

# **GUILLERMO QUEVEDO ZORNOZA: DEL PIANO A LA BANDA SINFÓNICA**

Jenny Valentyna Alonso Soacha

Proyecto de grado

Investigación-creación

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Música

Bogotá, Colombia

2021

# **GUILLERMO QUEVEDO ZORNOZA: DEL PIANO A LA BANDA SINFÓNICA**

Monografía

Jenny Valentyna Alonso Soacha

Cód.: 2017175003

Asesor:

Miguel Ángel Casas

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Música

Bogotá, Colombia

2021

*Dedico este proyecto de investigación a mi papá.  
Ha sido el motor y la base de todas las etapas de mi vida.*

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a mi familia por la colaboración, atención y apoyo incondicional que siempre me han brindado durante todo este proceso.

Le agradezco a todos y cada uno de los integrantes de la banda sinfónica especial de Zipaquirá por colaborarme con la realización de este proyecto. También, a todos los maestros encargados de la escuela de formación de la banda sinfónica, gracias por su tiempo y entrega con este trabajo.

Por último, le agradezco a todos los maestros de la Universidad Pedagógica Nacional por sus enseñanzas. En especial, al maestro Miguel Ángel Casas por ser el mentor incondicional de este proceso formativo en la universidad. Gracias por la dedicación y apoyo con todo mi desarrollo musical.

## Introducción

Este trabajo de grado, suscrito en la línea de investigación-creación, indaga en las posibilidades sonoras de la banda sinfónica, en términos del potencial tímbrico, rangos y texturas posibles dentro de los grupos instrumentales, con el ánimo de transcribir el lenguaje pianístico al de la banda sinfónica. Para ello, se adaptan tres obras de piano del compositor zipaquireño Guillermo Quevedo Zornoza, que en primera instancia, se realiza una selección de las tres obras escogidas dentro de, aproximadamente, 40 obras originales. Luego, se realiza un proceso de análisis musical de las obras elegidas para identificar las estructuras, registros y motivos rítmico-melódicos que son necesarios para la adaptación de las obras.

Posteriormente, se realizará la adaptación de las obras para el formato de banda sinfónica, así, se documentará el proceso de montaje de las obras con la banda sinfónica especial de Zipaquirá. Gracias a esto, este trabajo contribuye al aprendizaje investigativo, musical y de dirección para la autora de este proyecto que se encuentra en formación.

# Contenido

Introducción.....	5
Capítulo I Planteamiento del problema .....	11
1.1. Descripción .....	11
1.2. Preguntas de investigación.....	12
1.3. Objetivos .....	13
1.3.1. Objetivo general .....	13
1.3.2. Objetivos específicos.....	14
1.4. Justificación .....	14
Capítulo II Metodología .....	16
Capítulo III Marco histórico.....	18
3.1. Historia de las bandas en Colombia .....	18
3.2. Guillermo Quevedo Zornoza.....	25
Capítulo IV Desarrollo .....	28
4.1. Obras para piano escritas por Guillermo Quevedo Zornoza.....	28
4.2. Proceso de adaptación de las obras.....	31
4.2.1. Tres marchas fúnebres .....	31
4.2.1.1. Quejas.....	31
4.2.1.2. Cenizas .....	35

4.2.1.3. Yedras.....	38
4.2.2. Aguinaldos .....	42
4.2.3. Manolos y manolas .....	48
4.3. Documentación del proceso de montaje .....	54
4.4. Percepción de los integrantes de la agrupación acerca del trabajo .....	60
4.5. Resultado de la grabación .....	66
4.6. Partituras .....	67
5. Conclusiones .....	94
6. Bibliografía.....	96
7. Lista de referencias audiovisuales.....	98

## Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: Guillermo Quevedo Zornoza.....	25
Ilustración 2: Quevedo y la banda militar Batallón Bárbula (1904).....	27
Ilustración 3: Quejas, frase 1, tema A. ....	31
Ilustración 4: Marcha fúnebre, sonata Op. 35 No. 2, tercer movimiento, F. Chopin. ....	32
Ilustración 5: Frase 1, tema A.....	32
Ilustración 6: Frase 2, tema A.....	33
Ilustración 7: Frase 2, tema A.....	33
Ilustración 8: Frase 2, tema A.....	34
Ilustración 9: Frase 1, tema B.....	34
Ilustración 10: Frase 1, tema B.....	34
Ilustración 11: Frase 2, tema B.....	35
Ilustración 12: Frase 2, tema B.....	35
Ilustración 13: Cenizas, frase 1, tema A.....	36
Ilustración 14: Frase 2, tema A.....	36
Ilustración 15: Motivo de la marcha fúnebre, F. Chopin.....	37
Ilustración 16: Frase 1, tema B.....	37
Ilustración 17: Frase 1, tema B.....	37
Ilustración 18: Frase 2, tema B.....	38
Ilustración 19: Frase 2, tema B.....	38
Ilustración 20: Yedras, frase 1, tema A. ....	39
Ilustración 21: Frase 1, tema A.....	40
Ilustración 22: Frase 1, tema A.....	40

Ilustración 23: Frase 1, tema B.....	40
Ilustración 24: Frase 2, tema B.....	41
Ilustración 25: Frase 1, trío.....	41
Ilustración 26: Frase 2, trío.....	42
Ilustración 27: Frase 2, trío.....	42
Ilustración 28: Frase 1, tema A.....	43
Ilustración 29: Frase 1, tema A.....	43
Ilustración 30: Frase 2, tema A.....	44
Ilustración 31: Frase 2, tema A.....	44
Ilustración 32: Frase 1, tema B.....	45
Ilustración 33: Frase 1, tema B.....	45
Ilustración 34: Frase 2, tema B.....	45
Ilustración 35: Frase 2, tema B.....	46
Ilustración 36: Frase 1, tema C.....	46
Ilustración 37: Frase 1, tema C.....	46
Ilustración 38: Frase 2, tema C.....	47
Ilustración 39: Frase 2, tema C.....	47
Ilustración 40: Frase 1, tema C.....	47
Ilustración 41; Frase 1, tema C.....	47
Ilustración 42: Frase 2, tema C.....	48
Ilustración 43: Frase 2, tema C.....	48
Ilustración 44: Manolos y manolas, introducción. ....	49
Ilustración 45: Frase 1, tema A.....	49
Ilustración 46: Frase 1, tema A.....	50

Ilustración 47: Frase 2, tema A.....	50
Ilustración 48: Frase 1, tema B.....	51
Ilustración 49: Frase 2, tema B.....	51
Ilustración 50: Puente.....	52
Ilustración 51: Frase 1, trío.....	52
Ilustración 52: Frase 2, trío.....	53
Ilustración 53: Frase 2, trío.....	53
Ilustración 54: Coda .....	54
Ilustración 55 Foto tomada en el primer ensayo. Tomado del registro personal.....	55
Ilustración 56 Foto tomada en el segundo ensayo. Tomado del registro personal.....	56
Ilustración 57 Foto tomada en el quinto ensayo. Tomado del registro personal.....	58
Ilustración 58 Foto tomada el día de la grabación. Tomado del registro personal.....	59

## **Tablas**

Tabla 1.....	31
Tabla 2.....	36
Tabla 3.....	39
Tabla 4.....	43
Tabla 5.....	48

# Capítulo I Planteamiento del problema

## 1.1. Descripción

Hoy en día, se percibe un interés especial por el abordaje de las obras colombianas existentes en nuestro contexto y tradición, por ello, se plantea la necesidad de dilucidar a un compositor colombiano como lo es, Guillermo Quevedo Zornoza (1886-1964). En el siguiente sentido:

“Definimos el problema al que nos enfrentamos como el desconocimiento y abandono de obras para piano de compositores colombianos [...] La exclusión casi sistemática del repertorio en cuestión se debe a su desconocimiento, como consecuencia de la poca visibilización de las obras en el entorno educativo; a los pocos estudios que se realizan en Colombia con relación a repertorios (Betancourt y Acosta 2016, 163).

Según esto, la investigación e interacción con la música colombiana, en la actualidad, es limitada y escasa. Asimismo, en mi percepción, la apropiación existente de la música colombiana, en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, es menor, comparada con el trabajo de la música académica europea.

En los últimos años, gracias a nuevos estudios investigativos, se ha rescatado la obra musical de varios compositores colombianos como Emilio Murillo, Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, entre otros. Dentro de este grupo, se sitúa el compositor zipaquireño, Guillermo Quevedo Zornoza, de quien se han recuperado manuscritos originales y digitalizados que se encuentran en el archivo musical *Casa Museo Quevedo Zornoza* en la ciudad de Zipaquirá. Sin embargo, el material musical existente se encuentra almacenado con poca accesibilidad al público, lo cual, genera una pérdida de acervo histórico musical zipaquireño.

Por consiguiente, a través de la creación de arreglos para la banda sinfónica de Zipaquirá de las obras *Tres marchas fúnebres*, *Aguinaldos* y *Manolos y Manolas*, la autora busca rescatar la importancia de la tradición musical en la población zipaquireña. Al usar el formato de banda sinfónica, pretendo coadyuvar, por medio de las obras escogidas, los niveles técnicos y musicales de cada miembro de la agrupación. De esta manera, se observará la integración de los diferentes niveles musicales por edades, desde los 8 hasta los 30 años. Dichos integrantes se encuentran desde la iniciación musical, hasta el pregrado. Estos últimos, son los profesores pertenecientes a la escuela de formación, lo que implica que los papeles asignados por voces se adapten al grado musical específico de cada uno de los integrantes. Por ello, fue necesaria la adecuación de elementos musicales básicos y complejos dentro de las tres obras elegidas.

De igual forma, en el transcurso del montaje de las obras, se documentará el proceso didáctico-musical existente en cada ensayo con la agrupación. Además, pretende analizar la apropiación que realizará el conjunto respecto a las obras. Así, se podrá corregir para aportar en aspectos técnicos y musicales de fraseo, interpretación y estilo de los diferentes ritmos abordados, a la realización del proyecto.

## 1.2. Preguntas de investigación

### **Interpretativas**

- Considerando que las sesiones de montaje se alternarán entre espacio abierto y cerrado, ¿qué problemas con el sonido y la acústica se pueden presentar en las sesiones de ensayo del montaje de las obras con los intérpretes?
- ¿Qué dificultades técnico-interpretativas se pueden presentar en el montaje del repertorio para una banda que presenta una multiplicidad de niveles considerable como lo es la banda sinfónica de Zipaquirá?

## **Técnicas**

- ¿Qué timbres, colores, dinámicas y texturas se pueden explorar a partir de las posibilidades sonoras del formato de banda sinfónica?
- ¿De qué forma las armonías tradicionales, propias del estilo compositivo de Quevedo, se articulan con las texturas tímbricas para dinamizar la armonía del compositor?
- ¿Qué figuras rítmico-melódicas se deben tener en cuenta para la adaptación de las obras “*Tres marchas fúnebres*”, “*Aguinaldos*” y “*Manolos y Manolas*” a un formato multinivel de banda sinfónica?
- ¿Qué colores se obtienen en las diferentes combinaciones sonoras que se consiguen en las mezclas de instrumentos de distintas cuerdas?
- ¿Cómo se realiza el balance entre los instrumentos más sonoros con los menos sonoros de la banda sinfónica?
- ¿De qué manera se adaptarán las particularidades sonoras y complejidades técnicas del piano al formato de banda?

## **Metódicas**

- ¿Cuáles metodologías se van a emplear para el abordaje de las obras propuestas con la banda sinfónica especial de Zipaquirá?
- ¿Cuál es el proceso pedagógico para abordar todas y cada una de las tres obras?

### 1.3. Objetivos

#### 1.3.1. Objetivo general

- Contribuir al reconocimiento de la obra musical de Guillermo Quevedo Zornoza por medio del arreglo para banda sinfónica de un pasillo, un pasodoble y una marcha fúnebre, compuestos en su época prolífera.

### 1.3.2. Objetivos específicos

- Identificar las características compositivas propias de Guillermo Quevedo Zornoza.
- Implementar en el proceso de adaptación para el formato de banda sinfónica, texturas, timbres, colores y dinámicas a través de las obras del compositor.
- Documentar el proceso de montaje de las obras con la agrupación con el fin de fortalecer mi proceso como directora y el producto creativo.
- Aportar al repertorio nacional para banda sinfónica.

### 1.4. Justificación

Las investigaciones y trabajos sobre el maestro Guillermo Quevedo Zornoza son bastante limitados, por lo cual, este trabajo fortalece el reconocimiento del compositor y, en sí, a la divulgación y posterior creación de un público para música andina colombiana. Las características propias del estilo compositivo de Quevedo serán evidenciadas a través del análisis armónico estructural de las obras: “Tres marchas fúnebres”, “Aguinaldos” y “Manolos y Manolas”. Asimismo, esta propuesta aporta al repertorio multinivel de la Banda Sinfónica Especial de Zipaquirá, y a las demás bandas de este formato en el país, ya que incorpora arreglos de las obras, originalmente para piano del compositor, en un formato de banda sinfónica.

Por otra parte, los arreglos que se proponen en este proceso creativo contribuyen con los conciertos relacionados a las actividades de turismo de la ciudad. Al ser un lugar recorrido por extranjeros, gracias a su mayor atractivo que es la mina de sal, se requiere un repertorio originario de la región para la exhibición del lugar y uno de los mejores exponentes musicales de la ciudad es el maestro Quevedo.

Al habitar en un ambiente cultural como lo es “*La Casa de la Cultura de Zipaquirá*”, existe una relación y conexión con la tradición e historia zipaquireña. Por ello, este trabajo brinda un mayor reconocimiento y acercamiento a las raíces musicales tanto de los zipaquireños, como de la autora de este proyecto. Así, se convierte en un elemento importante de identidad cultural hacia su región. También, fortalece las habilidades musicales orientadas y fomentadas por la Universidad Pedagógica Nacional, y así, aporta en la experiencia de dirección que se llevará a cabo con la Banda Sinfónica de Zipaquirá.

## Capítulo II Metodología

Para observar en detalle los elementos musicales que configuran el estilo compositivo de Quevedo, se recurrió a la escucha de algunas obras encontradas en la plataforma YouTube llamada: *Serie de compositores colombianos Guillermo Quevedo Zornoza (1886-1952)*: <https://www.youtube.com/watch?v=V4pHsTGSIXU&t=1990s>. Luego de esto, se realizó la elección de las tres obras para realizar un análisis armónico y estructural. Así, se logra establecer características estilísticas habituales en sus obras. Por ejemplo, la forma usual del pasillo, la armonía tradicional usada y la extensión estructural de las obras.

Posteriormente, para abordar los componentes musicales de las obras se realizó un análisis más específico. Allí, se analizaron las modulaciones, perfiles melódicos y armónicos, disonancias, entre otros. Luego, se ordenaron todas las ideas musicales que se integrarían en la adaptación de las obras.

Al tener en cuenta los elementos encontrados, se identificaron los distintos niveles de interpretación en los que se encuentra cada miembro de la agrupación. Así, se verificó el número de voces y papeles de cada familia de instrumentos.

Luego de tener la organización de los instrumentos y las diferentes voces, se inició la adaptación de las obras. A partir de los elementos encontrados, se tuvieron en cuenta las diferentes combinaciones sonoras que permite el formato de banda sinfónica. Por ello, cada instrumento empezó a turnar su papel de acompañamiento, melodía o melodía secundaria. Esto con el fin de recrear, lo más parecido posible a la idea del compositor, el concepto musical de cada obra.

Seguidamente, para abordar el repertorio con la agrupación, se realizó un primer acercamiento a las obras tanto en su contexto, como en los géneros.

Después, se realizó una lectura con toda la agrupación de las obras. Allí, se revisaron a grandes rasgos, las características generales y las sonoridades que se requerían. Luego de explorar las tres obras, se diversificaron las metodologías de ensayo para atender las dificultades que se presentaron por la diferencia de niveles de los integrantes.

Finalmente, luego de la revisión de los detalles de las obras, se inició el proceso de grabación. Allí, se tuvo en cuenta el espacio cerrado en el que se encontraba la agrupación, sin embargo, la agrupación se adecuó a la reverberación y acústica desde el primer ensayo. Esto facilitó el óptimo resultado del producto final.

Gracias al trabajo fragmentado y constante en los ensayos, el resultado de la grabación fue satisfactorio y enriquecedor, tanto para los integrantes, como para la autora del proyecto.

## Capítulo III Marco histórico

### 3.1. Historia de las bandas en Colombia

Las bandas de viento tuvieron su origen en las bandas militares en el s. XIX, allí, empezaron a participar en eventos sociales. Según Rosa Briceño (citada en Valencia 2011, s.p.):

El arraigo social es una característica común en la práctica de las bandas de música a nivel mundial. La existencia de las bandas se asocia al ámbito militar pero, gracias a su vínculo con otros escenarios en la sociedad, actualmente nuestra memoria colectiva la identifica con las agrupaciones musicales de las plazas de pueblos, los desfiles, las iglesias y, en general, de los espacios públicos (Briceño, 2007, s.p.).<sup>1</sup>

Gracias a esto, varias actividades que se realizaban en lo cotidiano empezaron a estar acompañadas de las bandas militares. Con ello, el papel de las bandas se sumó a toda la sociedad que se encontraba fuera de la labor exclusiva del ámbito militar.

Así, la existencia de las bandas de viento en el ámbito nacional se debe al impulso que los europeos le dieron a las bandas militares en tiempos de *La Conquista*, que en el contexto urbano adquirieron popularidad a comienzos del siglo XIX cuando las bandas interpretaban aires musicales locales (danzas, bambucos y pasillos) a la población élite de la época, y en las fiestas populares de los pueblos (Castro, 2018, 76).

Algunas personas pertenecientes a estas élites empezaron a preferir estos espectáculos, también, comenzaron a traer instrumentos y partituras. Además: “Introdujeron estilos populares europeos en el sector rural, especialmente en aquellos sitios ligados a redes internacionales de comercio, como la Costa Caribe” (Wade 2002, 64).

---

<sup>1</sup> Valencia, referencia completa en Revista Digital A contratiempo ISSN 2145-1958

Así, comenzó un intercambio de música entre las personas de la élite que venían de Europa y algunos músicos locales. Gracias a este intercambio, las condiciones de los instrumentos mejoraron, llegaron más partituras para el repertorio de las bandas militares y se empezó a mantener una relación bidireccional respecto a la información musical de ambas tradiciones musicales. La música europea empezó a compartir con los ritmos originarios más significativos en varios sectores del territorio colombiano, como lo son el bambuco y el pasillo. Asimismo, en Colombia, se tocaron vales, polkas y marchas provenientes de Europa:

“En Colombia las primeras bandas militares se conformaron a finales del siglo XVII [...] Las primeras bandas civiles se conformaron a lo largo del siglo XIX vinculándose, primordialmente, con los bailes de salón” (Valencia 2011, s.p.).

Luego de que las bandas militares empezaran a participar en más eventos sociales, la imagen y función de las bandas comenzó a cambiar en la sociedad. Además, “las bandas de finales del siglo XVIII se caracterizan por incluir oboes, clarinetes, fagotes y cornos” (Sarmiento, 2019, 1). Gracias a esta suma de nuevos instrumentos, se generó un avance del papel futuro de las bandas en Colombia.

Con la llegada de más extranjeros, otras ciudades también iniciaron su labor con las bandas. Por ejemplo, en la ciudad de Medellín, Edward Gregory Mc-Pherson “organizó la Academia de Música con su respectiva banda y orquesta” (Sarmiento, 2019, 2).

“Muchos músicos militares, entre españoles, italianos, venezolanos, cubanos y colombianos, fueron responsables de mantener la actividad musical civil, reflejada en la organización de bailes ofrecidos a altos dignatarios en las principales ciudades colombianas y venezolanas” (Sarmiento 2019, 2).

Por consiguiente, la llegada de estas personas, contribuyó a la consolidación de herramientas musicales en nuestro país. De Europa, empezaron a llegar algunos instrumentos musicales y arribaron varios profesores que añadieron otros conocimientos musicales, así, estas personas de la élite ayudaron a la valoración de la música.

“La creación de bandas demandó, lógicamente, la formación de músicos en la enseñanza de los instrumentos de viento” (Valencia 2011, s.p.). Sin embargo, según Holguín:

“Aunque el Conservatorio se había hecho a lo mejor de la ciudad, eso único apenas podía calificarse de aficionados o admiradores de un arte que nadie les había transmitido. [...] En todos los países donde existían buenas instituciones de música, lo que hacían era hacer venir de Europa profesores para todas las materias; y que aquí, habíamos “improvisado profesores”, porque de muchas materias no los había” (Barriga, 2014, 291).

De esta forma, Holguín cuestionaba la educación musical en Colombia. Desestimaba los procesos musicales en el país y calificaba a los profesores como simples aficionados. Holguín empezó a traer métodos, sobre todo los utilizados en el conservatorio de Madrid, así:

“Se transplantaron los planes de estudio de los conservatorios de París, Leipzig, y Bruselas, y de la Schola Cantorum de París, entre otras instituciones; así mismo, para el desarrollo de los programas de la Academia Nacional de música se adoptaron los libros métodos europeos de ejercicios técnicos para la enseñanza de instrumentos, y otros textos de teoría, algunos traducidos por Jorge Price” (Barriga 2014, 299).

Gracias a esto, se generó un aislamiento de la música colombiana dentro del currículo del conservatorio Nacional de Música. La educación estaba basada en métodos extranjeros que llegaron debido a la influencia que tuvo Holguín en la Schola Cantorum de París y (el modelo del conservatorio de Madrid). Holguín no contemplaba la opción de incorporar elementos

musicales colombianos. Mientras tanto, fuera del conservatorio predominaba la música popular compuesta de pasillos y bambucos.

Músicos como Jorge Price, Manuel Conti, José de la Paz Montes y José Dolores Zarante ayudaron a la creación de bandas y de los músicos pertenecientes a ellas (Valencia 2011, s.p.). Gracias a esto, la música empezó a tener mayor relevancia en la vida cotidiana, es así que:

“Hacia finales del siglo XIX, la música pasó a formar parte de los discursos sobre la identidad nacional colombiana correspondiéndole el lugar de honor al bambuco, interpretado por los conjuntos, las bandas de viento comenzaron a ser populares en la década de 1840 y existían en ciudades y pueblos a todo lo ancho y largo del país” (Castro 2018, 77).

A finales del siglo XIX, el entonces presidente Rafael Núñez:

“impulsó la creación de bandas en los diferentes batallones, aportó las dotaciones instrumentales, oficializó y unificó las plantillas de músicos que hasta el momento venían siendo manejados por los comandantes” (Zambrano, 2008: 24) (citado por Montoya, 2011, 136).

Sin embargo, varios profesores y documentos provenían de Europa. Esto generó un apropiamiento cultural de la música de Europa, dejando de lado, de cierta manera, la música tradicional colombiana, sobre todo en las instituciones académicas que existían en ese momento.

Cabe aclarar que, gracias a la llegada de los extranjeros, la música empezó a desarrollarse y estructurarse un poco más académicamente. Por ejemplo, el italiano Oreste Sindici, que llegó a Bogotá en 1862, fue el encargado de desarrollar la música del himno nacional de Colombia que conocemos actualmente.

A comienzos del siglo XX “las bandas colombianas se concentraron en los Santanderes, Valle del Cauca, Bogotá, Antioquía, Cauca, Nariño y Tolima” (Montoya 2011, 136). En ese momento, las bandas ya estaban tomando un rol distinto al que originariamente traían. La banda empezó a tener un rol cultural dentro de la región en la que se encontraba, Así, participaba en los eventos religiosos, fiestas, encuentros sociales y demás festividades que se presentaban en el sitio donde estaban. Gracias a esto, también se fomentó el aprendizaje dentro de los integrantes de la banda.

Uno de los acontecimientos más notorios para el movimiento bandístico en Colombia fue:

“En noviembre de 1908, cuando se dispone la organización de una banda de viento militar en cada una de las ciudades cabeceras de Antioquia, Buga, Ipiales, Jericó, Mompo, Neiva, Quibdó, Sincelejo, Sonsón y Tomaco” (Montoya 2011, 136).

En este periodo de tiempo, donde empieza la primera mitad del siglo XX, se genera una ampliación de las agrupaciones musicales existentes en Colombia. También “las bandas adicionaron progresivamente al repertorio habitual de las actividades militares, religiosas y oficiales, las músicas de salón y otras demandadas en las celebraciones festivas” (Valencia, 2011, s.p.).

Gracias a este proceso en el que la banda empieza a tomar un papel diferente en la sociedad, las bandas comienzan a adaptarse musicalmente al contexto en el que se encontraban. Las diferencias culturales que son evidentes en las distintas partes del territorio colombiano, también se reflejaron en la música. Estas diferencias se hicieron notorias con el cambio o uso de algunos instrumentos utilizados en cierta región, hasta el repertorio usado. Esto logró marcar diferencia entre las bandas colombianas:

“Ya para mediados del siglo XX, [la banda] refleja diferencias culturales y regionales locales;

contrastaban dos tipos de repertorio: uno que incluía sólo música erudita o ‘clásica’, y el que integraba expresiones tradicionales” (López, 1997: 26) (citado en Valencia, 2011, s.p.). En ese momento, las bandas empezaron a tomar más fuerza porque tenían una mayor proyección en los espacios abiertos y, así, contribuían mejor con los eventos festivos que requerían mayor sonoridad instrumental (Valencia, 2011).

De esta forma, se tenía una mayor interacción entre los músicos de la banda y las personas que se encontraban en las festividades:

“El recorrido que la banda de música hace por las calles o la retreta misma, crea diálogo entre el afuera y el adentro, entendido como el encuentro con la música producida por la banda que interviene a los espectadores que salen a la fiesta” (Castro 2018, 79).

Luego de que se empezaron a formar bandas en las distintas regiones del país, los directores tuvieron que empezar a realizar transcripciones, arreglos y composiciones para sus agrupaciones. Esto desarrolló otra habilidad en los directores para ir supliendo la necesidad de nuevo repertorio tradicional. Los directores eran los encargados de dirigir, realizar los arreglos, enseñar teoría y, en algunos casos, enseñar todos los instrumentos que se encontraban dentro de la banda (Valencia, 2001).

En esta práctica de los directores como arreglistas y compositores de las bandas que dirigían, se tuvo un crecimiento en la escritura multinivel. Como cada una de las agrupaciones estaba formada en un contexto sociocultural completamente distinto, los directores realizaban un reconocimiento de su agrupación y, a la hora de escribir, adecuaban el repertorio a su banda. Se tenía en cuenta los instrumentos que se poseían, la cantidad de los mismos, los niveles de los integrantes, desde las iniciaciones hasta los niveles más avanzados, entre otros (Valencia, 2011).

Sin embargo, según Valencia:

Tres factores contribuyeron a la limitación de la circulación masiva de estos repertorios. Por un lado, el diseño ajustado a las posibilidades de “esa” banda para la cual escribía el director que no necesariamente coincidía con las condiciones de bandas vecinas o de otra región. En segundo lugar, la diversidad de los formatos instrumentales entre departamentos y municipios del país, ante la ausencia de estrategias de dotación homogéneas que condujeron a plantillas instrumentales disímiles. Y tercero, la escasa circulación de referentes sonoros y fuentes analíticas de las músicas regionales en otras regiones que limitaron la circulación de repertorios locales en contextos culturales distintos (2011, s.p.).

Cabe resaltar que, gracias a esos repertorios, se dieron los primeros inicios para la escritura musical en el formato de banda propia de algunas regiones de Colombia. Además, beneficia el proceso musical específico de cada uno de los integrantes porque se complementan los procesos de unos integrantes con otros, así, se conserva la relación de ensamble en las obras.

Hoy en día, en algunas regiones del país, se encuentra una mayor cantidad de instrumentos en buenas condiciones, además, se cuenta con una mayor planta de talleristas específicos en cada instrumento. Sin embargo, a pesar de que Colombia ha fortalecido el movimiento de bandas sinfónicas en los últimos tiempos, aún se encuentran regiones del país donde los directores tienen que suplir la mayoría de las necesidades de la agrupación. Además de director, se convierte en tallerista, arreglista, gestor, administrativo y demás.

### 3.2. Guillermo Quevedo Zornoza



*Ilustración 1: Guillermo Quevedo Zornoza.*

*Tomada de la página del museo de Zipaquirá <https://museodezipaquira.com/quevedo-2/>*

Nació el 15 de noviembre de 1882 en Zipaquirá. Proviene de una familia de músicos de origen venezolano. Sus abuelos paternos fueron, el músico militar Nicolás Quevedo Rachadell y su esposa, Concepción Arvelo Rodríguez. De ahí, nace su padre Guillermo Quevedo Arvelo y sus tíos, Julio Quevedo Arvelo y Carolina Quevedo Arvelo, quienes, años más tarde, serían sus profesores de música. Cabe aclarar que Carolina también cantaba, por ello, Quevedo aprendió sobre el canto, realizó varias zarzuelas y música para coro.

El maestro, también recibió clases de piano de Miguel Díaz y Emiliano Quijano Torres. Gracias a ello, Quevedo reforzó sus estudios en el piano, es así que, la mayoría de las obras, tienen incluido este instrumento. Finalmente, continuó estudiando, siendo autodidacta, aún con más razón, cuando sucedió la guerra de los mil días.

### **Momentos importantes**

- En septiembre de 1904 estrenó su Zarzuela “Revelatorum”.
- En 1906 pasó a dirigir la orquesta del club militar en Bogotá.
- En 1908 ganó el concurso de la casa norteamericana Reuter.
- En 1910, en Argentina obtuvo el segundo lugar en un concurso con motivo de fiesta americanista.
- En 1912 estrenó su zarzuela “La vocación” en el teatro Colón de Bogotá.
- Fundó y dirigió la banda civil del Tolima.
- En 1927 se premió una de sus obras en la exposición celebrada en Sevilla, España.
- En 1928, la revista tierra nativa realizó un concurso y ganó el primer puesto.
- En 1945 y 1948 recibió las palmas de la victoria en el concurso que patrocinó Coltejer en Medellín.

*Datos exactos tomados del Árbol genealógico Familia Quevedo. Museo de Zipaquirá Casa Quevedo Zornoza.  
<https://museodezipaquirá.com/quevedo-2/>*

Finalmente, murió el 9 de marzo de 1964.

En su autobiografía, denota su labor como director cofundador del conservatorio de música del Tolima, junto al maestro Alberto Castilla. También fue el director de la banda municipal de Zipaquirá.

Como en su familia se encontraban músicos, Quevedo creció con la música. Es así que, varios años después, cuando empezó a componer y arreglar, inició con la adaptación de varias obras para el formato que tenía en su núcleo familiar. Este formato de quinteto estaba conformado por contrabajo, violín, piano, cornetín y flauta. Un ejemplo de este formato es la adaptación que realizó de la ópera “*Rigoletto*”.

Finalmente, el aporte de Quevedo y su familia, a la música en Zipaquirá, fue bastante notorio. Además de las obras compuestas y adaptadas, también escribió una cartilla musical escolar y escribió el manual del organista cantor con coautoría de Carlos Lozano. Incluso, realizó algunas grabaciones en discos de acetato de sus obras. Algunas de estos discos aún se encuentran actualmente en el museo Quevedo Zornoza en excelentes condiciones.



*Ilustración 2: Quevedo y la banda militar Batallón Bárbula (1904).*

*Tomada de la página del museo de Zipaquirá <https://museodezipaquirá.com/quevedo-2/>*

## Capítulo IV Desarrollo

### 4.1. Obras para piano escritas por Guillermo Quevedo Zornoza

En el museo Zipaquirá Casa Quevedo Zornoza, se encuentran los manuscritos originales de las obras musicales escritas por las tres generaciones que conformaron el hogar Quevedo Zornoza. Dentro de este archivo musical, se sitúan todas las obras musicales compuestas por Guillermo Quevedo Zornoza. Este repertorio aborda:

- **Obras para orquesta:** Obras para orquesta sinfónica con voz, solista o coro, orquesta de salón sola, orquesta de salón con voz, solista y/o coro, obras para pequeña orquesta sola, obras para pequeña orquesta con voz, solista y/o coro, zarzuelas.
- **Música de cámara:** Obras para cuarteto de cuerdas, obras para violín y piano.
- **Música vocal:** Obras para voz sola, voz y piano, obras para canto y órgano, obras para coro a capela, coro con acompañamiento.
- **Obras para banda:** Banda sola, banda con voz, solista y/o coro, guiones melódicos,
- **Arreglos, transcripciones y/o adaptaciones de obras ajenas**
- **Libros, artículos y ensayos**
- **Grabaciones**
- **Obras para un instrumento:** Obras para piano, piano a cuatro manos.

*Datos exactos tomados del Árbol genealógico Familia Quevedo. Museo de Zipaquirá Casa Quevedo Zornoza.  
<https://museodezipaquirá.com/quevedo-2/>*

Dentro del grupo de obras para piano solo, se encuentran las tres obras elegidas en este proyecto de grado.

Gracias a la coordinación del museo de Zipaquirá Casa Quevedo Zornoza, fue posible acceder a algunos manuscritos originales de las obras originales para piano. Luego de una selección de obras, las partituras fueron escaneadas para la realización del proyecto. Dentro de este grupo se encuentran:

- Aguinaldos
- Al despertar
- Alma campesina
- Aves sin nido
- Bara
- Consentida
- Consuelito
- Cristina
- Deleitabile
- Galanteos
- Gavota
- Gran vals cantable
- Haleines d´amour
- Himno de la radiodifusión
- La vocación
- Las luciérnagas
- Los filipichines
- Manolos y manolas.
- Marcha fúnebre Oh tumbas, yo os saludo
- Margueritte
- Mari Mari
- Navidad
- Noche
- Nostalgia
- Ojos gitanos
- Polichinela
- Quetzal
- Recuerdos de antaño
- Recuerdos de campaña
- Respuesta a maruja
- Revelatorum
- Reverie
- Rin tin tin
- Sarita
- Second Hungarian rhapsody

- Selección Rigoletto
- Serenata
- Sileras
- Solo del parral
- Tres marchas fúnebres
- Vuelve la primavera

Luego de revisar y clasificar las obras mencionadas anteriormente en composiciones y arreglos, se tomó la decisión de elegir tres obras contrastantes, es decir, de tres géneros distintos. Se revisó rápidamente la estructura y algunos elementos rítmico-melódicos de las obras. Allí, fue notorio que, las *Tres marchas fúnebres*, es una de las obras más largas con tres movimientos, lo que conllevó a la decisión de elegirla por su extensión estructural.

En seguida, se revisó la obra *Aguinaldos* que, por su indicación de velocidad, llamó la atención al ser un pasillo rápido. Luego, se ubicó una versión grabada por la Estudiantina Bochica en el teatro Colón de Bogotá y, gracias a esa referencia auditiva, se idealiza la versión que se quiere lograr en el formato de banda sinfónica.

Finalmente, se encuentra el pasodoble Manolos y Manolas que, gracias a sus intervalos melódicos y diferentes estructuras rítmico-melódicas, genera expectativas sonoras en la cabeza al idealizar esas melodías con instrumentos específicos de la banda sinfónica.

## 4.2. Proceso de adaptación de las obras

### 4.2.1. Tres marchas fúnebres

Se inició con las tres marchas fúnebres, cuya estructura, se encuentra dividida en tres movimientos: *Quejas*, *Cenizas* y *Yedras*.

#### 4.2.1.1. Quejas

El primer movimiento está escrito en la métrica de 4/4 y consta de dos secciones, la primera en sol menor y, la segunda, en sol mayor. Las dos secciones son periodos compuestos simétricos.

Tabla 1.

Quejas		
Temas	Tema A	Tema B
Nº de compases	1-16 como primera vez 1-12, 17-20 como segunda vez	21-36 con repetición



Ilustración 3: *Quejas*, frase 1, tema A.

La primera frase se encuentra en los primeros seis compases, allí introduce un primer motivo que estará presente en partes posteriores de la obra. Asimismo, el motivo de corchea con puntillo y semicorchea, presente en la melodía y bajo, se encuentra en algunas marchas fúnebres. Un claro ejemplo de este motivo se encuentra en la marcha fúnebre de Chopin, en la sonata Op. 35 No. 2, tercer movimiento:



Ilustración 4: Marcha fúnebre, sonata Op. 35 No. 2, tercer movimiento, F. Chopin.

Luego, realiza una escala descendente que culmina en una cadencia, con melodía por terceras y una nota pedal en re.

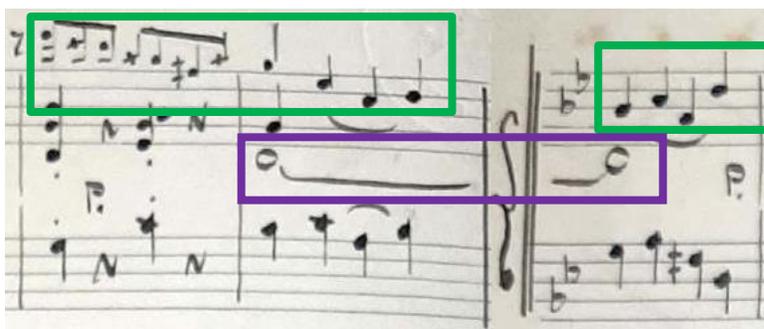
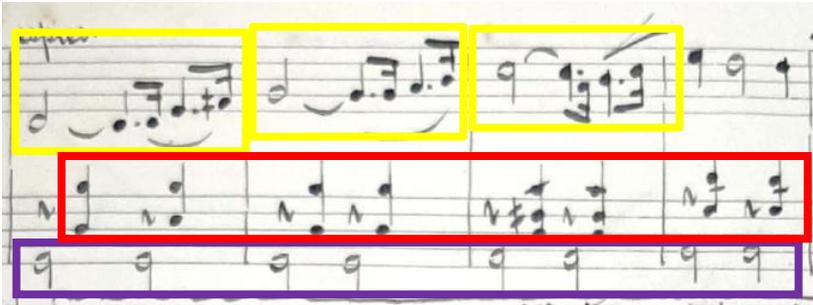


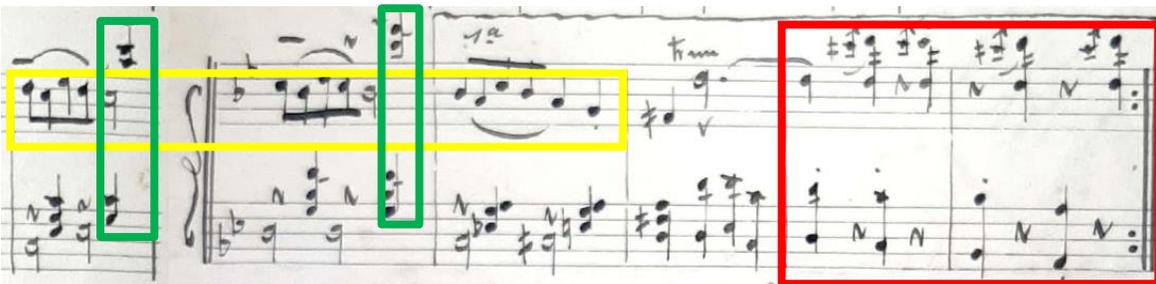
Ilustración 5: Frase 1, tema A.

La segunda frase comienza en el compás 7 y termina en el 10, allí, utiliza el motivo del comienzo y lo desarrolla por más compases. En el bajo, se encuentran grados conjuntos ascendentes en los pulsos fuertes y semifuertes, mientras, la voz del medio contesta las notas largas en contratiempo.



*Ilustración 6: Frase 2, tema A.*

La última frase comienza en el compás 11 y concluye en el 16. Se realiza un motivo de pregunta-respuesta, con un bajo persistente. Posteriormente, se llega a la cadencia final para la repetición al comienzo de la obra.



*Ilustración 7: Frase 2, tema A.*

Luego de la repetición de la obra, se encuentra la segunda casilla del compás 17 al 20, que es la segunda parte de la frase cuando se repite. Tiene un motivo melódico en forma de escala ascendente y descendente, con acompañamiento de los bajos que termina en cadencia perfecta para concluir el primer tema de la obra.



Ilustración 8: Frase 2, tema A.

Al iniciar el tema B, se encuentra una modulación a la tonalidad sol mayor. La primera frase está desde el compás 21 hasta el 28. Inicia con un motivo de blancas y negras en la mano derecha que va por terceras. Mientras tanto, en la mano izquierda el bajo acompaña con negras y realiza contra melodías con el mismo motivo de corchea con puntillo y semicorchea. Este motivo también ocurre en el compás 26 en la mano derecha que, finalmente, concluye en un retardo que se resuelve en el tercer pulso del compás 28 al terminar la primera frase.

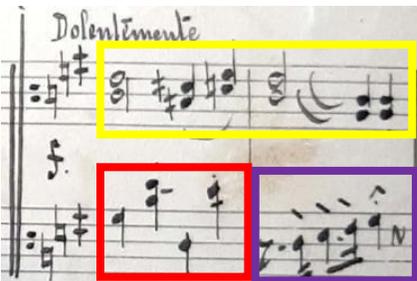


Ilustración 9: Frase 1, tema B.

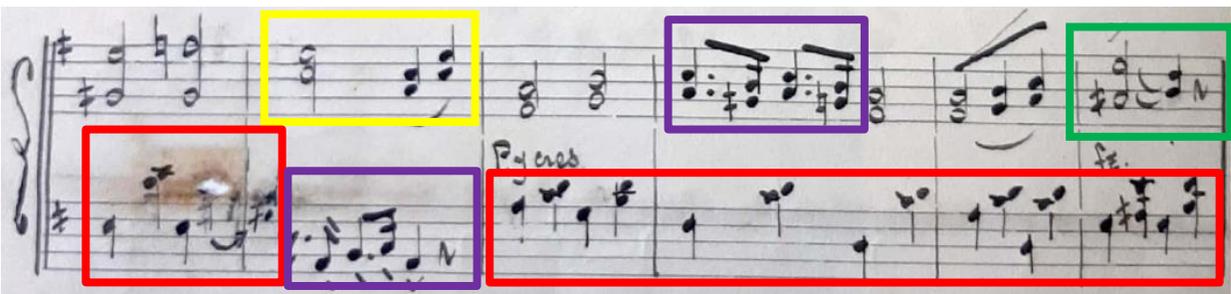


Ilustración 10: Frase 1, tema B.

La segunda frase de este tema va desde el compás 29 hasta el 36. Inicia con una repetición de los primeros cuatro compases de la anterior frase, sin embargo, en el compás 33 la melodía varía a un registro un poco más agudo que termina en una tónica perfecta.

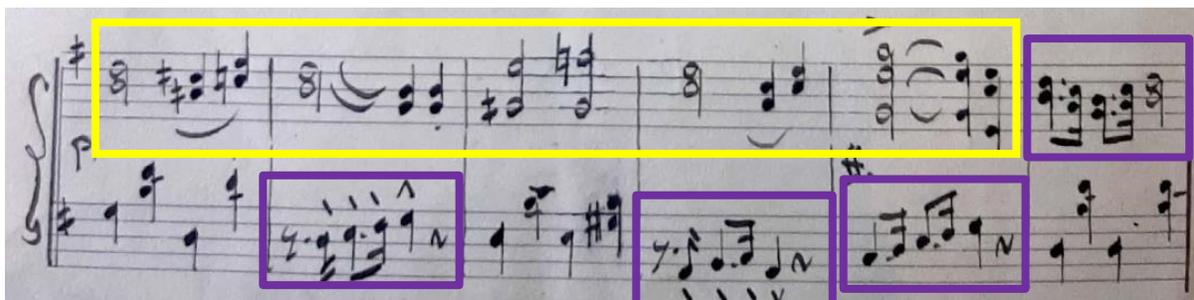


Ilustración 11: Frase 2, tema B.



Ilustración 12: Frase 2, tema B.

#### 4.2.1.2. Cenizas

El segundo movimiento está escrito en la métrica de 4/4 y consta de dos secciones, la primera en fa menor y, la segunda, en fa mayor. La primera sección es un periodo simple simétrico y, la segunda sección es un periodo compuesto simétrico.

Tabla 2.

Cenizas		
Temas	Tema A	Tema B
Nº de compases	1-8 con repetición	9-24 con repetición

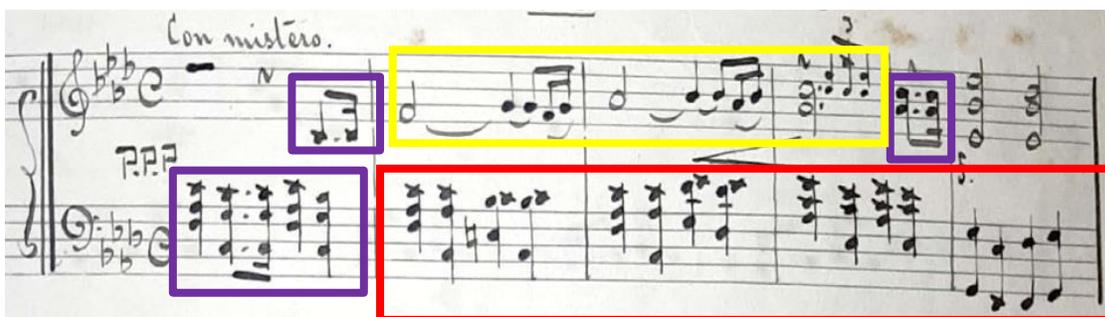


Ilustración 13: Cenizas, frase 1, tema A.

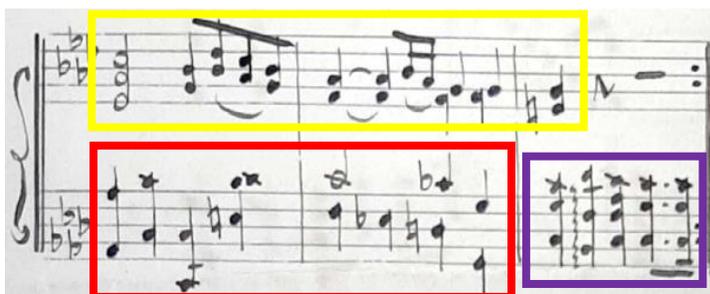


Ilustración 14: Frase 2, tema A.

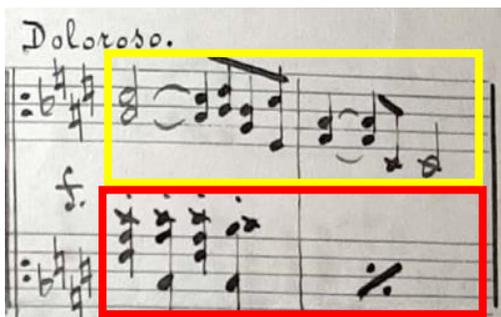
La primera frase consta de una melodía en blancas ligadas con motivos de corcheas y semicorcheas. A su vez, la mano izquierda realiza nuevamente el motivo de corchea con puntillo y semicorchea, allí, ejecuta acordes en bloque. Finalmente, se termina en una cadencia, para realizar nuevamente la repetición de esta sección.

Un ejemplo de los acordes en bloque con el motivo de corchea con puntillo y semicorchea se encuentra también en la marcha fúnebre de Chopin:



*Ilustración 15: Motivo de la marcha fúnebre, F. Chopin.*

Luego, se encuentra la segunda sección que inicia en la tonalidad fa mayor. La primera frase de 8 compases va desde el compás 9 hasta el 16. Se encuentra una pequeña variación en las blancas ligadas con corcheas, sin embargo, el motivo de las corcheas con semicorcheas se repite en otros registros hasta concluir en un retardo. Mientras tanto, la mano izquierda realiza algunos acordes en bloque y el bajo se mueve en negras continuamente.



*Ilustración 16: Frase 1, tema B.*



*Ilustración 17: Frase 1, tema B.*

La segunda frase inicia en el compás 17 y termina, junto con la obra, en el compás 24. Existe una repetición de la frase anterior en los primeros tres compases. Luego, realiza un sexto bemol que refuerza con el motivo principal de corchea con puntillo y semicorchea, para así, concluir con un retardo y realizar la repetición de esta sección.



Ilustración 18: Frase 2, tema B.

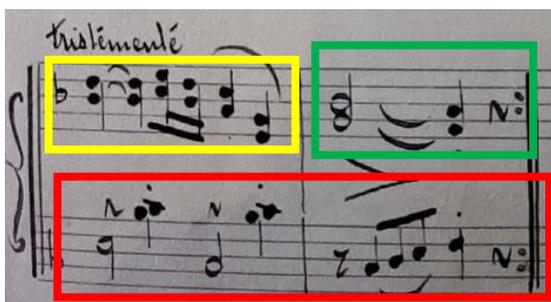


Ilustración 19: Frase 2, tema B.

#### 4.2.1.3. Yedras

El tercer movimiento está escrito en la métrica de 4/4, consta de dos secciones y un trío. La primera sección en fa menor, la segunda sección y el trío están en fa mayor. Las dos secciones y el trío son periodos simples simétricos, sin embargo, en el trío varían los últimos cuatro compases en la repetición.

Tabla 3.

Yedras			
Temas	Tema A	Tema B	Trío
N° de compases	1-8 con repetición	9-16 con repetición	17-24 como primera vez 17-20, 25-28 como segunda vez

La primera frase de este periodo está desde el compás 1 hasta el 4. La mano derecha realiza una nota pedal, mientras la melodía es tranquila con blancas y negras. A su vez, la mano izquierda realiza el motivo principal de corchea con puntillo y semicorchea, también, mantiene un bajo continuo en redondas.

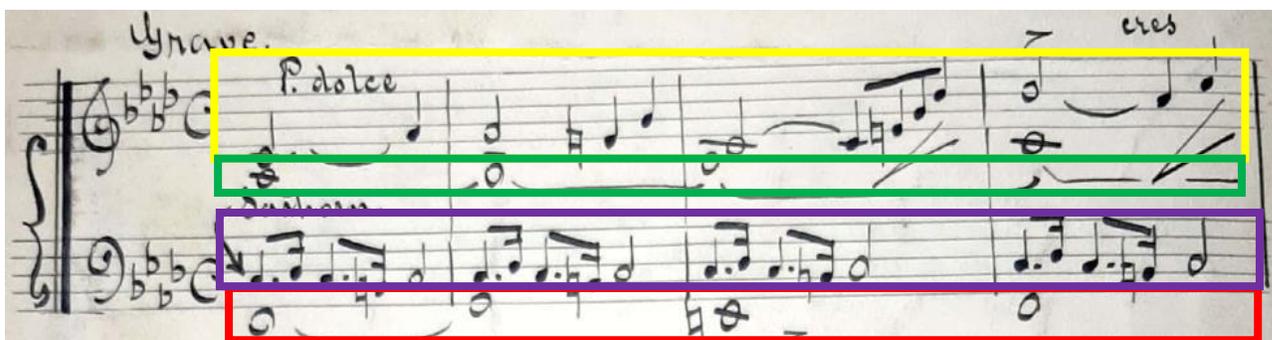


Ilustración 20: Yedras, frase 1, tema A.

La segunda frase inicia en el compás 5 y va hasta el compás 8. La melodía mantiene las blancas ligadas, pero ahora, se genera una variación con unos tresillos ascendentes. Asimismo, el bajo realiza acordes en bloque junto con el motivo principal. Esta frase termina con el uso de dominantes secundarias como cadencia, así, realiza la repetición de esta primera sección.



Ilustración 21: Frase 1, tema A.

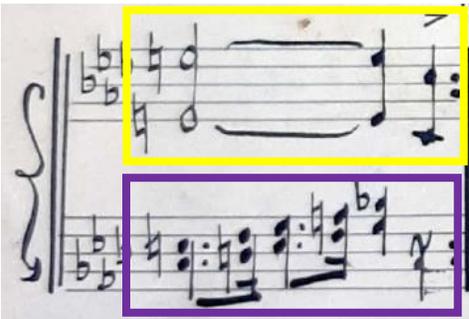


Ilustración 22: Frase 1, tema A.

En seguida, se encuentra la segunda sección que inicia en fa mayor. La primera frase va desde el compás 9 hasta el 12. La melodía mantiene las blancas con algunos tresillos. Mientras, la voz de la mano izquierda acompaña con el motivo principal junto con el bajo en blancas y negras, hasta llegar a una cadencia.

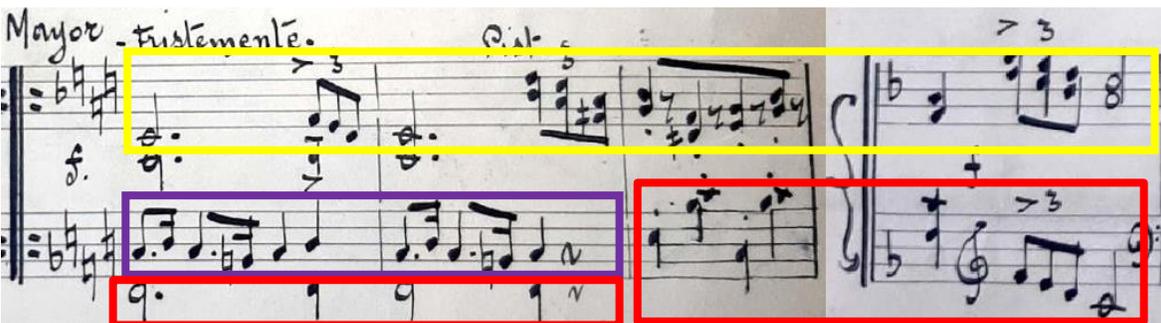
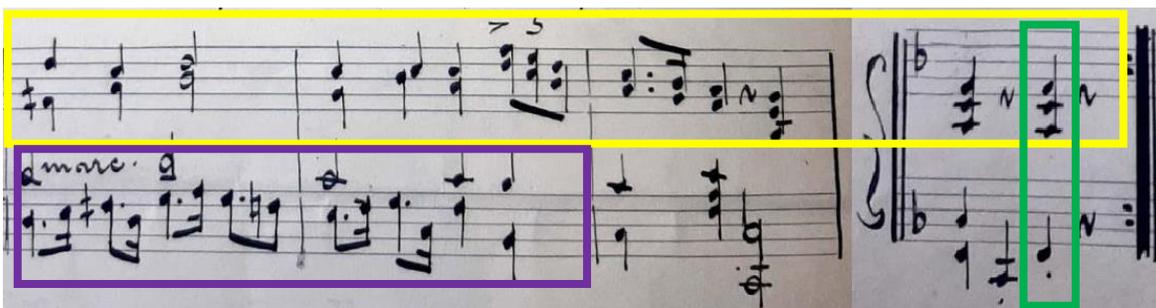


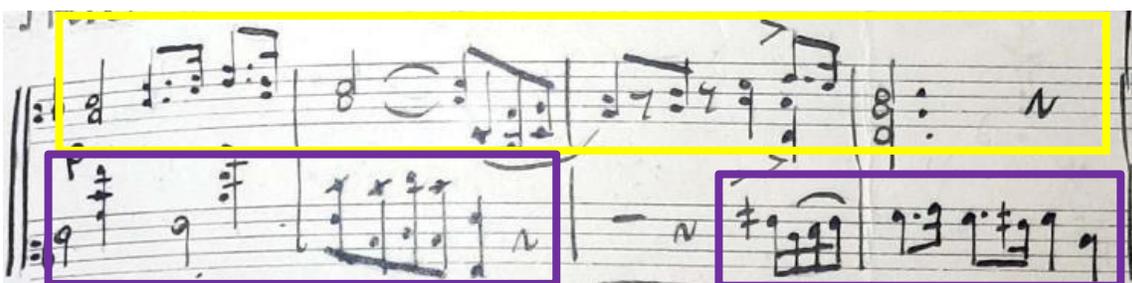
Ilustración 23: Frase 1, tema B.

Finalmente, la última parte de esta sección va desde el compás 13 hasta el 16. La melodía se mantiene, mayormente, en blancas y negras. El bajo acompaña con el motivo principal y se realizan dominantes secundarias que culminan en una tónica perfecta.



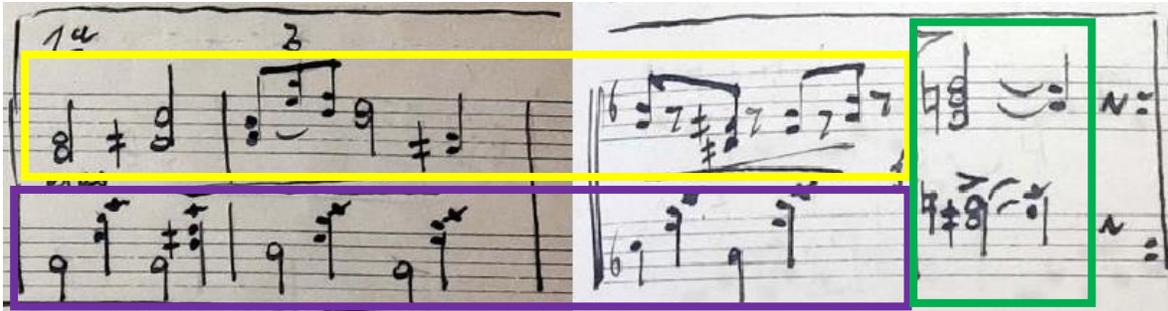
*Ilustración 24: Frase 2, tema B.*

En el trío, la primera frase va desde el compás 17 hasta el 20. Allí se realiza una combinación de los motivos, se utilizan las blancas, corcheas y el motivo principal de corchea con puntillo y semicorchea. Además, el bajo va acompañando y realiza algunas contra melodías. En esta frase se utiliza la dominante del segundo grado como cadencia.



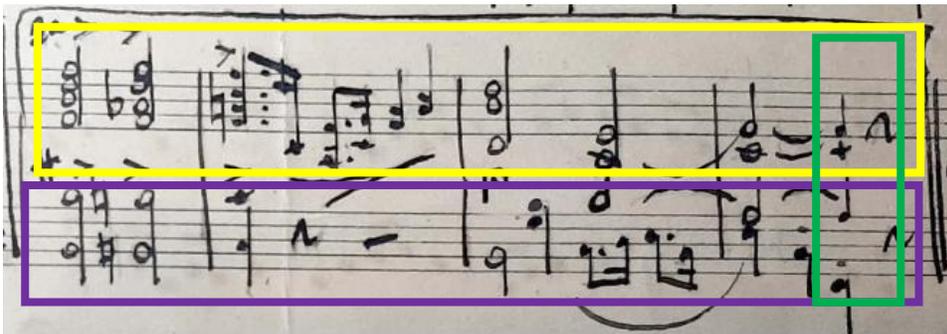
*Ilustración 25: Frase 1, trío.*

Luego, la segunda frase va desde el compás 21 hasta el 24. Allí, se realiza una melodía de blancas que finaliza en un retardo. El bajo acompaña con blancas y negras, además, utiliza el séptimo grado como retardo para resolver al tercer grado de la tonalidad.



*Ilustración 26: Frase 2, trío.*

Finalmente, el trío se repite, pero pasa a la segunda casilla donde se encuentra la última frase de la obra. La melodía consta de blancas con una pequeña imitación del motivo principal, asimismo, el bajo acompaña con blancas. Realiza una contra-melodía en el penúltimo compás, así, ejecuta una cadencia que concluye en la tónica perfecta para culminar toda la obra.



*Ilustración 27: Frase 2, trío.*

#### 4.2.2. Aguinaldos

Luego de realizar las tres marchas fúnebres, inicié con el pasillo, cuya estructura, se encuentra dividida en tres: Parte A, B y C. Su forma es AA, BB, A y C. Está en una métrica de 3/4, el tema A y B se encuentran en la tonalidad la menor y el tema C en la mayor.

Tabla 4.

Aguinaldos			
Temas	Tema A	Tema B	Tema C
Nº de compases	1-16 como primera vez 17, 2-16 como segunda vez	18-34 con repetición 35 como segunda vez.	36-67

### Tema A

El primer tema es un periodo compuesto simétrico que consta de dos frases de ocho compases cada una. La primera frase inicia con un motivo constante en corcheas que se mueve por algunas notas en grado conjunto y por saltos. A su vez, la mano izquierda realiza el acompañamiento en corcheas. Allí, se mueve en función de tónica, subdominante y dominante.

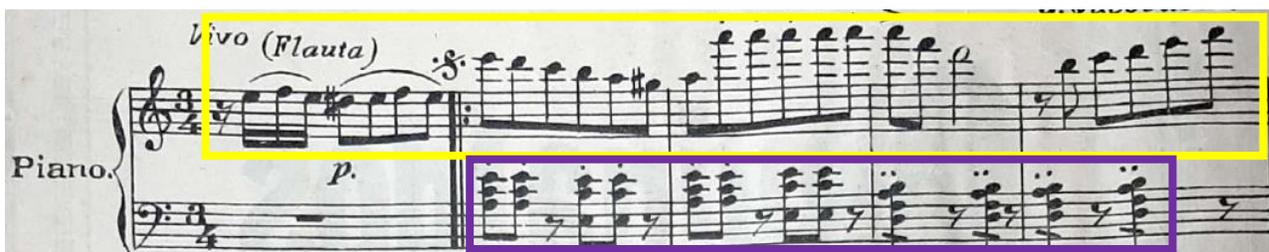


Ilustración 28: Frase 1, tema A.

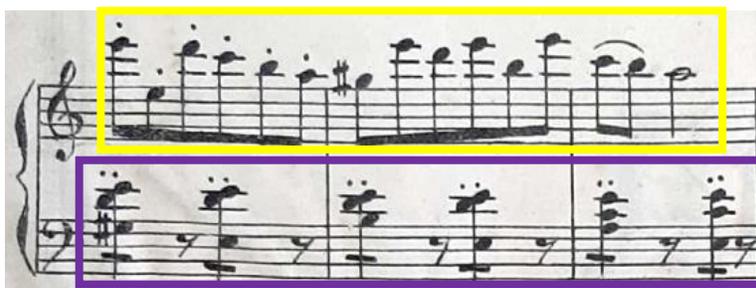


Ilustración 29: Frase 1, tema A.

La segunda frase, que va desde el compás 9 hasta el 16, repite el primer motivo que se presenta en los primeros cuatro compases de la anterior frase. Sin embargo, varía con arpeggios que se mueven en función de dominante y tónica, mientras la mano izquierda sigue con el acompañamiento.



*Ilustración 30: Frase 2, tema A.*



*Ilustración 31: Frase 2, tema A.*

En el tema B, en la primera parte, tiene un motivo de pregunta-respuesta, luego la melodía descende por corcheas en grados conjuntos. A su vez, los bajos realizan los acordes en arpeggio hasta el final de la frase.



*Ilustración 32: Frase 1, tema B.*



*Ilustración 33: Frase 1, tema B.*

En la segunda parte del tema B, se repite el primer motivo de pregunta-respuesta, pero, al final, se termina con un acorde ascendente. También, los bajos, realizan un acompañamiento similar, sin embargo, terminan con una cadencia para llegar a la función de dominante.

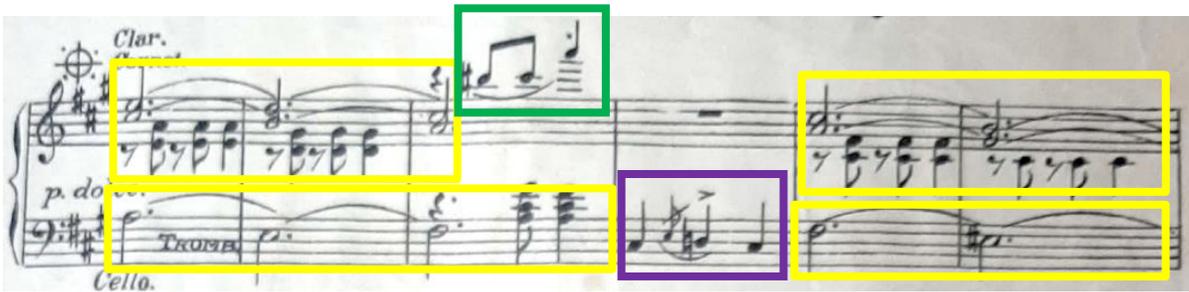


*Ilustración 34: Frase 2, tema B.*



*Ilustración 35: Frase 2, tema B.*

Luego, en la parte C de la obra, se tienen dos periodos compuestos simétricos que conforman esta parte. El primer periodo inicia con la frase con una pequeña textura coral. Tiene una contra-melodía en el registro agudo que se repite antes del final de frase. A su vez, el bajo tiene una contra-melodía en respuesta a la melodía principal.



*Ilustración 36: Frase 1, tema C.*



*Ilustración 37: Frase 1, tema C.*

En seguida, la segunda frase de este primer periodo vuelve a tener el mismo motivo coral, con contra melodía en los agudos y graves. Al final de esta frase, realiza una cadencia con la función de dominante, por medio de corcheas en arpeggio ascendentes y descendentes.

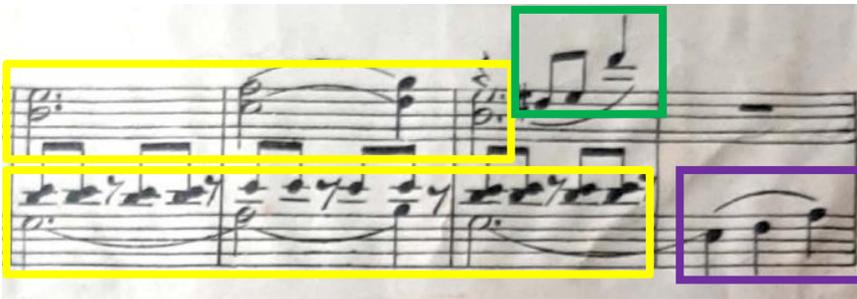


Ilustración 38: Frase 2, tema C.



Ilustración 39: Frase 2, tema C.

Finalmente, el último periodo de esta obra inicia con una repetición exacta de toda la primera frase del periodo anterior. Con un formato coral y contra melodías en los agudos y graves.

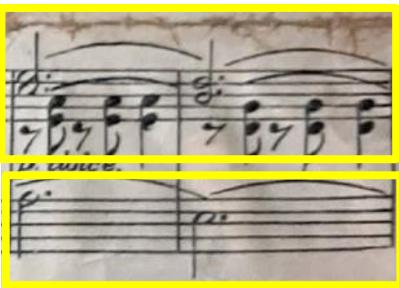


Ilustración 40: Frase 1, tema C.

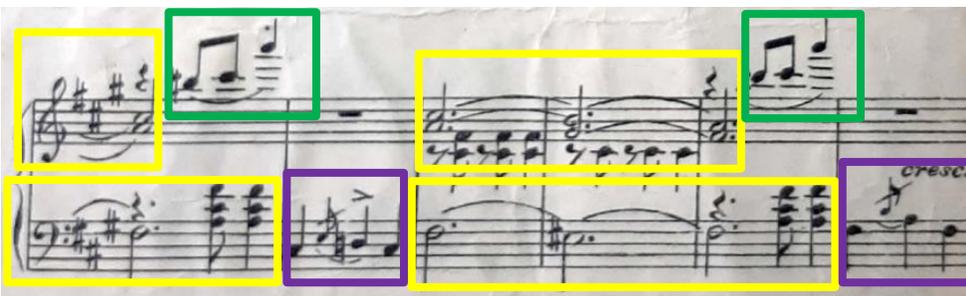


Ilustración 41; Frase 1, tema C.

Finalmente, el último periodo finaliza con unas corcheas por grados conjuntos descendentes que concluyen en una cadencia en función de dominante, hasta llegar a la tónica perfecta para acabar la obra.



Ilustración 42: Frase 2, tema C.



Ilustración 43: Frase 2, tema C.

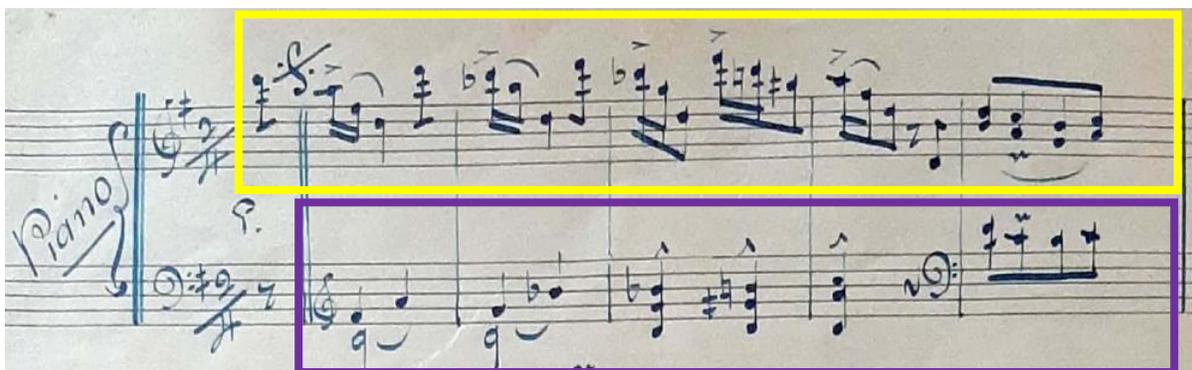
#### 4.2.3. Manolos y manolas

Esta obra se encuentra en una métrica de 2/4 en la tonalidad de sol mayor.

Tabla 5.

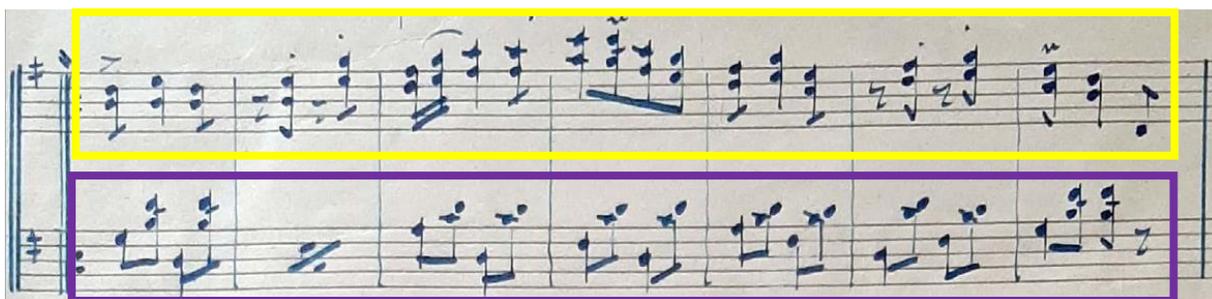
Manolos y manolas						
Temas	Introducción	Tema A	Tema B	Puente	Trío	Coda
Nº de compases	1-5	6-21 como primera vez 6-20, 22 como segunda vez.	23-30	31-37	38-51 como primera vez 38-46, 52-56 como segunda vez.	57-62

La primera parte del pasodoble es una introducción con anacrusa que consta de 5 compases. Es un motivo en corcheas y semicorcheas que realiza arpeggios descendentes, mientras, los bajos realizan acordes en bloque hasta llegar a una cadencia en función de tónica que conecta con el tema A.

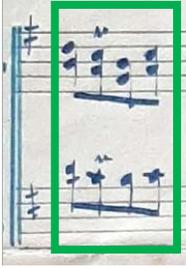


*Ilustración 44: Manolos y manolas, introducción.*

El tema A es un periodo compuesto simétrico dividido en dos frases de ocho compases cada una. En la primera frase, la melodía va por grados conjuntos ascendentes, luego descendentes con una segunda voz, una tercera inferior. A su vez, los bajos realizan saltos con las notas de los acordes, en función de tónica y dominante. Termina con un pequeño motivo como puente para la segunda frase.



*Ilustración 45: Frase 1, tema A.*



*Ilustración 46: Frase 1, tema A.*

La segunda frase inicia con una repetición del motivo de la anterior frase. Sin embargo, realiza una variación rítmica que, igualmente, se mueve por grados conjuntos y notas del acorde, con una segunda voz, una tercera inferior. A su vez, la armonía del bajo cambia un poco al realizar dominantes secundarias que culminan en una cadencia y puente para la repetición de este periodo.



*Ilustración 47: Frase 2, tema A.*

El tema B de la obra es un periodo simple simétrico que consta de dos frases de cuatro compases cada una. La primera frase realiza un motivo de semicorcheas con corcheas que, luego, cambia a un registro agudo. Allí, se desarrolla por grados conjuntos y con la segunda voz una tercera inferior. Se mueve en función de tónica y dominante para conectar la siguiente frase, mientras, el bajo alterna con arpeggios ascendentes.



*Ilustración 48: Frase 1, tema B.*

En la segunda frase, se realiza una repetición del primer motivo, sin embargo, la armonía en el motivo cambia porque se utiliza una dominante secundaria que concluye en función de dominante para repetir la frase y conectar con el inicio de este tema.



*Ilustración 49: Frase 2, tema B.*

En seguida del tema B, se encuentra el puente que consta de siete compases cuya función es conectar con el tema A de la obra. Los primeros dos motivos son unas semicorcheas con corcheas que conectan el final de la repetición del tema B con el puente. Tiene una dominante secundaria que concluye en función de dominante. Luego, aparece el mismo motivo que se encuentra en la introducción de la obra.



*Ilustración 50: Puente.*

Luego de realizar una repetición del tema A de la obra, se encuentra el trío. El trío es un periodo simple asimétrico con extensión por complemento. El trío está en la tonalidad de do mayor y tiene un movimiento coral en los primeros motivos.

La primera frase consta de 7 compases. Los primeros tres compases de este trío se mueven por grados conjuntos, allí realiza una pequeña secuencia. En seguida, se realiza un cambio de registro que también se mueve por grados conjuntos. Realiza otra secuencia hasta llegar a la cadencia con función de dominante y terminar en tónica para el puente que conecta con la siguiente frase.



*Ilustración 51: Frase 1, trío.*

La segunda frase de este trío también consta de 7 compases. Los primeros tres compases son una repetición de la parte anterior, sin embargo, el motivo que sigue se encuentra en un registro medio que solo mantiene una voz. El bajo realiza arpeggios y se mueve en función de dominante junto con algunas dominantes secundarias. Finalmente realiza un puente que conecta con la repetición de este trío.



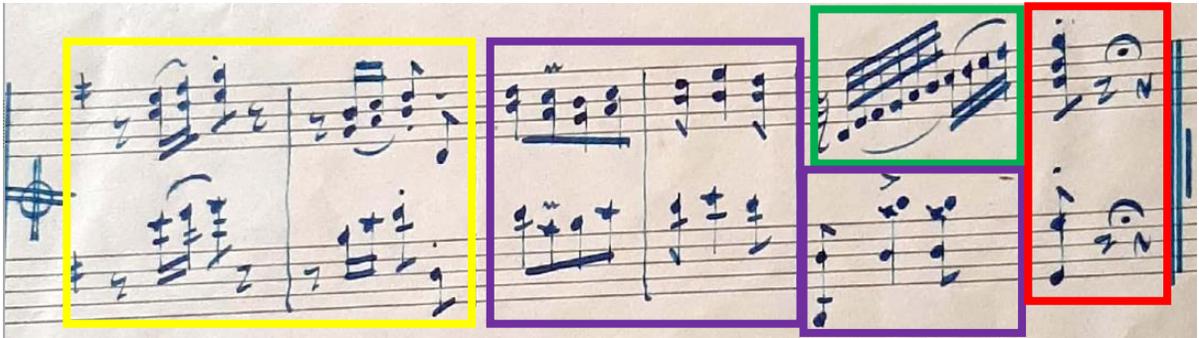
*Ilustración 52: Frase 2, trío.*

En la repetición del trío, la segunda frase se convierte en los dos primeros compases de esta frase y conecta directamente con los cinco faltantes de la segunda casilla. Estos cinco compases funcionan como un conector para realizar la repetición completa de la obra a partir del signo. Estos motivos se mueven por grados conjuntos, luego, realizan algunos saltos con las notas del arpeggio y finaliza en función de tónica.



*Ilustración 53: Frase 2, trío.*

Finalmente, luego de la vuelta al signo, encontramos la coda como última parte de la obra. Nuevamente, está en la tonalidad de sol mayor. Allí, se realizan motivos de semicorcheas similares a los primeros motivos de la introducción. Luego, se conecta con el motivo que funciona como puente y termina en una escala ascendente para terminar en tónica perfecta.



*Ilustración 54: Coda.*

### 4.3. Documentación del proceso de montaje

Las tres obras adaptadas en este proyecto fueron interpretadas por la banda sinfónica especial de Zipaquirá a cargo del maestro Germán Rusinque. Sin embargo, para este proyecto, el montaje se realizó bajo la dirección de la autora de este proyecto.

Cabe resaltar que los docentes encargados de cada una de las familias de instrumentos (flauta, oboe, clarinete, saxofón, trompeta, trombón, tuba y percusión), aportaron con el trabajo personalizado en las clases de instrumento de cada integrante. Así, añadieron un espacio adicional y revisión personalizada de las obras fuera del ensayo general.

## Primer ensayo



*Ilustración 55 Foto tomada en el primer ensayo. Tomado del registro personal de la autora.*

Inicialmente, luego de la entrega de las tres obras a cada uno de los integrantes de la banda, se realizó un primer ensayo general con 11 personas. En ese momento, luego de realizar el calentamiento y debida afinación, la primera obra que se revisó fue el pasillo *Aguinaldos*. Allí, se efectuó una lectura de la primera parte de la obra, la parte A, en velocidad lenta con toda la banda. En seguida, se empezaron a corregir detalles melódico-rítmicos que presentaron algunos estudiantes. Luego de esto, se pidió la melodía que tiene la combinación de varios instrumentos de diferentes cuerdas.

Se abordaron pasajes específicos de la obra, sobre todo con los bajos. Se habló de las líneas melódicas de esa obra porque, por la poca cantidad de gente que se encontraba en el ensayo, se tenían más instrumentos en bloque que hacían la línea de bajos. Finalmente, el ensayo terminó con una lectura del pasodoble *Manolos y Manolas*. Una lectura general de toda la obra para que se llevaran una idea de la siguiente obra a trabajar.

## Segundo ensayo



*Ilustración 56 Foto tomada en el segundo ensayo. Tomado del registro personal de la autora.*

En el primer momento del ensayo, se realizó ejercicio de calentamiento con afinación. Luego, se revisó la obra Manolos y Manolas. En el comienzo, se efectuó una lectura por partes de la obra. Se empezó a trabajar la línea melódica de los cornos, y a su vez, la contestación de la trompeta. En seguida, se pidió un ajuste entre la percusión y los trombones, ya que realizaban el mismo motivo rítmico. Se habló de la afinación en los cornos ya que en varias partes tenían la melodía principal y las terceras debían sonar exactas. Se revisó la articulación de los bajos, ya que algunas acentuaciones cambiaban entre la articulación en un instrumento de viento como la tuba, y la articulación en el arco del contrabajo. Luego de unificar estas articulaciones, se organizó cada una de las repeticiones de la obra, puesto que, la obra tiene varios saltos entre secciones. Finalmente, se tocó la obra completa para reforzar los cambios de las diferentes partes.

### **Tercer ensayo**

Realizamos ejercicios de calentamiento con escalas, luego, se afinó completamente la banda. Este día se empezó con las tres marchas fúnebres. En el primer movimiento, quejas, se revisó la célula rítmica que tienen los bajos en el primer compás, característica de la marcha fúnebre. En el séptimo compás se corrigió la afinación, ya que varios instrumentos se encuentran realizando acordes en bloque conjuntamente. Luego, se revisó la contestación de las trompetas y las flautas, ya que al ser un motivo pregunta-respuesta, ellos tenían que entregar la frase. Finalmente, se corrigió la línea de los bajos en la última parte, y se tocó completa.

En seguida, se ejecutó el segundo movimiento, Cenizas. Allí se revisó la voz de los bajos y se pidió la línea melódica de los cornos, saxofones y oboes. Esto con el fin de revisar la afinación y unificar la intención de la frase. Por último, se tocó la obra completamente con sus repeticiones.

### **Cuarto ensayo**

Se inició con un calentamiento en canon para realizar la respectiva afinación. Luego, se tomó el tercer movimiento de las tres marchas fúnebres, yedras. Primero se revisó la afinación con la nota inicial de la obra, ya que, la mayoría de los instrumentos inician en bloque. Luego, se revisó la acentuación de la melodía contrastando la banda *tutti* con la respuesta de los saxofones y el eufonio. En seguida, se unificó la articulación de un motivo de corcheas con *staccato*. Finalmente se aclararon las últimas entradas en los motivos rítmicos de los bajos.

Después de tocar la obra completa, se observaron las dos obras vistas anteriormente. Primero se interpretó el pasillo con un poco más de velocidad, y se terminó con el pasodoble. Allí, se aseguraron las vueltas y repeticiones de las secciones.

## Quinto ensayo



*Ilustración 57 Foto tomada en el quinto ensayo. Tomado del registro personal de la autora.*

Se calentó con escalas como se realiza habitualmente para afinar. Se inició con el pasodoble, allí, se revisaron las repeticiones de las secciones en la velocidad final de la obra. Se equilibraron algunas voces para que fuera más notoria la melodía. Luego se revisó una acentuación de la trompeta para que fuera más staccato y no se cayera el tiempo. Se revisó el pasillo a la velocidad final, con todas sus repeticiones y se exageró un poco más la melodía. Finalmente, se revisaron los tres movimientos de las marchas fúnebres para equilibrar la afinación.

## Sexto ensayo y grabación



*Ilustración 58 Foto tomada el día de la grabación. Tomado del registro personal de la autora.*

El ensayo y la grabación se realizó en el auditorio del centro cultural de Zipaquirá. Asimismo, la afinación de todos los instrumentos quedó en 441hz.

Se realizó el calentamiento habitual con escalas y con las tonalidades en las que se encuentran las distintas obras. Se inició con la obra manolos y manolas. Se revisaron las repeticiones de la obra y se corrigió la afinación de los cornos con los saxofones en una sección de la melodía. Más adelante, se verificó la afinación de las flautas con los saxofones.

El *Piccolo* realizó una duplicación en la voz del oboe, así que se revisó la afinación de las flautas, oboe y clarinetes en otras secciones. Posteriormente, luego de ensayar, se realizó la grabación completa de la obra.

En seguida, se ensayó el pasillo a la velocidad final. Se comprobó la articulación pareja de todos los instrumentos en la melodía. En la parte C del pasillo, se unificó la articulación de la apoyatura en los bajos. Luego, se verificó la contestación de pregunta-respuesta entre los

bajos y los agudos. Consecutivamente, se realizó la grabación del tema completo a la velocidad final.

Por último, se revisaron las marchas fúnebres, pero antes, se realizó una verificación en la afinación ya que el ambiente en el auditorio empezó a subir la afinación de los instrumentos. Después de revisar algunos fragmentos específicos sensibles en la afinación, se efectuó una revisión de los tres movimientos de las obras. Finalmente, se realizó la grabación, en tomas distintas, de los tres movimientos.

#### 4.4. Percepción de los integrantes de la agrupación acerca del trabajo

Se propusieron las siguientes preguntas a tres docentes y dos estudiantes, pertenecientes a la agrupación, respecto al trabajo realizado:

1. ¿Cuáles elementos musicales cree usted que este repertorio aportó a su proceso musical?
2. Como músico zipaquireño, ¿qué importancia le da al hecho de reconocer el repertorio de Quevedo dentro del contexto musical colombiano en la música para banda?
3. Teniendo en cuenta el conocimiento previo de otros compositores en los géneros de pasillo y pasodoble, ¿Qué relación encuentra entre los elementos musicales de Quevedo y estos géneros?
4. ¿Seguiría interpretando el repertorio de Quevedo en su quehacer musical? ¿Por qué?

En este sentido, algunas respuestas fueron las siguientes:

## **Primera pregunta**

Estudiante David Rivera: Uno de los principales elementos que me aportó este proceso musical se enfoca más en el ámbito técnico. El maestro Quevedo Zornoza se destacaba por ser un músico muy pulido, entonces, el intérprete debe tener cierto grado técnico para poder interpretar las obras. Entonces, creo yo que esto fue lo que más me enriqueció en la parte técnica para poder tener el nivel necesario para poder interpretar estas obras. No importa la dificultad de la obra siempre hay que tener un grado técnico específico para poder darle la mejor interpretación posible.

Docente Eduardo Guaje: Desde la parte de percusión, empezamos con la parte de las dinámicas. Estos contrastes sonoros que se realizan por parte de la percusión, primero, técnicamente, se debe tener un conocimiento previo del instrumento para poderlo realizar de una muy buena manera. Entonces, este repertorio nos exigía esta técnica instrumental, también, hablando de la parte melódica que se tenía con los timbales en las marchas, acompañando la melodía en partes y haciendo su parte armónica, para resaltar la parte rítmica, no solo en el pasodoble y en la marcha sino dándole importancia al pasillo, que es muy importante como ritmo para un músico de nuestra escuela.

Estudiante Alexander Chaparro: Creo que este repertorio me dejó una nueva enseñanza. Pude crecer como músico y crecer como persona conviviendo con las personas y la directora que estaba ahí. Fue una experiencia distinta al ver cómo Valentyna nos dirigía y sacar este resultado.

Docente Orwatt Arias: El aporte musical se ve reflejado en el conocimiento e interpretación de la estructura básica del ritmo acompañante del pasillo y el pasodoble en los intérpretes de eufonio y de tuba.

Docente Javier Castañeda: Dándole una mirada desde la parte docente al trabajo que realizaron los chicos con las obras del maestro Quevedo, se evidencia que las obras les aporta ganancia en la afinación, en lectura rítmica, en ensamble. De una u otra manera, es un repertorio nuevo para ellos, entonces, es conocer la idea y la forma de la música del maestro Quevedo, ya que como el repertorio es nuevo, para ellos es enriquecedor tocar música de otros compositores. También les aportó bastante en el ensamble de los chicos, el trabajo grupal, la parte de la afinación.

### **Segunda pregunta**

Estudiante D.R.: Es muy difícil no reconocer el repertorio que escribió el maestro Guillermo Quevedo Zornoza. Son tantas las obras, géneros y formatos para los cuales compuso que es muy difícil dejarlo de lado. Él compuso para banda, para cuarteto, para trío, para piano, para instrumento solista, entonces, creo que de esto se puede sacar mucho material, además del que ya existe para banda, se puede arreglar infinidad de veces. Entonces, creo que independientemente de haber escrito tanto para otros instrumentos como para otros formatos, indirectamente, también estaba aportando al repertorio de la música colombiana para la banda.

Docente E. G.: Como músico zipaquireño, me llama mucho la atención la música del maestro Guillermo Zornoza. Realmente no había tenido el honor de interpretar esta música en ninguna agrupación, tanto sinfónica como en otro formato, exceptuando el himno de mi municipio,

de Zipaquirá. Entonces, me llama mucho la atención rescatar estas raíces, esta música hecha en Zipaquirá. Me parece muy importante llevarla a un ámbito sinfónico, ya que somos un país de bandas sinfónicas. Entonces, es lo que como tal se quiso hacer con estas adaptaciones, con este trabajo. Si me llama mucho la atención la música del maestro Guillermo Zornoza en la parte sinfónica.

Estudiante A.C.: Es muy importante porque uno no ha visto este repertorio. Es repertorio nuevo, son cosas nuevas que aprender, por lo cual, es algo que lo hace crecer a uno como persona y como músico, para aprender nuevas cosas, ver nuevas obras y tocar obras de diferentes o nuevos escritores.

Docente O.A.: La interpretación de este repertorio es de carácter relevante, ya que permite al artista y al habitante común del municipio de Zipaquirá, reconocer y entender parte de la tradición musical que dejó el maestro Quevedo. A parte de ello, permite preservar por medio de la interpretación y de la enseñanza, su legado musical.

Docente J.C.: Dentro del repertorio para banda, hay muy pocos compositores. En los últimos años se han generado concursos a nivel nacional para música inédita y ha sido un espacio que le dado ganancia al repertorio para banda. Sin embargo, sigue siendo muy escasa la música para banda. El hecho de que se pueda orquestar la música del maestro Quevedo al formato de banda sinfónica, es algo demasiado importante porque, aparte de rescatar la música del maestro, es aportar al corto repertorio de música para banda y, sobre todo, en los ritmos de nuestro país.

### **Tercera pregunta**

Estudiante D.R.: Si se trata del maestro Guillermo Quevedo Zornoza, yo creo que el maestro es muy purista a la hora de componer. Siempre manejaba los esquemas tradicionales de composición, ya sea en el bambuco, el pasillo, todo lo que es la armonía, la forma, el instrumental. A pesar de que compuso para muchos otros instrumentos, el instrumental también trato de mantenerlo tradicional. Entonces, creo que el maestro Guillermo Quevedo Zornoza conservó la tradición centrándose en los formatos tradicionales y tratando de ser lo más purista posible.

Docente E.G.: Los elementos musicales que yo veo que coinciden en pasodobles y pasillos que ya he tocado, interpretado o escuchado, como tal en los dos géneros: el contratiempo y la sincopa, son muy importantes. Esa imponencia que tienen los pasodobles a ser elegantes, se pudo percibir a la hora de interpretar este pasodoble. Cuando las trompetas entran, se siente como tal esa imponencia. Esos son los elementos que veo que el maestro Guillermo plasmó y se pudo interpretar con la banda.

Estudiante A.C.: Puedo ver que hay cosas que los caracterizan a todos los pasillos o pasodobles que cada quién les aplica a las obras, cada escritor. También puede uno ver que encuentran cosas de ellos mismos, son cosas que ellos les agregan, como su toque especial, que puede ser diferentes ritmos, diferentes acentos, vueltas, etc.

Docente O.A.: Los elementos comunes radican en los ritmos tradicionales del pasillo y del pasodoble, además, de la estructura musical y armónica de las obras.

Docente J.C.: Siento que los elementos musicales que utiliza el maestro Quevedo en estos géneros, son muy similares a la estructura y a la forma tradicional de estos.

#### **Cuarta pregunta**

Estudiante D.R.: Si claro, yo como músico zipaquireño me siento muy identificado con el repertorio del maestro Guillermo Quevedo Zornoza.

Docente E.G.: Como ya lo mencioné en una pregunta anterior, si me llama mucho la atención conocer más de lo que hizo el maestro Guillermo. Ya que es reconocido en Zipaquirá y al ser zipaquireño me siento muy patriota. Me gustaría resaltar la música hecha por él, y no solo por él, sino rescatar, también, mucha música que se haya hecho en mi municipio y poderla transmitir no solo en agrupaciones sinfónicas, sino en cualquier tipo de agrupación. Ya que me parece que es un repertorio pertinente, elegante y que uno también puede disfrutar mucho interpretando. Entonces, claro que sí me gustaría seguir interpretando esta música.

Estudiante A.C.: Si seguiría tocando el repertorio porque me pareció muy interesante, trae sus cosas, sus melodías. Es muy dinámico y muy chévere, por esa razón, la volvería a tocar sin problema. Es algo que, como músico, lo ayuda a uno a reconocer buenas obras, buenos pasodobles, pasillos, etc.

Docente O.A.: Si, lo seguiré enseñando e interpretando porque hace parte de mantener viva la cultura musical del municipio y preservar el legado del maestro Quevedo.

Docente J.C.: Sí, seguiría interpretando repertorio del maestro Quevedo, ya que me parece muy importante rescatar toda esta música que se va perdiendo a través de los años. Si se puede trabajar en un formato para banda sinfónica, sería increíble, ya que el repertorio para banda es muy corto, muy reducido y como zipaquireño me parece que es muy valioso darle vida a este tesoro musical.

## 4.5. Resultado de la grabación

A continuación, se adjuntan los links de la grabación con la banda sinfónica especial de Zipaquirá en la plataforma YouTube y en el Drive:

- <https://www.youtube.com/watch?v=lobtBedAYJo>
- <https://drive.google.com/file/d/15qv3gwf72fOyRWL5u2QJTYuSECR11Vo2/view?usp=sharing>

## 4.6. Partituras

Universidad Pedagógica Nacional

# GUILLERMO QUEVEDO ZORNOZA: DEL PIANO A LA BANDA SINFÓNICA



*Adaptaciones de tres obras de piano para  
formato de banda sinfónica*

**Jenny Valentyna Alonso Soacha**  
2021

# CONTENIDO

The background of the slide is black. On the right side, there are several colorful musical notes in shades of pink, purple, and teal. At the bottom right, there is a white sheet of music with black notes and a treble clef, partially overlapping a pink circular shape and a white circular shape.

Obras de Guillermo Quevedo Zornoza

- Aguinaldos (pasillo)
- Tres marchas fúnebres
- Manolos y Manolas (pasodoble)

# Aguinaldos



# Aguinaldos

Compositor: Guillermo Quevedo Zomoza

Versión para banda: Valentyna Alonso

$\text{♩} = 180$

The score is for a band and includes the following parts:

- Flauta 1
- Flauta 2
- Oboe
- Clarinete en si 1
- Clarinete en si 2
- Clarinete en si 3
- Clarinete bajo
- Saxofón alto
- Saxofón tenor
- Saxofón barítono
- Trompeta en si 1
- Trompeta en si 2
- Corno en fa 1
- Corno en fa 2
- Trombón 1
- Trombón 2
- Eufonio
- Bajo
- Tuba
- Tambores
- Bombo
- Percusión (Redoblante)

The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *f*, *p*, and *mf*, and performance instructions like *Fine* and *rit.*

Aguinaldos

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Flute 1 & 2, Oboe, Clarinet in C 1, 2, & 3, Clarinet in Bb, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Trumpet in C 1 & 2, and Cor Anglais 1. The second system includes Cor Anglais 2, Trombone 1 & 2, Euphonium, Baritone, Tuba, Snare Drum, Bass Drum, and Percussion. The score features a first ending (1.) and a second ending (2.) marked 'energico'. Dynamics include *f*, *mf*, *mp*, and *mf*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Aguinaldos

This musical score is for the piece "Aguinaldos" on page 3. It features a variety of instruments and includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*. The score is divided into two systems. The first system includes Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in A 1 and 2, Clarinet in B, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bass Saxophone, Trumpet in C 1 and 2, and Cor Anglais 1. The second system includes Cor Anglais 2, Trombone 1 and 2, Euphonium, Bass, Tuba, Trombone, Baritone, and Percussion. The percussion part includes a snare drum and a bass drum. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The first system ends with a first ending bracket. The second system continues the piece with various instrumental parts.

D.S. al Coda

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. en sol 1

Cl. en sol 2

Cl. en sol 3

Cl. b.

A. Sax.

T. Sax.

Baz. Sax.

Tpt. en sol 1

Tpt. en sol 2

Coc. en fa 1

Coc. en fa 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

B.

Tuba

Tamp.

B. Dr.

Perc.

Just Mock

This musical score page, titled "Aguinaldos" and numbered "5", contains 21 staves of music. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2, both starting with rests and playing *mf* in the final measure.
- Clarinets:** Cl. en sol 1, Cl. en sol 2, Cl. en sol 3, and Cl. b. Cl. en sol 1 and 2 play a rhythmic pattern. Cl. en sol 3 and Cl. b. play a melodic line, with Cl. b. marked *f* and *mf*.
- Saxophones:** A. Sax., T. Sax., and Bar. Sax. A. Sax. and T. Sax. play a melodic line marked *f* and *mf*. Bar. Sax. plays a bass line marked *f* and *mf*.
- Trumpets:** Tpt. en sol 1 and Tpt. en sol 2, both playing a rhythmic pattern.
- Cornets:** Cor. en fa 1 and Cor. en fa 2, both playing a rhythmic pattern.
- Trombones:** Tbn. 1 and Tbn. 2, both playing a rhythmic pattern.
- Euphonium:** Euph., playing a rhythmic pattern.
- Other Instruments:** B. (Baritone), Tuba, and Tambores (Tamb.) are present but have no notation on this page. B. Dr. (Bass Drum) and Perc. (Percussion) are also present but have no notation on this page.

The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, and dynamic markings (*f*, *mf*). The key signature is one flat, and the time signature is 2/4.

This musical score page, titled "Aguinaldos" and numbered "6", is a page from a larger orchestral score. It features 21 staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob., Cl. en sol 1, Cl. en sol 2, Cl. en sol 3, Cl. b., A. Sax., T. Sax., Bar. Sax., Tpt. en sol 1, Tpt. en sol 2, Cor. en fa 1, Cor. en fa 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Euph., B., Tuba, Timp., B. Dr., and Perc. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings such as *cruc.*, *f*, *ff*, *mf*, and *f*. The Percussion part includes a section labeled "Rakoblan" with dynamics *mf* and *f*. The score is arranged in a standard orchestral layout with woodwinds and brasses in the upper half and percussion in the lower half.

# Tres marchas fúnebres





2 Tres marchas fúnebres

The score is for a piece titled "Tres marchas fúnebres" (Three Funeral Marches). It is a full orchestral score with the following parts:

- Flutes 1 and 2 (Fl. 1, Fl. 2)
- Oboe (Ob.)
- Clarinets in B-flat 1, 2, and 3 (B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl. 3)
- Bass Clarinet (B. Cl.)
- Alto Saxophones 1 and 2 (A. Sax. 1, A. Sax. 2)
- Tenor Saxophone (T. Sax.)
- Bass Saxophone (B. Sax.)
- Trumpets in B-flat 1 and 2 (B. Tpt. 1, B. Tpt. 2)
- Horns 1 and 2 (Hn. 1, Hn. 2)
- Timpani 1 and 2 (Tbn. 1, Tbn. 2)
- Euphonium (Euph.)
- Tuba (Tuba)
- Double Bass (D.B.)
- Timpani (Timp.)

The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. It features a first ending (marked "1.") and a second ending (marked "2."). Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The percussion parts include timpani rolls and patterns.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute 1, Flute 2, Oboe, Bass Clarinet 1, Bass Clarinet 2, Bass Clarinet 3, Bass Clarinet, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The second system includes parts for Trumpet 1, Trumpet 2, Horn 1, Horn 2, Trombone 1, Trombone 2, Euphonium, Tuba, Double Bass, and Timpani. The score features various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like *p* and *f*. A rehearsal mark *19* is present at the beginning of several staves.

The musical score is arranged in two systems of staves. The first system includes Flute 1 (FL. 1), Flute 2 (FL. 2), Oboe (Ob.), Clarinet 1 (B. CL. 1), Clarinet 2 (B. CL. 2), Clarinet 3 (B. CL. 3), Bass Clarinet (B. CL.), Saxophone 1 (A. Sx. 1), Saxophone 2 (A. Sx. 2), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Bass Saxophone (B. Sx.). The second system includes Trumpet 1 (B. Tpt. 1), Trumpet 2 (B. Tpt. 2), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Tuba 1 (Tbn. 1), Tuba 2 (Tbn. 2), Euphonium (Euph.), Tuba (Tuba), Double Bass (D.B.), and Timpani (Timp.). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings including *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *pp* (pianissimo). The piece concludes with a double bar line.



*Adoroso*

This musical score is for the second movement, '2. Cenizas', in a tempo of *Adoroso*. It is a full orchestral score with the following parts:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2. Both parts feature melodic lines with dynamic markings of *p* and *f*.
- Woodwinds:** Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Clarinet in E-flat 1 (Cl. en sib 1), Clarinet in E-flat 2 (Cl. en sib 2), Clarinet in E-flat 3 (Cl. en sib 3), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Baritone Saxophone (Bar. Sax.).
- Brass:** Cor Anglais in F major 1 (Cor. en fa 1), Cor Anglais in F major 2 (Cor. en fa 2), Trumpet in C major 1 (Tpt. en sib 1), Trumpet in C major 2 (Tpt. en sib 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Euphonium (Euph.), and Tuba (Tuba).
- Percussion:** Bass Drum (B.) and Tom-tom (Tamp.).

The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mpz* (mezzo-piano), *pizz.* (pizzicato), and *acc.* (accents). The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment throughout the piece.

2. Cenizas

*Trasparenza*

FL. 1 *cruc.* *dim.*

FL. 2 *cruc.* *dim.*

Ob. *p*

CL. en si 1

CL. en si 2

CL. en si 3

CL. b.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax.

Bar. Sax.

Cor. en fa 1 *p*

Cor. en fa 2 *p*

Tpt. en si 1 *cruc.* *dim.*

Tpt. en si 2 *cruc.* *dim.*

Tbn. 1 *cruc.* *dim.*

Tbn. 2 *cruc.* *dim.*

Euph.

Tuba

B.

Tamp.

# 3. Yedras

A la memoria de Ricardo Rendón

Compositor: Guillermo Quevedo Zomoza

Versión para banda: Valentyna Alonso

Grave  $\text{♩} = 50$

Flauta 1

Flauta 2

Oboe

Clarinete en si 1

Clarinete en si 2

Clarinete en si 3

Clarinete bajo

Saxofón alto 1

Saxofón alto 2

Saxofón tenor

Saxofón barítono

Cuerno en fa 1

Cuerno en fa 2

Trompeta en si 1

Trompeta en si 2

Trombón 1

Trombón 2

Eufonio

Tuba

Bajo

Timbales

*p*

*mp*

*mf*

*f*

*cresc.*

*p*

3. Yedras

This musical score is for the piece "3. Yedras" and is arranged for a large symphony orchestra. The score is divided into two systems of staves. The first system includes Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat 1 (CL en sib 1), Clarinet in B-flat 2 (CL en sib 2), Clarinet in B-flat 3 (CL en sib 3), Clarinet in B-flat (CL B), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Baritone Saxophone (Bar. Sax.). The second system includes Cor Anglais 1 (Cor. en fa 1), Cor Anglais 2 (Cor. en fa 2), Trumpet in C 1 (Tpt. en sib 1), Trumpet in C 2 (Tpt. en sib 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Euphonium (Euph.), Tuba (Tuba), Bass (B.), and Timpani (Timp.). The score features various dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The music is written in a key signature of two flats and a common time signature.

3. Yedras

3

11 D.C. una vez y Trío

Trío

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. *p*

CL en si 1 *mf*

CL en si 2 *mf*

CL en si 3 *mp*

Cl. b. *mp*

A. Sax. 1 *mf*

A. Sax. 2 *mf*

T. Sax. *mp*

Bar. Sax. *mp*

Cor. en fa 1 *p*

Cor. en fa 2 *p*

Tpt. en si 1 *mp*

Tpt. en si 2 *mp*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Euph. *mf*

Tabu. *mf*

B. *mf* *pizz.*

Tamp. *mf*

This musical score is for the third movement, '3. Yedras', and is marked with a tempo of 4. The score is divided into two systems. The first system includes woodwind instruments: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat 1 (Cl. en si b 1), Clarinet in E-flat 2 (Cl. en si b 2), Clarinet in E-flat 3 (Cl. en si b 3), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Baritone Saxophone (Bar. Sax.). The second system includes brass and string instruments: Cor in F major 1 (Cor. en fa 1), Cor in F major 2 (Cor. en fa 2), Trumpet in E-flat 1 (Tpt. en si b 1), Trumpet in E-flat 2 (Tpt. en si b 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Euphonium (Euph.), Tuba (Tuba), Bass (B.), and Timpani (Timp.). The score features various musical notations such as dynamics (p), articulation (accents), and phrasing (slurs). The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the brass instruments provide harmonic support and melodic lines.

# Manolos y Manolas



Score

# Manolos y manolas

Pasodoble

Compositor: Guillermo Quevedo Zomoza

Transcripción para banda: Valentyna Alonso

(♩ = 120)

The score is arranged for a large band. It begins with a tempo marking of quarter note = 120. The instrumentation includes:

- Flauta 1 and Flauta 2: Both play a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic.
- Oboe: Plays a supporting line with dynamics ranging from *mf* to *mp*.
- Clarinete en si 1, 2, 3, and bajo: Clarinets play a rhythmic accompaniment, with dynamics from *mf* to *pp*.
- Saxofón alto 1 and 2: Play a melodic line starting with *mp*.
- Saxofón tenor and barítono: Play a rhythmic accompaniment starting with *pp*.
- Corno en fa 1 and 2: Play a melodic line starting with *mp*.
- Trompeta en si 1 and 2: Play a rhythmic accompaniment starting with *f*.
- Trombón 1 and 2: Play a rhythmic accompaniment starting with *mf*.
- Eufonio: Plays a rhythmic accompaniment starting with *mf*.
- Bajo: Plays a rhythmic accompaniment starting with *p*.
- Tuba: Plays a rhythmic accompaniment starting with *p*.
- Timbales: Play a rhythmic accompaniment.
- Bombo: Plays a rhythmic accompaniment.
- Percusión (Ritoblatas): Plays a rhythmic accompaniment starting with *mf*.

Manolos y manolas

0

1. 2. Para Trío

Fl. 1, Fl. 2, Ob., Cl. en sib 1, Cl. en sib 2, Cl. en sib 3, Cl. b., A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax., Bar. Sax., Cor. en fa 1, Cor. en fa 2, Tpt. en sib 1, Tpt. en sib 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Euph., B., Tuba, Tmp., B. Dr., Perc.

*f*, *mf*, *p*, *mp*, *pp*, *ff*, *sfz*, *rit.*, *tr.*

Manolos y manolas

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinets in A (1, 2, 3), Clarinet in B, Saxophones in A (1, 2), Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The second system includes Cornets in F (1, 2), Trumpets in A (1, 2), Trombones 1 and 2, Euphonium, Basses, Tubas, and Percussion. The score is divided into two sections: 'D.C. al Trio' and 'Trio'. The 'D.C. al Trio' section starts at measure 10 and ends at measure 20. The 'Trio' section starts at measure 21 and ends at measure 30. Dynamics include *f*, *pp*, *mf*, and *p*. The percussion part includes a snare drum and a tom-tom.

Manolos y manolas

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in A (1, 2, 3), Clarinet in B, Alto Saxophone 1 and 2, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The second system includes Cor Anglais 1 and 2, Trumpet in A (1, 2), Trombone 1 and 2, Euphonium, Bass, Tuba, Snare Drum, Bass Drum, and Percussion. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat. It features various musical notations such as dynamics (p), articulation (accents), and phrasing slurs. A first ending bracket is present at the top of the first system.



## 5. Conclusiones

En el proceso de análisis estructural-musical de las obras, se descubrieron elementos en la armonía que fueron importantes a la hora de enriquecer los timbres sonoros de las obras. Así, se logró un color distinto en los instrumentos que cumplieron la función de bajos. Gracias a las distintas mezclas entre instrumentos de diferentes familias, se encontraron sonoridades que aportaron un color fundamental en la obra. Sonoridades que lograron crear diferentes matices en los distintos géneros musicales trabajados.

Por ejemplo, la combinación de la tuba, contrabajo, timbal y trombón, generaron un ambiente aún más lúgubre en las *Tres marchas fúnebres*. Otra vinculación fue el oboe, flauta y corno francés, instrumentos que me aportaron una sonoridad juguetona y alegre en el pasodoble. Además, la mezcla del saxofón tenor, barítono y clarinete bajo, aportó un color sombrío en la melodía principal del pasillo. También, la unión de la flauta, trompeta y clarinete, reforzaron la agilidad requerida en la melodía acelerada del pasillo.

En el momento de los ensayos, se implementó una lectura completa de las obras que, finalmente, consolidó las habilidades de dirección sinfónica de la autora. Gracias a esto, se logró una fragmentación de los motivos de las obras que se fortalecieron en la hora de los ensayos, junto con las dinámicas, fraseo y articulaciones que requerían las obras. Por ello, como directora, realicé un refuerzo en las metodologías de ensayo, así, trabajé de distintas formas las dificultades que se presentaron en la hora del ensayo.

Posteriormente, en el proceso de grabación, la acústica en el auditorio del centro cultural funcionó adecuadamente para la sonoridad requerida.

La reverberación y matices se manejaron adecuadamente en el espacio desde que se iniciaron los ensayos, gracias a ello, el resultado sonoro fue satisfactorio. Asimismo, cada uno de los instrumentos resaltó donde debía, por lo tanto, sobresalieron los colores requeridos.

Luego de las correcciones realizadas en el *score*, estas obras lograron quedar en el marco del repertorio de la banda sinfónica especial de Zipaquirá. Además, podrán ser utilizadas por otras bandas sinfónicas del país, con ello, a través de este trabajo se aportará al reconocimiento del compositor Guillermo Quevedo Zornoza.

## 6. Bibliografía

- Valencia, Victoriano. 2011. «Bandas de música en Colombia, la creación musical en la perspectiva educativa». *Revista Acontratiempo* N°16. (Abril).  
<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-16/articulos/bandas-de-musica-en-colombia-la-creacin-musical-en-la-perspectiva-educativa.html>
- Castro Méndez, Edwin Alexander. 2018. “La transformación de las bandas de viento en el caribe colombiano: un paso de la estética europea a la banda como fiesta”.  
*Revista Estesis* 4. (Julio)  
<https://revistaestesis.edu.co/index.php/revista/article/view/25/49>
- Wade, Peter. 2002. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Multiletras Editores
- Sarmiento, Pedro. 2019. «Música en los tiempos de la independencia».
- Montoya Arias Luis Omar. 2012. «Bandas De Viento Colombianas». *Boletín De Antropología* 25 (42), 129-49.  
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/11228>.
- Quintero Rivera, Ricardo. 2012. *Juan Antonio De Velasco En El Historial De La Música Colombiana. Colombia: Fundación Caucana de Patrimonio Intelectual*. Popayán: Dirección editorial Ricardo Quintero.
- Betancourt Escobar José Orlando, y Acosta Acero José David. 2019. «Repertorio Para Piano De Compositores Colombianos». *Artes La Revista* 15 (22), 162-82.  
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/337714>.

- Cortés Polania, Jaime. 2004. *La música nacional popular colombiana, En la colección Mundo al día (1924-1938)*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Barriga Monroy, Martha Lucia. 2014. «Historia de la Academia Nacional de música en Bogotá de 1899 a 1919: la guerra de los Mil días y el primer Conservatorio Nacional de Música». *El artista* 11, 235-258.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6375930>
- Museo de Zipaquirá. Casa Quevedo Zornoza. <https://museodezipaquirá.com/>

## 7. Lista de referencias audiovisuales

- Guillermo Quevedo Zornoza (1886-1952) – Serie compositores colombianos. 2020. YouTube video. Subido por “Clásicas Colombianas”, 6 de febrero: <https://www.youtube.com/watch?v=V4pHsTGSIXU&t=1990s>
- AC 24 Tercera Suite Sinfónica – Amazonía de Guillermo Quevedo Zornoza. 2014. YouTube video. Subido por “Biblioteca Nacional de Colombia”, 16 de julio: <https://www.youtube.com/watch?v=2IvF9s3yHrs>
- AMAPOLA AMAPOLITA (Romanza) Estudiantina Colombia. 2019. YouTube video. Subido por “Álbum Musical de Colombia”, 27 de junio: [https://www.youtube.com/watch?v=Ig1ha7K\\_bOU](https://www.youtube.com/watch?v=Ig1ha7K_bOU)
- Ensamble ARCOB | Cuarteto n° 3 – Guillermo Quevedo Zornoza. 2020. YouTube video. Subido por “EnsambleArcob”, 12 de enero: [https://www.youtube.com/watch?v=y9--\\_16h2ec](https://www.youtube.com/watch?v=y9--_16h2ec)
- Cuarteto Artefacto - Alma campesina (torbellino de Guillermo Quevedo Z.). 2011. YouTube video. Subido por “renan ojeda”, 25 de septiembre: <https://www.youtube.com/watch?v=xAWVW4bEsJ4>
- Álvaro Ordoñez Plays Guillermo Quevedo Z. "Mondoñedo". 2007. YouTube video. Subido por “Alvarordonez”, 27 de junio: <https://www.youtube.com/watch?v=rxvAxcgxpMc>
- Historia Casa Museo Quevedo Zornoza (Zipaquirá). 2012. YouTube video. Subido por “aprecuz canal”, 19 de octubre: <https://www.youtube.com/watch?v=1nfmVSfU0fs>

- La Amapola De Quevedo. 2017. YouTube video. Subido por “Jenny Liliana Franco Fandiño”, 26 de octubre: <https://www.youtube.com/watch?v=4suo4C11e-A>
- Adagio - Guillermo Quevedo Zornoza. 2014. YouTube video. Subido por “Oboe, dos trompetas y Piano”, 3 de mayo: <https://www.youtube.com/watch?v=bOGeZmeI5Ps>
- Conferencia | Nicolás Quevedo Rachadell, un músico de la Independencia. 2019. YouTube video. Subido por “Banrepcultural”, 7 de noviembre: <https://www.youtube.com/watch?v=3fNRhVqV3cc>