doña Basilia Ronderos y Barreto, ambos colombianos. (Quevedo Zornoza, s.f.).

La herencia militar y artística es innegable en Quevedo Zornoza: por un lado, su padre y su abuelo fueron consagrados militares, y por otro, en el lado materno lleva la carga de una aristocrática familia de poetas, músicos y pintores, cuyo principal exponente fue su tío, el conocido músico y acuarelista Julio Quevedo Arvelo "El Chapín" 1829-1897. Como su abuelo Nicolás, Guillermo Quevedo tuvo el honor de unir la música y la milicia en una sola vida.

En 1900, cuando apenas contaba con 16 años, se unió a las fuerzas liberales comandadas por los generales Manuel Colmenares y Benito Ulloa, en la vecina población de Pacho; fue incorporado al batallón Figueredo y estuvo en la campaña revolucionaria de occidente de Cundinamarca y Boyacá (Martínez Carreño, 2000).

La actividad de Quevedo Zornoza lo llevó a ser conocido como músico, compositor, poeta, escritor y pintor. Aunque casi todo su aprendizaje musical fue autodidacta, su primera maestra de música a los 7 años fue su tía Carolina Quevedo Arvelo. En el colegio San Luis Gonzaga, dirigido por José Joaquín Casas, siguió estudios de piano con Miguel Díaz y Emiliano Quijano Torres (organista de la Catedral Primada de Bogotá) por un espacio de 6 años. Ya adolescente continuó estudios de piano con su tío Julio hasta 1897 cuando, luego de su muerte, continuó con sus estudios por su cuenta (Escobar, 2002, pp. 166-172).

Gran parte de su éxito también se debió a su trabajo con bandas, que inició a muy temprana edad: en 1904 fue director de la banda de música del batallón "Bárbula" acantonado en Zipaquirá, por invitación del general Félix V. García, jefe del batallón. A los 23 años fundó la banda de Zipaquirá y al siguiente año, en 1906, por invitación del presidente de Colombia, el general Rafael Reyes, fue director de la orquesta del Club Militar de Bogotá, cargo que ocupó por 2 años (Abadía Morales, 1986, p. 4).

También fue director fundador de la banda de la guardia civil del Tolima y de su similar en el regimiento Páez de Ibagué. En 1938, luego de su regreso del Tolima

fundó la banda sinfónica de Zipaquirá que alcanzó a estar conformada hasta por 25 músicos, y que dirigió casi hasta su muerte. La banda desapareció en 1974 por acuerdo del Concejo Municipal (Angarita, s. f.).

Además de su trabajo como músico, Guillermo Quevedo Zornoza desempeñó varios cargos en los ámbitos judicial y político como el de oficial mayor del juzgado segundo del circuito. En su autobiografía dice:

Entre los muchos cargos que he desempeñado solamente anoto el de personero municipal de Zipaquirá, el de secretario del Concejo Municipal de Zipaquirá y director del boletín municipal, oficial mayor de la Corte Suprema de Justicia (sala penal), diputado a la Asamblea de Cundinamarca... (Quevedo Zornoza, s.f.).

En 1930 se desempeñó como director de la página musical Mundo al Día, también asumió los comentarios musicales y colaboró con una serie de escritos menores titulada "Cuentos del folklore colombiano" publicados en la sección literaria (Cortés, 2004, pp. 88-89).

Por otra parte, su labor como pedagogo se inicia a temprana edad cuando a los doce años es profesor de la escuela nocturna de obreros de Zipaquirá (1894) y a partir de este momento continúa vinculado a la educación en diferentes momentos de su vida siendo una de sus principales ocupaciones, y dejando un legado en este sentido con obras como: *Manual del organista cantor*, obra escrita junto con Carlos Lozano N., y la colección *Cartilla musical escolástica* libros 1 y 2, el álbum de *Cantos escolares* apéndice de la cartilla y el instrumento auxiliar para los maestros de escuela conocido como Tubafón, por la cual obtiene un diploma de primera clase y medalla de honor en 1931 (Quevedo Zornoza, s.f.).

La *Cartilla musical escolástica* cuya fotocopia del manuscrito se encuentra en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, fue escrita en verso y de la cual no se tiene conocimiento de publicación alguna. De igual manera sucede con los *Cantos escolares* (coleccionados, arreglados y armonizados con estilo fácil por Guillermo Quevedo Zornoza, complemento de la *Cartilla musical escolástica* del mismo autor, libros 1 y 2), sin publicación aparente.

Junto con su hermana Concepción Quevedo, viuda de Camargo, formó un centro de fomento a las capacidades artísticas, al cual pertenecía en su mayoría personal femenino y gracias al cual obtuvieron el Premio de Cultura Patria otorgado por la Escuela Nacional de Bellas Artes (Quevedo Zornoza, s.f.).

Durante su estadía en Bogotá intercambió ideas sobre métodos de enseñanza con otros músicos de la Academia Nacional de Música, lo cual robusteció sus conocimientos ya adquiridos durante su labor como pedagogo, como instrumentador y director de diferentes agrupaciones.

En estos años conoció al maestro Alberto Castilla en la tienda Rondinella, y por invitación suya fue a Ibagué a tomar el cargo como director cofundador del Conservatorio de Música del Tolima en donde trabajó por 16 años 1908-1924 (Abadía Morales, 1986). En 1919 es nombrado director de la Academia de Música el maestro Guillermo Quevedo Zornoza, tras ser restituido el auxilio por parte de la Gobernación que había sido retirado en 1911 (Perdomo, 1980, p. 209). Todo este periodo fue de alta creación artística, ya que aparte de dirigir el plantel y dictar clases, seguía estudiando y produciendo obras tanto musicales como literarias.

Su labor como compositor le dio gran reconocimiento en Colombia y en algunos casos fuera de ella: en septiembre de 1904 se estrenó en el Teatro de Zipaquirá la zarzuela *Revelatorum*, con libreto de Luis Jorge Wiesner, que fue presentada por aficionados de la alta sociedad del lugar como la cantante Alicia Corradine (Angarita, s. f.).

En 1912 se estrenó su zarzuela *La vocación* en el Teatro de Colón de Bogotá con textos de Eduardo Riaño Cualla y puesta en escena del doctor Arturo Acevedo. Los papeles principales fueron de José Bladoví, Ferruccio Benincore, José Pineda, Blanca Cubillos y Soledad Dorsonville (Angarita, s. f.). Esta fue la primera obra de un compositor nacional que se presentó durante tres noches consecutivas y además recibió un reconocimiento con motivo del centenario de la Batalla de Boyacá (Programa de mano Cuarteto Arcos, 1976).

La Compañía Dramática Nacional dirigida por el doctor Arturo Acevedo estrena en 1919 en el teatro municipal de Zipaquirá la comedia *Tristeza de amor*, obra que desde entonces formó parte del repertorio de esta compañía (Programa de mano Tristeza de Amor, 1919). En agosto de 1925 se llevó a escena en el Teatro

Colón de Bogotá la zarzuela *El duende gris*, con libreto de Luis Martínez Casado (Abadía Morales, 1986).

Tiene además una ópera en francés, al parecer inconclusa y fechada hacia abril de 1950, llamada *Les fils du soleil* (los hijos del sol) con texto del conde de Brettes, inspirada en la novela *El dorado* del historiador Eduardo Posada (Quevedo Zornoza, s.f.)

En otro ámbito, su composición instrumental abarca varios formatos, como el utilizado en la pieza *Pizzicato para cuarteto de arcos*, que en 1908 gana el primer premio en el Concurso Casa Reuter de Norteamérica y que contribuye a su nombramiento como director del recién fundado Conservatorio del Tolima (Angarita, s.f.).

Otro formato es el de coro con acompañamiento de banda: la obra *Himno de gloria* obtuvo en 1910 el segundo premio en el concurso auspiciado por el presidente de la República de Argentina, general Roque Sáenz Peña, y cuya letra, escrita por él mismo, envió traducida a 30 idiomas (Quevedo Zornoza, s.f.). Cabe anotar que además del español, el maestro Quevedo hablaba con propiedad alemán, francés, italiano e inglés.

Este mismo año recibió una condecoración otorgada por el Conservatorio del Tolima por el *Himno de la Academia de Música del Tolima*, otra obra para coro y banda. Además, con su obra *Marcha triunfal* en 1919 obtuvo el primer premio en el Concurso Conmemorativo del Centenario de la Batalla de Boyacá, otorgado por el Ministerio de Instrucción Pública, y con la *Segunda suite sinfónica sobre aires populares colombianos* obtuvo el segundo premio en el Concurso Nacional Músico-literario patrocinado en 1924 por la Dirección de Educación Pública del Tolima.

Dentro de su obra orquestal se destacan *Acuarela musical o la promesa a la Virgen*, fantasía descriptiva inspirada en las romerías al santuario de Nuestra Señora de Chiquinquirá, con la cual en 1927 obtiene un premio en la Exposición Universal en Sevilla, España. Junto a ella, la *Fantasía orquestal sobre aires colombianos* en 1928 obtuvo el primer puesto en el concurso organizado en Bucaramanga por la revista *Tierra Nativa*. En esta obra Guillermo Quevedo Zornoza manifiesta el uso de danzas típicas de los litorales Pacífico y Atlántico, sumadas a danzas selváticas de algunas tribus amazónicas (Niño, 1986).

Dentro de sus composiciones religiosas se encuentran una *Misa de gloria* y otra de *Réquiem* para solistas, coro y gran orquesta, así como motetes y avemarías. En este segmento se destacan obras como *La pequeña misa de la Morenita* y la gran cantidad de himnos para voz y piano o pequeña orquesta (Quevedo Zornoza, s.f.).

Es importante destacar que sus obras para formato de orquesta de salón gozaron de amplia difusión durante el siglo XX y que a esta divulgación se sumó el reconocimiento que alcanzaron gran parte de su copiosa variedad de canciones, algunas de las más célebres son: *Primavera*, *Ni de fierro que uno fuera*, *Mi huerto*, *Tu boca*, *A tu lado*, *Añoranzas*, *Regálame los ojos*, *He soñado contigo*, *¡Ay, amor que ya se ha ido!*, y tal vez aquella que logró mayor impacto y polémica: *Amapola*, *Amapolita*, compuesta cerca de 1927 sobre textos del poeta Juan Ramón Jiménez y que fue publicada en México probablemente después de 1928 por la casa Columbia, con arreglo del tenor mexicano Ernesto Rubio bajo el nombre de *Amapola del camino*, y que dio origen a una película filmada en 1937 que lleva el mismo nombre y en la cual es interpretada por Tito Guizar (Niño, 1986).

Se pueden mencionar otros premios obtenidos en diversos concursos, entre ellos: primer puesto en el concurso organizado en Medellín por la empresa Coltejer, con el torbellino *Alma campesina*, en 1945; el primer premio en el concurso de la empresa Fabricato con el bunde *Canaima*, en 1948; y el primer premio en el concurso de la Flota Mercante Gran Colombiana con la obra *Bambuco gran colombiano* de 1959.

Finalmente, el maestro Quevedo es también autor de dos monografías sobre Zipaquirá, la más conocida de ellas se publicó en 1951, además de dos novelas sobre temas indígenas tituladas *Soéh* y *Múscua*, una de las cuales fue publicada de manera póstuma por el periódico *El Zipa*, con circulación gratuita y escasos ejemplares (Angarita, s. f.).

En reconocimiento a su amplia labor y aportes al municipio, fue condecorado por el Concejo de Zipaquirá con la distinción Gens Nobile y Medalla del Civismo, además la casa de la cultura municipal y una institución educativa en Zipaquirá llevan su nombre.



## 1.2. Impacto de su labor en Zipaquirá

31

---

*Por: Sebastián Pineda Bautista  
y Luz Nelly Venegas Sabogal*

En las siguientes líneas se exploran algunos aportes que realizó Guillermo Quevedo Zornoza a su querida Zipaquirá como fruto de su labor artística, pedagógica, política y civil.

Para comenzar, puede afirmarse que dentro de la extensa diversidad cultural de la nación, la música y el hacer del maestro se posicionan como distintivos de Zipaquirá y la Sabana Centro del departamento al representar artísticamente la cotidianidad social y cultural haciendo uso de lenguajes y calidades con circulación universal, lo cual le hizo merecedor de premios y distinciones nacionales e internacionales.

La imagen de Zipaquirá que Quevedo promulga es la representación de una ciudad culta y desarrollada en la América de inicios de siglo, que además fue durante muchos años eje social y económico de Cundinamarca debido al comercio de productos agropecuarios y las múltiples dinámicas alrededor de la fabricación de la sal que permitieron un notable desarrollo económico, en el cuál Zipaquirá

tuvo incluso banco propio antes de la centralización de la banca, y con conocidas consecuencias en la educación, la organización política, y el conocimiento de artes y letras.

En su producción se encuentra la mezcla y posterior evolución de los elementos europeos y folclóricos presentes en la música hasta su época junto con los sonidos típicos de escenarios culturales nacionales de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Todo esto lo lleva a desarrollar un lenguaje propio y que no se identifica como copia de tradiciones europeas a pesar de estar influenciado por ellas.

Como aporte destacado, el 3 de agosto de 1948 fue estrenado el himno de Zipaquirá con letra y música elaboradas por el maestro Quevedo Zornoza e interpretado por la Banda Sinfónica Municipal junto a un coro conformado por mil quinientas personas (El Tiempo, 1998) en el teatro Roberto Mac-Douall y en el marco temporal de la conmemoración de los 132 años de sacrificio de los mártires zipaquireños (Alcaldía de Zipaquirá, s. f.).

Sumado a ello, el maestro Quevedo realizó en su monografía titulada *Zipaquirá tierra de sal*, una descripción social, política, económica, arquitectónica y cultural de su tierra natal visibilizando su historia, lugares y personajes significativos, y legando un registro único de su perspectiva del desarrollo y crecimiento de este poblado.

Dentro de los múltiples cargos que desempeñó en la política y la justicia, Ernesto Campos García, presidente del Centro de Historia de Zipaquirá resalta en su sitio web que durante el siglo XX existió en Zipaquirá la publicación oficial llamada *Boletín Municipal*, creada por acuerdo del Concejo Municipal, cuyo propósito era el de divulgar el actuar del concejo para formar el pensamiento crítico y patriótico.

Al ser el maestro Quevedo secretario del Concejo de Zipaquirá asumió la dirección del boletín desde la décima edición, el 28 de junio de 1932, y hasta la número 96 del 30 de abril de 1937 cuando, por decisión del mismo órgano de gobierno, se le concede licencia para posesionarse como diputado de la Asamblea Departamental.

La misma fuente resalta la historia de participación del compositor en la reconfiguración del afamado e importante monumento a los mártires zipaquireños ubicado actualmente en la plaza del mismo nombre entre calles octava y novena, carreras séptima y octava, cuando, por intervención de un grupo de amigos



conformado por el maestro Quevedo y otros tres contertulios, con el fin de conmemorar el centenario del fusilamiento de los mártires, decidieron —con aprobación del pueblo congregado a su alrededor en 1916— cambiar las letras inscritas en cada una de las seis caras para honrar la memoria de los caídos y darle un nuevo sentido al monumento antes existente (Campos García, 2015).

Esta narración, de puño y letra del maestro, junto con la anécdota de su paso de la noche en prisión fue publicada en 1952 por la revista *Estampas de Colombia*, como lo afirma el Centro de Historia de Zipaquirá, que además la publica nuevamente su blog.

Se debe recordar también que el maestro fue fundador y director de la Banda Sinfónica de Zipaquirá desde 1938 casi hasta su muerte, convirtiéndola en un vehículo de cultura y formación ya que durante varios años, incluyendo el tiempo que el nobel de literatura colombiano estudió en Zipaquirá, realizaba retretas dominicales interpretando obras propias, nacionales e internacionales (Rodríguez, 2014, p. 57).

A esta pasión por la cultura se sumó la vocación por participar de la educación y la formación humana, según se evidenció en el capítulo anterior. En este ejercicio como docente se gestó su gran cantidad de himnos y canciones infantiles de acuerdo con las intenciones educativas de la época:

Como ya se mencionó, los gobiernos liberales tuvieron como uno de sus intereses principales el desarrollo educativo, ello implicaba la producción de músicas para las escuelas que eran principalmente himnos, pero también la vinculación de los escolares a las celebraciones patrias. (Melo, 2012, p. 10)

Dentro de este hacer educativo, que permeó las vidas y experiencias de muchos estudiantes zipaquireños y sus generaciones posteriores: se destacan las enseñanzas y aportes que el maestro Quevedo Zornoza realizó al joven García Márquez y que incluían las invitaciones a que participara junto con su hija Consuelo de las zarzuelas y obras que presentaban en el teatro Roberto Mac-Douall, nominado así en honor al poeta zipaquireño: “El maestro Quevedo y su hermana Conchita, — de quienes sabremos más a pocas cuerdas— presentaban variados espectáculos en

este teatro, entre ellas obras en las cuales los solistas eran Gabito y Consuelo —la hija del maestro Quevedo—” (Rodríguez, 2014, p. 16).

Para concluir, Quevedo fue parte fundamental de la generación de la atmósfera cultural zipaquireña de la cual se beneficiaron muchas personas nativas y foráneas, incluyendo al Nobel, que lo recuerda con cariño en su libro *Vivir para contarla*:

No había velada patriótica o sesión solemne del liceo en que no estuviera mi mano de algún modo, siempre por la gracia del maestro Guillermo Quevedo Zornosa, compositor y prohombre de la ciudad, director eterno de la banda municipal y autor de *Amapola la del camino, roja como el corazón*, una canción de juventud que fue en su tiempo el alma de veladas y serenatas. Los domingos después de misa yo era de los primeros que atravesaban el parque para asistir a su retreta, siempre con *La gazza ladra*, al principio, y el Coro de los Martillos, de *Il trovatore*, al final. Nunca supo el maestro, ni me atreví a decírselo, que el sueño de mi vida de aquellos años era ser como él.

(García Márquez, 2002)



## 2. El nacionalismo en la obra de Guillermo Quevedo Zornoza

35

---

*Por: Manuel Antonio Hernández,  
León Fabio Salcedo  
y Luz Nelly Venegas Sabogal.*

### 2.1. Antecedentes del nacionalismo

El nacionalismo se relaciona expresamente con características de las músicas que en muchas naciones se consideraron como propias y que constituyeron un símbolo común de identidad debido a que eran una manera de representar ideas y rasgos vinculados a convenciones aceptadas por las sociedades que compartían territorio, lengua y cultura.

Su desarrollo en el mundo se da casi por oposición a los cánones de la música de algunos países europeos, que si bien, dichas escuelas tuvieron un fuerte

reconocimiento durante varios siglos logrando permear los estilos compositivos de músicos del siglo XIX y principios del XX, también consiguieron que a la par del movimiento político nacionalista la música cobrara mayor relevancia dentro de los intereses de unidad e independencia de los pueblos.

En el caso particular de Latinoamérica, y con nombres tan importantes como Heitor Villa-Lobos, Óscar Lorenzo Fernández, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Theodoro Valcárcel o Alberto Ginastera, quienes forjaron la corriente nacionalista de América Latina del siglo XX, como lo afirma Aurelio Tello (2004) en su artículo *Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad*, este movimiento se dio simultáneamente en diferentes países del continente de manera particular, pero sin una idea unificada o un solo rasgo de concordancia más que el interés común en destacar las características consonantes de cada pueblo, un interés que se desarrolló individualmente debido a las condiciones del contexto.

Después de la independencia, muchos pueblos en América se crearon por la fragmentación de virreinos, disputas entre élites e intereses políticos, esto sumado a las dificultades sociales, de comunicación por falta de vías, de economías basadas en modelos extranjeros, guerras civiles y conflictos fronterizos, repercutieron de manera decidida en el desarrollo de la vida cultural y artística de finales del siglo XIX e inicios del XX. Sin embargo, y pese a los problemas, la búsqueda de unidad y oposición a una cultura que por muchos años fue impuesta llevó a los latinoamericanos a la tarea de rescatar los valores y costumbres que les eran propios, manifestándolos a través del arte. La pintura, la escultura y la música respondieron a esta inquietud generalizada.

Colombia fue uno de los países que mayor atraso tuvo tanto en economía como en desarrollo social y cultural; tras la guerra de los Mil Días las diferencias sociales y políticas aumentaron y los escenarios dependían del factor económico de las familias. Quevedo Zornoza vivió en carne propia la transición de un siglo a otro y las vicisitudes que se sucedieron a la guerra, pero ¿cómo se vieron afectadas las artes y el pensamiento en esta transición y cómo surgieron las respuestas a este panorama? Desde la visión de la musicóloga Duque (1996) "el nacionalismo artístico se fundamentó en las expresiones nativas como un portal hacia el modernismo", de ahí que los compositores y artistas de la época enfocaran su trabajo al desarrollo de lo nacional en el arte.

La música y la poesía constituyeron para el devenir de compositores y artistas una conveniente unión que se hallaba ineludible, ya que una dependía de la otra para subsistir y contar de manera directa la situación en las tertulias de una sociedad emergente; no obstante, las diferencias políticas crearon disputas entre varios de los librepensadores de la primera mitad del siglo XX. Uno de los ejemplos yace en las posturas de Uribe Holguín y Emilio Murillo, quienes no encontraban una conciliación entre la música académica y la música andina colombiana.

Compositores reconocidos para la música en Colombia como Luis A. Calvo, Emilio Murillo, Pedro Morales Pino, Ricardo Acevedo Bernal, Fulgencio García, Jerónimo Velasco, Carlos Escamilla y Alejandro Wills concentraron sus composiciones mayoritariamente en el estilo de corte esencialmente popular, entre los que se encontraban principalmente pasillos, bambucos, danzas, tangos, foxtrots y vales, entre otros. De la misma manera, el maestro Quevedo con su formación autodidacta logró llegar a un equilibrio en el cual llevó los aires nacionales a un nivel más complejo, cosa que se evidencia en sus obras (Abadía Morales, 1986); compuso más de un centenar de ellas con diferentes formatos y en diversos ritmos.

Por consiguiente, para Quevedo la interpretación correcta de los ritmos populares y folclóricos colombianos y latinoamericanos que eran comunes en la época revestía gran importancia puesto que los conocimientos de las principales características de estos aires constituían un necesario referente para su elaboración.

## 2.2. El nacionalismo en Quevedo Zornoza

Es indiscutible el valor de las investigaciones sobre la música del nacionalismo realizadas por los maestros e historiadores Egberto Bermúdez, Ellie Anne Duque y Jaime Cortés, presentándose como referente obligatorio para una cercana comprensión e interpretación de la música de inicios del siglo XX y particularmente del repertorio del maestro Guillermo Quevedo Zornoza (Bermúdez, 2000; Cortés, 2004; Duque, 1995, 2011).

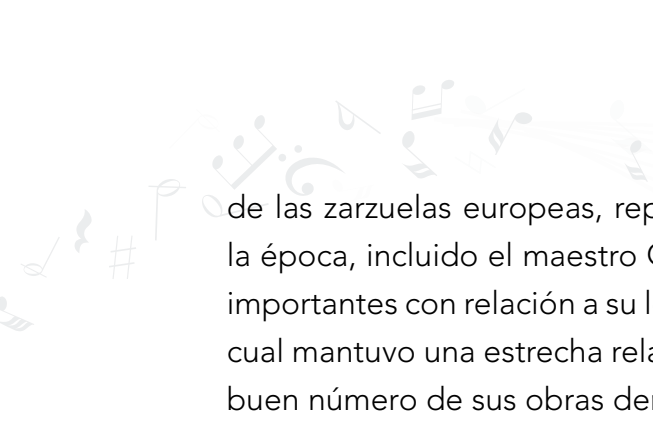
En el texto la *Historia de la música en Colombia* y su capítulo dedicado al Conservatorio Nacional de Música (Perdomo, 1990), se hace evidente la importancia

del pasillo en la ciudad de Bogotá, para finales de 1890, en donde el bambuco, como género de canción popular, apenas empezaba a ganar terreno. En el momento del cambio de siglo, encontramos a un joven maestro Quevedo quien empezaba a ganar renombre como compositor, a la par con el nacimiento de la Academia Nacional de Música (posteriormente llamado conservatorio). En dicho contexto, se encuentran importantes figuras, artistas y compositores centrales para la historia de la canción nacional, particularmente centrados sobre los ritmos de pasillo y bambuco, como el dueto Añez, o el maestro Guillermo Uribe Holguín, quien diera el paso inicial para la creación de la Academia Nacional de Música; además de otras figuras de gran relevancia que confluyeron en un momento histórico central para la canción nacional, Pedro Morales Pino y muchos de sus estudiantes e integrantes de La Lira Colombiana, como Emilio Murillo, Luis A. Calvo, Carlos Escamilla y Fulgencio García (Perdomo, 1990).

Según lo descrito por Bermúdez (2008) y Cortés (2004), con relación a la consolidación del pasillo hacia finales del siglo XIX y del bambuco a comienzos del XX, ambos en su versión vocal (ya que sus formas instrumentales son anteriores), se da un fuerte proceso de internacionalización de este repertorio, gracias a las numerosas grabaciones hechas por varios músicos del país, con las disqueras Columbia y RCA Víctor, entre otras. De acuerdo con lo descrito por ambos investigadores y revisando el panorama de la época, se denota una fuerte influencia de la sonoridad general y de grabaciones provenientes del aire de habanera (el de tal vez mayor popularidad del momento), ritmo sobre el cual trabajarían la mayoría de compositores nacionales, paralelamente con los pasillos y bambucos vocales.

Una importante descripción del estilo compositivo de la época es brindado por la investigadora Duque (1995), quien señala la intención de los músicos por recurrir a ritmos y melodías regionales a través de los recursos armónicos y de orquestación de la música centro-europea. Según Duque, fue Luis A. Calvo en su repertorio para piano, inspirado en Chopin, quien logró darles a sus pasillos y bambucos un perfil más cercano a la música de salón.

De este encuentro, surge la particular sonoridad de la canción nacional, en la cual teniendo como referente central a la habanera, podemos acercarnos a la sonoridad general de pasillos y bambucos de inicios del siglo XX. Escritos para pequeños grupos de cámara, a veces con la inclusión de guitarra o tiple, y liderados por voces líricas en contextos de música popular, muy cercana a la idea



de las zarzuelas europeas, repertorio en el cual incursionaron muchos músicos de la época, incluido el maestro Quevedo. En este sentido, uno de los referentes más importantes con relación a su legado de grabaciones, lo constituye el dueto Añez, el cual mantuvo una estrecha relación con el maestro Guillermo Quevedo e incluyó un buen número de sus obras dentro de sus grabaciones (Añez, 1990; Morales, 2014).

La obra del maestro Quevedo sobreviene de la corriente nacionalista respondiendo principalmente a las necesidades imperantes de las poblaciones donde vivió y con la consecuencia de destacar entre las notables figuras de la época; su importancia radica en una serie de composiciones para gran y pequeño formato que tuvieron reconocimiento en diferentes festivales tanto nacionales como extranjeros. Algunas de estas composiciones se analizarán en este artículo para efectos de resaltar tanto sus rasgos nacionalistas como su estilo compositivo.







### 3. Anotaciones generales sobre la obra de Guillermo Quevedo Zornoza

41

---

*Por: Blanca Libia Munar,  
Sebastián Pineda Bautista  
y Luz Nelly Venegas Sabogal.*

La Casa Museo Quevedo, ubicada en Zipaquirá y dirigida por la Fundación Nacional de Zipaquirá (FUNZIPA), posee un amplio archivo de obras no solamente de tres generaciones de la familia Quevedo, sino una gran cantidad de obras de diferentes compositores de la región, del país y de la literatura musical universal, catalogado por la maestra Ellie Anne Duque y Jaime Cortés en el 2007, constituye una invaluable y la principal fuente de consulta.

## Descripción general de la obra de Guillermo Quevedo Zornoza

Su obra general se puede clasificar según la instrumentación en:

**Tabla 1. Clasificación general de la obra de Guillermo Quevedo Zornoza**

Música vocal	
Instrumentación	N.º de composiciones
Canto y piano	50
Canto y órgano	7
Canto con acompañamiento instrumental	18
Orquesta de salón y voz	7
Orquesta sinfónica y voz	2
Coro con acompañamiento	44
Zarzuelas	4
Himnos	54

Música instrumental	
Instrumentación	N.º de composiciones
Pequeña orquesta	8
Cuarteto de cuerdas	5
Conjunto y piano	7
Piano solo	51
Piano a cuatro manos	2
Banda	16
Música de cámara	5
Conjunto de vientos	2
Cuerdas pulsadas	5

*Fuente: Duque y Cortés (2007).*

Adicionalmente, se pueden encontrar cinco guiones melódicos y veintiuna piezas entre arreglos, transcripciones y adaptaciones.

Abadía Morales, en las notas al programa para el concierto en homenaje a Guillermo Quevedo por el primer centenario de su nacimiento, dice:

ha sido uno de los más acertados compositores nacionales en la tarea de llevar al ámbito de la música erudita a nuestros aires típicos colombianos, sin que pierdan nada del sabor terrígeno, al lado de un Antonio María Valencia o de un Adolfo Mejía. (Abadía Morales, 1986)

Así mismo, resalta que a pesar de la formación autodidacta, la música de Quevedo lleva los aires nacionales populares a un nivel más complejo, lo que se evidencia en obras como *Acuarela musical o Promesa a la Virgen*, en su *Segunda suite sinfónica sobre aires populares colombianos*, en su *Fantasía orquestal sobre aires populares colombianos* o en sus tres cuartetos para cuerdas, uno de los cuales es sobre aires afroandinos en los que aparecen las históricas danzas *La vencedora* y *La libertadora* (Abadía Morales, 1986).

Si bien algunas de sus obras llevan nombres como interludio, intermezzo, intermedio o gavota, la mayoría llevan nombres como joropo, pasillo, danza, habanera, guajira, bambuco, torbellino, tango, serenata, marcha, vals, couplet y canción. Esto denota la importancia que tenía para Quevedo Zornoza la interpretación correcta de los ritmos populares y folclóricos colombianos y latinoamericanos que eran comunes en la época, así como su abundante composición, lo que supone un conocimiento de primera mano de las principales características de estos estilos. Ejemplo de nombres descriptivos de tema popular para la música vocal son el vals *He soñado contigo* y el bambuco *Saboyana de mi anhelo*.

Es importante señalar que el maestro Quevedo compuso una importante cantidad de himnos en diferentes formatos, realizados casi siempre por encargo, muchos de los cuales tenían texto de su autoría. Aquí conviene destacar el *Himno de la gloria* que fue traducido a 30 idiomas, muestra del nivel cultural de Guillermo Quevedo y su amplio conocimiento de otras lenguas que tuvo gracias a pertenecer a una familia de artistas y con un alto estatus social (Zapata Cuéncar, 1962).

### 3.1. Descripción de su producción vocal

En cuanto a la música instrumental, y de modo similar a las canciones, refiere nombres descriptivos o nombres propios junto con un aire típico, como el *Deleitable*, *pasillo* o *mondoñado*, *marcha*. Algunas excepciones se presentan en el *Vals impromptu in mib Op. 188* y *Margarita cuarta gavota Op. 72* que, sin embargo, se conservan dentro del mismo estilo. Solo en obras como *Diez intermedios para orquesta*, *intermezzo*, *cuartetos para cuerdas n.º 1, 2 y 3*, que son obras instrumentales, y en los himnos y obras de carácter religioso como *las Vísperas para la fiesta del Corpus Christi*, deja de lado la intención de escribir con un aire nacionalista.

Dentro de la música vocal de Guillermo Quevedo Zornoza, se han encontrado las siguientes obras, organizadas de manera general en:

**Tabla 2. Listado de obras vocales**

Música vocal	
Instrumentación	N.º de composiciones
Canto y piano	50
Canto y órgano	7
Canto con acompañamiento instrumental	18
Orquesta de salón y voz	7
Orquesta sinfónica y voz	2
Coro con acompañamiento	44
Zarzuelas	4
Himnos	54

Fuente: Duque y Cortés, 2007.

El maestro Quevedo Zornoza produjo un número generoso de obras vocales. Si bien tiene un gran número de obras para voz y piano, en su mayoría de tema popular, escribió también obras para voz y órgano de texto religioso. Igualmente, cuenta con varias obras con acompañamiento de varios instrumentos y sus célebres zarzuelas que le concedieron una posición privilegiada en la élite musical de la época.

En términos generales, los textos de las canciones se escribieron en torno a temas románticos, la naturaleza, la mujer y su belleza, entre otros, adscritos generalmente en la tradición popular. Llama la atención que dentro de su vasta obra para música vocal escrita en español se halla una obra escrita en francés *Une larme* (una lágrima) y algunas en latín.

Las zarzuelas *Revelatorum* y *La vocación* tuvieron gran éxito y recibieron premios y distinciones debido a que fueron interpretadas por importantes compañías de ópera y zarzuela en teatros de Zipaquirá y Bogotá. La segunda contó con una ampliación y corrección realizada por el mismo autor casi 15 años después de su estreno (Quevedo Zornoza, s. f.a). *Revelatorum* por su parte, tuvo una puesta en escena después de 84 años con la compañía de zarzuela Arte Lírico en el año de 1988 (Quevedo Zornoza, s. f.a).

En ellas, en general hace uso de argumentos cómicos con personajes comunes en situaciones graciosas, relacionadas principalmente con el amor. Su zarzuela *El duende gris*, de tema muy sencillo y juvenil, es un ejemplo de ello.

Por otra parte, algunas canciones para orquesta de salón llegaron a ser grabadas en discos con reconocidos cantantes del momento, como una canción dedicada al doctor Alfonso Ortiz Tirado y su más conocida petenera *Amapola*, *Amapolita*, grabada en Nueva York (Bermúdez, 2008).

Dentro del archivo de la Casa Museo Quevedo de Zipaquirá, en su mayoría se encuentran partituras que son manuscritos autógrafos en buen estado; sin embargo, hay muchas en borrador, a lápiz y con enmendaduras. De los himnos hay varias inconclusas a las que les faltan principalmente partes de piano y la distribución exacta del texto en la melodía. Escasas son las canciones que se encuentran en edición impresa: *Porque te pican las abejas* y *Amapola*, *Amapolita*, de la Revista *Tierra Nativa*, *O salutaris hostia* y *tercera suite sinfónica en dos partes sobre aires populares colombianos para orquesta* (Duque y Cortés, 2007), y otras encontradas

en las ediciones del periódico *Mundo al Día: Volando*, torbellino colombiano para orquesta y cuatro voces, *Loco carnaval*, pasillo *Fiesterito* y *De bola a bola* para piano y *Mondoñedo*, marcha torera para piano (Cortés, 2004).

### 3.1.1. Catálogo de obras vocales del maestro Guillermo Quevedo Zornoza

**Tabla 3. Listado de obras para voz y piano**

Obras para canto y piano							
Título	Ritmo	Tonalidad	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
<i>Al despertar</i>	Vals	Do menor	2	3	Canto y piano	Archivo CMQZ	No aparece
¡Ven, ven a mí!	Canción	Fa mayor	2	4	Canto y piano	Archivo CMQZ	No aparece
<i>Amapola...</i>	Petenera	Sol menor- Sol mayor	1	4	Canto y piano	Archivo CMQZ	Guillermo Quevedo Z.
<i>Promesa a la Virgen</i>	Acuarela música, reducción	Mi mayor	1	3	Canto y piano	Archivo CMQZ	No aparece
<i>Adiós palomita mía, tango, intermezzo y copla</i>	Tango	Sol menor- Sol mayor	1	2	Canto y piano	Archivo CMQZ	No aparece
<i>Golondrina</i>	Habanera	Sol menor- Mib mayor	1	4	Dos sopranos y piano	Archivo CMQZ	Guillermo Quevedo Z.
¡Adiós! alita	Couplet bogotano	Fa menor- Fa mayor	1	3	Canto y piano	Archivo CMQZ	R. Vargas
<i>Tu boca que es una fresa</i>	Goagira (dueto)	Do mayor	2	4	Tenor, soprano y piano	Archivo CMQZ	A. Villamarín
<i>Porque te pican las abejas</i>	Danza	Mi menor- Mi mayor	1	3	Canto y piano	Archivo CMQZ	No aparece
<i>Añoranzas</i>	Vals cantábile	Do menor		4	Canto y piano	Archivo CMQZ	Manuel Rincón y Caro
<i>Romanza</i>	Romanza	Re mayor	1	2	Canto y piano	Archivo CMQZ	Leopoldo Lugones
<i>A unos ojos</i>	Canción	Fa menor- Fa mayor	1	3	Canto y piano	Archivo CMQZ	Juan Manuel Ortega

Obras para canto y piano							
Título	Ritmo	Tonalidad	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
<i>Amapola, amapolita</i>	Petenera	Sol menor-Sol mayor	1	3	Canto y piano	Archivo CMQZ	Guillermo Quevedo Z. y Luis Felipe Peña
<i>Caracolito</i>	Bambuco huilense	Sib mayor	2	2	Canto y piano	Manuscrito	No aparece
<i>A tu lado</i>	Bambuco			3	Canto y piano	Manuscrito del compositor	Ciro Vega Escobar
<i>¡Ay! amor que ya se ha ido</i>	Bambuco			3	Canto y piano	Revista <i>Tierra Nativa</i> , Bucaramanga	Rafael Zornoza
<i>El toche de la ferrería</i>	Bunde	Fa mayor	4	4	Canto y piano	Manuscrito del compositor	
<i>Los azabaches</i>	Habanera			2	Canto y piano	Fotocopia de manuscrito del compositor	No aparece
<i>Bambuco grancolombiano</i>	Bambuco	La menor	3	4	Canto a dos voces y piano	Archivo CMQZ	Alberto Martínez
<i>Il barcarola</i>	Barcarola	Mib mayor	2	3	Canto y piano	Manuscrito autógrafo	Víctor Bedoya
<i>Barcarola</i>	Barcarola	Do mayor	2	2	Dos voces y piano	Archivo CMQZ	E. Rosales
<i>Barcarola</i>	Barcarola			2	Tenor solista, dos voces o coro y piano	Archivo CMQZ	Héctor Hernández
<i>Canción de Boyacá</i>	Canción	Sol mayor	1	2	Canto y piano	Fotocopia de manuscrito del compositor	No aparece
<i>Bogotanerías N.º Coro de las niñeras</i>	Revista	Re menor-Sol mayor	1	5	Canto a dos voces femeninas y piano	Archivo CMQZ	Rafael Burgos
<i>Canto a la Pola</i>	Canción			3	Tenor o soprano y piano	Fotocopia de manuscrito del compositor	No aparece
<i>Canto del laborío</i>	Canción	Do mayor	1	2	Canto y piano	Fotocopia de manuscrito del compositor	Alfonso Mejía Robledo

Obras para canto y piano

Título	Ritmo	Tonalidad	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
<i>Con el tiempo y un palito</i>	Couplet coreable	Re mayor	1	3	Canto a una o dos voces femeninas y piano	Archivo CMQZ	R. Vargas
<i>He soñado contigo</i>	Vals	Do mayor		3	Canto y piano	Manuscrito autógrafo	Manuel Rincón y Caro
<i>Yo quiero que me digas</i>	Danzón costeño	Fa mayor	1	3	Canto y piano [coro opcional]	Archivo CMQZ	No aparece
<i>Corazoncito mío</i>	Bambuco	Fa menor	3	2	Canto y piano	Manuscrito	Pacho Restrepo
<i>Mi huerto</i>	Bambuco			2	Canto y piano	Manuscrito del compositor	Aurelio Santamaría
<i>Saboyana de mi anhelo</i>	Bambuco	Mib mayor	1	4	Canto a dos voces y piano	Archivo CMQZ	Luis A. Rojas
<i>Une larme</i>	Canción	Fa # menor-Fa # mayor	1	3	<i>Pour Piano et Chant</i>	Archivo CMQZ	Edmond Rostand
<i>Canción patriótica</i>	Canción	Mib mayor	1	2	Canto y piano	Manuscrito	Víctor M. Londoño
<i>Los emboladores</i>	Couplet – infantil	Do mayor	1	6	Canto, piano y coro	Archivo CMQZ	No aparece
<i>Tú y yo</i>	Bambuco			4	Canto y piano	Manuscrito del compositor	José Santos Chocano
<i>Cantemos noche y día</i>	Salve a la Virgen	Sib mayor	2	2	Canto y piano	Manuscrito autógrafo. Archivo CMQZ	Guillermo Quevedo Z.
<i>Da Navidad</i>	Villancico	Fa mayor	1	1	Canto y piano	Manuscrito	No aparece
<i>Vamos todos los pastores</i>	Villancico	Re mayor			Canto y piano	Compilación. Archivo CMQZ	No aparece
<i>Ya escuché</i>	Plegaria	Fa mayor		2	Canto y piano	Compilación. Archivo CMQZ	No aparece
<i>Señor apiádate</i>	Plegaria	Do mayor		2	Canto y piano	Compilación. Archivo CMQZ	No aparece
<i>El soldadito</i>	Couplet - militar		2	1	Canto y piano	Fotocopia de manuscrito del compositor	No aparece

Fuente: Duque y Cortés (2007); Instituto Colombiano de Cultura (1992).



**Tabla 4. Listado de obras para voz y órgano**

Obras para canto y órgano							
Título	Ritmo	Tonalidad	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
<i>A Jesús en su pasión (oh cristianos)</i>	Religiosa			1	Canto y órgano	Fotocopia de manuscrito del compositor	No aparece
<i>Preciso es, Virgen pura (quisiera yo, señora).</i>	Himno			1	Canto y órgano	Fotocopia de manuscrito del compositor.	No aparece
<i>Invitatorio para misa de difuntos</i>	Religiosa		2	1	Dos voces y órgano	Manuscrito. Archivo CMOZ	No aparece
<i>Pange Lingua</i>	Religiosa		1	1	Una o cuatro voces y órgano	Manuscrito. Archivo CMOZ	No aparece
<i>Oficio de Semana Santa. Gloria Laus, Vexilla Regis, Popule meus, 1era lamentación</i>	Religiosa			7	Voces y órgano	Manuscrito. Archivo CMOZ	No aparece
<i>Tantum Ergo</i>	Religiosa		1	1	Voz y órgano	Manuscrito. Archivo CMOZ	No aparece
<i>Canto eucarístico (1941)</i>	Religiosa		1	1	Dos voces y órgano	Manuscrito. Archivo CMOZ	No aparece

Fuente: Duque y Cortés (2007); Instituto Colombiano de Cultura (1992).

**Tabla 5. Listado de obras para voz y acompañamiento instrumental**

Obras para canto con acompañamiento instrumental							
Título	Ritmo	Tonalidad	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
<i>Regálame los ojos</i>	Canción	Mi mayor	5	6	Canto, piano, flauta, violín y contrabajo	Archivo CMOZ	Guillermo Quevedo Z.
<i>Tropical</i>	Canción	Reb mayor-Sib mayor-Reb mayor	1	3	Canto a dos voces, piano, flauta, violín y contrabajo [obligatos]	Manuscrito. Archivo CMOZ	Guillermo Quevedo Z.
<i>Soñar</i>	Vals Cantábile	Fa mayor			Voz, piano, flauta, violín, trompeta y contrabajo	Archivo CMOZ	Guillermo Quevedo Z.
<i>Rondinella</i>	Habanera	Sib mayor-Mib mayor	2	4	Flauta, violín, cello, piano. Tenor, soprano y piano	Archivo CMOZ	Guillermo Quevedo Z.
<i>Alma campesina</i>	Torbellino	Re menor		6	Coro y orquesta	Archivo CMOZ	No aparece
<i>¡Olé chula!</i>	Jota	Re mayor	1	4	Tenor, piano, flauta, violín y contrabajo	Archivo CMOZ	No aparece
<i>La canción del indio triste</i>	Canción	Do mayor	3	4	Canto, piano clarinete, violín, violonchelo, contrabajo	Archivo CMOZ	No aparece
<i>Libera me, domine (1943)</i>	Religiosa			3	Flauta, trompeta, violín, contrabajo, dos voces, parte para órgano y voces.	Fotocopia de Manuscrito del compositor.	No aparece
<i>Pequeña misa de la Morenita (Nuestra Señora de Monserrat)</i>	Misa	Fa mayor		12	Flauta, violín, contrabajo, órgano, dos voces.	Fotocopia de manuscrito del compositor.	No aparece
<i>Plegaria</i>	Religiosa				[Coro a dos voces, piano, dos violines, flauta, pistón sib, contrabajo.	Manuscrito del compositor.	No aparece

Obras para canto con acompañamiento instrumental							
Título	Ritmo	Tonalidad	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
<i>Salve a la Tiznadita, Virgen de los mineros de Guasa, salinas de Zipaquirá</i>	Religiosa			3	Flauta, clarinete, cornetín, violín, contrabajo, soprano, contralto.	Fotocopia de manuscrito del compositor.	No aparece
<i>Vísperas para la fiesta del Corpus Christi</i>	Religiosa			30	Dos voces, flauta, cornetín sib, violín, contrabajo, órgano.	Fotocopia de manuscritos del compositor.	No aparece
<i>Volando</i>	Torbellino	Do mayor		2	Orquesta y cuatro voces.	Impreso en el periódico <i>Mundo al Día</i> págs. 30, 31.	No aparece
<i>Himno de la Escuela Normal de Zipaquirá (1952)</i>	Himno	Mib mayor	2	3	Flauta, trompeta, violín, contrabajo, coro mixto (SATB).	Fotocopia de manuscrito del compositor.	Guillermo Quevedo Z.
<i>Himno mariano diocesano de Zipaquirá</i>	Himno				Coro y pequeña orquesta. Flauta, clarinete, trompeta, trombón, dos violines, contrabajo, coro mixto (SATB).	Fotocopia de manuscrito del compositor.	No aparece
<i>Himno obispal</i>	Himno				Flauta, clarinete sib, trompeta sib, saxo tenor sib, dos violines, contrabajo, coro mixto (ATB).	Fotocopia de manuscritos del compositor.	No aparece
<i>Vísperas para el común de los santos</i>	Religiosa			24	Dos voces, órgano, flauta, cornetín, violín y contrabajo.	Manuscrito. Archivo CMQZ	No aparece
<i>Vísperas al santísimo</i>	Religiosa	Sib mayor			Pistón y contrabajo.	Manuscrito. Archivo CMQZ	No aparece

Fuente: Duque y Cortés (2007); Instituto Colombiano de Cultura (1992); Cortés (2004).

**Tabla 6. Listado de obras para coro a cappella**

Obras para coro a cappella							
Título	Ritmo	Tonalidad	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
<i>Amapola</i>	Petenera			5	Coro mixto (SATB).	En música coral colombiana, vol. II, arreglos Instituto Colombiano de Cultura, Programa Regional de Musicología PNUD-Unesco Bogotá, Colombia, 1981.	Arreglos: Artidoro Mora Mora.
<i>Torbellino colombiano</i>					Coro mixto (SATB).	En música coral colombiana, vol. II, arreglos Instituto Colombiano de Cultura, Programa Regional de Musicología PNUD-Unesco. Bogotá, Colombia, 1981.	Texto: anónimo. Arreglos: Pedro Biava.

Fuente: Instituto Colombiano de Cultura, 1992.

**Tabla 7. Listado de obras para coro con acompañamiento instrumental**

Obras para coro con acompañamiento instrumental							
Título	Ritmo	Tonalidad	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
<i>Canaima</i>	Bunde reducción voces y piano.	Do menor			Coro y piano.	Manuscrito	No aparece

Obras para coro con acompañamiento instrumental							
Título	Ritmo	Tonalidad	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
<i>Plegaria</i>	Plegaria	Lab mayor		3	Solista, coro a dos voces y pequeña orquesta.	Manuscrito autógrafo. Archivo CMQZ	No aparece
<i>Himno a Ricaurte</i>	Himno	La mayor	1	2	Coro mixto (SATB), piano.	Fotocopia de manuscrito del compositor.	T. de González Neira
<i>Himno al 7 de agosto de 1819 (1919)</i>	Himno	Fa mayor	1	1	Coro mixto (SATB), piano.	Fotocopia de manuscrito del compositor.	T. de González Neira
<i>Himno de la Academia de Música del Tolima.</i>	Himno	Lab mayor		8	Cuatro voces solistas, coro, orquesta y conjunto de vientos.	Manuscrito autógrafo. Archivo CMQZ.	Guillermo Quevedo Zornoza
<i>Himno de Bienvenida</i>	Himno				Coro y piano.	Borrador poco legible, manuscrito del compositor.	No aparece
<i>Himno infantil</i>	Himno	Do mayor	2	2	Dos voces y piano.	Manuscrito	Alfonso Mejía Robledo
<i>Himno de los aviadores colombianos</i>	Himno	Do mayor	2	3	Coro y piano.	Manuscrito a lápiz incompleto.	No aparece
1. <i>Himno del Colegio de Varones de Guaduas "Miguel Samper".</i> 2. <i>Himno del Colegio de Varones de Guaduas.</i>	Himno	Mib mayor	2	2	1. Coro y piano. 2. Coro masculino, piano (spa).	Manuscrito del compositor, incluye borrador y original final. Fotocopia de manuscrito del compositor.	Pablo M. Castro G.
<i>Himno del Colegio Miguel Samper</i>	Himno	Mib mayor	1	2	Coro y piano.	Fotocopia de manuscrito del compositor.	No aparece

Obras para coro con acompañamiento instrumental							
Título	Ritmo	Tonalidad	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
1. Himno del colegio Perpetuo Socorro. 2. Himno del Colegio Sagrado Corazón de María	Himnos	1. Do mayor. 2. Do mayor.	2	2	Canto y piano	Manuscrito	Guillermo Quevedo Z.
Himno leonístico	Himno del Club de Leones de Zipaquirá	Mib mayor	1	2	Piano, flauta, violín, trompeta y contrabajo	Manuscrito	Guillermo Quevedo Z.
1. Himno del Colegio San José de Calarcá. 2 Himno del Colegio San José de Calarcá.	Himno	Do mayor	1	2	Coro de niñas y piano. Coro femenino y piano.	1. Manuscrito del compositor. 2. Fotocopia de manuscrito del compositor.	R. P. José Naranjo.
Himno del Colegio Santa Luisa de Caracas, Venezuela	Himno	Sib mayor	1	2	Coro y piano.	Manuscrito del compositor (hoja con texto).	Rvdo. padre (R. P.) Primitivo Gonzalo.
1. Himno del Estudiante. 2. Himno del Estudiante.	Himno	Sol mayor	2	1	1. Coro y piano. 2. Coro mixto (SATB), piano.	Edición impresa 1. "Voz del Zipa" (Zipaquirá). 2. Fotocopia del manuscrito del compositor.	Guillermo Valencia.
Himno del Gimnasio "Flórez Trujillo"	Himno	Fa mayor	2	2	Canto y piano	Manuscrito del compositor.	R. P. Alfonso Montoya (Zipaquirá), 1959.

Obras para coro con acompañamiento instrumental							
Título	Ritmo	Tonalidad	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
1. <i>Himno del Gimnasio Santa Ana de Bogotá.</i> 2. <i>Himno del Gimnasio Santa Ana.</i>	Himno	Fa mayor	2	3	Canto y piano. Coro y piano.	1. Manuscrito del compositor. 2. Fotocopia de manuscrito del compositor.	No aparece.
<i>Himno del Liceo Nacional Femenino de Zipaquirá</i>	Himno	Mib mayor	2	4	Coro femenino y orquesta.	Fotocopia de manuscrito del compositor.	Manuel Guillermo Vásquez
<i>Himno del Seminario Conciliar de Popayán.</i>	Himno	Mib mayor	1	2	Coro masculino, piano.	Fotocopia de manuscrito del compositor.	No aparece
<i>Himno calisténico, tres versiones.</i>	Himno				Coro mixto (SATB), canto y piano.	Fotocopia de manuscrito del compositor.	J. F. G.
1. <i>Himno de la República de Cartago.</i> 2. <i>Himno del Imperio romano.</i>	Himno	Do mayor Sol mayor	1	2	Canto y piano.	Borrador con enmendaduras, manuscrito del compositor.	J. F. G.
<i>Himno del Gimnasio Santa Isabel de Hungría.</i>	Himno	Fa mayor	1	2	Canto y piano	Manuscrito del compositor.	No aparece
<i>Himno de la artillería.</i>	Himno			2	Coro masculino, piano.	Fotocopia de manuscrito del compositor.	Coronel González Quintana
<i>Himno de la Caballería.</i>	Himno	Do mayor		3	Coro masculino, piano.	Fotocopia de manuscrito del compositor	Coronel González Quintana
<i>Himno de la Guardia Civil del Tolima (1921)</i>	Himno	Do mayor	2	3	Coro masculino, piano.	Fotocopia de impreso (s. f.).	No aparece

Obras para coro con acompañamiento instrumental							
Título	Ritmo	Tonalidad	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
<i>Himno bélico del regimiento "Tolima"</i>	Himno	Re mayor	2	4	Canto y piano	Escuela tipográfica salesiana 1921. Impreso en Ibagué.	Alberto Castilla. José Eustasio Rivera.
<i>Himno de la Radiodifusión Privada Continental (Chile)</i>	Himno	Mi mayor			Canto y piano	Manuscrito del compositor. Banda Municipal de Música, Zipaquirá, Colombia.	No aparece
<i>Himno de la Republica de Cartago</i>	Himno			1	Coro mixto (SATB), y piano.	Fotocopia de manuscrito del compositor,	J. F. G.
<i>Himno de la Raza, (1953)</i>	Himno	Lab mayor	4	2	Cuatro voces mixtas (SATB), y piano.	Manuscrito del compositor.	Guillermo Valencia.
<i>Himno obispa</i>	Himno reducción voces y piano.	Mib mayor		2	Canto y piano.	Manuscrito del compositor.	No aparece.
<i>Himno de Salutación y Bienvenida al Excelentísimo Señor Obispo</i>	Himno	Mib mayor		3	Coro mixto (SATB), piano.	Fotocopia de manuscrito del compositor.	No aparece.
1. <i>Canción deportiva.</i> 2. <i>Canto al 20 de julio.</i> <i>Himno de Zipaquirá.</i>	Himno	Fa mayor Re mayor Mib mayor	2	6	Piano solo. Canto y piano.	Manuscrito colectivo. Archivo CMQZ.	No aparece.
<i>Himno de Zipaquirá.</i>	Himno	Sol mayor	1	1	Coro mixto (SATB), piano.	Fotocopia de impreso (s. f.).	No aparece.
<i>Himno Academia José Eustasio Rivera</i>	Himno sin letra.	Sib mayor	1	2	Piano	Manuscrito. Archivo CMQZ.	No aparece.



Obras para coro con acompañamiento instrumental							
Título	Ritmo	Tonalidad	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
<i>Himno del Centro Literario Santa Teresa de Ibagué</i>	Himno	Do mayor	1	1	Canto y piano.	Manuscrito a lápiz.	Jaime J. Jaramillo
<i>Himno obrero</i>	Himno			3	Coro mixto (SATB), piano.	Fotocopia de manuscrito del compositor.	No aparece.
<i>Himno al externado Salazar</i>	Himno	Mib mayor	2	3	Canto y piano.	Manuscrito	No aparece.
<i>Himno Oficial de la Ciudad de Zipaquirá</i>	Himno	Sol mayor		10	Voces y pequeña orquesta.	Manuscrito del compositor.	No aparece.
<i>Himno ferroviario</i>	Himno	Sib mayor	2	3	Canto y piano	Manuscrito	No aparece.
<i>Himno oficial mariano diocesano de Zipaquirá.</i>	Himno			2	Coro mixto (SATB), piano.	Fotocopia de manuscrito del compositor	No aparece
<i>Himno de la policía</i>	Himno	Mib mayor	1	2	Piano y texto escrito a máquina.	Manuscrito del compositor.	No aparece.
<i>Himno del Club Diana</i>	Himno op. 75	Lab mayor			Coro y orquesta	Manuscrito del piano (incompleto). Archivo CMQZ.	No aparece.
<i>Himno Universitario Zipaquirá 1946</i>	Himno				Canto y piano.	Manuscrito del compositor.	"Felibre"

Fuente: Duque y Cortés (2007); Instituto Colombiano de Cultura (1992).

**Tabla 8. Listado de obras para banda con voz o voces solistas o coro**

Obras para banda con solista(s) vocal(es) o coro							
Título	Ritmo	Tonalidad	Fol.	P.	Instrumentación	Archivo	Texto
<i>El toche de la ferrería</i>	Bunde arreglo	Fa mayor		15	Voz solista y banda.	Arreglos: copia manuscrita realizada por Antonio Bedoya.	Guillermo Quevedo Z.

Fuente: Instituto Colombiano de Cultura (1992).

**Tabla 9. Listado de obras para canto escolar**

*Obras Infantiles
<p>Las canciones infantiles de Quevedo Zornoza están dentro de un rango vocal medio y grave, en tonalidades como do mayor, re mayor y fa mayor. En general podemos encontrar:</p> <p><i>Vamos todos los pastores</i>  <i>Las ocho notas</i>  <i>Los desaplicados</i>  <i>Canto del laborío</i>  <i>Canto a la vida</i>  <i>Soldaditos</i>  <i>El sauzal</i>  <i>La locomotora</i>  <i>Himno a la naturaleza</i>  <i>El niño y la mariposa</i>  <i>El compañero</i>  <i>Canto al 20 de julio</i>  <i>La fiesta de la raza</i>  <i>La revista</i>  <i>El ratón</i>  <i>A marchar, el pirata</i>  <i>Adiós al colegio</i>  <i>Canto eucarístico</i>  <i>Los chicos de la escuela</i>  <i>Coro infantil a la agricultura</i>  <i>Matarronda</i>  <i>Alba villancico</i>  <i>3 villancicos infantiles</i>  <i>Cuento de "la cucaracha"</i></p>

Fuente: Fuente: Duque y Cortés (2007); Instituto Colombiano de Cultura (1992).

### 3.1.2. Música para la escena

#### La zarzuela en Colombia

Tanto la ópera como la zarzuela se establecieron en Colombia y principalmente en Bogotá sin llegar a competir, satisfaciendo cada una a diferentes públicos y necesidades. A mediados de la cuarta década del siglo XIX, la ópera se hizo habitual en el repertorio musical de Bogotá y durante años se presentaron un gran número de compañías tanto latinoamericanas como italianas, en teatros como el Colón y el Municipal (Perdomo, 1980).

De este ambiente cultural surge el interés por la ópera en los compositores nacionales dando nacimiento a las obras *Ester* (1874) y *Florinda* (1874) de José María Ponce de León con textos de Rafael Pombo, la zarzuela de la compositora y pianista Teresa Tanco titulada *Similia Similibus* estrenada en 1883 (Perdomo, 1980), y la obra de Juan Crisóstomo Osorio (1836-87) *El elixir de la juventud* (1881) con texto de José Manuel Marroquín con temas locales de perfil doméstico donde prevalecía la idea de la aristocracia y alta burguesía (RTVC, 2014).

Luego de la guerra de los Mil Días y después de dejar las puertas del teatro cerradas a la ópera durante casi diez años, la compañía de Lambarri llegó para hacer conocer las obras de Puccini: *La bohème* (1896), *Tosca* (1900) y *Madame butterfly* (1904), las cuales se estrenaron en el país a muy corta distancia de su estreno mundial. En años siguientes más compañías se hicieron presentes con repertorio que rápidamente se popularizó y donde eventualmente vinculaban a cantantes colombianos. En 1914 una compañía de opereta española de las hermanas Bailló fue dirigida por Jerónimo Velasco (Bermúdez, 2000).

La creciente demanda para la ejecución de obras de compañías tanto itinerantes como permanentes, promovieron la inquietud entre los compositores de la época para la creación y difusión de obras nuevas, encontrando además en la música para escena una forma de reconocimiento público e inmediato. Aquí el aporte de Guillermo Quevedo Zornoza se realiza con las zarzuelas *Revelatorum* (1904), *La vocación* (1912), *El duende gris* (1926), e igualmente con José Vicente

Chala y sus piezas *Entre músicos te has de ver*, *Las sobrinas de mi tía*, y *Leyenda gitana*, entre otras.

En 1921 se tienen registros de las presentaciones de las compañías Ugehetti-Severini y más tarde la Soler-Vega. Posteriormente, una recesión económica ocasionó el cierre del Teatro Colón por más de tres años (Bermúdez, 2008).

En estos escenarios también se llevaría a cabo la polémica sobre la música nacionalista, donde se luchaba por la desigualdad en las representaciones de obras de músicos extranjeros y colombianos. La ópera era espectáculo de élite y evento social. En dichos espacios no se logró comprender el fuerte influjo de esta en las clases medias y los intelectuales de clases altas.

## Las zarzuelas de Guillermo Quevedo Zornoza

Dentro del archivo de zarzuelas de Guillermo Quevedo Zornoza se encuentran: *Revelatorum* (1904), *La vocación* (1912 y 1935) y *El duende gris* (1926). Existen referencias de otras obras escénicas del maestro como son una ópera llamada *Les fils du Soleil* (los hijos del sol), al igual que una comedia llamada *Tristezas de amar*, de las cuales no tienen registros en los archivos consultados y por lo cual no se tendrán en cuenta (Duque y Cortés, 2007).

*La vocación*, con texto de Eduardo Riaño Cualla y arreglo para orquesta, fue estrenada por la Compañía de Zarzuela Nacional en el Teatro El Bosque de Bogotá, en 1912, como consta en el manuscrito autógrafo que se encuentra en la Casa Museo de Zipaquirá. En 1935 la obra fue corregida y ampliada musicalmente a la vez que el libreto fue reformado y resumido.

De tema cómico su argumento está basado en la ambivalencia del amor y el odio por parte de una pareja de esposos, su hija y sobrino. Estos últimos quieren ingresar a una compañía de teatro, pero de ellos se espera que sigan una vida religiosa. Finalmente, y de manera fortuita, los cuatro terminan entrando a formar parte de una compañía.

En su primera edición contaba con seis secciones largas y siete personajes con tesitura extensa y definida por voces como tenor y barítono, aunque sin

especificaciones, además del coro. En su segunda versión se aumentó a doce partes musicales con los mismos personajes.

*El duende gris* zarzuela en un acto, con texto de Luis Martínez Casado (1910), se configura con partes vocales: N.º 2 Couplet y Terzetino (Inés, Escolástica y Ruperto), N.º 3 Duetino (Inés y Pedrilo), Duetino (Leonor y Pepito); y partes instrumentales para ensamble de flauta, trompeta en Bb, violín, contrabajo (existe una reducción para piano del preludio que contiene numerosas indicaciones de la orquestación y entradas de los instrumentos).

*Revelatorum* es musicalmente la más compleja y extensa. Fue su primera zarzuela, estrenada en 1904 e interpretada en repetidas ocasiones durante la vida del autor. Cuenta con voces solistas (sin especificaciones) y orquesta (una flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, un fagot, 2 cornos, una trompeta, violines I y II, viola, violonchelo y contrabajo), es catalogada como juguete cómico lírico en un ciclo y en prosa, con texto en español (Duque y Cortés, 2007).

En 1989 fue llevada a escena en el teatro Colón de Bogotá por la compañía de zarzuela Arte Lírico, bajo la dirección escénica de Jaime Manzur. Desafortunadamente solo se encuentran seis páginas del libreto de la quinta escena. Para la interpretación echa por la fundación Arte Lírico, el director de la orquesta tuvo que hacer los arreglos para los instrumentos, debido a que no se encuentran los originales (Quevedo Zornoza, s.f.).

**Tabla 10. Listado de zarzuelas**

Zarzuelas de Guillermo Quevedo Zornoza						
Título	Ritmo	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
<i>El duende gris</i> , zarzuela en un acto. Versión 1.	Zarzuela			Canto, piano y coro mixto a 3 voces. Orquesta: flauta, oboe, trombón, corneta, violín, violas, cellos, contrabajos, trompeta sib).	Manuscrito del compositor del piano conductor. Partes flauta, trompeta, violín y contrabajo. No hay libreto. Archivo CMGZ.	Luis Martínez Casado

Zarzuelas de Guillermo Quevedo Zornoza						
Título	Ritmo	Fols.	Págs.	Instrumentación	Archivo	Texto
<i>El duende gris.</i> Zarzuela en un acto. Versión 2.	Zarzuela		28	Voces solistas (sin especificaciones), coro mixto (SATB), partitura tiene indicaciones de orquesta: flauta, trompeta, violín, contrabajo.	Fotocopia de manuscrito del compositor. No están las partes.	Luis Martínez Casado
<i>Revelatorum,</i> en un acto y en prosa. 1912.	Juguete cómico-lírico.			Para canto y piano. Orquesta: partitura tiene indicaciones de instrumentación (címbalo, clarinete, clarinete II, timbales, violines, violas, cellos, contrabajo, trombón, cornos, cornetines, fagot, flauta).	Manuscrito del compositor para piano, conductor y quinteto piano, voces, instrumentos. Libreto. Archivo CMQZ.	Luis J. Wiesner.
<i>Los chicos de la escuela</i>	Zarzuela	2	3	Piano y canto.	Dos escenas: "No empujar cuidadito al andar" en fa mayor; "Dos y dos son cuatro" en do mayor.	No aparece.
<i>La vocación,</i> zarzuela en un acto, dos cuadros, y en prosa (1912).	Zarzuela			Para canto y piano, seis solistas, coro mixto STAB, violín, corneta sib, contrabajo, pistón sib y flauta.	Partes incompletas de flauta, corneta sib, pistón sib, violín 1, contrabajo voces y piano, libreto versión reformada 1935. Archivo CMQZ.	Camille Douverand, adaptación por Eduardo Riaño Cualla.

Fuente: Duque y Cortés, 2007.



## 4. Análisis de obras seleccionadas de Guillermo Quevedo Zornoza

63

---

*Por: Manuel Antonio Hernández  
León Fabio Salcedo  
Luz Nelly Venegas Sabogal*

Un apartado importante de la producción musical compositiva de Guillermo Quevedo Zornoza es el constituido por los pasillos y bambucos. Estas piezas ilustran con claridad las tendencias estilísticas de la música para piano solo y pequeños grupos de cámara, escritas en Colombia durante las primeras décadas del siglo XX, que fueron el ámbito formal y expresivo del grupo de compositores conocido como los centenaristas.

Esta música es parte importante del repertorio que en aquella época representaría el imaginario colectivo de identidad nacional reflejado en la música colombiana. Dentro de este contexto, Quevedo encontró un medio que le permitió una expresión personal, que se revela en el carácter orquestal de varios de sus pasillos

y bambucos, así como en el uso libre de patrones rítmicos de acompañamiento característicos de estas danzas, que utilizó con flexibilidad como parte de su discurso musical.

Por otro lado, la música vocal de Quevedo se puede entender a la luz de este imaginario nacionalista, a la vez que muestra el interés del compositor por otras danzas diferentes al pasillo y el bambuco, que fueron menos visitadas por los compositores de la época. Esta práctica lo sitúa en estos casos, en un marco de intereses más acotado a lo regional, toda vez que aborda, como veremos, expresiones musicales tradicionales propias de la región de Cundinamarca.

Esta producción de música vocal a través de sus letras escritas por el mismo compositor nos permite conocer otro de los intereses que Quevedo Zornoza cultivó durante su vida, la poesía.

En este capítulo se analiza brevemente y de una manera contextualizada parte de esta producción conformada por pasillos, bambucos y música vocal de formato camerístico. El ejercicio de análisis musical estructural nos permite constatar y establecer en la música de Quevedo, características de su estilo personal que identificamos y recogemos como corolarios de este trabajo de investigación. Así mismo, la aproximación analítica a las partituras confirma en nuestra opinión, otras conclusiones sobre la música de Quevedo que han sido advertidas por otros investigadores en el pasado.

## 4.1. Contexto del pasillo y bambuco colombianos

Es un consenso entre músicos y académicos que el origen del pasillo colombiano se encuentra en el vals europeo. Aunque el vals como género musical se extiende por el territorio colombiano desde épocas coloniales, también su uso como danza se hizo común en su configuración coreográfica sobre otras expresiones musicales que no guardaban una estructura rítmica exacta a su versión europea. A diferencia del bambuco que hizo su tránsito desde el ámbito más popular hacia la música del salón, el pasillo recorrió un camino opuesto, surgiendo como un género adaptado de matriz foránea con las implicaciones culturales que esto conlleva (Rodríguez,



2011, p. 1). Para la musicóloga Martha Enna Rodríguez reconocer al pasillo como una adopción de un género extranjero dentro de la música nacional a menudo parece generar un sentimiento de culpa (Rodríguez, 201, p. 37).

Desde mediados del siglo XIX, la República de la Nueva Granada, hoy estado colombiano, se embarca en la construcción de su imaginario nacional. Para esto emprende proyectos de gran magnitud como la comisión corográfica encargada al célebre ingeniero Agustín Codazzi; el propósito de esta, aparte de realizar una cartografía detallada de la geografía nacional, era el de crear una clase de atlas donde estuviera descrita la sociedad neogranadina y sus costumbres con el objeto de convencer a los ciudadanos de la importancia de seguir construyendo un proyecto de nación. Dentro de esta comitiva es importante reseñar la participación del músico y pintor inglés Henry Price, quien fue contratado como ilustrador por la comisión, el mismo Price en 1846 fundaría la Sociedad Filarmónica de Bogotá junto a figuras importantes del naciente nacionalismo musical como Julio Quevedo Arvelo y Joaquín Guarín. En medio de este espíritu patriótico, el discurso y el debate sobre una música nacional cobra relevancia desde la mitad del siglo XIX; así aparecen los primeros bambucos y pasillos (Cayer, 2011, p. 19).

Los compositores cuya obra se desarrolló en las dos primeras décadas del siglo XX contribuyeron enormemente a crear la identidad y la expresión de lo nacional en la música. El ánimo de reflejar lo local es evidente en el título de algunos de los pasillos homónimos de lugares insignias de la bohemia bogotana de finales del siglo XIX, como la *Rosa blanca* de Pedro Morales Pino o la *Gata golosa* de Fulgencio García. Este último surgido en imitación al nombre francés *La gaité gauloise* (Rodríguez, 2012, p. 20). Esto, claramente sin tener en cuenta su significado, sino con una cierta picardía desde su pronunciación en la fonética de la lengua española.

El pasillo fue el género de más amplia difusión por los compositores de la generación del centenario en lo que a publicaciones impresas se refiere. Esto se encuentra reseñado por la musicóloga Ellie Anne Duque (1996) en un artículo acerca de la música publicada por el gráfico bogotano *Mundo al Día* entre 1927 y 1938 donde señala que de las 215 obras escogidas para ser publicadas, en total hay ochenta y ocho pasillos (incluidos los vocales) (Duque, 1996).

Al respecto, Jaime Cortés reseña en su investigación sobre la música publicada en *Mundo al Día*, 82 pasillos instrumentales y 9 vocales. En esta colección que es

la más grande publicación seriada de música impresa en la historia de Colombia, figuran autores destacados de las dos primeras décadas del siglo XX como Pedro Morales Pino, Antonino Melo, Carlos Escamilla y Fulgencio García. Igualmente se destacan figuras como la de Emilio Murillo quien publica cinco pasillos de concierto.

Según Ellie Anne Duque, Guillermo Quevedo Zornoza asistió a Isabel Farreras actuando como curador de esta selección publicada en *Mundo al Día*. También fueron curadores Emilio Murillo, Martín Alberto Rueda y Alberto Urdaneta. Además de esto Quevedo Zornoza publicó cuatro obras: *Loco carnaval, Pasillo fiesterito y De bola a bola* para piano, núm. 1642, el 13 de julio de 1929; *Marcha torera para piano* núm. 2212, 13 de junio de 1931 y *Volando, torbellino colombiano* para orquesta y cuatro voces, núm. 1347, el 21 de julio de 1928 (Duque, 1996, pp. 127-133).

Sobre estos primeros pasillos, aparte de los conocidos esquemas rítmicos y sus variaciones de uso más común, se puede decir que armónica y formalmente se desarrollan desde una aproximación propia de la música de salón del romanticismo europeo. Generalmente eran formas bipartitas o tripartitas, donde predominaba la primera división del pulso en los diseños rítmico-melódicos. Las secciones comúnmente se constituían de dobles periodos regulares que contrastaban dinámica y armónicamente. Era frecuente la presentación de una segunda sección en tonalidad directa o relativa y el desarrollo de una tercera sección en una nueva tonalidad en ocasiones lejana.

Por otra parte, el bambuco llegó a convertirse en música y danza nacional, sin embargo, el criterio acerca de sus orígenes no está unificado entre músicos y musicólogos. Son varias las hipótesis que se tejen para describir su ascendencia: una de ellas apunta a su procedencia etimológica de los quechuas (Wanpu-Kupu, Wanpu-Ku) en donde se afirma que era un ritmo usado para acompañar actividades cotidianas como la elaboración de vasijas o la avanzada en canoas (Boada Valencia, 2012, p. 70). Desde otro punto de vista se asevera que descende de los galerones llaneros (Martín, 1979, p. 23).

Quizá el bambuco haya sido uno de los ritmos más controvertidos por el doble papel que ha desempeñado en la historia musical colombiana, aunque entró a formar parte de la sociedad, su intrusión se hizo de manera paulatina y reservada por sus particulares asociaciones a la música popular de tiendas, caminos y pueblos; de igual manera, incidieron sus vínculos con las razas negras e indígenas.

Jaime Cortés en su artículo "La polémica en lo nacional sobre la música popular colombiana" resalta la postura de Narciso Garay a finales del siglo XIX en donde discurre en lo fundamental de considerar al bambuco fuera de su condición baja y plebeya para darle un aire diferente en el ámbito de la música académica; propone que se haga el estudio requerido para reelaborarlo y transformarlo de un fenómeno particular de pueblo a una música de carácter más erudito (Cortés, 2000, p. 6).

Como resultado de las discrepancias que surgieron en torno al bambuco como "canción nacional", este tuvo una mayor relevancia en las altas esferas de la música académica en la primera mitad del siglo XX, debido a que debió ser considerado, debatido y transformado para que sirviese al propósito nacionalista, pues fue el género más difundido en la región andina durante esta época, hecho que animó tanto a escritores como Rafael Pombo y Jorge Isaacs (Cruz González, 2002, pp. 226-228) y a músicos como Luis A. Calvo y Guillermo Quevedo Zornoza a desarrollar una campaña que persistiría durante muchos años.

## 4.2. Análisis de pasillos

El referente más importante con relación a la descripción general del repertorio de pasillos y bambucos de inicios de siglo XX lo constituye el texto *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al Día*, escrito por el investigador Jaime Cortés en el año 2004. En este, Cortés describe en detalle el repertorio publicado en esta revista y logra un acercamiento al pensamiento y sonoridad de la época, en cuanto a la música nacional publicada a través de aquel medio. De acuerdo con este investigador, el mismo Guillermo Quevedo describe en la revista los pasillos del momento como obras que pasan (en el cambio de siglo) de una forma bipartita a una tripartita, incluyendo una sección final llamada *trío* y en ocasiones una breve introducción. Según Quevedo dichas transformaciones son atribuidas al músico Pedro Morales Pino.

Para Cortés, los pasillos de la época mantienen esquemas recurrentes, cada sección consta de 16 compases que se repiten y el elemento central de contraste se da en el campo armónico, presentando pasos directos o modulaciones a tonalidades lejanas. La mayoría de los pasillos publicados se encuentran en tonalidad mayor y con un acompañamiento constante y con pocas variaciones. Dentro de las excepciones

al estándar de pasillos, se encuentra precisamente uno compuesto por el maestro Quevedo, que alterna secciones de bambuco y de pasillo y además consta de cuatro secciones.

En contraste a la visión actual del bambuco como canción nacional, para inicios de siglo XX este aire no contaba con tanta popularidad. Frente a 91 pasillos publicados, el investigador Jaime Cortés apenas señala 17 bambucos, aduciendo principalmente a dos razones: dicho aire no gozaba de buen prestigio social y, además, existía una fuerte controversia sobre su escritura (Cortés, 2004, p. 127). En la investigación realizada por Cortés, se logra identificar el paso de la expresión más tradicional de bambuco rural de finales del siglo XIX, a las versiones de este mismo aire para los años veinte y treinta del siglo XX, que se describen como “todo un producto urbano” (Cortés, 2004, p. 127).

Dentro de algunas de las características descritas por Cortés, algo que llama mucho la atención y que se identifica con claridad en las composiciones del maestro Guillermo Quevedo Zornoza, es el hecho de utilizar acompañamientos característicos del pasillo, mientras que melódicamente se mantienen los componentes rítmicos del bambuco.

The image shows a musical score for a piece titled "AGUINALDOS PASILLO" by G. Quevedo Z. The score is written for Piano and Flute. The tempo is marked "Vivo (Flauta)". The piano part is marked "p." (piano). The score consists of two staves: a treble clef staff for the Flute and a bass clef staff for the Piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The flute part features a melodic line with many slurs and accents, while the piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Figura 1. *Aguinaldos* (fragmento), pasillo



Figura 2. *Gran colombiano* (fragmento), bambuco.

De acuerdo con esto, los bambucos publicados corresponden a la estructura del bambuco-canción, todos escritos en compás de 3/4, para dos voces a distancia de tercera, bipartitos en su mayoría y algunos con pequeñas introducciones. Como recurso de contraste se mantiene el elemento armónico, con pasos de tonalidad mayor a menor o viceversa.

Además de las características comunes al estilo nacionalista de las dos primeras décadas del siglo XX y a juzgar por las obras analizadas para este texto, encontramos como rasgos comunes que pueden ayudar a definir el estilo de los pasillos de Quevedo Zornoza las siguientes características:

*Macroestructura en tres secciones:* a pesar de la inclusión de una introducción en el pasillo *Maurice*, Quevedo estructura estos pasillos fundamentalmente en secciones A, B, C. Estas secciones son de tipo regular constituidas por 16 compases, a excepción de la sección C del pasillo *Aguinaldos* que contiene 32 compases. El pasillo *Maurice* tiene una introducción de 20 compases con intercambios modales, esto agrega cierto dramatismo diferenciándolo de los pasillos *Aguinaldos* y *Navidad*.

*Construcción regular de los periodos:* los semiperiodos están formados por frases regulares de cuatro compases, en algunos casos los inicios de frases contrastan entre secciones siendo téticos en una y anacrúcos en otra, como es el caso de *Aguinaldos*, sin embargo, no es un rasgo común a las tres piezas. La primera división predomina en la figuración rítmico-melódica guardando la práctica común de los pasillos centenaristas. Estas características se ilustran en las figuras 3 y 4.

"Navidad" Pasillo S. Casado

Molto animato Scherzo.

1015

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Navidad" (Christmas) in the style of a Pasillo. The composer is identified as S. Casado. The tempo and character are marked as "Molto animato Scherzo." The score is numbered 1015. It consists of four systems of staves. The first system begins with a piano (p) dynamic and includes a first ending bracket. The second system features a "P. ligero" (Piano ligero) instruction. The third system includes a "D.C." (Da Capo) marking. The fourth system concludes with "D.C. al Fine." The notation is dense with notes, rests, and various musical symbols.

70

Figura 3. Navidad (fragmento), pasillo

# AGUINALDOS

PASILLO



Figura 4. *Aguinaldos* (fragmento), pasillo

Quevedo usa giros cromáticos y diferentes articulaciones buscando ornamentar la construcción de melodías.



Figura 5. *Navidad* (fragmento), pasillo



Figura 6. *Maurice* (fragmento), pasillo



Figura 7. *Aguinaldos* (fragmento), pasillo

Uso de la armonía: las secciones A y B se desarrollan en tonalidades relativas, la sección C en los pasillos *Maurice* y *Navidad* se desarrolla sobre el IV grado. Quevedo hace uso moderado de dominantes secundarias para hacer contacto con el V y VI grado, principalmente.



Figura 8. *Aguinaldos* (fragmento), pasillo



En cuanto a dinámicas e indicaciones interpretativas, Quevedo es minucioso en sus anotaciones:

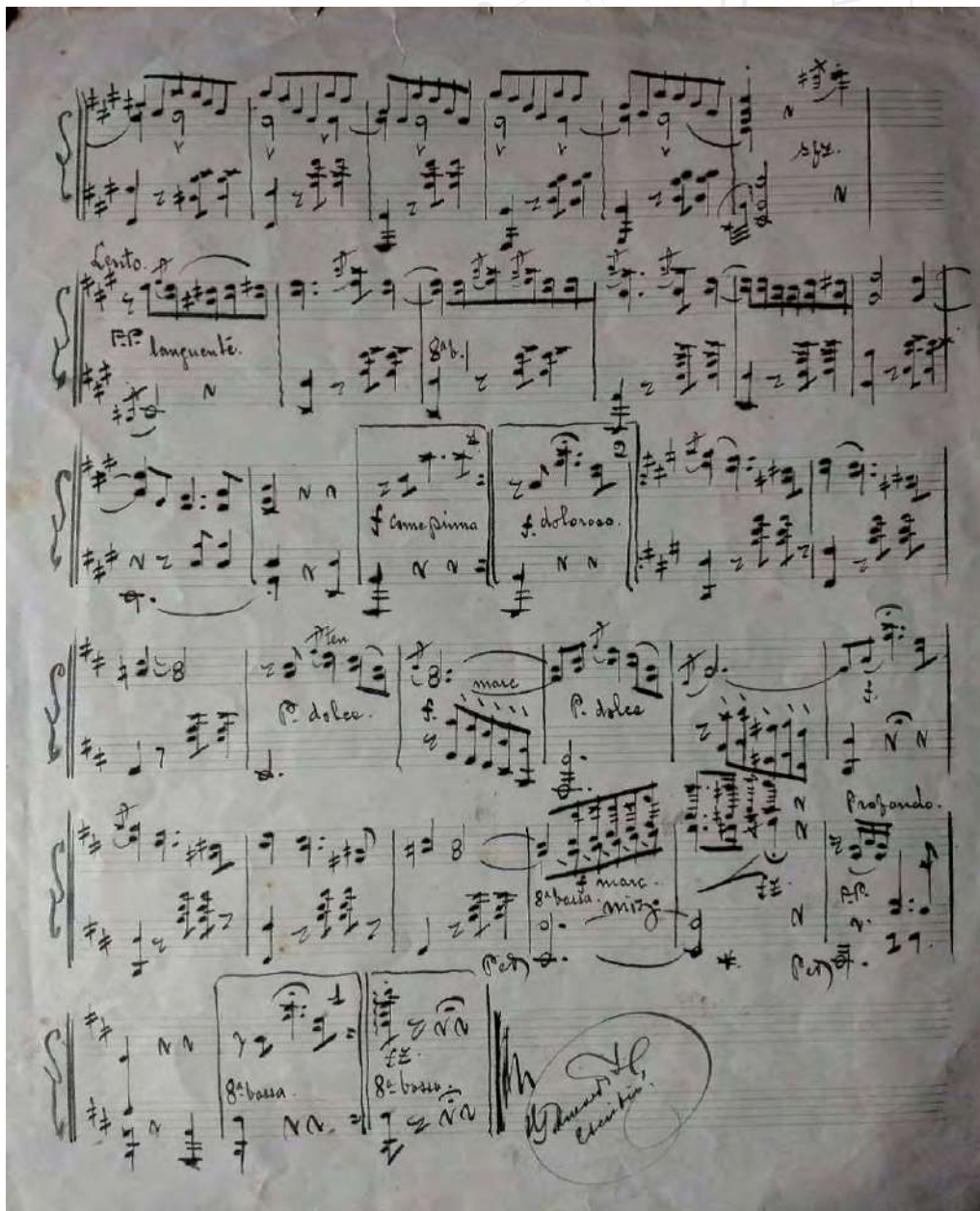


Figura 9. Maurice (fragmento), pasillo

Contraste textural entre secciones: aunque las texturas polifónicas son pocas en esta selección de pasillos, el diseño de melodía acompañamiento se rompe en

ocasiones para dar paso a planteamientos más orquestales donde las anotaciones de Quevedo demuestran su intención de llevar las piezas a otros formatos como en el siguiente caso:



Figura 10. *Aguinaldos* (fragmento), pasillo

El pasillo *Rin-Tin-Tin* presenta una estructura tripartita, usual de la época, con 16 compases en cada sección y con modulación en la tercera sección al cuarto grado de la tonalidad inicial, pero cambiándolo al modo menor.

Un elemento diferenciador de suma importancia, con relación a otros pasillos instrumentales contemporáneos, es el uso de la mano izquierda para la reexposición y desarrollo temático de algunas frases de la obra. Así, Quevedo intercala el uso de las texturas polifónicas y de melodía con acompañamiento.

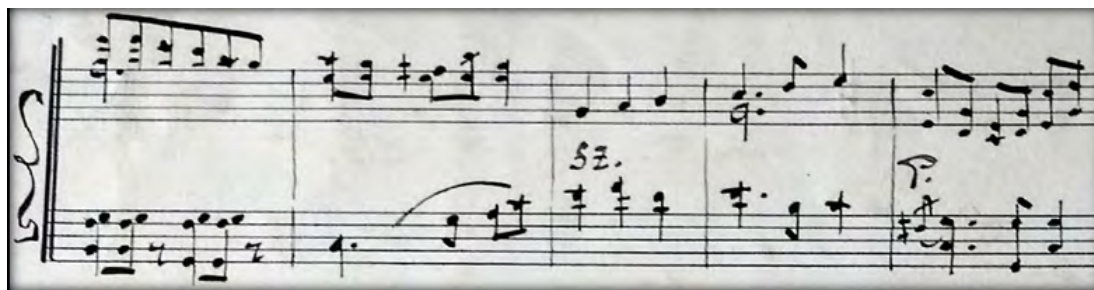


Figura 11. *Rin-Tin-Tin* (fragmento), pasillo

### 4.3. Análisis de bambucos

El bambuco *Caracolito* es una obra vocal/instrumental, de mayor complejidad que el pasillo anterior. Este presenta cuatro secciones con dos modulaciones, en donde solo una de las cuatro secciones incluye la voz, sección que además se marca para ser interpretada *ad libitum*. El piano asume el rol central y mantiene la textura de melodía con acompañamiento, y presenta un ritmo constante para la mano izquierda. Es particular el hecho de que el autor indica el ritmo como un bambuco huilense, en contraste con los inicios de frase que remiten más a la idea de un pasillo.

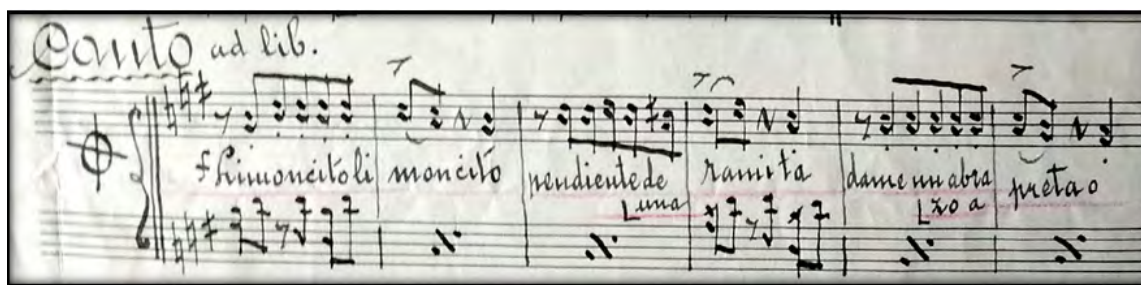


Figura 12. *Caracolito* (fragmento), bambuco

El bambuco *Gran colombiano*<sup>1</sup>, aunque se inscribe en la idea del bambuco-canción, presenta una estructura con mayor desarrollo, con tres secciones intercaladas por estribillos, y la última de estas evidencia una modulación a la tonalidad mayor, además de una coda final. Aunque melodía y acompañamiento presentan una clara sensación del ritmo de 6/8, la obra está escrita a 3/4, como era usual en ese momento.

Del mismo modo que el bambuco anterior, la obra alterna secciones instrumentales y vocales, aunque esta no presenta gran complejidad en el piano ni cambios de textura. En cambio, según la estructura marcada por el compositor,

1 Para el análisis del bambuco *Gran colombiano*, se tuvo como soporte el audio digitalizado en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

la tercera sección pareciera pasar a ritmo de pasillo, para volver luego al acompañamiento de bambuco evidente en el resto de la pieza.

Este ejercicio de análisis concuerda con lo descrito con Jaime Cortés referente a las obras publicadas por Quevedo en la revista *Mundo al Día*, donde menciona este juego entre patrones de acompañamiento de pasillos y bambucos en la mano izquierda del piano como un recurso usualmente aprovechado por el compositor.

res padas pregonando el poderio de la flota colombiana y tienen cual las ga-  
vio las la suavidad de sus alas III. Juan cruzando los mares columpio de las  
mañanas lo mismo q<sup>e</sup> las gaviotas con el ritmo de sus alas pues los expelós

Figura 13. *Gran colombiano* (fragmento), bambuco

De manera general, se puede decir que las obras del maestro Quevedo encajan por completo dentro de las características de pasillos y bambucos de su momento. Estas reflejan el sentir social y político de la época, donde la incorporación de elementos folclóricos tomados de patrones rítmicos principalmente de danzas populares de la joven república, se asimilan dentro de una matriz formal propia de las maneras simples de la música clásica centroeuropea de los siglos XIII y XIX. Esto, a través de melodías sencillas a menudo ornamentadas con cromatismos y diferentes articulaciones, escritas en sus obras originalmente para piano y voz, manteniendo las estructuras bi/tripartitas usuales y manejando los contrastes armónicos por modulación. Por las indicaciones, es evidente la intención de ser interpretados

por pequeños conjuntos de cámara, que por lo general incluyen flautas y cuerdas, además del piano. Un elemento interesante de contraste en la versión grabada del bambuco *Gran colombiano* es que pese a estar indicada en la partitura para piano y dueto vocal, la grabación original se realizó con órgano y voces mixtas.

#### 4.4. Análisis de otras obras

En la prolífica obra del maestro Quevedo, y a la par de muchos compositores de la época, se hallan gran variedad de ritmos como torbellinos, danzas (habaneras), tangos, foxtrots, etc.; estas se caracterizaban por estar entre las obras cortas que para finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX constituyeron la dinámica común. Si bien el bambuco y el pasillo acertaban su rumbo en el emprender de lo nacional y se batían entre discusiones académicas, otros ritmos como los mencionados se acercaban en mayor medida a lo que hoy se reconoce como folclor, utilizando coplas que describían la cotidianidad del campesino, poemas dedicados al amor o al engaño.

Para este texto se analizaron dos ejemplos de otros ritmos colombianos, el primero de ellos es el torbellino *Alma campesina*<sup>2</sup>, este es un ejemplo del acercamiento que tuvo Quevedo con este aire dado que en su interior cuenta con un compendio de variantes de este. En él se distinguen claramente tres diferentes clases de torbellino: en el segmento "A" encontramos el torbellino triste o melancólico en un tempo moderato (propio del oriente de Cundinamarca), en la sección "B" se destacan una serie de coplas cantadas *a piacere* en tempo lento (conocido como el torbellino *versiao*), y, por último, en la parte "C" el torbellino festivo (de las regiones cálidas del altiplano cundiboyacense) en un tempo *allegro*.

2 Para el análisis del torbellino *Alma campesina*, se tuvo como soporte el audio digitalizado por el Quinteto pentagrama y con arreglo de Julio Roberto Gutiérrez, contenido en el disco "Compositores centenaristas a cien años de la independencia", compilación de la Biblioteca Nacional de Colombia, 2011.



Figura 14. *Alma campesina* (fragmento), torbellino

Macroestructura en tres secciones: en la parte "A" propone una introducción en los primeros 20 compases, posteriormente presenta un tema falso que contiene características del tema principal con algunas variaciones (compases 21 a 36), reexpone la introducción como puente (compases 37 a 52), hace la exposición del tema principal entre los compases 53 a 68, realiza un puente en 14 compases y termina con reexposición del tema principal y una pequeña coda de 8 compases.

En la sección "B" encontramos las coplas dentro de un periodo compuesto en 16 compases y la reexposición del tema principal como final de la copla y puente para la repetición. En esta sección se interpretan "a voluntad" en un tempo lento, y el maestro Quevedo apunta: "se repite tantas veces cuantas coplas populares hayan de cantarse" (Figura 15); y en la parte "C" presenta un tema secundario entre los compases 124 a 139, puente de 15 compases, variaciones del tema secundario y finaliza la obra con una coda que destaca motivos melódicos de toda la obra.



Figura 15. *Alma campesina* (fragmento), torbellino

*Uso de la armonía:* se establece por el contraste de la tonalidad D mayor y su paralela d menor, a lo largo de la obra y en las diferentes secciones se puede observar el uso de semicadencias.

En varios segmentos utiliza una textura homofónica en la que el ritmo confluye con la melodía, mientras que en gran parte de la obra se destaca una textura polifónica presentando varios motivos que se emplean y desarrollan a lo largo de ella; de esto se puede aducir que el propósito de Quevedo era orquestrarla. Aunque la partitura está escrita para piano, la sonoridad que propone, y como bien se ha hecho, se podrá entender mejor en un grupo de cámara.

Por otro lado, la danza *Porque te pican las abejas* presenta una estructura de forma bipartita: en donde la sección "A" comprende un periodo simple y uno compuesto dividido en introducción (1 a 8) tema "a" (9 a 24), y el segmento "B" dos periodos compuestos que incluyen un tema "b" (25 a 35) y variación del tema "b" (36 a 48).

La textura que expone esta obra es homofónica de melodía con acompañamiento, es decir, en un primer plano se destaca una línea melódica de las voces y en un segundo plano se establece el acompañamiento de danza.

Armonía: establece tonalidad menor-mayor, su elemento diferenciador lo constituye la inclusión de dos voces en la parte del canto en la segunda sección (Figura 16).

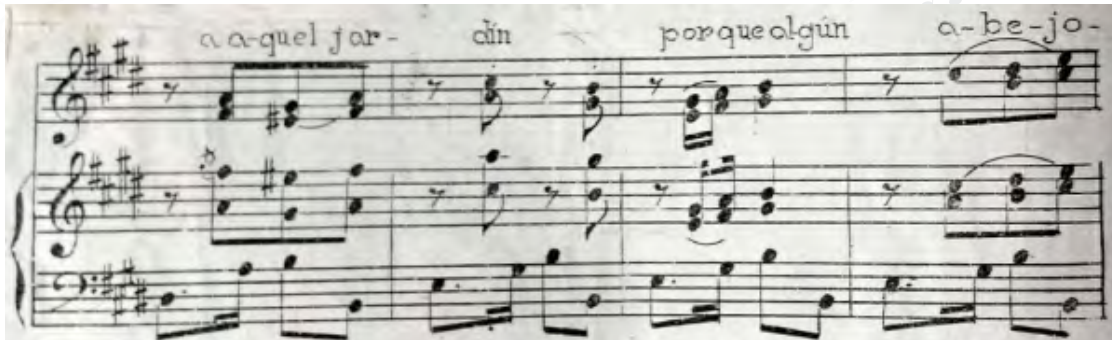


Figura 16. *Porque te pican las abejas* (fragmento), danza

El piano mantiene el ritmo de danza (habanera) en la mano izquierda a lo largo de todas las secciones (Figura 17).



Figura 17. *Porque te pican las abejas* (fragmento), danza

Finalmente, el texto escrito por el mismo maestro Guillermo Quevedo Zornoza de esta danza sugiere un tema de engaño amoroso.



## Porque te pican las abejas

En tu jardín ayer tarde  
Lloraba que era un dolor  
Porque al coger una rosa  
Una abeja te picó

La abeja buscaba ansiosa  
La más aromada flor  
Y al ver de pronto tu boca  
Gustosa se equivocó

Refrán. No vuelvas niña  
hechicera  
Nunca más a aquel jardín  
Porque algún abejorrico  
Puede hallarse por ahí

Picada de abejorrico  
Es cosa grave y fatal  
Que si no se tiene juicio  
Bien se puede complicar

Quien fuera niña hechicera  
Abeja de tu jardín  
Y poder equivocarse  
Con tu boca de Rubí

La miel de tus labios rojos  
Que tiene todo el aroma  
De un entreabierto jazmín

Refrán: No vuelvas niña  
hechicera...





## 5. Pequeña colección de 12 pasillos para piano

83

---

*Por: Sebastián Pineda Bautista  
y Luz Nelly Venegas Sabogal.*

Para concluir las actividades planteadas dentro del proyecto de investigación, se realizó la digitalización de 12 pasillos manuscritos encontrados en el archivo del Museo Quevedo cuya escritura corresponde a la textura pianística, bien sea porque fueron concebidos originalmente para el piano, o porque corresponden a guías que se usaban como recurso para la interpretación en otros formatos.

Es bien sabido que existen más pasillos para piano o en dicha textura, pero que ya cuentan con ediciones (algunas en la serie de "el Mundo al Día) y transcripciones que facilitan su circulación y lectura. También se identificaron pocos fragmentos de corta extensión para los cuales no fue posible identificar a qué pieza pertenecen, por tanto, se decidió no incluirlos en la colección que aquí se publica.

El valor del material que se presenta a continuación radica en su condición de inédito y en la intención del programa de Música de la UCundinamarca y la Casa

Museo Quevedo por revivir, honrar y resaltar la figura del maestro Quevedo a través de la recirculación (impresa, grabada y en vivo) de la música de Guillermo Quevedo Zornoza. Este es quizás el mejor tributo a su trabajo y sus esfuerzos por educar y llevar cultura a Zipaquirá, al departamento, al país y al continente.

## 5.1. Notas sobre las partituras

Sumado al entorno nacionalista ya descrito en un capítulo anterior, en la producción de los pasillos que aquí se publican, se encuentran sonoridades asociadas a las ideas liberales del romanticismo del siglo XIX evidenciadas en aspectos que se abordan en las siguientes páginas, y comenzando por el desarrollo y la evolución de las danzas para piano desde el minuet del clasicismo, heredado de las suites barrocas, a las formas flexibles manifestadas en compositores del siglo ya señalado.

A esto se suman las huellas y memorias sonoras que el maestro Quevedo fue recogiendo a lo largo de su vida y que estaban alimentadas por los sonidos de la música colombiana que circulaba en su época y que conoció de muchas fuentes, más la experiencia con músicas europeas que llegaban al continente y que fueron piedra angular de su formación musical.

Por tanto, la mezcla y el blanqueamiento de las expresiones artísticas, que fue un proceso con numerosas causas y consecuencias (estudiado ya de manera amplia y profunda), también se hizo presente en el pensamiento musical del maestro Quevedo logrando el desarrollo de la forma pasillo plasmado desde las piezas folclóricas consideradas *a priori* sencillas, hasta la consecución de una pieza de mayor extensión que podría ser considerada repertorio de concierto ya que contiene elementos musicales destacados. En este proceso se encuentran obras de diferentes extensiones, formas y contenidos que son prueba de su capacidad creativa.

En referencia al sistema de estructuración sonora en el cual se inscribe al compositor, se encuentra que la armonía usada por el maestro Quevedo se ubica totalmente en el sistema tonal. En la pequeña colección de pasillos inéditos revisados, Quevedo Zornoza hace pleno uso de tonalidades mayores con predilección por

aquellas con pocas alteraciones, y dentro de ellas se destaca la armonía funcional y modulaciones a grados cercanos y lejanos de vecindad. Respecto de notas ajenas al acorde tríada, hay un constante uso de séptimas que contrasta con la poca presencia de novenas.

En ocasiones, de manera hábil el compositor reparte la célula rítmica típica del pasillo en todo el registro del piano para distribuir en planos sonoros el acompañamiento, además de desplazar los acentos o reemplazar la figuración rítmica por tres negras para generar transiciones en el discurso o conexiones entre microestructuras.

Al mismo tiempo, se encuentra en ejemplos particulares la integración de elementos e influencias del bambuco o del Rag Time, sumados al uso de las variantes del pasillo: el pasillo fiestero, el pasillo canción y el pasillo lento.

En la escritura de la música usando textura para piano, se presenta en general la melodía en la mano derecha haciendo uso de segundas voces por terceras (principalmente) y por sextas: a veces como pedal o a veces doblando el motivo. En complemento, hay prevalencia de homofonías en la mano derecha y acompañamientos en la mano izquierda.

Se percibe además la voluntad de innovar en la tradición melódica del pasillo (con fuerte presencia de escalas por grados conjuntos y el predominio del silencio de corchea en el primer tiempo) logrando la presentación de motivos téticos y anacrúricos por igual, junto a otras incorporaciones en la escritura que muestran una notable habilidad para integrar diferentes construcciones melódicas con cromatismos, terceras, sextas, polifonía, arpeggios, y similares. Esta presencia hábil de intervalos de toda clase en sus motivos se acompaña de un creativo desarrollo realizado, principalmente, a partir de la variación.

En este punto, los autores consideran que la escritura para piano encontrada es resultado bien sea de un acercamiento o de su propia respuesta a problemas específicos de la técnica pianística, dependiendo de si los conoció guiado por su tía Carolina o en la etapa de aprendizaje autodidacta.

En términos generales, los pasillos presentados a continuación son obras para salón, bailes o tardes de copas, y algunas están dedicadas a sus amigos. Aunque no

contienen dificultades técnicas de gran orden, sí requieren un adecuado grado de dominio del instrumento para su ejecución.

En las formas pequeñas, su escritura rememora los minuet y danzas escritas por Beethoven por cuanto en su estructura predomina el uso de periodos compuestos principalmente simétricos y, en ocasiones, asimétricos con aumento. Es importante señalar que la evolución de la forma de "pasillo" comienza con 3 de los 12 pasillos transcritos que se ciñen a la forma bipartita A-B (con dos secciones), pero solo uno repite la sección primera (A) a la usanza folclórica.

En un segundo paso, se reúnen cuatro pasillos más que recuerdan al minuet con trío (A-B-trío-A) dado que presentan una tercera sección claramente nominada como trío o definida por el cambio tonal a un grado lejano de vecindad.

Finalmente, en un tercer conjunto se encuentran los cinco pasillos restantes que son todos tripartitos (A-B-C) y presentan en cada sección material melódico y tonal nuevo o contrastante. Sobresale uno de ellos que incorpora una gran introducción junto con otras características técnicas y musicales que lo posicionan, a juicio de los transcritores, en la cima de esta pequeña colección de pasillos inéditos.

**Tabla 11. Pasillos con forma bipartita, bipartita con trío, y tripartita**

Forma bipartita	Forma bipartita con trío	Forma tripartita
<i>Deleitable</i> <i>Penas</i> <i>Niobe Op. 98</i>	<i>Recuerdos de campaña</i> <i>Rín-Tín-Tín</i> <i>Consuelito</i> <i>Navidad</i>	<i>Respuesta a Maruja</i> <i>Pangloss</i> <i>Galanteos</i> <i>Sarita</i> <i>Maurice (con introducción)</i>

*Fuente: elaboración propia.*

Este es el listado de las obras que se encontrarán en las siguientes páginas, primero presentando los manuscritos del compositor y luego su edición digital:

1. *Deleitabile*
2. *Penas*
3. *Niobe Op. 98<sup>3</sup>*
4. *Ri-Tín-Tín*
5. *Navidad*
6. *Consuelito*

7. *Recuerdos de campaña*
8. *Pangloss*
9. *Respuesta a Maruja*
10. *Sarita*
11. *Galanteos*
12. *Maurice*

Para concluir, existen escasas diferencias entre los manuscritos y la edición digital producto de la interpretación que realiza el editor de pasajes, en los cuales la escritura no es clara dado que se hacía con pluma. Estas son propias de las siguientes situaciones:

1. Hay acordes con alteraciones cuya ubicación precisa en el pentagrama no es fácil de esclarecer.
2. El compositor usaba signos bastante parecidos para la escritura de los silencios de corchea y negra.
3. En algunos pasajes, el patrón rítmico de acompañamiento del pasillo descrito en la Figura 18 es abreviado en la escritura a mano del maestro Quevedo, tal como se evidencia en la Figura 19:



Figura 18. Patrón de acompañamiento rítmico típico del pasillo

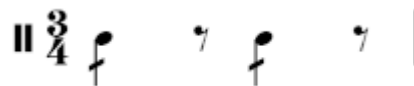


Figura 19. Patrón abreviado en la escritura de Guillermo Quevedo Zornoza

3 Se incluyen las dos versiones manuscritas encontradas en el archivo de la Casa Museo Quevedo.

En casos especiales, el trazo del signo que acompaña a la barra de la negra se asemeja a la plica de una corchea. Si a esto se suma a lo expresado en el numeral 2 respecto de la unificación que realiza el maestro Quevedo del signo de silencio usado para negras y corcheas, se genera una considerable confusión métrica. Para esclarecerlo se acudió a las grabaciones de las obras disponibles, que generalmente están interpretadas en otros formatos instrumentales.

4. Las líneas adicionales usadas para ubicar notas fuera del pentagrama en ciertos pasajes se mezclan con otros caracteres.
5. Con motivo del levantamiento del primer catálogo, se cubrió con cinta de enmascarar parte de las partituras. Las notas tapadas se identificaron plenamente a través de la observación a trasluz.
6. En pocos casos, las alturas identificables *a priori* en los acordes construyen disonancias con el texto que no tienen sentido dentro del sistema tonal y tampoco dentro del contexto armónico de la obra; constituyen notas agregadas al acorde.
7. Existen correcciones o segundas versiones hechas sobre las partituras en lápiz o pluma, por lo que se recurrió a otras versiones (escritas o en audio) para establecer la idea correcta.

## 5.2. Partituras: manuscritos y versiones digitalizadas

### 5.2.1. *Deleitable*<sup>4</sup>

---

4 El fragmento que se encuentra antes del inicio de esta obra pertenece al final del pasillo *Navidad*, otra pieza de esta colección que está más adelante.





Figura 20. *Delectable*, página 1. Manuscrito

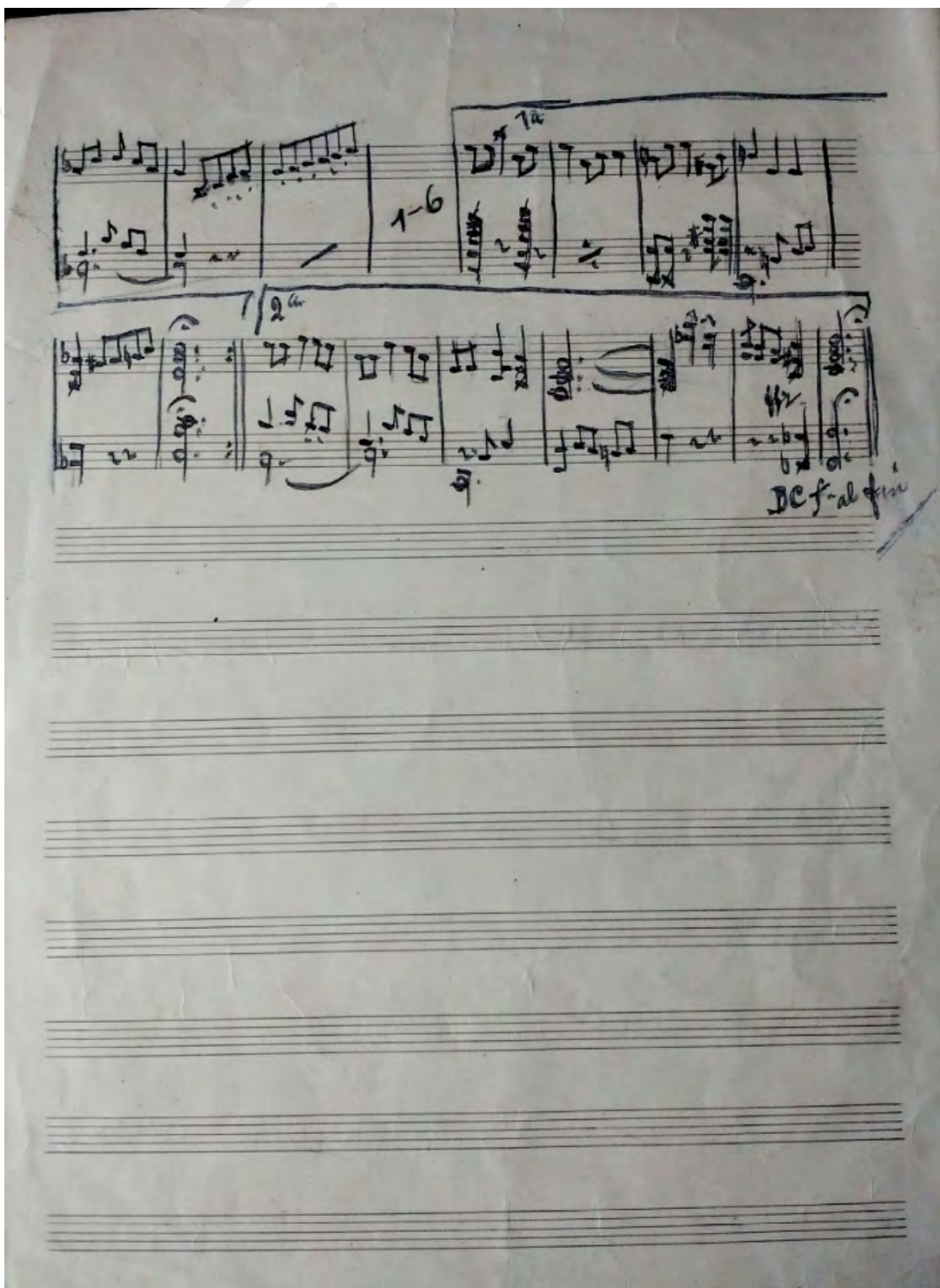


Figura 21. *Delectable*, página 2. Manuscrito

# Deleitabile

## Pasillo

Guillermo Quevedo Z.

*Animato ma espress.*

Piano

*p appassionato*

7

14

21

28

Fine

Figura 22. *Deleitabile*, página 1. Versión digital

2

34

*ff*

39

45

50

1.

57

2.

D.C. al Fine

*sfz*

The image displays a digital musical score for the piece 'Deleitable' on page 2. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 34 and includes a dynamic marking of *ff*. The second system starts at measure 39. The third system starts at measure 45. The fourth system starts at measure 50 and includes a first ending bracket labeled '1.'. The fifth system starts at measure 57 and includes a second ending bracket labeled '2.', a dynamic marking of *sfz*, and the instruction 'D.C. al Fine'. The score is set in a key signature of one flat and a common time signature.

Figura 23. *Deleitable*, página 2. Versión digital

5.2.2. Penas

The image shows a handwritten musical score for guitar, titled "Penas" by G. Guerrero. The score is written on a single page of aged paper and consists of six systems of music. Each system contains a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a guitar accompaniment. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "p.p.", "p", and "f". Performance instructions like "Con dolor", "Lento", "qu. laca", "qu. laca", "qu. laca", "qu. laca", and "Fin." are interspersed throughout the piece. A handwritten number "1058" is visible in the upper right corner of the manuscript. On the left margin, the number "90/52 del. nr. 2170" is written vertically.

Figura 24. Penas, página 1. Manuscrito

# Penas

Pasillo

Guillermo Quevedo Z.

Lento, con dolore

Piano

pp

8va

The first system of the musical score for 'Penas' is written for piano in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and mood are 'Lento, con dolore'. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of chords and a melodic line starting with a dotted quarter note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a steady eighth-note bass line. A '8va' marking with a dashed line indicates an octave transposition for the final notes of the system.

6

8va

8va

The second system of the musical score continues from the first. It starts at measure 6. The treble staff features a melodic line with a dotted quarter note and a half note, followed by a series of chords. The bass staff continues with a similar accompaniment pattern. A '6' is written above the first measure. Two '8va' markings with dashed lines indicate octave transpositions for the final notes of the system.

11

8va

8vb-1

The third system of the musical score begins at measure 11. The treble staff shows a melodic line with a dotted quarter note and a half note, followed by a series of chords. The bass staff continues with a similar accompaniment pattern. A '11' is written above the first measure. A '8va' marking with a dashed line indicates an octave transposition for the final notes of the system. At the end of the system, there is a double bar line and a '8vb-1' marking, indicating an octave transposition for the final notes.

Figura 25. *Penas*, página 1. Versión digital

**Piu lento**

The image displays a digital musical score for the piece 'Penas' on page 2. It consists of four systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Piu lento'. The first system (measures 17-20) begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system (measures 21-24) features a forte (*f*) dynamic in the final measure. The third system (measures 25-29) is marked piano (*p*). The fourth system (measures 30-33) concludes with a piano (*pp*) dynamic and a double bar line labeled 'Fin'. Performance instructions include '8va - 1' and '8va - 2' for the right hand in measures 24 and 33 respectively, and '8va - 1' for the left hand in measure 33. The page number '95' is visible on the right side.

Figura 26. *Penas*, página 2. Versión digital

5.2.3. Niobe

96

Capillo lento. "Niobe" de mi amigo Miguel A. Martínez.  
G. Quereño L.

Lento dolente P.

f

pp

fin

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, there is a small drawing of a sun with rays. The title "Niobe" is written in a large, stylized cursive font. To the right of the title, it says "de mi amigo Miguel A. Martínez." and "G. Quereño L." below it. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked "Lento dolente P." and "Capillo lento." The second system has a dynamic marking "f". The third system has "pp". The fourth system has "f" and "pp". The fifth system has "f". The sixth system ends with "fin". The handwriting is in black ink on a slightly yellowed paper.

Figura 27. Niobe, página 1. Manuscrito 1



*Concierto Quintero 2.* *Non si puote prestar.*

*Am. amigo Miguel et. Martinez*

*Op. 98 "Niobe" - Sacillo lento de M. Durado*

*Andante dolente*

*3.3 compasses.*

Figura 28. Niobe, página 1. Manuscrito 2

# Niobe

A mi amigo Miguel A. Martínez

Guillermo Quevedo Z.

Pasillo Lento

Lento dolente

Piano

*p* *f*

6

11

17

1. 2. *f* *pp*

Figura 29. *Niobe*, página 1. Versión digital

2

Musical score for measures 23-25. The piece is in a minor key (two flats). Measure 23 features a melodic line in the right hand with a grace note and a chordal accompaniment in the left hand. Measures 24 and 25 continue the melodic and harmonic development.

Musical score for measures 26-30. Measure 26 shows a change in the bass line. Measures 27-30 include a key signature change to a major key (one sharp) in measure 29, which is maintained through measure 30.

Musical score for measures 31-34. Measure 31 continues the melodic line. Measures 32-34 conclude the section with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

Figura 30. *Niobe*, página 2. Versión digital

5.2.4. Rin-Tín-Tín

100

The image shows a handwritten musical score for the piece "Rin-Tín-Tín". The title is written in a large, decorative script at the top center. To the right of the title, the number "1019" is written. The score is written on a single page of aged, slightly yellowed paper. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system is marked "Movido." and "Piano". The second system has a "52." marking. The third system has a "52." marking and a first ending bracket labeled "1.". The fourth system is marked "Energico." and "Piano", and includes a second ending bracket labeled "2.". The fifth system has a "ff." marking. The sixth system has a "ff." marking. The seventh system is marked "Dolce Cantando." and ends with a "V.S." marking. The handwriting is in black ink, and the paper shows some signs of age and wear.

Figura 31. Rin-Tín-Tín, página 1. Manuscrito

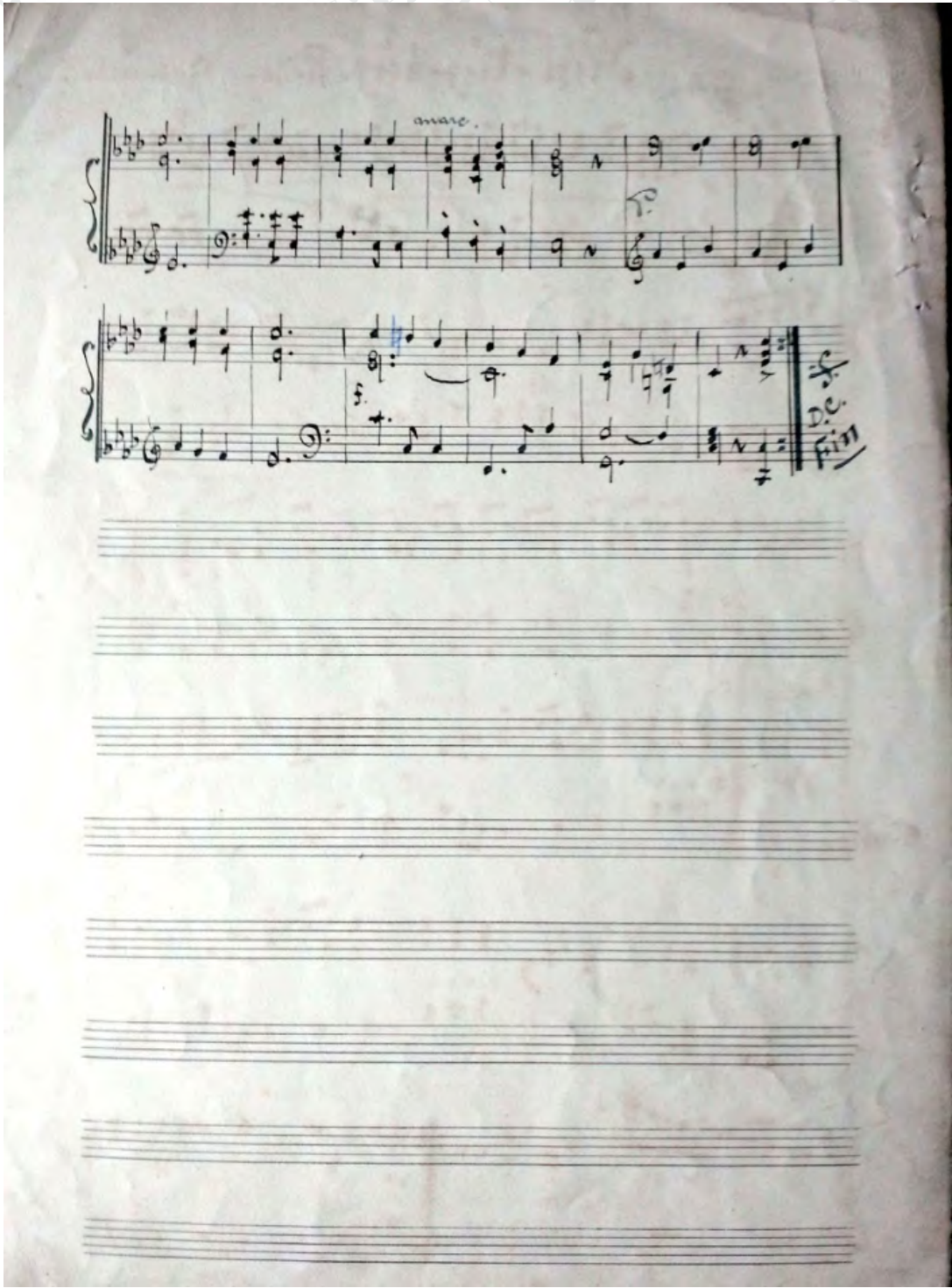


Figura 32. Rin-Tín-Tín, página 2. Manuscrito

# Rin - tín - tín

Pasillo

Guillermo Quevedo Z.

Movido

Piano

*p*

5

*sfz*

9

*p*

13

*sfz*

1. 2.

Fin

Figura 33. *Rin-Tín-Tín*, página 1. Versión digital

2

18

*f* *Energico*

*p* *leggiero*

24

*f*

*ff*

30

*p* *Dolce cariciado*

36

*marcato*

*p*

43

*f*

D.C. al Fin

Figura 34. *Rin-Tín-Tín*, página 2. Versión digital

5.2.5. Navidad

*"Navidad" - Pasillo - S. Quintero*

*Molto animato Scherzoso.* 1015

The manuscript shows a piece titled "Navidad" by S. Quintero, marked as a "Pasillo". The tempo is "Molto animato Scherzoso." and the number "1015" is written in the top right. The score is written on six systems of staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". The piece is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is dense and characteristic of 19th-century manuscript notation.

Figura 35. Navidad, página 1. Manuscrito



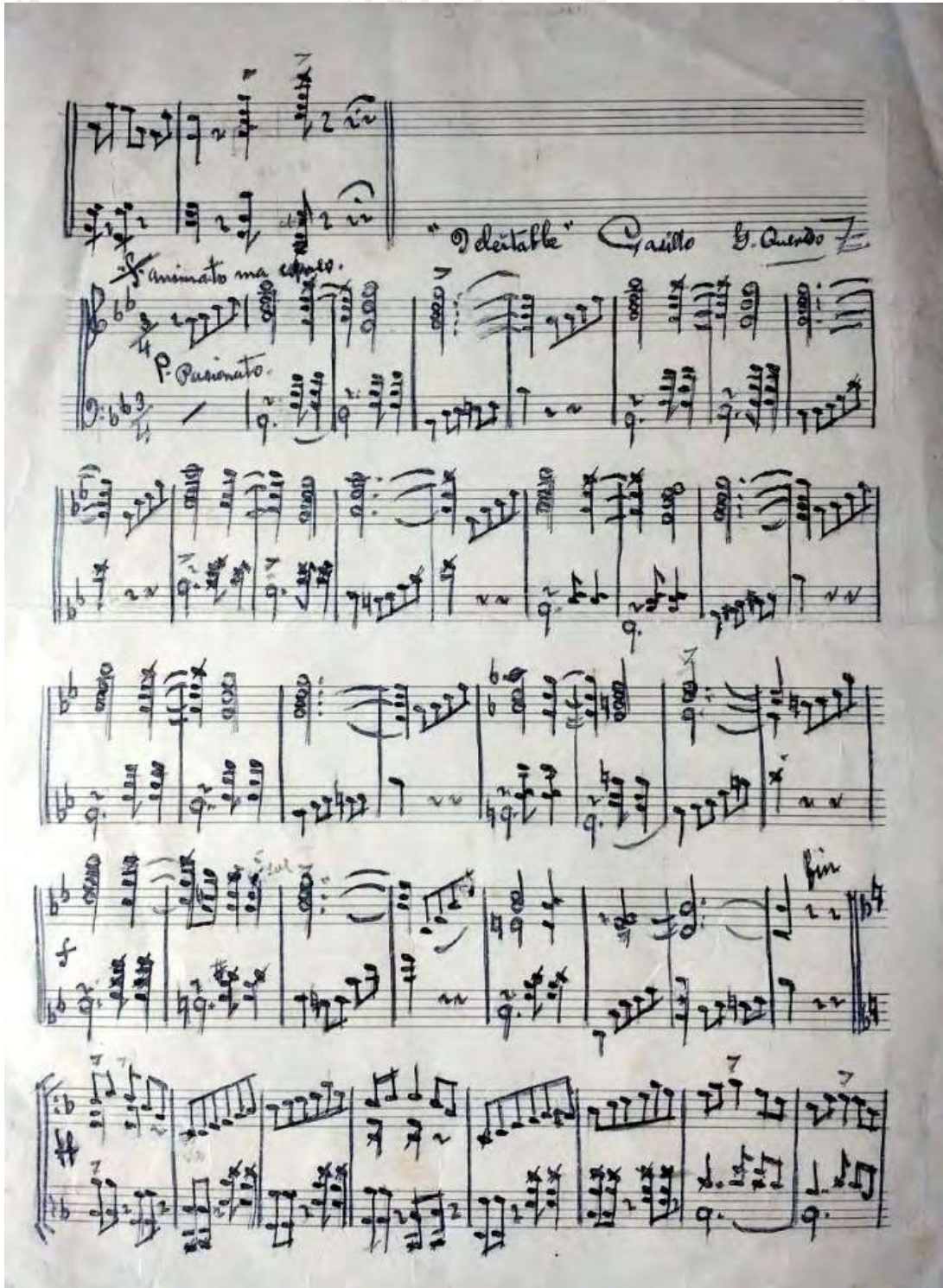


Figura 36. Navidad, página 2. Manuscrito

# Navidad

Pasillo

Guillermo Quevedo Z.

Molto animato. Scherzando

Piano

106

Figura 37. Navidad, página 1. Versión digital

2

30 **D.C. 1era y Trio**

36 **Trio**  
*p dolce*

42

47 1.

52 2.

Figura 38. Navidad, página 2. Versión digital

5.2.6. Consuelito

108

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Consuelito". The score is written on a single page of aged paper and consists of six systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo and mood are indicated as "Pisillo." and "animato". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "p.e. cantando", "fz.", "poco", "1.<sup>a</sup>", "2.<sup>a</sup>", "para seguir", "para TRIO", "para FIN.", and "more". The piece concludes with a "more" marking and a fermata.

Figura 39. Consuelito, página 1. Manuscrito

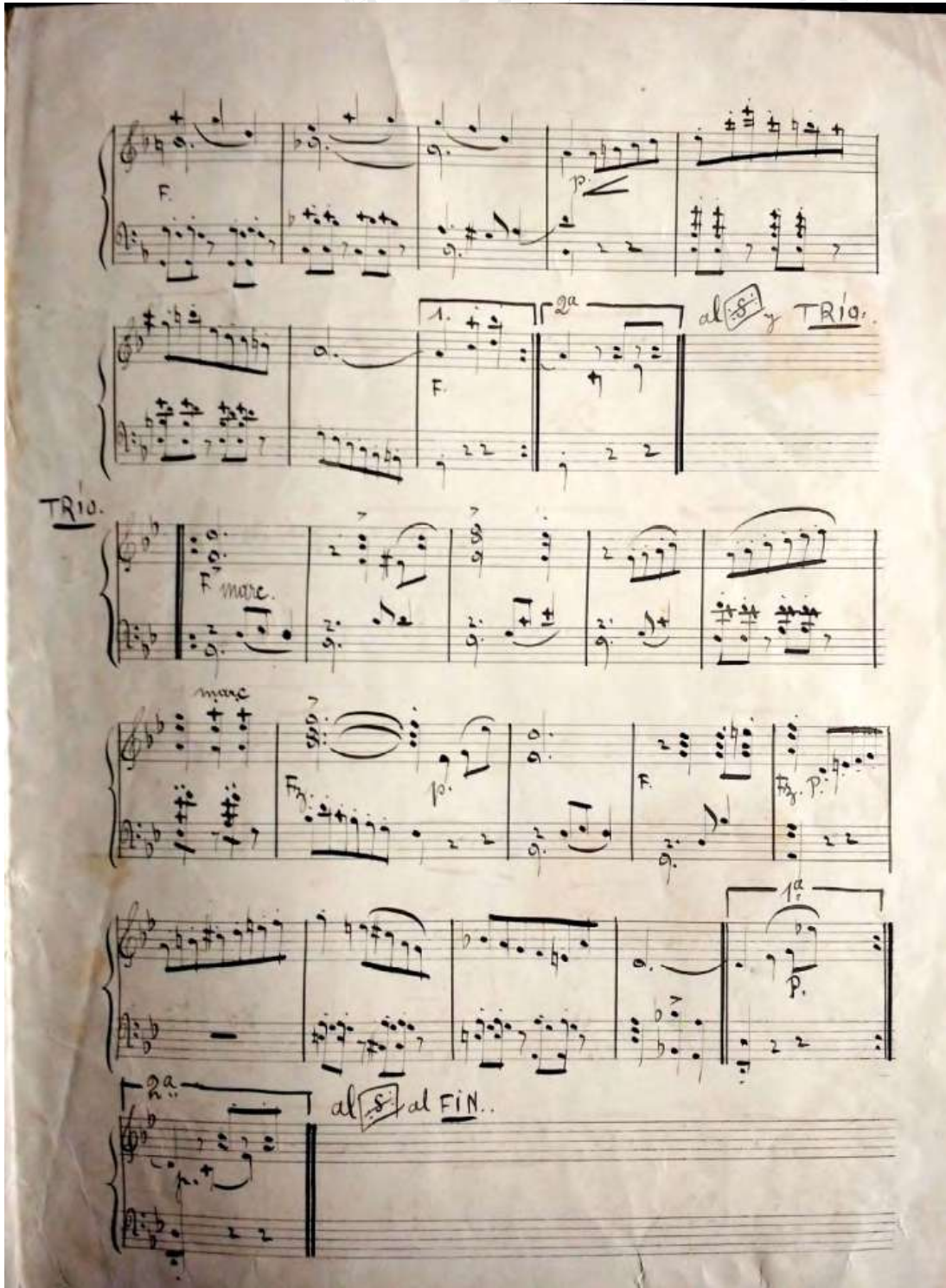


Figura 40. Consuelito, página 2. Manuscrito

# Consuelito

## Pasillo

Guillermo Quevedo Z.

Animato

Piano

*p cantando*

*fz*

*fz*

*fz*

*cresc.*

*f*

1. *f*

2. *f*

3. Para Trío

4. Para Fin *fz*

*f* *sonoro*

*p*

Figura 41. *Consuelito*, página 1. Versión digital

2

23

*marcato* **f**

28

*p* **f**

34

2. al S. y Trio **Trio**

**f** *marcato*

40

*marcato* **fz** *p* **f** **fz** *p*

46

*p*

al S. y fin.

Figura 42. *Consuelito*, página 2. Versión digital

5.2.7. Recuerdos de campaña

A. J. Castillo S.

“RECUERDOS DE CAMPAÑA”

Facile *G. Amoreto*

*Piano* *Lento* *f*

*f* *cresc.* *decresc.* *f* *ff*

Figura 43. Recuerdos de campaña, página 1. Manuscrito





Figura 44. Recuerdos de campaña, página 2. Manuscrito



Figura 45. Recuerdos de campaña, página 3. Manuscrito

# Recuerdos de Campaña

a J. Castillo G.

Guillermo Quevedo Z.

Pasillo

**Lento**

Piano

5

10

15

20

**Loco**

*f*

*ff*

*cresc.*

*decresc*

*p*

*mf*

*f*

*ff*

*cresc.*

Fin

Figura 46. Recuerdos de campaña, página 1. Versión digital

2  
25

*p* *mf* *f*

30

1. 2.

D.C. al Fin  
y luego al Trio

8<sup>va</sup>-1

35

Con furore

Trio *f*

39

*ff*

45

*ff* *p* *pp*

8<sup>va</sup>

D.C. al Fin

Figura 47. Recuerdos de campaña, página 2. Versión digital

5.2.8. Pangloss

« Pangloss. » Baillo G. Quevedo F.

1056

0412 B UN MAR 24/06

Figura 48. Pangloss, página 1. Manuscrito

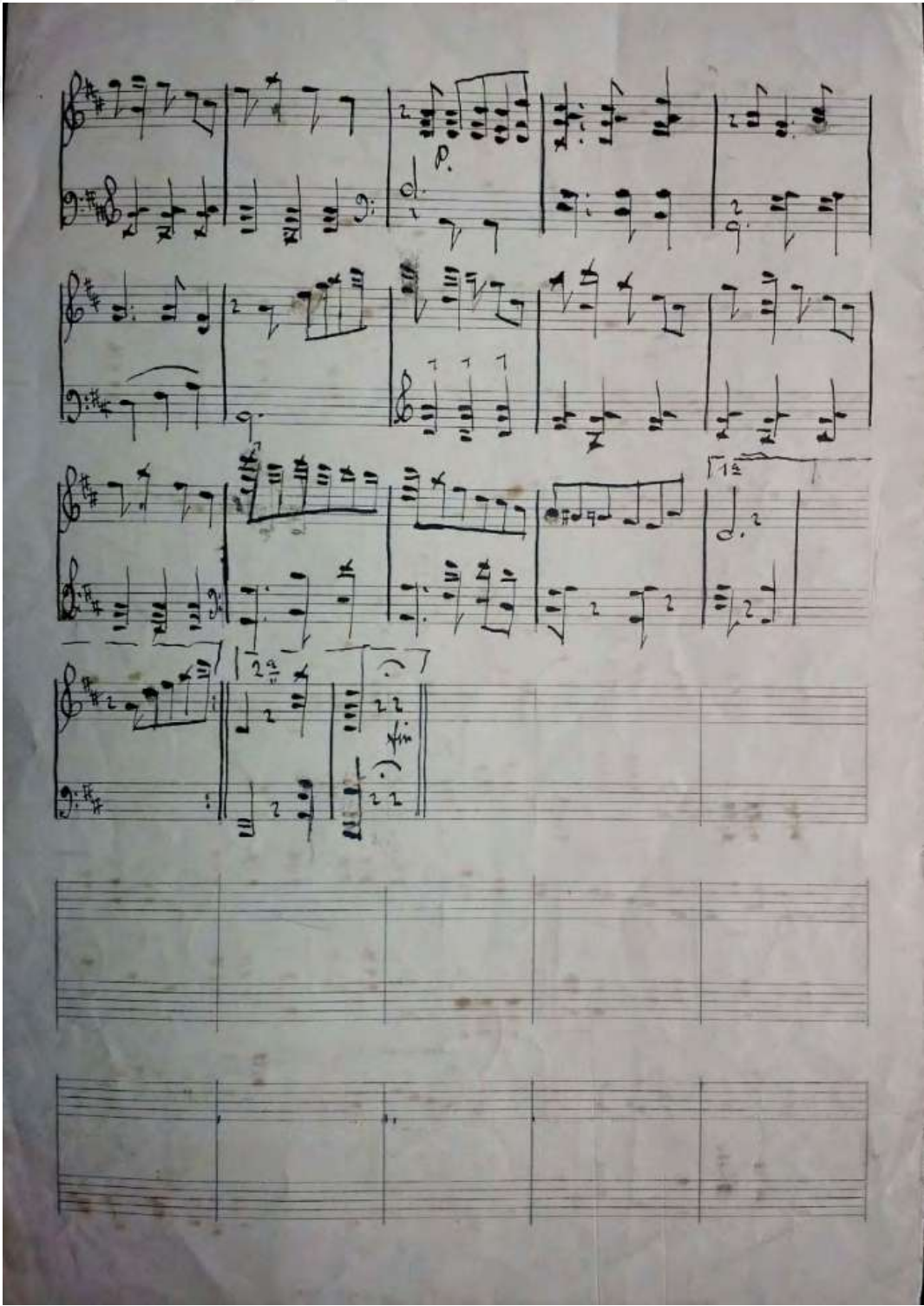


Figura 49. *Pangloss*, página 2. Manuscrito

# Pangloss

Pasillo

Guillermo Quevedo Z

Piano

7

13

19

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

Figura 50. *Pangloss*, página 1. Versión digital

2

25

31

37

43

49

1. 2.

*p*

Detailed description: This is a page of a digital musical score for the piece 'Pangloss'. The page is numbered '120' in the top left corner. The score is for a piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps). The first system starts at measure 25. The second system starts at measure 31 and includes first and second endings. The third system starts at measure 37 and includes a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system starts at measure 43. The fifth system starts at measure 49 and also includes first and second endings. The score is presented in a clean, black-and-white digital format.

Figura 51. *Pangloss*, página 2. Versión digital



5.2.9. Respuesta a Maruja

a Joaquin Perinard

Respuesta a "Maruja" *Racillo* (Paraphrase)  
por E. Quevedo

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is titled 'a Joaquin Perinard' and 'Respuesta a "Maruja" Racillo (Paraphrase) por E. Quevedo'. The music is written on ten staves, featuring a variety of note values, rests, and clefs. The paper is aged and shows some staining. The notation is dense and characteristic of 19th-century manuscript notation.

Figura 52. Respuesta a Maruja, página 1. Manuscrito

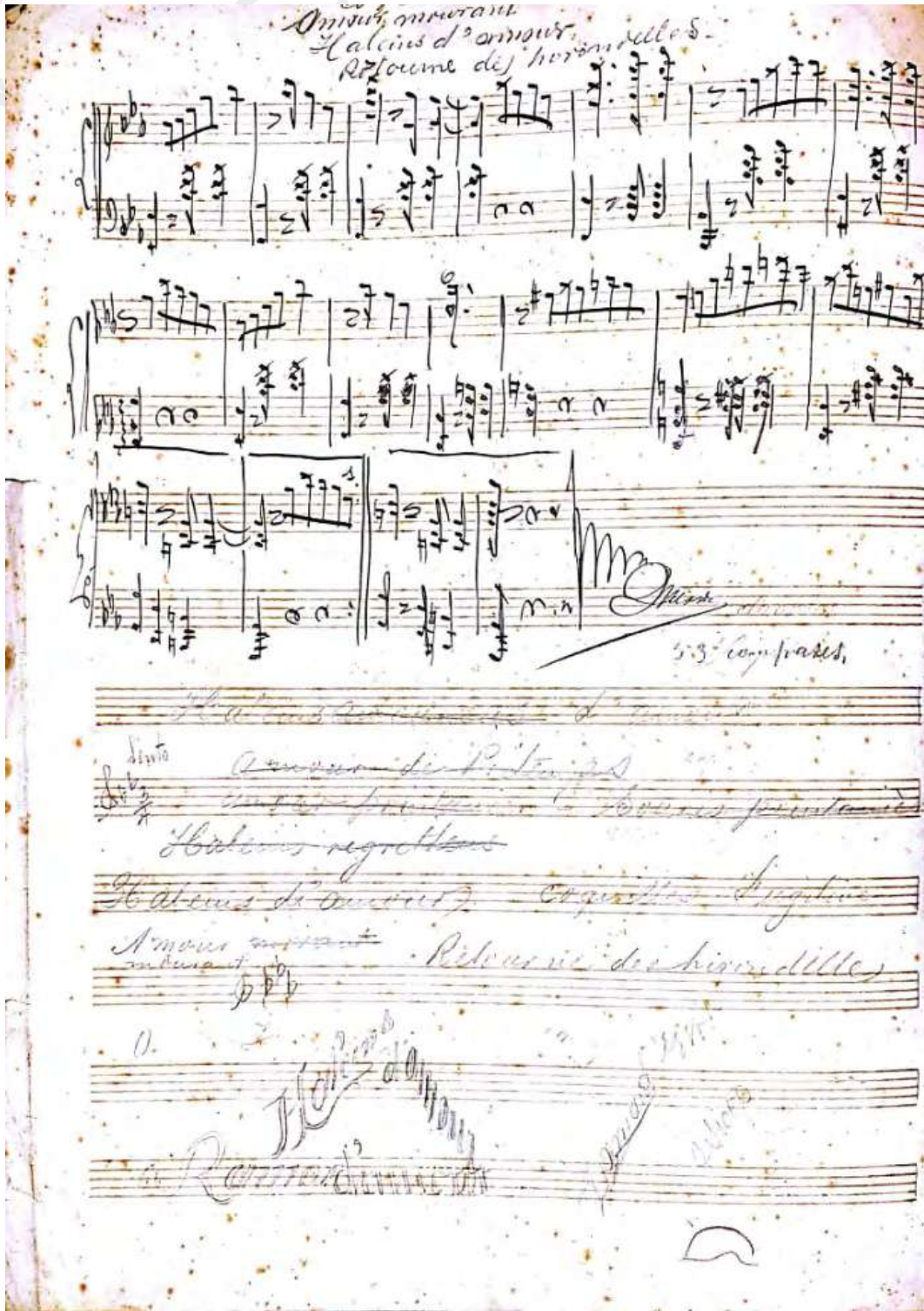


Figura 53. Respuesta a Maruja, página 2. Manuscrito

# Respuesta a Maruja

a Joaquín Pereira F.

Guillermo Quevedo Z.  
Pasillo (Paráfrasis)

Piano

7

13

1. 2.

19

Figura 54. *Respuesta a Maruja*, página 1. Versión digital

The image displays a digital musical score for the piece 'Respuesta a Maruja', page 2. The score is presented in five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins at measure 25 and ends at measure 30. The second system starts at measure 31 and includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The third system covers measures 37 to 42. The fourth system spans measures 43 to 48. The fifth system starts at measure 49 and also features first and second endings. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb and Eb) between measures 31 and 37. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Figura 55. *Respuesta a Maruja*, página 2. Versión digital

5.2.10. Sarita

"Sarita"

*Animato.*  
*Piano.*

*Andante*

*marc.*

125

Figura 56. Sarita, página 1. Manuscrito

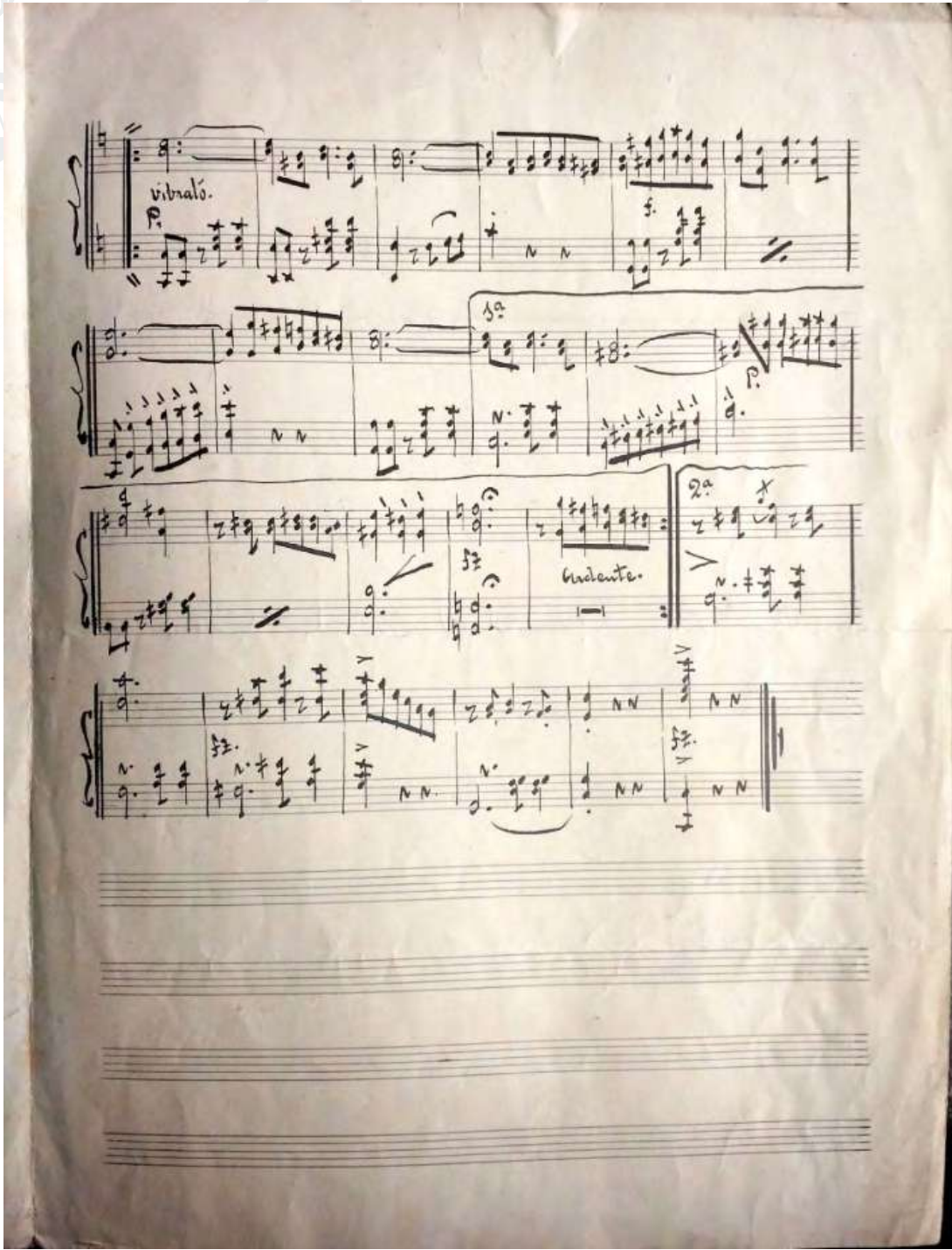


Figura 57. Sarita, página 2. Manuscrito

# Sarita

Guillermo Quevedo Z.

**Animato**

Piano *f*

5

9

14

1. 2.

Figura 58. *Sarita*, página 1. Versión digital

2  
19  
*ardente*

24  
*f*

29  
*marcato*

34  
1.  
2.  
*f*  
*p vibrato*

Figura 59. Sarita, página 2. Versión digital



39 3

*f*

This system contains measures 39 through 43. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 41.

44 1.

*p*

This system contains measures 44 through 48. It includes a first ending bracket over measures 45 and 46. The right hand has sustained chords and melodic lines, and the left hand continues with accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is shown in measure 47.

49 2.

*fz* *ardente*

This system contains measures 49 through 53. It features a second ending bracket over measures 51 and 52. The right hand has more active melodic lines, and the left hand has a more complex accompaniment. Dynamic markings include *fz* (forzando) and the instruction *ardente* (ardent).

54 *fz* *fz*

This system contains measures 54 through 58. The right hand has a more melodic and rhythmic focus, while the left hand provides a strong accompaniment. Dynamic markings of *fz* (forzando) are used throughout the system.

Figura 60. Sarita, página 3. Versión digital

5.2.11. Galanteos

130



Figura 61. *Galanteos*, página 1. Manuscrito

"Galanteos"

= Pasillo =                      = G. Luevado L. =

Moderato.                      S. flaut.

*p. espress.*

*more.*

Figura 62. Galanteos, página 2. Manuscrito



Figura 63. Galanteos, página 3. Manuscrito

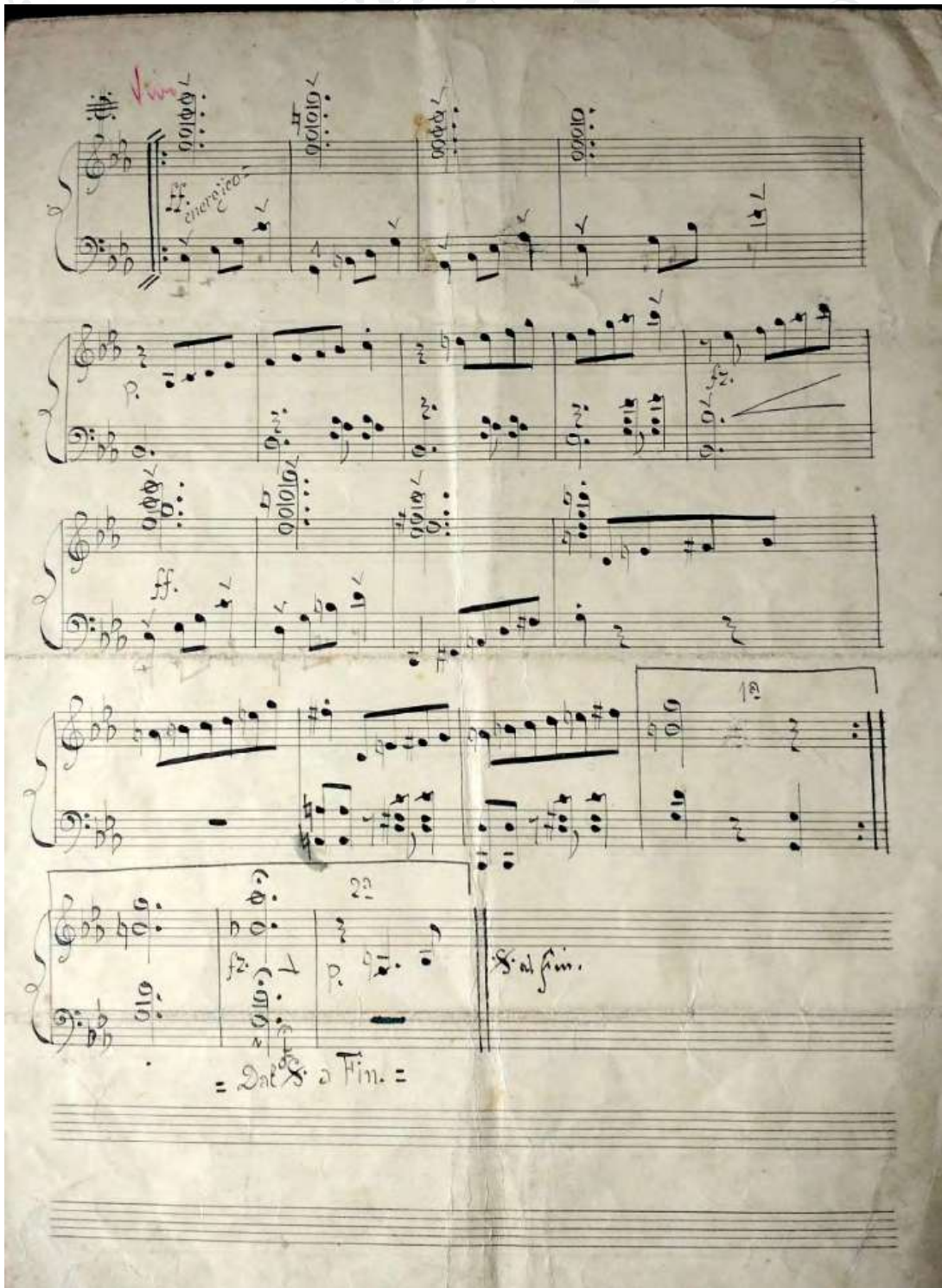


Figura 64. *Galanteos*, página 4. Manuscrito

# Galanteos

Pasillo

Guillermo Quevedo Z.

Moderato

Flauta

Piano

*p espress.*

6

11

16

*marcato*

*p*

Figura 65. *Galanteos*, página 1. Versión digital

2

21

26

31

Fine

Vivo

*ff* *ardiente*

36

Menos

*pp*

41

Vivo

Menos

*ff*

*pp*

Figura 66. Galanteos, página 2. Versión digital

Moderato 3

*p* **Dal  $\text{S}$  al  $\text{C}$**  **Vivo** *ff* **enérgico**

46

51

56

61

65 **Dal  $\text{S}$  al fine**

1. 2.

Figura 67. Galanteos, página 3. Versión digital



5.2.12. Maurice

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Maurice". The score is written on five systems of staves. The first system is marked "Lento" and "Intero". The second system is marked "Poco". The third system is marked "Poco" and "Poderissimo". The fourth system is marked "Allegro". The fifth system is marked "Allegro" and "marc". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 68. Maurice, página 1. Manuscrito



Figura 69. Maurice, página 2. Manuscrito

# Maurice

## Pasillo

Guillermo Quevedo Z.

**Lento**

**Intro**

Piano

*pp* *f* *pp*

*f* *ff marcato*

*ff marcato*

**Pasillo**

*fff* *p dolcissimo*

8<sup>vb</sup>

Figura 70. Maurice, página 1. Versión digital

2

25

31

36

41

46

*8<sup>va</sup>*

*8<sup>va</sup>*

*ff*

*p*

**Allegro**

1. *p*

2. *ff*

*marcato*

*sfz*

**Lento**

*pp languente*

Figura 71. Maurice, página 2. Versión digital

50

1. *f come prima* 2. *f doloroso*

56

*p dolce* *ten* *f marcato* *p dolce*

62

*f* *f marcato*

Rea

68

*fz* *pp profundo* *fz*

Sub

Figura 72. Maurice, página 3. Versión digital





## 6. A modo de epílogo

143

El detallado recorrido por la vida y producción musical del maestro Guillermo Quevedo Zornoza a través de cada capítulo incluido en este ejemplar nos muestra diferentes facetas y alcances de su labor como músico, como educador, como político y como ciudadano interesado en el desarrollo social y cultural de su ciudad. Su producción escrita y musical es aún un tesoro por descubrir y posicionar en la historia cultural del país.

Es necesario resaltar la importante influencia recibida por su familia, en particular su abuelo Nicolás Quevedo y su tío Julio Quevedo considerando la individualidad e independencia de cada uno de estos compositores como figuras centrales e influyentes en el desarrollo de la música del país. A través de esta atmósfera musical se gesta el contacto de Quevedo Zornoza con teorías, formas, géneros y expresiones musicales que más adelante serán reflejadas en su producción.

En este sentido, se destaca la manera en que el maestro Quevedo Zornoza se vio influenciado por la música popular y tradicional y los formatos instrumentales de moda; mientras que, al mismo tiempo, fue dialogando con las más importantes influencias compositivas académicas provenientes de Europa y Estados Unidos, constituyéndose en un importante referente para la consolidación del movimiento nacionalista de Colombia.

Su participación en la creación de bandas, instituciones educativas, material pedagógico y actividades formativas muestra la esencia de un hombre entregado al noble propósito del desarrollo social. Si bien su más conocido estudiante sea el nobel García Márquez, no se pueden desconocer las consecuencias e impactos que sus años de maestro legaron a las siguientes generaciones. Muestra de ello se encuentra en la composición de himnos y material educativo, que en ese entonces era escaso, y que contribuyó a la formación de músicos y seres humanos durante sus años de vida y aún después de su fallecimiento.

En su figura se reconoce al principal agente dinamizador de la vida cultural de Zipaquirá en la primera mitad del siglo XX haciendo uso de música propia, música nacional, y música europea, y ofreciendo una amplia palestra de sonoridades y experiencias culturales a la población. Además, participaba en los más importantes eventos de Zipaquirá como director de la banda, como compositor, como profesor, como músico al servicio de la iglesia, como director de zarzuelas y como político.

Guillermo Quevedo Zornoza fue un compositor ampliamente premiado, con canciones populares y música académica que recibieron distinciones nacionales e internacionales, pero de las cuales hoy poco se habla.

El alcance de su producción musical hasta ahora comienza a comprenderse a pesar de que ha estado circulando durante años, pero no con el brillo y la difusión que debería tener. Por esta razón, se incluye en esta publicación la edición de pasillos inéditos para su circulación e interpretación en el departamento y el país. Se hace necesario continuar el trabajo de digitalización y puesta a disposición de su música para facilitar la comprensión de su legado y de la importancia histórica que tiene su figura en el desarrollo de la música nacional.

Finalmente, aún quedan en el Museo Quevedo de Zipaquirá obras suyas para ser transcritas, interpretadas y escuchadas en más escenarios de Colombia. Al personal de museo un fraterno agradecimiento por su siempre amable atención y colaboración en el desarrollo de las actividades del proyecto.





- Abadía Morales, G. (1986). *Homenaje a Guillermo Quevedo Zornoza en el primer centenario de su nacimiento*. Centro Colombo Americano. Archivo Casa Museo Quevedo. FUNZIPA, Zipaquirá.
- Alcaldía de Zipaquirá. (s. f.). *Himno de Zipaquirá*. Sitio web. <http://www.zipaquiracundinamarca.gov.co/noticias/himno-de-zipaquirar#:~:text=Aprendamos%20juntos%20sobre%20la%20Historia,la%20Banda%20Sinf%C3%B3nica%20de%20Bogot%C3%A1.>
- Angarita, G. (s. f.). *Apuntes biográficos*. Archivo Casa Museo Quevedo. Fundación Nacional Zipaquirá, FUNZIPA, Colombia.
- Añez, J. (1990). *Canciones y recuerdos*. Colección Lectura de Músicas Colombianas. IDCT.
- Bermúdez, E. (1995). *La música en el arte colonial de Colombia*. Fundación de Música.
- Bermúdez, E. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Editorial Música Americana.

- Bermúdez, E. (2008). *From Colombian national song to Colombian song: 1860-1960. Lied und populäre Kultur / Song and popular culture*. <http://www.jstor.org/stable/20685606>
- Bernal, M. (2004). *Del bambuco a los bambucos*. Ponencia V Congreso Latinoamericano IASPM, (11). <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ManuelBernal.pdf>
- Boada Valencia, E. V. (2012). *Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia*. Música, cultura y pensamiento. <https://conservatoriodeltolima.edu.co/wp-content/uploads/2021/04/Musica-cultura-y-pensamiento04-G.pdf>
- Campos García, E. (2015). *Mártires zipaquireños 199 años*. Blog del Centro de Historia de Zipaquirá. <http://centrodehistoriazipaquira.blogspot.com/2015/08/martires-zipaquirenos-199-anos.html>
- Campos García, E. (2020). *Boletín municipal de Zipaquirá 90 años: 1930-23 de mayo de 2020*. Blog del Centro de Historia de Zipaquirá. <http://centrodehistoriazipaquira.blogspot.com/2020/05/boletin-municipal-de-zipaquira-90-anos.html?m=1>
- Casas, M. V. (2010). El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930. *Historelo, Revista de Historia Regional y Local*, 2(3).
- Cayer, N. (2011). *Festival de Música Andina Mono Núñez. Nación, identidad y autenticidad, más de tres décadas de historia*. Obra independiente.
- Chaves, M. (2003). Procesos de folklorización en Colombia: orígenes históricos y elementos unificadores de las culturas. *Revista de Musicología*, 26(2). <http://campus.usal.es/~investigacionemusicales/docs/influencia.pdf>
- Collazos García, D. (2012). Compositores centenaristas. *A Contratiempo*, (18). <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-18/nuevas-manos/compositores-centenaristas.html>
- Cortés, J. (2003). La música nacional y la colección Mundo al Día: notas sobre una polémica. Ensayos. *Historia y Teoría del Arte*, 8(8), 51-69.
- Cortés, J. (2004). *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)*. Universidad Nacional de Colombia.

Cortés, J. (s. f.a). *La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana*. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Cortes.pdf>

Cortés, J. (s. f.b). *Catalogación de partituras. Documentación musical Colombia*. Centro de Documentación Musical. <https://documentacionmusicalcolombia.files.wordpress.com/2009/11/catalogaciones-partituras-bogota.doc>.

Cruz González, M. A. (2002). *Folclore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano*. <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105117951017.pdf>

Duque, E. A. (1995). *La música colombiana en los siglos XIX y XX*. Círculo de Lectores.

Duque, E. A. (1996). Obras musicales colombianas publicadas por Mundo al Día. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 33(42). Universidad Nacional de Colombia.

Duque, E. A. (2000). En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942). Ensayos. *Historia y Teoría del Arte*, 6, 168-182. Biblioteca digital Universidad Nacional de Colombia. <http://www.bdigital.unal.edu.co/45038/1/46830-227299-1-SM.pdf>

Duque, E. A. (2011). *Nicolás Quevedo Rachadell. Un músico de la independencia*. Universidad Nacional de Colombia.

Duque, E. A. y Cortés, J. (2007). *Catálogo-colección partituras*. Archivo musical Casa Museo Quevedo. (I. d. Artes, Ed.). Zipaquirá: Universidad Nacional de Colombia.

El Tiempo. (1998). *Sabía usted que...* El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-796912>

Escobar Medellín, E. (2002). *Fuga canónica en torno a la figura desdichada de Julio Quevedo Arvelo, llamado El Chapín y otras notas sobre la música y la amusia*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Fernández de Larrinoa, R. (s. f.). *Historia de la música online*. <https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/el-siglo-xix/unidad-20/>

García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Editorial Diana.

Instituto Colombiano de Cultura. (1992). *Compositores colombianos, vida y obra. Catálogo No. 1*. Subdirección de Bellas Artes, Centro de Documentación Musical.

Martínez Carreño, A. (2000). 4 de diciembre, 1900-2000. Centenario de la muerte de Aquileo Parra. Un relato inédito de sus honras fúnebres. *Credencial Historia*, (132). <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-132/centenario-de-la-muerte-de-aquileo-parra>

Martín, M. Á. (1979). *Del folclor llanero*. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/folclor/bambuco.htm>

Montaño, É. (2013). *Raíces culturales colombianas, Guillermo Quevedo Zornoza*. <http://nevitscsp.blogspot.com.co/2013/04/guillermo-quevedo-zornoza.html>

Morales, G. (2014). *La música de Guillermo Quevedo Zornoza*. Programa radial, emisora de la Universidad Nacional UNRadio.

Niño, V. (1986). *Conferencia sobre Guillermo Quevedo Zornoza en su centenario de nacimiento*. Colección Cultura y Sociedad. HJCK, Editores. <https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=122074>

Perdomo, J. (1990). *Historia de la música en Colombia*. Biblioteca Popular de Cultura.

Programa de mano Cuarteto Arcos. (26 de octubre de 1976). Archivo Casa Museo Quevedo. Teatro Colón, Bogotá.

Programa de mano Tristeza de Amor. (13 de mayo de 1919). Archivo Casa Museo Quevedo. Teatro de Zipaquirá.

Quevedo Zornoza, G. (s. f.a). *Notas autobiográficas*. Archivo Casa Museo Quevedo, Zipaquirá.

Quevedo Zornoza, G. (s. f.b). *Manuscrito original*. Archivo Casa Museo Quevedo.

Quevedo Zornoza, G. (1951). *Zipaquirá, tierra desal*. Editorial Imprenta Departamental. Bogotá.

Rodríguez, M. (2012). *Música nacional: el pasillo colombiano*. [https://www.researchgate.net/publication/301566514\\_MUSICA\\_NACIONAL\\_EL\\_PASILLO\\_COLOMBIANO](https://www.researchgate.net/publication/301566514_MUSICA_NACIONAL_EL_PASILLO_COLOMBIANO)

Rodríguez, M. del P. (2014). *Ruta de Macondo, guion turístico. Capítulo Zipaquirá*. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo y Fontur. [https://fontur.com.co/aym\\_document/aym\\_estudios\\_fontur/PRODUCTOR%20TURISTICO%20-%20RUTA%20MACONDO/CAPITULO\\_ZIPAQUIRA.PDF](https://fontur.com.co/aym_document/aym_estudios_fontur/PRODUCTOR%20TURISTICO%20-%20RUTA%20MACONDO/CAPITULO_ZIPAQUIRA.PDF)

RTVC - Sistema de Medios Públicos. (2014). *La zarzuela en Colombia, la zarzuela en la Fonoteca*. Serie de artículos. <https://www.senalmemoria.co/articulos/la-zarzuela-en-colombia-la-zarzuela-en-la-fonoteca>

Silva, R. (2006). *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia. La encuesta folclórica nacional de 1942: aproximaciones analíticas y empíricas*. La Carreta Editores, La Carreta Histórica, Medellín.

Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso Húmero*, 44, 212-239. <https://docplayer.es/3049465-Aires-nacionales-en-la-musica-de-america-latina-como-respuesta-a-la-busqueda-de-identidad-aurelio-tello.html>

Yepes, G. (1999). *Reconstrucción de la partitura del juguete cómico musical Revelatorum de Guillermo Quevedo Zornoza*. EAFIT, Medellín.

Zapata Cuéncar, H. (1962). *Compositores colombianos*. Carpel.


EX UMBRA IN SOLEM


Dirección de Investigación  
2021





**UDEC**  
UNIVERSIDAD DE  
CUNDINAMARCA

[www.ucundinamarca.edu.co](http://www.ucundinamarca.edu.co)

 Universidad  
de cundinamarca

 ucundinamarcaoficial

 @ucundinamarca

 UCUNDINAMARCATV



CO-SC-CER355037



SC-CER355037

Vigilada MinEducación