



Vigilada Mineducación

**ADAPTACIÓN DE LA OBRA COLOMBIANA *ROSARILLO* DE LUIS ANTONIO
CALVO PARA VIOLONCHELO Y PIANO**

**ADAPTATION OF THE COLOMBIAN PIECE *ROSARILLO* BY LUIS ANTONIO
CALVO FOR CELLO AND PIANO**

STIVEN CASAS ZÚÑIGA

ARTÍCULO ACADÉMICO

Asesor: Juan David Manco, PhD

UNIVERSIDAD EAFIT

ESCUELA DE HUMANIDADES

MAESTRÍA EN MÚSICA

MEDELLÍN

2024

ADAPTACIÓN DE LA OBRA COLOMBIANA *ROSARILLO* DE LUIS ANTONIO CALVO PARA VIOLONCHELO Y PIANO¹

Stiven Casas Zuñiga

scasasz1@eafit.edu.co

Resumen

El propósito de este artículo es dar cuenta del proceso llevado a cabo en la adaptación para violonchelo y piano de la obra *Rosarillo* de Luis Antonio Calvo, con el fin de aportar nuevo repertorio al instrumento y promover la interpretación de la música colombiana a través de esta obra. Para alcanzar este objetivo, se diseñó una metodología que consta de tres fases principales. En primer lugar, se realizó una contextualización de la obra *Rosarillo*, centrándose en su adaptación para violonchelo. Luego, se llevó a cabo un estudio y análisis comparativo entre la partitura original y su adaptación. Finalmente, a partir de una serie de conciertos que fueron registrados y grabados, posteriormente se realizó una readaptación que dio como resultado nuevas recomendaciones técnicas e interpretativas. El artículo concluye con reflexiones sobre las contribuciones de esta adaptación a la música colombiana para violonchelo, así como con posibles desafíos que pueden sugerir futuras investigaciones.

Palabras clave: Luis Antonio Calvo, *Rosarillo*, adaptación musical, violonchelo, música colombiana.

¹ Artículo académico presentado para optar al título de Magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Artes y Humanidades. Medellín, 2024. Asesor: Juan David Manco, Doctor en Artes.

Abstract

The purpose of this article is to provide an account of the process undertaken in adapting the work *Rosarillo* by Luis Antonio Calvo for cello and piano. The aim is to promote the performance of Colombian music through this piece. To achieve this, a three-phase methodology was designed. Initially, the work *Rosarillo* was contextualized, with a focus on its adaptation for the cello. This was followed by a comparative study and analysis between the original score and its adaptation. Subsequently, based on a series of registered and recorded concerts, a re-adaptation was performed, yielding new technical and interpretive recommendations. The article concludes with reflections on the potential contributions of this adaptation to Colombian cello music, as well as possible challenges that could inspire future research.

Keywords: Luis Antonio Calvo, *Rosarillo*, musical adaptation, cello, colombian music.

Introducción

En Colombia, existen diversos textos e investigaciones que abordan el papel del violonchelo en la música del país. Temas como su historia, las obras escritas específicamente para este instrumento, los métodos de enseñanza y otros aspectos han sido abordados por autores como Arias (2022), Vassilev (2013) y Arcos (2015). A pesar de la riqueza del repertorio colombiano para violonchelo, muchas de estas piezas no se interpretan con la misma frecuencia que las obras de tradición europea.

En el ámbito académico, se observa que en las universidades colombianas, como parte de los requisitos de grado en música, se exige a los estudiantes incluir una obra colombiana o latinoamericana en su repertorio, generalmente en el último semestre de la carrera. Sin embargo, esto a menudo toma por sorpresa a los estudiantes, ya que durante su formación no se les brinda un proceso adecuado de familiarización con estas composiciones. Es importante destacar que en los programas de estudio de las universidades colombianas no se incluyen de manera sistemática obras colombianas en el pénsum académico. Esta carencia limita el

conocimiento y la apreciación de la diversidad del repertorio nacional entre los estudiantes de música.

En este contexto, resulta relevante considerar la inclusión de adaptaciones y arreglos de obras con aires tradicionales colombianos en los procesos académicos, ya que no solo aportan en términos técnicos y musicales para los intérpretes, sino que también contribuyen a enriquecer la diversidad cultural del repertorio estudiado. Un ejemplo destacado de esta tendencia es la adaptación para violonchelo y piano de la obra *Rosarillo*, de Luis Antonio Calvo. Esta adaptación representa un valioso recurso, tanto para la formación académica como para la difusión del repertorio colombiano para violonchelo, brindando a los estudiantes la oportunidad de explorar y familiarizarse con la música de su propio país.

Si bien las investigaciones consultadas (Vassilev 2013; Arcos 2015; entre otros), tratan temas relevantes sobre el violonchelo en Colombia, poco se ha hablado de adaptaciones o arreglos para este instrumento de obras en nuestro país. Un ejemplo es la tesis doctoral del maestro Javier Arias, titulada *Música para violonchelo en Colombia: 1896-2017 propuesta analítico-interpretativa de cuatro obras para violonchelo solo* (2022), donde se abordan puntos muy importantes sobre esta materia. Hace una mirada general del violonchelo en Colombia, desde su historia y los protagonistas; su pedagogía, desarrollo musical, violonchelistas destacados, repertorio, antecedentes históricos, partituras, entre otros. Sin embargo, no se habla de adaptaciones para violonchelo con aires tradicionales colombianos.

Analizando *Rosarillo* del maestro Luis A. Calvo, en su adaptación para violonchelo y piano por el maestro pianista Leslye Berrío y mi persona, surge la pregunta: ¿Cómo promover la interpretación de la música colombiana para violonchelo a través de esta obra? Este artículo busca difundir la obra *Rosarillo* de Luis Antonio Calvo, exponiendo los cambios y adaptaciones que se hicieron entre la obra original y el arreglo, el proceso de grabación audiovisual de la adaptación y su publicación en plataformas digitales. Además, se informará sobre una revisión del arreglo, la cual llevó a ciertas modificaciones teniendo en cuenta los nuevos conocimientos adquiridos en la maestría.

Juan Francisco Sans (2002), en su artículo *La traducción de la música*, menciona que algunos compositores, como en el caso de Stravinsky, adaptaron composiciones originales como la música de *Pulcinella*, convirtiéndola en una *suite* para violín y violonchelo. Otro ejemplo son

las tres *Gymnopédies* para piano que compuso Erik Satie en 1888, que años más tarde Claude Debussy en 1896 realizó arreglos orquestales de dos de ellas, aprovechando la amplia gama de timbres instrumentales disponibles en una orquesta de finales del siglo XIX (Taruskin, 2010). También, algunas de las canciones de Franz Schubert, originalmente compuestas para voz con acompañamiento de piano, han sido objeto de arreglos por parte de otros compositores, su canción *Erlkönig*, y el arreglo realizado por Hector Berlioz, emplea cuerdas para transmitir fielmente la urgencia y la atmósfera amenazadora del original. Es precisamente en este contexto en el que se enmarcan las ideas principales de este artículo, relacionadas con la adaptación de la obra de Luis A. Calvo, encontrando en el violonchelo nuevas posibilidades texturales y tímbricas para la interpretación de esta obra que, además, cuenta con dos versiones de referencia: una para piano y melodía solista, y otra para banda.

En la primera parte del artículo, se debatirán varios conceptos cuyo desarrollo fue pertinente para sentar las bases utilizadas en el presente escrito; se establecerán algunas referencias sobre el violonchelo en Colombia, sobre el compositor Luis Antonio Calvo y su relación con el violonchelo y la obra *Minuet SO 168*, al ser la única composición creada por él para violonchelo; además del contexto de la obra *Rosarillo S.O. 254* y algunos términos como adaptación y procesos similares. Finalmente, algunos referentes de obras colombianas para violonchelo previamente adaptadas.

Además, se encontrará una metodología y resultados compuesta por tres fases. La primera fase se centra en la contextualización de la obra *Rosarillo* en su adaptación para violonchelo, además se aborda el estudio y análisis comparativo entre la partitura original y su adaptación, destacando los cambios realizados con sus respectivas justificaciones. En la segunda fase, se describe el desarrollo de conciertos en vivo, la grabación audiovisual y la edición final de las partituras. Por último, la tercera fase presenta la revisión de la adaptación, junto con recomendaciones específicas para la interpretación.

El propósito de este artículo es incentivar a los violonchelistas y otros músicos interesados en explorar y tocar con mayor frecuencia música colombiana en sus instrumentos. A través del análisis integral de esta adaptación, pretendemos demostrar que estas composiciones ofrecen una oportunidad invaluable para el desarrollo de habilidades musicales específicas para el violonchelo. Estas habilidades incluyen la musicalidad, la destreza en el

arco, la agilidad en la mano izquierda, así como la familiarización con diversos estilos musicales, entre otras.

Además, este artículo busca cuestionar la falta de inclusión de obras colombianas en los procesos académicos universitarios para el violonchelo. Al hacerlo, aspiramos a contribuir al enriquecimiento del repertorio latinoamericano y colombiano requerido en diversas instituciones, como parte de los requisitos para el recital de grado. En última instancia, nuestro objetivo es promover la diversidad cultural y musical en el ámbito académico y artístico, fomentando así un mayor reconocimiento y apreciación de la riqueza musical de Colombia y de América Latina en general.

Algunas referencias sobre el violonchelo en Colombia

Por el lado de Colombia, no se tiene con certeza algún texto que hable acerca de la llegada del violonchelo a nuestro país, pero sí se ha escrito sobre cómo este instrumento de tradición europea se fue adentrando en nuestra sociedad. Según Escobar (2002), en su libro *Fuga Canónica: en torno de la figura desdichada de Julio Quevedo Arvelo, llamado El Chapín, y otras notas sobre la música y la amusia*, describe a Julio Quevedo Arvelo (1829-1896) como un destacado compositor, quien fue uno de los pioneros en la renovación del ámbito musical de Bogotá. Escobar menciona que al principio de su legado musical se interesó en el estudio del violonchelo, tuvo a un alumno a quien le enseñó lo básico y esencial del funcionamiento de este instrumento. Básicamente, el conocimiento técnico y musical del violonchelo fue pasando entre generaciones como una tradición adoptada y adaptada a las necesidades, permeada entre las tradiciones locales y la herencia europea.

En el ámbito metódico y pedagógico en Colombia, cabe mencionar dos referentes de nuestra época. Uno de ellos es el maestro búlgaro (radicado en Colombia) Ludmil Vassilev, con su método *El violonchelo y la música colombiana* (2013), el cual trata sobre las melodías autóctonas de diferentes regiones de Colombia llevadas a adaptaciones para violonchelo con diferentes niveles de dificultad. El otro referente, en materia de composiciones, es el compositor y violonchelista Deiner Hurtado (1971), entre sus aportes a la música colombiana se destaca un libro de partituras llamado *Colombia en dos Cellos*, el cual consta de 11 duetos para violonchelos, donde recorre los ritmos y tradiciones del territorio nacional, aportando como resultado una labor pedagógica, tanto en la técnica del violonchelo (con sus sugerencias

en digitación, arcadas y fraseos) como en la musicalidad, mezclada con las tradiciones locales. Además, algunos de estos dúos han sido interpretados con frecuencia en recitales y otros escenarios fuera del país (Arias, 2022).

Otros textos académicos en los que se involucra el violonchelo y la música colombiana son: *Las suites I y II para Cello solo de César Zambrano (1949-): Contextualización de las obras dentro del panorama musical colombiano* (Londoño, 2012). Este texto aborda básicamente la visión que comparte el folclor colombiano enlazado con las técnicas y tendencias de la música clásica y los instrumentos de cuerda frotada, aplicado más específicamente al violonchelo, a través de las composiciones ya mencionadas. Por su parte, Quintero (2023) escribe *Violonchelo cantao; el violonchelo desde las músicas tradicionales a través de cuatro adaptaciones de melodías representativas del caribe colombiano*, artículo que se centra en la presentación de cuatro adaptaciones realizadas para violonchelo, que exploran las músicas tradicionales del Caribe.

Teniendo en cuenta la historia y el legado del violonchelo en el viejo continente y su influencia en el desarrollo de la música en Colombia, se puede decir que, aunque este instrumento no sea originario de este país, es interpretado en distintos medios y escenario; se han escrito numerosas obras con aires de músicas tradicionales del país, generando un sincretismo entre lo clásico y lo tradicional. Todos estos escritos tienen un fin común, que es aportar y dar más participación del violonchelo en la música colombiana.

Luis Antonio Calvo, su relación con el violonchelo y la obra *Minuet SO 168*

Se ha discutido ampliamente sobre la vida y obra de Luis Antonio Calvo, compositor destacado cuya influencia dejó una huella imborrable en la historia de la música colombiana. Su genio creativo se manifestó principalmente a través de sus *Intermezzos* para piano, composiciones que han cautivado a oyentes de todas las generaciones con su estética musical. Calvo logró capturar en sus obras la esencia misma de la melancolía, la pasión y la profundidad emocional que atravesó en su vida, convirtiéndose en una figura emblemática del romanticismo musical colombiano.

Este compositor fue considerado uno de los más importantes en el medio musical académico de Colombia en su época. Nació en Gambita (Santander), el 28 de agosto de 1882,

y murió el 22 de abril de 1945 en el municipio de Agua de Dios (Cundinamarca). Su obra está conformada por una cantidad considerable de composiciones musicales en diversos géneros, con aires colombianos y también de otros países. Esta mezcla hace que su estilo de composición sea destacado. Su música es una mixtura entre ritmos tradicionales como pasillos, bambucos y danzas, y otros ritmos del mundo como tangos, foxtrots, valeses y pasodobles; además, música religiosa, canciones, marchas, instrumentales, himnos, danzas, intermezzos, entre otros. Algunos ejemplos de los títulos de sus obras más conocidas son: *Lejano Azul (Intermezzo 2)*, *El Republicano*, *Adiós Bogotá*, *Malvaloca* (Ospina, 2012).

Luis Antonio Calvo fue un músico de renombre en su tiempo, cuya música gozaba de una amplia aceptación y difusión en la sociedad de su época. Además de ser reconocido como compositor, se destacó por su notable destreza en la interpretación de una variedad de instrumentos. Entre estos se encontraban el piano, el bombardino y la bandola, pero fue con el violonchelo con el que estableció una conexión especial y cercana.

En la agrupación *Lira Colombiana*, grupo fundado por Pedro Morales Pino, (reconocido músico y compositor colombiano) participaron varios violonchelistas, entre los que se destacó la presencia de Luis Antonio Calvo (Arias, 2022). Comenzó sus estudios de violonchelo y música gracias a una beca, la cual le fue otorgada por Guillermo Uribe Holguín (quien era su maestro de violonchelo) para ingresar a la Academia Musical, allí hizo parte de la Orquesta del Conservatorio. Calvo siempre expresó su “especial predilección” a este instrumento (Calvo, 1917, citado en Ospina, 2012, p. 53). Como dato adicional, se dice que además del piano, Calvo utilizaba su violonchelo para probar las melodías de sus composiciones. En la Casa Museo que lleva su nombre, aún se conserva dicho instrumento.

Por el lado de las composiciones, aunque no compuso mucho para el violonchelo, encontramos una partitura original, se trata del *Minuet SO 168* para violonchelo y piano en Re bemol. Esta obra, al parecer, fue dedicada a Luisa Tulia Cediél Pul, una amiga cercana del compositor a finales de la década de los treinta (Berrio, 2020a). En los archivos de la Casa Museo Luis Antonio Calvo, se conserva una fotocopia del manuscrito para piano, así como una copia de la parte del violonchelo de esta obra. La reconstrucción de la pieza se realizó a partir del manuscrito original del piano como *score* y la parte del violonchelo solo. Existen indicios de que esta obra podría haber sido originalmente concebida como un arreglo para cuerdas, ya que en el manuscrito del piano se encuentran abreviaturas que sugieren la inclusión de otros

instrumentos, ubicadas en el lado derecho del documento. Esta obra consiste en un minueto dividido en tres momentos:

Moderatto: un extracto donde la melodía comienza con notas en negras que conducen ascendentemente con algunos intervalos y hace un cierre de las frases con nota en blanca, con una transición de dos notas en corcheas que nos conduce al final de este primer momento, conservando la tonalidad principal de Re bemol mayor.

Allegro: en esta sección de la obra, las frases musicales están compuestas principalmente por notas en corcheas. Al inicio, algunas de estas corcheas se presentan de manera suelta, creando un impulso hacia adelante en la melodía. Estas corcheas sueltas forman una línea melódica ascendente, que luego se cierra con corcheas ligadas, construyendo otra frase con negras ascendentes. Este patrón se repite dos veces antes de llegar a un clímax ascendente final, que se presenta nuevamente en una tercera ocasión en corcheas antes de resolver el motivo melódico. Esta estructura crea un extracto muy simétrico y equilibrado.

Durante esta sección, el piano y el violonchelo interactúan constantemente en un diálogo de preguntas y respuestas, aportando dinamismo y fluidez a la interpretación. En cuanto a la armonía, esta parte de la obra se desplaza entre dominantes de varios grados de la tonalidad principal (Re bemol), lo que crea una sensación de ambigüedad e inestabilidad tonal, como señala Berrio (2020a). Este uso armónico contribuye a la tensión y al sentido de movimiento constante dentro de la pieza, enriqueciendo su carácter y su expresividad.

Meno mosso: en este pasaje de la obra, Calvo explora una mayor expresividad al sorprendernos con un cambio de color armónico, utilizando la tonalidad de Do sostenido menor. Este cambio marca un giro dramático en la pieza y nos sumerge en un estilo romántico caracterizado por una melodía contrastante. Esto contrasta con los momentos anteriores que se destacaban por sus notas ligeras y fugaces, reminiscentes del minueto barroco, que tradicionalmente es una danza ligera.

En cuanto al acompañamiento del piano, este se vuelve más complejo, manteniendo grupos continuos de semicorcheas a lo largo de dieciséis compases. Esta base rítmica sirve como soporte para la melodía y contribuye a intensificar el carácter dramático de la música. El contraste dinámico generado por este acompañamiento convierte al *Minueto* en un *pasaje*

tormentoso, alejándose de la tradicional connotación ligera de su nombre y llevando la obra a un clímax tanto rítmico como armónico.

Hablando técnicamente de la parte del violonchelo en este *Minuet*, se puede decir que esta obra tiene sus dificultades, empezando por la tonalidad (que no es tan usual en este instrumento) con varios bemoles; esto hace que la sonoridad se vuelva más opaca o menos brillante, llevando al instrumentista a someter al instrumento a un tratamiento especial del arco para contrarrestar esta dificultad. Sin embargo, esto ayuda a que se puedan sacar diferentes colores al instrumento, no tan abiertos y estridentes como un Do mayor. En la parte menor, explora un registro del chelo más agudo, sobre todo en el puente para volver al inicio, esto lo hace más complejo. a pesar de las dificultades, es una obra *agradecida* de interpretar, donde el violonchelo es el gran protagonista y se une con los contracantos y acompañamientos de piano.

Contexto de la obra *Rosarillo S.O. 254*

La obra *Rosarillo* de Luis Antonio Calvo, es una partitura que pertenece al catálogo facilitado por Sergio Ospina al maestro Lezly Berrio (clasificada como *S.O. 254*), dicha obra no tiene fecha de registro ni ediciones ni publicaciones antecesoras a las realizadas por Berrio. Es de género serenata y fue dedicada a “Efraín Orozco y sus alegres muchachos” (Berrio, 2020b, p. 4). Su tonalidad es La mayor y las partes encontradas son un manuscrito de una reducción para piano y un arreglo para banda.

En el manuscrito de la partitura piano de *Rosarillo*, se encuentran tres líneas: dos para el piano con sus respectivas claves y uno para el instrumento solista. La línea de este último está en su respectivo pentagrama, en clave de Sol, alternando con cambio a la llave de Fa, uniéndose con el acompañamiento.

Según el maestro Berrío, esta forma de la partitura “nos muestra una música de fácil adaptación para piano a 4 manos” (2020b, p. 4). Esta composición es denominada por Berrio como misional dentro de *Historias del Piano Colombiano* (proyecto de grabación integral Luis Antonio Calvo, liderado por Lezly Berrio), ya que es una obra inédita por conservarse en su totalidad en el manuscrito autógrafo, además de evocar una “emotividad sobresaliente” (2020b, p. 4). Ha sido transcrita para piano por Lezlye Berrío, y adaptada en colaboración con varios

colegas a diferentes formatos como piano a 4 manos, trombón y piano, dueto de contrabajo, violonchelo y piano en su primera adaptación.

Hablando de los aires que evoca esta obra, se encuentra una composición al “estilo español de compositores como Sarasate o Albéniz”, con una primera parte muy “rítmica yailable”, seguida de una más “tranquila y romántica”, donde se puede apreciar “la copla española” (Berrio, 2020b, p. 4).

En definitiva, *Rosarillo* se destaca como un descubrimiento del patrimonio musical colombiano, rescatado y difundido gracias al trabajo de Lezly Berrio y su proyecto de grabación integral de la obra de Luis Antonio Calvo. La adaptabilidad y la riqueza de esta obra la convierten en una adición significativa al repertorio musical del país. Su capacidad para evocar una amplia gama de sonoridades refleja la diversidad cultural y artística de Calvo en Colombia. *Rosarillo* ejemplifica el valor y la importancia de preservar y aportar un legado musical colombiano para las generaciones presentes y futuras.

Adaptaciones en la música, conceptos y referencias

En el medio musical, el concepto de adaptación de una obra es la adecuación que se hace a una composición previamente creada. Intérpretes o arreglistas han creado adaptaciones a partir de composiciones con el fin de abordar otros medios, por ejemplo, diferentes instrumentos o la exploración de nuevas texturas. Un ejemplo de este proceso nos lo enseña J. S. Bach, compositor alemán del Barroco; además de su legado, usualmente hacía adaptaciones de obras propias. Encontramos en su *Sinfonía Cantata BWV 29*, que inicia con el tema utilizado en el *Preludio de la Partita n 3 para violín solo BWV 1006* en Mi mayor, pero en el caso de la cantata, la había transportado a Re mayor por temas de orquestación en los vientos. Mincham (2010) afirma que

la transformación de material concebido para un solo instrumento de cuerda en un movimiento totalmente orquestado de tipo concierto, está tan lograda que es improbable que alguien que escuche este último por primera vez sospeche de la existencia del primero (p. 2).

Entonces, una adaptación musical puede entenderse como el arte de transformar una composición, ya sea antigua o nueva, para que se ajuste a un medio diferente al que originalmente se concibió. Este proceso puede implicar el uso de una variedad de recursos, como técnicas de composición, modificaciones en las temáticas o melodías, e incluso la incorporación de nuevos temas, ya sea al inicio, durante la transición o al final de la obra.

A diferencia de la orquestación, que se centra principalmente en redistribuir las partes musicales de una composición entre diferentes instrumentos para ser interpretada por una orquesta, la adaptación musical implica una reimaginación más amplia y profunda de la obra original.

En ambos procesos, es esencial contar con un profundo conocimiento de la obra original, incluyendo su estilo y contexto, así como una gran dosis de creatividad por parte del adaptador para lograr una adaptación exitosa. Además, es fundamental que este proceso se realice con el máximo respeto hacia la obra original y su compositor, con el objetivo de enaltecer y preservar su creación.

En este escrito, se establecen diversas referencias para validar la información y explorar las múltiples facetas y ramificaciones que surgen de estos conceptos fundamentales en el ámbito de la adaptación musical.

Musicalmente se suelen escuchar varios términos alusivos a la adaptación como versión, arreglo, transcripción, orquestación, reducción y otros no tan conocidos como la educación, que normalmente los encontramos como sinónimos de este tema en cuestión, pero la verdad es que cada uno tiene un uso y descripción distintos, aunque con algo en común, y es que tratan de un cambio que se le hace a una composición ya creada. Sans (2002) afirma: “La diferencia estriba en el grado de alteración que cada uno de estos procesos opera sobre el texto original. A menudo se subsumen unos en otros, ocasionando una confusión terminológica que no siempre resulta fácil de discernir” (p. 1). Según Sans, estos procesos de readecuación musical se pueden dividir en dos perspectivas, y se van a identificar dependiendo de los cambios que se les haga en comparación con el escrito original (Sans, 2002).

En el primer grupo tenemos la adaptación, la versión y el arreglo, que por lo general pueden encontrarse con una alteración en los instrumentos a interpretar, aunque no

necesariamente, pero el fruto de esta intervención debe estar ligado a la obra original. Sans (2002) afirma que “el arreglista altera la integridad de la obra original para simplificarla, reelaborar, o incluso recrearla según su propio criterio, introduciendo nuevos elementos de inspiración propia, inexistentes en el original” (p. 1). Un claro ejemplo de estas recreaciones es *La Fantasía Carmen Op. 25* de Sarasate para violín y orquesta, en la cual el arreglista tomó varios temas de la *Ópera Carmen* de Bizet y los adaptó, agregando pasajes virtuosos como dobles cuerdas y demás técnicas, creando diferencias entre la original en comparación a la voz humana que es el protagonista inicial, pero conservando la esencia y honrando las ideas de Bizet. También los temas con variaciones, los popurrís, las glosas, los mosaicos, entre otros, tienen la posibilidad de estos juegos creativos.

Otro ejemplo se encuentra en el jazz, en este género los arreglos fueron utilizados desde la época de Nueva Orleans, sirviendo de guía para la improvisación y ayudando a los intérpretes a ser más creativos, aunque para muchos estos dos términos pueden contradecirse entre sí. Louis Armstrong solicitaba a sus músicos que tocaran con arreglos, dando a entender que cuando hay una guía, los músicos saben hasta dónde llegar, es como tener un camino más seguro (Berendt, 1994).

En el segundo grupo, encontramos los procesos de adaptación que tienen como prioridad conservar la composición original, estos procedimientos son la transcripción, reducción, educación, instrumentación y orquestación, aunque comparten similitudes, se diferencian en su funcionamiento.

En la transcripción encontramos que en la mayoría de los casos se utiliza para extender el repertorio de un instrumento en específico que no cuenta con mucho repertorio. Consiste en pasar una obra original a otro instrumento. Un ejemplo propicio son las *suites* de Bach que son originalmente para violonchelo; hay transcripciones para viola, contrabajo e incluso el xilófono (que no es un instrumento de cuerdas frotadas), entre otros instrumentos. Pero es de vital importancia tener un conocimiento del nuevo medio al que se va a transcribir, para poder hacer las acomodaciones técnicas pertinentes; por lo general, esta labor la realizan expertos en el tema.

Por otro lado, la reducción difiere de la transcripción porque consiste en comprimir una obra instrumental, pasando de un medio donde interactúan varios instrumentos a uno polifónico

(Sans, 2002). Un ejemplo de este proceso son los conciertos solistas con acompañamiento de orquesta, donde se reducen las partes de los instrumentos a uno solo (piano), la mayoría de veces con el fin de facilitar los ensayos. Un solista se puede preparar de una mejor forma previamente a los ensayos con la orquesta con la ayuda de una reducción para piano de este acompañamiento. Otros ejemplos son los recitales de estudiantes universitarios, donde podrían tocar sus conciertos con la reducción para piano, o en las prácticas de dirección, los estudiantes prueban sus movimientos antes de subir al pódium de una orquesta con la ayuda de reducciones. Hay un tema que por lo general suscita preocupación en este proceso, y es que por ser tan complejo el reducir varios instrumentos en uno solo, puede quedar muy difícil para su interpretación.

En el caso de la educación, se denomina como un intermedio entre los dos procesos anteriores. Es una técnica realizada por el mismo compositor, en donde hay un nuevo medio, y tiene como objetivo hacer de este resultado una nueva obra y no una copia, donde estén presentes las especificaciones que requieran los nuevos instrumentos:

Educciones por antonomasia fueron las que realizó Franz Joseph Haydn de Las siete palabras de Cristo en el Calvario, obra publicada originalmente en 1787 como composición para orquesta clásica (Hob XX/1:A), transformada un año más tarde en una obra “original” para cuarteto de cuerdas, op. 51 (Hob XX/1:B); luego como una colección de sonatas para piano publicadas por Artaria & Co. en Viena (Hob XX/1:C); y finalmente convertida nueve años más tarde (1795-1796) en un oratorio para voces y orquesta (Hob XX/2) (Sans, 2002, p. 3).

La instrumentación y la orquestación en el medio musical suelen asociarse a sinónimos entre sí, pero son notorias sus diferencias. Para el primero, se define como la investigación y conocimiento que se tiene de los instrumentos, sus características, virtudes, limitaciones, técnicas, y todo esto visto por fuera del ámbito orquestal. Por otro lado, la orquestación se centra en la habilidad para combinar y mezclar los instrumentos de manera efectiva, determinando qué grupos instrumentales son más apropiados para abordar una composición específica, y esto se aplica dentro del ámbito orquestal. “La Instrumentación es una Ciencia: la Orquestación, un Arte.” (James, en Read, 1979, p. 80, citado por Sans, 2002, p. 3). A pesar de estas diferencias, los dos procesos deben ir entrelazados para poder lograr la misma idea musical:

Se habla en términos genéricos de “orquestrar”, para referirse al proceso de “darle color” a una obra, aunque orquestrar no significa única y necesariamente transformar obras de pequeño formato instrumental para orquesta sinfónica, sino que puede referirse también a escribir idiomáticamente para cualquier conjunto de instrumentos, con prescindencia de su tamaño (Sans, 2002, p. 3).

Hay otro concepto que es importante en estos procesos y es lo idiomático, el cual determina si una obra o un extracto es procedente o no para ser cambiado a otro medio musical, y esto va ligado a las características y especificaciones en las que se escribe la obra original y el instrumento al que se quiere transferir; por ejemplo, cuando se trata de técnicas extendidas que solo se pueden hacer en un instrumento. La mayoría de compositores fueron maestros en esos instrumentos, los cuales dominaban de forma virtuosa, lo que les permitía escribir a partir de la *paleta de colores* que tenían a su disposición. “Nicoló Paganini, Frederick Chopin o Agustín Barrios “Mangoré” escribieron esencialmente para sus propios instrumentos, que ellos manejaban magistralmente como intérpretes” (Sans, 2002, p. 4).

En el contexto del legado del maestro compositor Luis Antonio Calvo en Colombia, se destaca una adaptación de la obra central de este artículo: *Rosarillo*. En el descubrimiento de esta composición, se han encontrado varios manuscritos, incluyendo uno para banda sinfónica y otro para piano con una línea solista. Sin embargo, no se tiene certeza sobre cuál de estos manuscritos constituye la adaptación, ya que carecen de registro de fecha.

Lo que sí se puede afirmar es que Luis Antonio Calvo creía firmemente que una obra de gran calidad musical podía ser interpretada por diferentes medios, lo que implicaba la evocación de nuevas texturas, colores y armonías entre los diferentes instrumentos. Esta perspectiva resalta la versatilidad y la riqueza de posibilidades que ofrecen las adaptaciones musicales, permitiendo que una composición pueda ser reinterpretada de manera única en diferentes contextos y con diversos conjuntos instrumentales.

En el ámbito de las adaptaciones de música colombiana para violonchelo, se pueden destacar varias obras significativas. Por ejemplo, la pieza *Reverie* (Ensueño) del compositor Carlos Umaña Santamaría, originalmente escrita para violín y piano, y que fue adaptada para

violonchelo por el maestro Ludmil Vasilev, reconocido violonchelista. Esta adaptación ha sido interpretada en recitales de grado de los alumnos de la cátedra de la Universidad de Antioquia (Medellín).

Otro ejemplo del trabajo de Ludmil Vasilev se encuentra en su método *El violonchelo y la música colombiana* (2012), donde utiliza melodías de diversas regiones de Colombia y las adapta para el violonchelo. Esta obra tiene una intención pedagógica, pero al mismo tiempo busca exaltar la rica tradición musical colombiana.

Además, existen adaptaciones técnicamente más elaboradas que exploran el violonchelo en su máxima expresión. Un ejemplo notable es *La Gata Golosa* del compositor tolimense Fulgenio García, cuya transcripción para violonchelo fue realizada por el violonchelista Carlos Zapata, egresado de la Universidad Eafit y miembro actual de la Orquesta Sinfónica Eafit. Estas adaptaciones muestran la versatilidad y profundidad del repertorio colombiano adaptado para el violonchelo, tanto en términos pedagógicos como artísticos.

Teniendo en cuenta los conceptos previamente desarrollados, podemos concluir que la adaptación de *Rosarillo* para violonchelo y piano de Luis Antonio Calvo, realizado en este artículo, es un proceso complejo que involucra varios términos y técnicas. Aunque inicialmente podría considerarse como una transcripción, dado que implica la transferencia de la obra de un medio a otro sin agregar una melodía nueva (lo que sería una adaptación o arreglo), se han realizado modificaciones significativas, como cambios en las octavas, la adición de dobles cuerdas, adornos adicionales, entre otros ajustes. Esto nos lleva a considerar que la denominación más adecuada para describir el procedimiento utilizado con esta obra es la adaptación.

Es importante reconocer que los procesos abordados en esta adaptación son más fácilmente identificables una vez que se han explorado y comprendido los conceptos previamente investigados. Lo anterior nos invita a reflexionar sobre la complejidad y la riqueza de estos términos, y a no tomarlos a la ligera como sinónimos o conceptos aislados entre sí. Más bien, se deben entender como herramientas que contribuyen al enriquecimiento y la evolución de la música, permitiéndonos explorar nuevas posibilidades y expresiones artísticas.

Metodología y resultados

La metodología utilizada en el presente artículo es cualitativa, relacionada con las técnicas analíticas utilizadas en el análisis de textos, entrevistas, partituras y materiales audiovisuales, entre otros. El desarrollo de esta metodología ayudó a tener claro el paso a paso de los procesos en cada fase, para poder llegar a los resultados esperados.

Para llevar a cabo los objetivos de este artículo, se desarrolló un proceso metodológico conformado por tres fases. La primera se enfocó en la contextualización de la obra *Rosarillo*, centrándose en la adaptación para violonchelo. Esto se logró mediante una entrevista al maestro Lezlye Berrio, realizada por Radio U. de A., y a través de la experiencia propia en el proceso de arreglo, específicamente en lo concerniente al violonchelo. El resultado de esta fase se evidenció a partir de un análisis comparativo entre la partitura original y su adaptación, donde se presentaron los cambios realizados junto con sus respectivos argumentos y comparaciones entre ambas versiones. La segunda fase abordó el desarrollo de los conciertos en vivo, la grabación audiovisual y otras adaptaciones. Finalmente, en la tercera fase, se llevó a cabo la revisión de la adaptación y se ofrecieron recomendaciones, como digitaciones, arcadas e interpretación.

Fase 1 - Contextualización de la obra *Rosarillo* y su adaptación para violonchelo y piano

Aunque muchas de las obras de Luis Antonio Calvo han sido difundidas e interpretadas, como sus *Intermezzos*, existen algunas obras de su producción musical aún por explorar. En este contexto, la labor de descifrar primeras ediciones y manuscritos adquiere una importancia crucial. A través de este esfuerzo metódico, se abre la puerta a la revelación de nuevas composiciones que, aunque puedan haber sido opacadas por las más conocidas, poseen una relevancia igualmente significativa. Estas obras inexploradas pueden enriquecer nuestro entendimiento de la importancia de Calvo en la música colombiana. Dentro del extenso catálogo de composiciones de este compositor, sobresale la obra *Rosarillo*, la cual ha permanecido, en gran medida, desconocida para el público en general. No obstante, la reciente

adaptación para violonchelo y piano de esta pieza brinda una oportunidad para adentrarnos en aspectos menos explorados del trabajo de Calvo.

El comienzo de esta adaptación tuvo lugar en el proyecto de grabación integral de la obra de Luis Antonio Calvo que inició por el interés de Lezlye Berrio por rescatar y difundir el legado musical del compositor colombiano. Con el fin llevar a cabo esta idea, Berrio se contactó con Sergio Ospina Romero, reconocido experto en la vida y obra de Calvo, cuya investigación lo llevó a recopilar todas las partituras encontradas hasta la fecha. Impulsado por promover el legado de Calvo, Ospina entregó a Lezlye todo el material recopilado, ayudando así al inicio de este proyecto.

Cuando se hacía la revisión del material conservado por Ospina, se descubrió la obra *Rosarillo*. Surgió para Lezlye la idea de promover la obra adaptándola para violonchelo y piano, con la visión de una futura grabación y su presentación en conciertos. Para Lezlye, la elección del violonchelo como instrumento para la adaptación parecía ser la opción más adecuada, dado su papel como pianista correpetidor en la cátedra de violonchelos de la Universidad de Antioquia en ese momento.

Después de mi incorporación al proyecto, se realizó el primer encuentro para analizar el manuscrito de la obra *Rosarillo* y determinar, en primer lugar, si era factible realizar una adaptación para violonchelo y piano. Durante esta reunión, se evaluó qué partes de la obra podrían funcionar bien en este nuevo contexto instrumental, considerando aspectos como el registro, las texturas y las técnicas específicas que el violonchelo puede ofrecer.

Posteriormente, procedimos a realizar anotaciones en la partitura original para determinar qué partes podrían ser interpretadas por el violonchelo, especificando en qué octavas se ubicaría, considerando la posibilidad de agregar algunas dobles cuerdas. También identificamos aquellas secciones que definitivamente no serían adecuadas para el violonchelo. Al final de este proceso, se logró esbozar una versión preliminar de la adaptación.

Luego, incumbió revisar detenidamente este boceto, interpretar cada sección en el violonchelo y aprobar las selecciones realizadas durante la primera reunión. Una vez completada esta etapa, procedimos a transcribir en limpio una nueva partitura que reflejaba la línea melódica de la obra *Rosarillo*, adaptada para violonchelo, teniendo en cuenta todas las revisiones y ajustes realizados previamente.

Análisis entre la partitura original y la adaptación (Anexo 1)²

En primer lugar, se realizaron comparaciones detalladas de los compases seleccionados de ambas partituras, destacando cualquier modificación en la melodía. Se prestó especial atención a los cambios de octava, los cuales pueden influir significativamente en la interpretación del violonchelo y en la sonoridad general de la adaptación. Además, se analizaron las reducciones y adaptaciones necesarias para trasladar la obra original al registro del violonchelo, considerando las limitaciones técnicas y sonoras del instrumento.

Asimismo, se exploraron las técnicas de dobles cuerdas empleadas en la adaptación para violonchelo, evaluando su efectividad para mantener la integridad y la esencia de la obra original. Estos pasajes fueron examinados en términos de su dificultad técnica, su impacto en la expresividad musical y su coherencia con el estilo y la estética de la pieza.

A continuación, se mostrarán los pasajes más destacados, teniendo en cuenta los cambios realizados en la adaptación del contexto de las tres grandes secciones de la obra:

Sección 1 - Moderato

Uno de los cambios más significativos que se aplicó a lo largo de la obra fue la transposición de la línea melódica hacia una octava más baja. Este ajuste se volvió imperativo, dado que la obra original estaba escrita en clave de sol, lo que implicaba que gran parte de la melodía inicial se encontraba en un registro demasiado agudo para el violonchelo.

En el compás 25 de la obra original, se presenta una frase donde la melodía está octavada, aportando así un aumento notable en el volumen y la dinámica (Ver ejemplo 1). Sin embargo, al adaptar esta frase para violonchelo, se tomó la decisión de eliminar la octava más aguda y conservar únicamente la octava más cercana a la frase anterior (Ver ejemplo 2). Esta elección se fundamentó en consideraciones técnicas y prácticas, ya que si bien es posible ejecutar la frase original haciendo dobles cuerdas, hacerlo resultaría difícil y comprometería la calidad y fluidez de la interpretación. Se repitió el mismo proceso en la frase del compás 41 al 52.

² Partitura de la primera adaptación, la parte del piano y la línea del violonchelo.

Ejemplo 1

Frase melódica en octavas compás 25, versión original

Nota. Elaboración propia a partir del manuscrito de Calvo.

Ejemplo 2

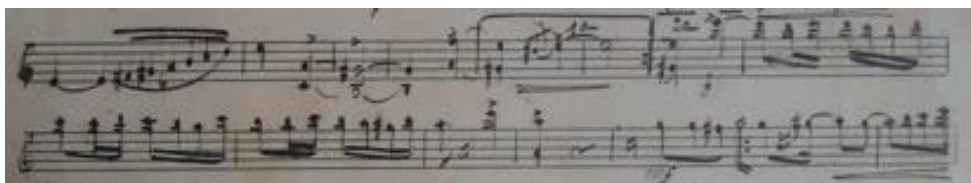
Frase melódica en la adaptación para violonchelo compás 25

Nota. Elaboración propia a partir del manuscrito de Calvo.

En la frase final de la primera sección, comprendida desde el compás 53 hasta el 58, se encontraba una duplicación de la octava en la obra original. Siguiendo el mismo proceso anterior, se eliminó la duplicación de la octava aguda. No obstante, el cambio más significativo en esta sección no se limitó solo a consideraciones técnicas del instrumento, sino también a observaciones con respecto a la estructura de la obra. En la versión original, después de esta frase final de la primera sección, se presentaba una repetición de dicha sección, marcada como casilla 1 y casilla 2 (Ver ejemplo 3). Sin embargo, en la adaptación para violonchelo, se tomó la decisión de eliminar esta repetición y pasar directamente a la segunda casilla (Ver ejemplo 4). Aunque en la práctica común es convencional que la primera vez se hagan todas las repeticiones, y cuando se vuelve al *da capo* hacerlo sin ellas, se hace esta modificación con el objetivo de evitar que la obra resulte larga y repetitiva, especialmente considerando que más adelante se vuelve al comienzo y luego salta a una tercera sección.

Ejemplo 3

Compases finales de la primera sección de la obra Rosarillo



Nota. Manuscrito de Calvo.

Ejemplo 4

Compases finales de la primera sección de la obra Rosarillo, en la adaptación para violonchelo

A printed musical score for cello. It consists of two staves. The first staff is in bass clef and starts at measure 52. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplets. There are fingerings (1, 2, 3) and bowing marks (V, >) above the notes. The second staff is in treble clef and starts at measure 58. It also features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplets. There are fingerings (1, 2, 3) and bowing marks (V, >) above the notes. The piece ends with a double bar line and a final chord.

Nota. Elaboración propia a partir del manuscrito de Calvo.

Segunda sección - Meno mosso

En el inicio de la segunda sección, denominada *Meno mosso* en la obra original, la línea aguda del piano despliega una segunda voz que acompaña a la voz principal (Ver ejemplo 5). Sin embargo, al adaptar esta sección para violonchelo, se optó por integrar estas dos líneas en una sola utilizando la técnica de dobles cuerdas, aunque se eliminaron algunas notas de la segunda voz por la complejidad que resultaba (Ver ejemplo 6). Esta decisión tuvo como resultado un efecto tímbrico distinto en el violonchelo, enriqueciendo la textura sonora de la adaptación y añadiendo un elemento de complejidad técnica. La integración de estas líneas melódicas en una sola para el violonchelo mediante la técnica de dobles cuerdas no solo permite una escritura más idiomática para el instrumento, sino que también presenta cierta dificultad técnica para el intérprete. Sin embargo, dada la naturaleza más lenta del *tempo* en esta sección, se brinda un

espacio adecuado para abordar esta técnica con precisión y fluidez. Esto permite que el violonchelista explore plenamente las posibilidades expresivas del violonchelo.

Ejemplo 5

Voces de las melodías en el inicio de la segunda sección de la obra Rosarillo

Meno mosso
8^{va} - - - -



The musical score for Example 5 consists of two staves in 4/4 time, marked 'Meno mosso'. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a bass clef and the same key signature. Both staves feature melodic lines with slurs and dynamic markings. The tempo is indicated as 'Meno mosso' and the octave is marked as '8va'.

Nota. Elaboración propia a partir del manuscrito de Calvo.

Ejemplo 6

Segunda sección en la adaptación para violonchelo de Rosarillo

Meno mosso
63



The musical score for Example 6 consists of a single staff in 2/2 time, marked 'Meno mosso'. The staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score features a melodic line with slurs and dynamic markings. The tempo is indicated as 'Meno mosso' and the measure number is marked as '63'.

Nota. Elaboración propia a partir del manuscrito de Calvo.

Durante la sección *Meno mosso* de la obra original, se encontraban numerosas notas superpuestas que, si bien podrían ser fácilmente ejecutadas en el piano, representaban un desafío técnico considerable para el violonchelo (Ver ejemplo 7). En consecuencia, en la adaptación para este instrumento, se tomaron medidas para simplificar estos pasajes. En algunos casos, se suprimieron varias de las notas secundarias, priorizando aquellas que eran esenciales para la melodía. Además, en ciertas frases se optó por establecer un diálogo entre el piano y el violonchelo. La melodía principal se asignó al piano cuando contenía muchas notas, mientras que se optó por el violonchelo para las frases en las que podía manejar fácilmente las notas superpuestas en la melodía (Ver ejemplo 8). Esta estrategia no solo permitió adaptar la obra original de manera más efectiva al violonchelo, sino que también enriqueció la textura al crear un contraste entre los dos instrumentos.

Ejemplo 7

Compases donde la línea melódica tiene varias notas superpuestas



Nota. Elaboración propia a partir del manuscrito de Calvo.

Ejemplo 8

Fragmentos de la sección donde se evidencia el diálogo entre el violonchelo y piano y la reducción de notas

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 67, features a Violonchelo part in the upper staff and a Piano part in the lower staff. The Violonchelo part consists of a few notes with rests, while the Piano part has a more active melodic line. The second system, starting at measure 83, shows the Violonchelo part in the upper staff and the Piano part in the lower staff. The Violonchelo part has a melodic line with a fermata, and the Piano part has a complex, rhythmic accompaniment. A tempo marking 'Lentamente' is present above the Piano part in the second system.

Nota. Elaboración propia en colaboración con Lezlye Berrio en la parte del Piano, a partir del manuscrito de Calvo.

En el desenlace de la segunda sección, se introduce un puente que nos conduce de vuelta al inicio de la obra, retomando así la primera sección. Esta repetición proporciona un sentido de cohesión estructural a la composición, reafirmando temas y motivos previamente establecidos. Sin embargo, tras esta recapitulación, se incorpora un nuevo puente o coda por parte del piano, que nos conduce hacia la tercera y última sección de la obra (Ver ejemplo 9).

Ejemplo 9

Puente del piano que conduce a la última sección de la obra



The image shows a musical score for piano, measures 97 to 101. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble clef staff with a whole rest in measure 97, and a grand staff (treble and bass clefs) starting in measure 97. The tempo marking 'Animato' is placed above the first measure of the grand staff. The music consists of a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both featuring eighth and sixteenth notes with slurs and ties.

Nota. Elaboración propia en colaboración con Lezlye Berrio en la parte del Piano, a partir del manuscrito de Calvo.

Tercera sección - Modulación a La Mayor (Final)

En esta última sección, se produce una modulación hacia el relativo mayor de la tonalidad original, llevando la pieza a La Mayor. La tercera sección comienza con una línea melódica que en la adaptación para violonchelo se añade una doble cuerda en la nota Mi, lo que contribuye a la textura sonora del cambio tonal (Ver ejemplo 10). Esta adición resalta el carácter expresivo de la obra, proporcionando una transición más fluida y convincente hacia esta nueva sección.

Ejemplo 10

Inicio tercera sección de la adaptación para violonchelo de Rosarillo



The image shows a musical score for double bass, measures 1-4. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a bass clef staff. The music begins with a melodic line that starts on a double G (Mi) in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ties, indicating a modulation to the relative major, D major.

Nota. Elaboración propia a partir del manuscrito de Calvo.

En los compases 169 y 170 de la versión original, se presenta un fragmento rítmico y agudo que incluye saltillos, fusas con silencios y una sensación de agitación. Para la adaptación al violonchelo, se optó por interpretar este pasaje en *pizzicato*. Esta elección aporta un carácter puntiagudo y agitado al fragmento, resaltando su intensidad. Seguidamente, el mismo fragmento se repite, pero con un tempo más lento y una atmósfera menos agitada. En este caso, se sugiere que el violonchelista utilice el arco para interpretar el pasaje, lo que proporciona una amplitud en el sonido (Ver ejemplo 11). Esta técnica permite que las notas se prolonguen más y que el intérprete explore mayor expresividad.

Ejemplo 11

Fragmentos similares en donde se usa pizzicato y arco

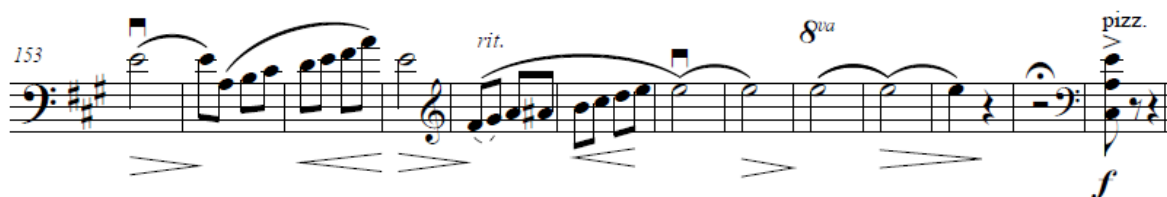
The image shows two staves of musical notation. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The top staff starts at measure 118 and includes markings for 'rit.' and 'pizz. a tempo'. The bottom staff starts at measure 124 and includes a marking for 'arco'.

Nota. Elaboración propia a partir del manuscrito de Calvo.

Para el final de la última sección, se llevaron a cabo varios cambios significativos entre la parte original y la adaptación para violonchelo. En primer lugar, se decidió eliminar una barra de repetición para la tercera sección, lo que proporciona una música no repetitiva y cohesiva a la estructura de la obra en su conclusión. Además, se realizaron diversos cambios de octavas en relación con la versión original, adaptando la melodía para ajustarse mejor al registro del violonchelo y garantizar una ejecución cómoda y efectiva del pasaje. La penúltima nota, un Mi agudo sostenido durante cinco blancas ligadas en dinámica piano, crea un momento emotivo y de suspenso que se rompe sorpresivamente con un acorde de La Mayor como cierre. En la adaptación para violonchelo, se decidió que este último acorde fuera ejecutado en *pizzicato* (ver ejemplo 12), lo que añade un golpe certero al final de la obra.

Ejemplo 12

Fragmento final de la obra



Nota. Elaboración propia a partir del manuscrito de Calvo.

Fase 2 - Conciertos en vivo, grabaciones y otras adaptaciones

Después de realizar la adaptación para violonchelo y piano de la obra *Rosarillo*, se realizó una serie de conciertos; estos eventos no solo constituyeron oportunidades para la interpretación en vivo, sino que también sirvieron como preparación para la grabación audiovisual realizada posteriormente. Los conciertos proporcionaron un escenario para la presentación de la obra en su nuevo formato instrumental y, además, permitieron una posterior revisión para la versión final de la adaptación.

Conciertos en vivo

La obra integral del compositor Luis Antonio Calvo, que incluía la adaptación para violonchelo y piano de *Rosarillo*, fue presentada en una serie de conciertos realizados en diversos escenarios de la ciudad de Medellín y en el homenaje a Calvo en el Auditorio León de Greiff en Bogotá. Estos eventos se llevaron a cabo en lugares como el Auditorio de la Cámara de Comercio sede Centro (ver imagen 1), el Paraninfo de la Universidad de Antioquia, el Teatro Camilo Torres U. de A., el Pianotón en Musicreando y la Universidad Eafit; también en las instalaciones de la Radio Nacional en la ciudad de Bogotá (ver imagen 2), entre otros.

Imagen 1

Interpretación de la adaptación de Rosarillo en el Auditorio de la Cámara de Comercio Medellín sede Centro



Nota. Piano Lezly Berrio, Violonchelo Stiven Casas. Fotografía Luis Fernando Osorno (2019).

Imagen 2

Interpretación de la adaptación de Rosarillo en las instalaciones de la Radio Nacional



Nota. Piano Lezly Berrio, Violonchelo Stiven Casas. Fotografía Carolina Vélez (2019).

Inicialmente, concebidos como preparación para las posteriores grabaciones de la obra integral de Luis A. Calvo, los conciertos tuvieron un impacto significativo en el público interesado. El entusiasmo generado fue tal que se incorporaron más propuestas de conciertos, ampliando así la difusión de la adaptación de *Rosarillo* y de la obra completa de Calvo. Estos eventos no solo sirvieron como plataforma para la presentación de la adaptación de *Rosarillo*, sino que también contribuyeron a la promoción de la música de este compositor colombiano en su conjunto.

Grabación audiovisual

En la mayoría de los conciertos que se realizaron con la adaptación de *Rosarillo*, se logró captar una grabación audiovisual. Uno de los objetivos de este proyecto era la grabación de la adaptación para violonchelo y piano en un entorno tranquilo y cerrado al público. En este espacio controlado, se dispuso de tiempo suficiente para realizar múltiples tomas, corregir errores y proponer nuevas ideas con el fin de capturar la mejor versión posible de la interpretación. Posteriormente, estas grabaciones fueron compartidas en plataformas digitales como Spotify³ y YouTube⁴.

La grabación tuvo lugar en el Teatro Universitario Camilo Torres de la Universidad de Antioquia, y contó con la participación de un equipo multidisciplinario que incluía sonidistas, personal técnico, camarógrafos y demás colaboradores (Ver imagen 3). Estas sesiones de grabación fueron intensas, con jornadas maratónicas, dedicadas a capturar la obra integral de Calvo.

³ Enlace de la adaptación en Spotify: <https://open.spotify.com/intl-es/track/2MgELVeqjhDHbb1QMpPvnL?si=dsT8nVFLTXGp8-HrvPFUPg&nd=1&dlsi=e3432236747946c5>

⁴ Enlace de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=hs8dsMtsLZI>

Imagen 3

Captura de pantalla a un video de una de las grabaciones en audio de la adaptación Rosarillo



Nota. Piano Lezly Berrio, Violonchelo Stiven Casas. Captura de pantalla propia, video por Lezlye Berrio (2024).

Otras adaptaciones

El impacto de esta adaptación trascendió el ámbito de la interpretación musical, convirtiéndose en una fuente de inspiración para otros músicos e instrumentistas. Estimuló su creatividad y los motivó a explorar y crear sus propias versiones en diversos formatos. Tras la difusión de la adaptación para violonchelo, surgieron nuevas interpretaciones adaptadas para otros instrumentos y conjuntos. Estas nuevas versiones incluyen adaptaciones para piano a cuatro manos por Lezly Berrio y Alba Pontoriero, trombón y piano interpretado por David Arboleda y Lezlye Berrio, corno y piano por Angelica Oregón y Lezlye Berrío, así como un dueto de contrabajo que abordó específicamente la parte del *Meno mosso* por Ilco Rusev.

Fase 3 - Revisión de la adaptación y recomendaciones (Anexo 2)⁵

Esta última fase consistió en una revisión técnica de la adaptación para violonchelo y piano de la obra *Rosarillo* de Luis Antonio Calvo, utilizando la perspectiva que he adquirido durante mi Maestría en Música, enfocada en la interpretación del violonchelo. El objetivo era ofrecer una mirada fresca y renovada de la obra, evaluando la posibilidad de agregar o quitar partes con el fin de enriquecer la interpretación desde una nueva perspectiva.

Se examinaron aspectos como la estructura, la fluidez y la coherencia musical de la adaptación. Se consideró la viabilidad de realizar modificaciones que pudieran mejorar la interpretación, manteniendo siempre el respeto por la integridad de la obra original. Durante la revisión técnica de la adaptación para violonchelo y piano de *Rosarillo* de Luis Antonio Calvo, se realizaron diversas recomendaciones para mejorar la ejecución e interpretación de la obra. Estas recomendaciones abarcan aspectos como digitaciones, arcadas, dinámicas y fraseos, con el objetivo de ofrecer una interpretación más fluida, expresiva y coherente.

Arcos y digitaciones

En cuanto a las digitaciones y arcadas, se sugieren opciones que facilitarán la ejecución técnica del violonchelo, manteniendo al mismo tiempo la musicalidad y la coherencia del discurso sonoro. Se propusieron digitaciones alternativas para pasajes difíciles (a diferencia de la primera versión donde solo había una sugerencia de digitación) y se recomendaron arcadas que enfatizan las líneas melódicas principales y las relaciones armónicas. Se agregaron algunas ligaduras que ayudan a tocar mejor ciertos pasajes, por ejemplo, los septillos de notas en fusa en los compases 53 y 55.

⁵ Partitura de la readaptación de la parte del violonchelo resultante de la revisión.

Ejemplo 13

Fragmento donde hay dos opciones de digitación y adición ligadura

Nota. Elaboración propia a partir del manuscrito de Calvo.

Dinámicas y fraseos

En relación con las dinámicas, se ofrecieron indicaciones detalladas para resaltar los contrastes dinámicos y expresivos de la obra. Se sugirió un uso variado de las dinámicas para crear tensiones y resoluciones, así como para destacar los momentos climáticos y emotivos de la composición. Por ejemplo, para el primer motivo melódico del violonchelo, se sugiere empezar en “*p*” (*piano*) y la segunda frase en “*mp*” (*meso forte*), o en el “*f*” (*forte*) del compás 41 y el “*súbito p*” (*súbito piano*) del compás 44, entre otros.

Ejemplo 14

Fragmentos donde se muestra el contraste dinámico mencionado

Nota. Elaboración propia a partir del manuscrito de Calvo.

En cuanto al fraseo, se proporcionaron sugerencias para enfatizar la estructura musical y comunicar eficazmente la narrativa de la obra. Se recomendaron cambios sutiles en el fraseo para resaltar su forma y crear cohesión entre las diferentes secciones de la adaptación. Se utilizaron reguladores que marcan hacia dónde debe conducir las frases, por ejemplo, entre el compás 18 y 21, o en la última sección de la adaptación, hay varias subidas y bajadas de intensidad, marcadas con crescendos y decrescendos hasta llegar a un plano final con un sorpresivo acorde en “*f*” y *pizzicato*.

Ejemplo 15

Pentagrama final donde se muestran los reguladores y acorde final en pizzicato y forte

The musical score for Example 15 is a single staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins at measure 150. The first section features a melodic line with a slur and a fermata, marked with fingering '1' and '3'. This is followed by a section marked 'rit.' (ritardando) with a slur and a fermata, marked with fingering '1'. The next section is marked '8^{va}' (octave) and '3', with a slur and a fermata. The final section is marked 'pizz.' (pizzicato) and 'f' (forte), with a slur and a fermata. The score includes several dynamic markings: > (crescendo) and < (decrescendo) under the first section, < (decrescendo) under the second section, > (crescendo) under the third section, and < (decrescendo) under the fourth section. The piece concludes with a double bar line.

Nota. Elaboración propia a partir del manuscrito de Calvo.

Interpretación

En cuanto a la interpretación de la adaptación para violonchelo y piano de la obra *Rosarillo* de Luis Antonio Calvo, se recomienda, primeramente, abordar el estudio de la partitura con un reconocimiento claro de las diferentes secciones y sus características distintivas. Por ejemplo, se puede considerar otorgar un carácter de pasodoble a la primera sección, mientras que en el *Meno mosso* se puede optar por un enfoque más tranquilo y *dolce*. Además, es importante resolver aspectos técnicos como las dobles cuerdas, estudiando primero las voces individuales y luego integrarlas de manera coherente. También, se sugiere explorar el uso de diferentes tipos de vibrato, adaptándose según las necesidades expresivas de cada sección.

Además, se recomienda a los intérpretes diferenciar entre los motivos repetidos y explorar una mayor libertad interpretativa para expresar su propio estilo y personalidad musical. Esto implica experimentar con variaciones en el fraseo, la dinámica y la articulación, permitiendo así que cada intérprete aporte su propia voz única a la interpretación de la obra.

Discusión y conclusiones

En respuesta a la pregunta inicial sobre cómo promover la interpretación de la música colombiana para violonchelo a través de la obra *Rosarillo* de Luis Antonio Calvo, es crucial iniciar con un interés inicial desde el ámbito académico. Los directivos educativos pueden liderar iniciativas para transmitir este interés a los maestros, quienes a su vez lo pueden compartir con los estudiantes. Es esencial explorar el repertorio de música colombiana disponible para este instrumento, analizando qué obras son adecuadas para adaptarse. Posteriormente, se debe realizar un análisis detallado de estas obras, considerando tanto su aspecto técnico como musical, proporcionando recursos útiles tanto para el estudio como para la interpretación. Además, es fundamental gestionar espacios para la interpretación de estas obras, así como generar medios que perduren en el tiempo, como grabaciones o ediciones de partituras.

Estos pasos pueden respaldarse con los resultados obtenidos en este artículo, que incluye la contextualización de la obra *Rosarillo* en su adaptación para violonchelo, un estudio comparativo entre la partitura original y su adaptación, promoción a través de conciertos en vivo, grabaciones audiovisuales y la edición final de partituras, así como la revisión y recomendaciones para la interpretación, culminando en la revisión de la adaptación.

Al comparar los escritos previamente publicados sobre este tema, se pueden identificar similitudes y diferencias significativas. Por ejemplo, contrastando con la tesis doctoral del maestro Javier Arias (2022), se observa que él aborda un contexto general del violonchelo en Colombia, mientras que el presente artículo académico se enfoca en la contribución de nuevo repertorio para los violonchelistas mediante la adaptación específica para violonchelo y piano de la obra *Rosarillo* de Calvo.

Al comparar el trabajo del maestro Ludmil Vassilev, *El violonchelo y la música colombiana* (2013), centrado en melodías de las diversas regiones de Colombia adaptadas al

violonchelo con diferentes niveles de dificultad, se distingue que este se enfoca en un proceso pedagógico para integrar la música colombiana en el aprendizaje de este instrumento. Por otro lado, nuestro artículo se concentra en una propuesta interpretativa y analítica de una adaptación específica de una obra colombiana, aunque también podría ser considerado como parte de futuros procesos académicos.

Asimismo, se observan similitudes entre los resultados de este artículo y los presentados por el compositor y violonchelista Deiner Hurtado (1971) en su libro *Colombia en dos Cellos*. Hurtado presenta 11 duetos para violonchelos que exploran los ritmos y tradiciones de Colombia, aportando sugerencias relacionadas con digitaciones, arcadas y fraseos. Estos conceptos se asemejan a los abordados en el presente artículo en relación con la adaptación de *Rosarillo*, mostrando una convergencia en las recomendaciones para la interpretación musical.

En este artículo, se exploraron varios conceptos teóricos fundamentales para establecer las bases de este enfoque. Se discutió el papel del violonchelo en Colombia, la figura del compositor Luis Antonio Calvo y su relación con este instrumento; el contexto histórico de la obra *Rosarillo*, así como conceptos clave como adaptación y procesos similares. También se examinaron ejemplos de obras colombianas para violonchelo previamente adaptadas. Las implicaciones teóricas y sus posibles aplicaciones prácticas son significativas. Por ejemplo, se destaca la importancia de comprender la adaptación y considerar al intérprete como un creador de su propio repertorio a través de estos procesos adaptativos. Estas ideas tienen aplicaciones prácticas evidentes en los resultados presentados, que pueden beneficiar a los violonchelistas, tanto en entornos académicos como en su desarrollo profesional y artístico.

Para concluir, los resultados de este artículo nos lleva a resaltar un tema crucial: el enriquecimiento del repertorio colombiano para violonchelo. Para lograrlo, es fundamental comenzar con un interés en el tema y un conocimiento del panorama actual de las obras colombianas para este instrumento. Además, es importante reconocer que procesos como las adaptaciones pueden desempeñar un papel clave en la ampliación y diversificación del repertorio. Una vez identificadas las obras que podrían ser adaptadas, es necesario llevar a cabo estas adaptaciones, aprovechando las oportunidades para enriquecer el repertorio con nuevas perspectivas y expresiones musicales.

Así pues, este artículo abre la puerta a futuras exploraciones donde se pueda incentivar no solo a los violonchelistas, sino a cualquier instrumentista interesado en la música colombiana, a contribuir al crecimiento del repertorio. Al hacerlo, se aportará al desarrollo de la música clásica de nuestro país, y se seguirá resaltando y promoviendo su riqueza en el ámbito cultural tanto a nivel nacional como internacional.

Referencias

- Arias, J. (2022). *Música para violonchelo en Colombia: 1896-2017 propuesta analítico-interpretativa de cuatro obras para violonchelo solo*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México.
https://tesiunam.dgb.unam.mx/F?func=direct¤t_base=TES01&doc_number=000832708
- Berendt, J. E. (1994). *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Fondo de Cultura Económica.
- Berrio, L. (2019, septiembre 27). *Entrevista Radio UdeA a Lezlye Berrio sobre Luis Antonio Calvo, grabación integral de su música*. [Archivo de video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=1qcohjSvTNY&t=1s>
- Berrio, L. (2020a). *Minuet en Re bemol S.O. 168, versión para violonchelo y piano*. Edición del arreglista.
- Berrio, L. (2020b). *Rosarillo S.O. 254 Adaptación y revisión para piano a 4 manos*. Edición del arreglista.
- Escobar, E. (2002). *Fuga canónica: en torno de la figura desdichada de Julio Quevedo Arvelo, llamado El Chopin, y otras notas sobre la música y la amusia*. Editorial Universidad EAFIT.
- Hurtado Aguirre, D. S. (2011). *Colombia en dos cellos*.
- Londoño, K. (2012). *Las Suites I y II para Cello solo de Cesar Zambrano (1949-): Contextualización de las obras dentro del panorama musical colombiano* (Tesis de maestría). Universidad EAFIT.

Mincham, J. (2010). "Chapter 85 Bwv 29 – The Cantatas de Johann Sebastian Bach" [en línea]. <https://www.jsbachcantatas.com/documents/chapter-85-bwv-29/>

Newbould, B. (1997). *Schubert: the Music and the Man*. Gollancz.

Ospina Romero, S. (2012). *Luis A. Calvo, su música y su tiempo*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia.

Quintero Benítez, Á. de J. (2024). *Violonchelo cantao; el violonchelo desde las músicas tradicionales a través de cuatro adaptaciones de melodías representativas del Caribe colombiano* (Tesis de maestría). Universidad EAFIT.
<https://repository.eafit.edu.co/items/5417f3b0-9489-492b-8174-3c07980c1df7/full>

Sans, J. F. (2002). *La traducción de la música*.
<https://es.scribd.com/document/228573617/La-Traduccion-de-La-Musica-J-F-Sans>

Taruskin, R. (2010). *The Oxford History of Western Music, Music in the Early Twentieth Century*. Oxford University Press.

Vassilev, L. (2013). "El violonchelo y la Música Colombiana".
<https://udearroba.udea.edu.co/internos/course/view.php?id=2968>

Vassilev, L (2019) *Reverie de Carlos Umaña Adaptación para violonchelo*. [Manuscrito del arreglista].

Zapata, C.A. (2023, junio 23). *La gata golosa, Fulgencio García Adaptación e interpretación: Carlos Andrés Zapata Barrientos* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MzVbYvdmo1Y>