

Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Grado en Música

Edición crítica de la obra *Nocturno-
Barcarola, Op. 52.* para violonchelo y
piano del compositor granadino Francisco
Alonso.

Trabajo fin de estudio presentado por:	Irene Morales Contreras
Tipo de trabajo:	Investigación
Director/a:	Miguel Ángel Aguilar Rancel
Fecha:	19 de julio de 2022

Resumen

El presente Trabajo Fin de Grado se trata de una propuesta de edición crítica de la obra de cámara Nocturno-Barcarola, op. 52. para violonchelo y piano del compositor granadino Francisco Alonso, con la finalidad de fomentar su estudio, difusión e interpretación.

La propuesta está basada en los conocimientos desarrollados durante mi carrera como violonchelista y como musicóloga. Además, se realizó un estudio del estilo de la obra, así como una propuesta instrumental y musical, con la intención de emprender un trabajo editorial y, posiblemente, proceder a la edición crítica de una obra grande del compositor, como podría ser alguna de sus zarzuelas.

Para realizar este trabajo, he contado con el manuscrito original que se encuentra en el Centro de Documentación Musical de Andalucía y con la ayuda del Catedrático de Piano acompañante Héctor Eliel Márquez Fornieles, para la elaboración de los criterios musicales y del Catedrático de Violonchelo Gabriel Delgado Morán para la elección de los arcos y digitaciones más apropiados para la interpretación del violonchelo.

Con toda esta información he podido tomar las decisiones editoriales pertinentes en cuanto a los aspectos principales de la obra para realizar una interpretación adecuada con miras a organizar una grabación profesional que me permita difundir la pieza y dar a conocer a uno de los compositores más importantes de la música española, Francisco Alonso.

Palabras clave: Francisco Alonso, violonchelo, piano, música de cámara, patrimonio musical granadino, manuscrito.

Abstract

This Final Degree Project is about a proposal for a critical edition of the chamber work Nocturno-Barcarola, Op. 52. for cello and piano by the Granada-born composer Francisco Alonso, with the goal of promoting its study, dissemination and interpretation.

The proposal is based on the knowledge developed during my career as a cellist and as a musicologist. In addition, a study of the style of the work was carried out, as well as an instrumental and musical proposal, with the intention of undertaking an editorial work and, possibly, proceeding to the critical edition of a milestone work by the composer, such as one of his zarzuelas.

To carry out this work, I have had the original manuscript that is in the Centro de Documentación Musical de Andalucía and, with the help of the Catedrático de Piano acompañante Héctor Eliel Márquez Fornieles, for the elaboration of the musical criteria and the Catedrático de Violonchelo Gabriel Delgado Morán for choosing the most appropriate bows and fingerings for cello performance.

With all this information I have been able to make the pertinent editorial decisions regarding the main aspects of the work in order to carry out an adequate interpretation with a view to organizing a professional recording that will allow me to spread the piece and make known one of the most important composers of Spanish music, Francisco Alonso.

Keywords: Francisco Alonso, cello, piano, chamber music, granadan musical heritage, manuscript.

Índice de contenidos

1. Introducción	8
1.1. Justificación	8
1.2. Planteamiento del problema	9
1.3. Objetivos.....	10
1.3.1. Objetivos generales:	10
1.3.2. Objetivos específicos:	11
2. Marco teórico.....	12
2.1. Contexto músico-cultural granadino (1887-1911)	12
2.2. Vida y obra del compositor	13
2.3. La música de Francisco Alonso	16
3. Metodología	19
4. Resultados y discusión	21
4.1. Del manuscrito a la partitura digital.....	21
4.2. Análisis de la obra.....	26
4.3. Propuestas interpretativas	29
4.4. Justificación de decisiones para la edición.....	32
4.5. Estilo de la obra	34
5. Conclusiones.....	36
6. Limitaciones y prospectiva	38
6.1. Limitaciones.....	38
6.2. Prospectiva	39
Referencias bibliográficas.....	40
Anexo A. Partitura manuscrita.....	42

Anexo B. Partitura versión digital47

Índice de figuras

Figura 1.....	21
Figura 2.....	21
Figura 3.....	22
Figura 4.....	22
Figura 5.....	23
Figura 6.....	24
Figura 7.....	26
Figura 8.....	26
Figura 9.....	27
Figura 10.....	27
Figura 11.....	31

Índice de tablas

Tabla 1.....	25
--------------	----

1. Introducción

La elección del tema que nos ocupa en este trabajo surge con la idea de dar a conocer parte de la música inédita del compositor granadino Francisco Alonso. Los herederos de Alonso donaron, en diciembre de 2019, al Centro de Documentación Musical de Andalucía [CDMA] todas las partituras y manuscritos de la etapa de residencia en Granada (1887-1911) del compositor. Gran parte del material donado se encuentra en formato manuscrito y ese es el motivo por el que nace este trabajo: dar a conocer y facilitar la interpretación de la música española, o al menos de una pequeña parte.

Este trabajo pretende potenciar y valorar la música de compositor y músico granadino ofreciendo una edición crítica de su obra *Nocturno-Barcarola*, op. 52. para violonchelo y piano. El principal objetivo es visibilizar la música de este compositor, también difundir que, además de la composición de música popular, costumbrista y regional, por lo que es mayormente conocido, destaca por la composición de otros géneros como la música de cámara o la música para piano.

Analizaremos el estilo compositivo, así como la estética musical que utiliza, ahondaremos sobre la vida del compositor y se hará una propuesta musical, violonchelística, pianística y estilística sobre la obra objeto de este Trabajo Final de Grado.

1.1. Justificación

El trabajo académico que presento es consecuencia de mi interés por conocer el patrimonio musical y cultural español y, especialmente, granadino. Su último fin es visibilizar y divulgar ante la comunidad violonchelística y musicológica el potencial de la música más cercana a nosotros.

Mi acercamiento a este compositor y músico granadino surgió en el año 2012 coincidiendo con el 125 aniversario de su nacimiento. Como homenaje, la Joven Orquesta Sinfónica de Granada [JOSG], de la que fui miembro durante quince años, organizó por primera vez una gala-concierto en el Auditorio Manuel de Falla de Granada en el que se interpretaron obras, como la historieta cómica-lírica *Qué pasa en Cádiz* y el sainete en un acto *Un patio del Albaicín*, que estaban completamente en el olvido a causa de la falta de grabaciones. Para la

ocasión se realizó una edición de *Un patio en el Albaicín*, obra de su etapa granadina que también fue cedida por los herederos de F. Alonso al Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Dos años más tarde, la JOSG organizó otro proyecto del que también fui partícipe, en el que además de una gala-concierto, se preparó la exposición *Francisco Alonso (1887-1948): Tradición y modernidad en la música*. Otra de las actividades programadas fue la presentación en el Centro de Documentación Musical de Andalucía de la publicación *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*, por su autora Celsa Alonso, y la edición crítica de *Un patio en el Albaicín* realizada por M^a del Coral Morales, Gabriel Delgado y Ana Luque.

A todo esto, se sumó el Ayuntamiento de Granada rindiéndole tributo a su memoria en el Centro Cultural Beiro que pasó a denominarse Teatro Maestro Francisco Alonso.

Además, en el año 2018 realicé mi Trabajo Fin de Estudios: *Selección de pasajes orquestales de violonchelo más representativos del género lírico escénico español (1900-1936)*, en el Conservatorio Superior de Música de Granada bajo la dirección de Gabriel Delgado. Esto me permitió más acercamiento aún al género lírico zarzuela que fue de gran importancia en España y en Latinoamérica durante un siglo 1850-1950 y que tan poco valorado y conservado ha sido.

Mediante este trabajo pretendo concienciar, tanto a docentes como a alumnos, la riqueza de la música de nuestro país y promover la interpretación de obras que se salen del repertorio «típico» del violonchelo, contribuyendo a la recuperación y divulgación de nuestro patrimonio musical.

1.2. Planteamiento del problema

Mi primera idea a la hora de enfrentarme a este Trabajo Fin de Grado, fue la realización de una edición crítica de alguna de las zarzuelas inéditas que los herederos de la familia Alonso donaron al Centro de Documentación Musical de Andalucía. A la hora de llevar a cabo la elección de esta pieza, encontré otras que me suscitaban más interés entre las que destacan Cuarteto op.44 (1906) o el Quinteto con piano *¡Viva Graná! Pasodoble flamenco*. El Quinteto con piano está publicado por Madrid: Unión Musical Española (1914) y, además, en formato

manuscrito encontramos en el catálogo de la etapa granadina del Centro de Documentación Musical de Andalucía la partitura para banda.

El Cuarteto op.44 (1906) es una obra para cuarteto de cuerda, en formato manuscrito, pero presenta el inconveniente de no haber sido terminado. Como consecuencia, la realización de una edición crítica de este material sería algo que carecería de sentido.

Finalmente encontré el Nocturno-Barcarola, op. 52. Es una obra para violonchelo y piano, perteneciente a la etapa granadina del compositor, ya que fue compuesta en 1906 y que encontramos en formato manuscrito. Como violonchelista profesional he considerado que puedo hacer una mejor versión de una pieza compuesta específicamente para mi instrumento.

Creo que es importante la labor musicológica para promover nuestro patrimonio y sacar a la luz obras que no se interpretan debido a que no han sido editadas; además, la mayoría, son obras que no se conocen debido a la falta de grabaciones.

1.3. Objetivos

El principal objetivo de este Trabajo Fin de Grado [TFG] es promover el patrimonio musical de Granada mediante la realización de una edición crítica de la obra *Nocturno-Barcarola*, op.52 (1906) del compositor granadino Francisco Alonso.

Igualmente se pretende dar a conocer el lenguaje musical utilizado por el compositor con la intención de realizar una edición crítica que nos permita una adecuada interpretación de la obra. Para ello, se realizará una digitalización de la partitura, ya que actualmente contamos sólo con el manuscrito y se hará una propuesta de estudio en la que encontraremos indicaciones metronómicas, arcos y digitaciones con la intención de obtener mejores resultados a la hora de su estudio e interpretación.

1.3.1. Objetivos generales:

- a. Dar a conocer la música para violonchelo y piano del patrimonio musical y cultural español y granadino.
- b. Elaborar una edición crítica de una partitura inédita y en formato manuscrito.

- c. Desarrollar las capacidades necesarias para la toma de decisiones respecto a los posibles errores que podamos encontrar en la partitura manuscrita.
- d. Aplicar a la edición los criterios técnicos e interpretativos aprendidos a lo largo de mi formación académica como violonchelista.
- e. Posibilitar en un futuro la realización de una edición crítica y la digitalización de una zarzuela completa del compositor Francisco Alonso.

1.3.2. Objetivos específicos:

- a. Conocer la vida, obra y estilo del compositor granadino Francisco Alonso.
- b. Argumentar de manera razonada los criterios adoptados para interpretación de la obra seleccionada.
- c. Realizar un análisis estético de la obra seleccionada.
- d. Elaborar criterios interpretativos y coherentes basados en elementos estilísticos e históricos.
- e. Tomar decisiones y solucionar problemas que respondan a los objetivos del trabajo.

2. Marco teórico

2.1. Contexto músico-cultural granadino (1887-1911)

La vida musical en Granada a finales del siglo XIX era como la de cualquier capital de provincia andaluza del momento. Desde 1839, Granada tenía un Liceo Artístico, como explica (Alonso, 20014) era una sociedad instructo-recreativa de naturaleza burguesa con la que colaboraban músicos profesionales empleados en la capilla catedralicia. El liceo granadino contaba con la revista *La Alhambra* hasta 1843 –revista dedicada a las artes y letras– (Hemertotdigital.bne.es, 2022), mismo año en el que el teatro sufrió una gran crisis. En 1847 El Liceo retomó su actividad y, a partir de 1860, se crea una nueva revista: *El Liceo Artístico*. La ciudad también contaba, desde los años treinta, con temporadas de ópera italiana, pero fue a partir de la década de 1860, cuando protagonizó un gran desarrollo económico que fue el impulso para el desarrollo de la vida cultural y musical (Alonso, 2014), esto tuvo como consecuencia que en los teatros se empezase a escuchar zarzuela, desplazando a la ópera italiana. Se crearon varias sociedades instructo-recreativas y tertulias que organizaban conciertos y que fueron importantes para la educación musical de la burguesía granadina. En 1889, la Sociedad Económica de Amigos del País, fundó la Escuela de Música –germen del futuro conservatorio granadino–, donde impartía docencia Celestino Vila de Forns, maestro de capilla de la Catedral hasta 1900 (Alonso, 2014).

En los años ochenta, la música sinfónica empieza a cobrar importancia, destacando la visita de Tomás Bretón a la Sociedad de Conciertos de Granada para dirigir varios conciertos en el Palacio de Carlos V con la celebración de las fiestas del Corpus. Los conciertos incluyeron el estreno de obras de tendencia alhambrista de compositores granadinos. Las fiestas del Corpus eran un importante evento cultural en la ciudad en las que se celebraban concursos de bandas o orfeones organizados por el Ayuntamiento. La actividad musical continuaba muy activa en el Teatro del Liceo, que en 1881 había fundado la Escuela de Música y que tuvo como antecesor una revista titulada *La Alhambra*, creada en 1898. La zarzuela se asentó en el Teatro del Campillo –llamado posteriormente Teatro Cervantes– y el Teatro Isabel la Católica, gracias a compañías itinerantes.

Uno de los dinamizadores de la vida musical granadina fue Francisco de Paula Valladar, crítico y cronista musical granadino, gracias al cual sabemos de la actividad de los teatros, conciertos, bandas, coros y orfeones, otro pilar de la vida granadina. La actividad del canto coral era una herramienta de cohesión social: para la burguesía era una actividad lúdica, didáctica y moralizante, aconsejable para la clase obrera. En su juventud, Francisco Alonso dirige dos agrupaciones corales de distinta naturaleza: el Coro de los Obreros del Fargue y el Coro de la Sociedad Filarmónica Granadina, una obrera y otra burguesa.

La ciudad contaba con otras asociaciones como la Sociedad Coral Granadina en 1882 –un coro de obreros–, la sociedad Fomento de las Artes en 1882 –destinada a la clase obrera–, el Centro Artístico de Granada en 1885 y el Orfeón del Centro Artístico de Granada en 1888.

Durante la niñez del maestro, la vida musical de la ciudad atraviesa una etapa de decadencia y solo la Sociedad Económica logra mantener la actividad en razón de su Escuela de Música. Hay una sequía en la música sinfónica que dura hasta 1900 cuando regresa Bretón a la ciudad. La situación de apatía continuó durante las primeras décadas del siglo xx: tres años sin conciertos sinfónicos en la Alhambra, aunque seguía ofreciéndose zarzuela en los teatros de la ciudad. Los conciertos del Centro Artístico, la Banda del Regimiento de Córdoba y del Liceo eran bastante escasos, lo que motivó a la creación en 1903, de una Asociación de Profesores de Música. En 1904, se fundó la Banda de Obreros Polvoristas de El Fargue. A esta banda dedicó Alonso gran parte de sus energías.

2.2. Vida y obra del compositor

Francisco Alonso López nació en Granada el 9 de mayo de 1887. Comenzó sus estudios en el Colegio de los Padres Escolapios de dicha ciudad. Descubriendo pronto sus aptitudes musicales, comenzó a estudiar con Antonio Segura Mesa. Continuó sus estudios con el compositor y maestro de capilla de la Catedral de Granada, Celestino Vila de Forns, quien le formó en el arte del contrapunto coral. Presionado por su padre, inició los estudios de medicina que abandonó a los pocos años.

La primera obra que compuso el maestro fue en 1901, una mazurca para piano titulada *Pilar* op.1 dedicada a su madre. En 1903 se puso al frente de la Banda de los Obreros Polvoristas de El Fargue, un barrio a las afueras de Granada. En esta época una gran parte de su producción musical fueron marchas militares, pasodobles, entre los que destacan «¡Pólvora

sin humo!», «¡Duro que es tarde!», «¡Viva Graná!» y el «Himno de la Virgen de las Angustias», con versos de Eduardo Sánchez Manzano. Al mismo tiempo, fundó y dirigió un orfeón dentro de la Sociedad Filarmónica de Granada.

La Banda y el Orfeón actuaron juntos en numerosas ocasiones dirigidos por Francisco Alonso, estrenando obras del propio director y compositor como «La Barquera», «Serenata granadina» y «La Despedida». En las fiestas del Corpus de 1907, ambas formaciones ofrecieron un concierto en el Palacio de Carlos V, estrenándose «La Barcarola (¿No escuchas las olas?)» op.48.

En 1904 estrenó en el Teatro de las Escuelas del Ave-María una zarzuela infantil con en dos actos con libreto de Manuel Medina Olmos, una fábula moralizante protagonizada por tres mujeres.: *La primera gracia*. Las Escuelas Pías del Ave María fueron fundadas por Andrés Manjón con el objetivo de alfabetizar a los gitanos del Sacromonte. La Escuela contaba con un pequeño teatro –donde se interpretaban pequeñas zarzuelas–, un batallón infantil y una charanga.

En el mismo año del estreno de *La primera gracia*, la Filarmónica de Granada dio su primer concierto en los salones del Círculo Católico Obrero bajo la dirección de Francisco Alonso, aprovechando para el estreno de su gavota para piano «¿Se puede pasar?», que, posteriormente, el músico arregló para banda.

La mayoría de las obras juveniles para piano de Alonso responden a los requerimientos del pianismo de salón basados en ritmos de moda. No hay fantasías sobre motivos de ópera, ni caprichos, romanzas o variaciones. La mayoría de las obras son aires de danza –vales, polkas, jotas, mazurkas, vales, gavotas y habaneras–, barcarolas, marchas y pasodobles. También destaca un gran número de obras a cuatro manos: «Primera barcarola» (1904), una «Marcha mora» (1906) que el después arregló para banda y que reelaboraría años más tarde para su zarzuela bufa *Cleopatra* (1914), la gavota «María Luisa», un pasodoble «¡Pólvora sin humo!» (1906) y «Noche en la Alhambra».

El género teatral en su ciudad natal tenía bastantes limitaciones, pero el músico granadino siempre sintió predilección por este género. En 1905 se estrenó con gran éxito en el Teatro Cervantes de Granada una zarzuela titulada *La niña de los cantares*, zarzuela en un acto y cuatro cuadros con libreto de Venancio Herreros y Raimundo Domínguez. De ese mismo año

datan obras dramáticas: *El primer beso de amor*, zarzuela en un acto con libreto de Francisco Valladar y Ángel Tapia, y *La Gloria*, zarzuela en un acto con libro de Raimundo Domínguez. En ese mismo año la Banda del Fargue y La Banda del Regimiento de Córdoba, estrenan la gavota para piano «¿Se puede pasar?», la polka «Rosarito» o el vals «Rosas de Otoño».

En 1906, en las Escuelas del Ave María, Alonso estrenó una nueva zarzuela: *El día de inocentes*, cuadro lírico en tres actos con libro de Medina Olmos. A partir de ese año – comienza a ser reconocida la calidad musical de las composiciones de Alonso y, en ese mismo año, fue premiado por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada con su cantata para coro a cuatro voces *¡Tierra!*.

En este mismo año, en su ciudad natal fundó una Escuela de Música, que dirigió hasta su clausura en 1911, que constituye el antecedente directo del Real Conservatorio Superior de Música de Granada, que fue fundado en 1921.

En 1907 se estrenó en el Teatro Cervantes *La Barquera* –barcarola con texto de Martínez de la Rosa– y *Serenata Granadina*, ambas para coro masculino y banda. También estrenó otra obra en el Teatro de las Escuelas: la zarzuela *Los peligros del mentir*, op 66, con libro de Medina Olmo. Al año siguiente, en 1908, escribe una *Anacreótica* para coro masculino sobre versos de José María Caparrós, y una dolorosa musical para *Confidencias: Almas gemelas*, con libreto de José de Cuenca: un entremés de cuatro personajes con una breve ilustración musical.

En 1909, junto a la Banda del Fargue en el Cervantes, estrena tres obras suyas: la *Danza mora* –en su origen fue una obra para piano a cuatro manos op.51–, *El sueño de Boabdil*, un poema lírico para barítono, coro masculino y banda, sobre un texto de Aureliano del Castillo, y la *Marcha mora*. Desde este momento, el talento de Francisco Alonso empieza a apreciarse fuera de Granada. Así, la canción andaluza «Tu ventana», op.74, se incluye en una colección publicada en Barcelona, con poema de José Cuenca.

A partir del verano de 1909, coincidiendo con la decadencia de la actividad musical en su ciudad natal, Alonso abandona la dirección del Coro de la Filarmónica, pero continuó con sus compromisos en la Banda de El Fargue.

Entre 1905 y 1910 compuso varias zarzuelas y sainetes líricos, destacando títulos como: *Adriana, Atraco modernista, El primer beso de amor, La mejor lima social, Junto a los rosales, El querer de la sierra, Dios los cría...*

En 1910, Alonso colaboró con los escritores Venancio Herreros y Luis Guarnerio para componer varias zarzuelas y sainetes en un acto, con el precedente del éxito de *La niña de los cantares*. El primer fruto de esta colaboración fue el sainete cómico *Un patio del Albaicín*, seguido de otro sainete cómico *Castillos en el aire*; ambos por la compañía de zarzuela del maestro Guardón, a su paso por Granada. Esta compañía también estrenó la zarzuela en un acto *La cruz de los Ángeles* y el juguete *La instantánea de Perico*. La última colaboración con Herreros y Guarnerio fue la zarzuela *Almas grandes*, estrenada en el Teatro Cervantes en 1911.

En 1911, Alonso renunció a la dirección de la Banda y el Orfeón mudándose a Madrid donde emprendió de nuevo su carrera artística. No obstante, Granada siempre estuvo muy presente en su vida y le dedicó composiciones como el pasodoble «Graná en mi arma», las canciones «Trova de Lindaraja» sobre versos del poeta cordobés Cristóbal de Castro, «Trova gitana» con texto de Joaquín López Barbadillo y la «Salve a Ntr. Sra. la Santísima Virgen de las Angustias, Patrona de Granada».

En 1947 fue nombrado Presidente de la Sociedad General e Autores de España [SGAE], lo que supuso el reconocimiento profesional a sus años de trabajo en el mundo teatral. Falleció en Madrid el 18 de mayo de 1948 (Alonso, 2014).

2.3. La música de Francisco Alonso

Moisés Davia Soriano, director de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid (1979-1985)

El maestro Alonso fue un músico inspirado. Sus zarzuelas nunca caen en la divagación, en lo zafío y en lo vulgar, pero alcanza siempre lo popular, el alma del público, algo que todos los compositores buscamos tocando con los sonidos bien acordados hasta la fibra sensible del corazón.... Su instinto melódico, armónico, modulativo, dramático e instrumental marcan una de las cúspides de la música española de todos los tiempos, escribiendo su nombre con signos inmortales en nuestro más característico género musical y español: la zarzuela.

El público español.... se emociona y conmueve al oír un pasodoble, un aire regional, una canción y no juzga la música por su género sino por su valor estético. Y este público respetable por su número, sinceridad e independencia ha consagrado ya, y hace decenios, al maestro Alonso creador genial de la música española. (Montero, 1987, pp 116-117).

Gregorio García Segura, compositor:

LA MELODÍA: La línea melódica es grácil, transparente, cristalina, con profundidad temática a la par que sencillez expositiva de gran belleza.

Tal vez algún crítico exigente, preocupado por señalar alguna especial característica «alonsiana», podría afirmar que la tesitura de sus melodías era un tanto grande, es decir, amplia, lo cual generaba problemas a determinados intérpretes, que debían esforzarse para vencer la dificultad que entrañaba la ejecución de una melodía que ponía a prueba la extensión de su propia voz.

LA ARMONÍA: en la música de este género no es frecuente encontrar partituras en las que utilicen acordes de novena con la precisión y eficacia con que el maestro lo hacía. La técnica, verdaderamente magnífica, con la que empleaba apoyaturas, floreos, modulaciones, notas añadidas a los acordes –abejas «picando» la flor– era una lección para todos los profesionales de este tipo de música que nos esforzamos en dar a nuestras partituras un “colorido” que al maestro Alonso le venía dado en fácil dificultad.

En cuanto el empleo de sus múltiples recursos armónicos, baste firmar, que sus conocimientos en esta difícil disciplina le hicieron ir continuamente adelantado a su época.

LA COMPOSICIÓN: La fórmula que, para construir musicalmente su obra, era la conocida por el anagrama “A-B-A”.

El desarrollo de esta fórmula, a pesar de su indudable clasicismo, estaba enmarcado dentro de un contexto claro y muy comprensible para el gran público.

LA ORQUESTACIÓN: La orquestación de sus obras fue siempre moderna y brillante. Utilizaba todos los instrumentos de la orquesta con gran cordura y sentido musical, no sacándolos jamás de su «sitio» y aprovechando al máximo sus posibilidades

técnicas. Diríase que tenía en su mesa de trabajo, constantemente a su alcance, una imaginaria balanza, en cuyos platillos colocaba sonoridad y técnica para conseguir ese justo equilibrio que le permitía crear una partitura de fácil ejecución y enorme efectividad.

Para terminar estas líneas sobre su obra, yo aconsejaría a todo joven músico, aspirante a buen compositor, que estudie a conciencia la obra del insigne maestro Francisco Alonso, y encontrará los conocimientos necesarios para desarrollar su trabajo en las condiciones máximas de garantía. (Montero, 1987, pp 117-118).

3. Metodología

Para abordar los objetivos de este Trabajo Fin de Grado utilizaremos el método analítico, mediante el cual hemos identificado un problema “la falta de interés por recuperar y potenciar nuestro patrimonio musical a causa de la inexistencia de partituras digitalizadas”. Para comenzar con la recuperación del patrimonio, en primer lugar, se ha elegido un compositor y músico español, Francisco Alonso, del cual muchas de sus obras de la etapa en la que vivió en Granada (1887-1911) continúan en formato manuscrito, lo que tiene como consecuencia la falta de interpretación de gran parte de su música.

Comenzamos este trabajo consultando el archivo del Centro de Documentación Musical de Andalucía en el que los herederos de la familia Alonso donaron en diciembre de 2019 todas las partituras, digitalizadas y manuscritas, de la etapa granadina del compositor. Encontramos aproximadamente setenta y ocho piezas en formato manuscrito que pueden catalogarse como: partituras guion del director o partes de apuntar, partituras para piano y/o canto, partituras para orquesta, banda, orfeón o coro, y particellas. (Morales Villar y Ramos Jiménez, 2003). También hemos encontrado en formato impreso dos piezas para orquesta: *Las Leandras. Pasatiempo cómico lírico en dos actos* con música de Francisco Alonso y libreto de Gregorio Martínez Sierra, Emilio González del Castillo y José Muñoz Román; *La Parranda. Zarzuela en tres actos* con música de Francisco Alonso y libreto de Luis Fernández Ardevín; y una para piano llamada *Danza gitana*. Ante este gran número de piezas inéditas procedí a la elección de la pieza objeto de este trabajo: *Nocturno-Barcarola Op. 52* (1906) para violonchelo y piano. La elección de esta pieza es debido a mi formación profesional como violonchelista.

Elegida la obra, comencé el proceso de digitalización mediante el programa informático *Musescore 3*. Este proceso me llevó a la toma de decisiones sobre algunas de las anotaciones que el compositor escribió en el manuscrito. Una vez terminado el proceso de la digitalización, comencé su estudio teórico con el fin de realizar un análisis musical y estilístico.

Después de realizar el análisis, procedí a su estudio con el violonchelo y a la toma de decisiones sobre los arcos y digitaciones que presenta esta edición. Concluido este trabajo

individual, organicé los ensayos con el pianista Héctor Eliel Márquez Fornieles quien me ayudó a realizar una elección adecuada para las digitaciones de la parte pianística que aparecen.

Partimos de la base de que encontraremos más de una propuesta a la hora de la elección de digitaciones y arcos, así como de los elementos estilísticos, para argumentar y justificar dichas elecciones contaremos con libros de referencia como por ejemplo *La digitación en el violonchelo* de Nikola Chacalov (2004), *El arte de tocar el violonchelo* de Christopher Bunting (1983), *La interpretación del violonchelo romántico: de Paganini a Casals* de Trino Zurita (2016), etc... que nos ayudarán a la elección de unos criterios contrastados.

4. Resultados y discusión

4.1. Del manuscrito a la partitura digital

Para llevar a cabo la digitalización de la obra «Nocturno-Barcarola», op. 52. para violonchelo y piano del compositor granadino Francisco Alonso he utilizado el software *MuseScore 3*, un programa informático gratuito de composición y notación musical.

El manuscrito se encuentra en formato PDF en la Biblioteca del Centro de Documentación Musical de Andalucía, por lo que es de fácil acceso. Además, podemos encontrar tanto la parte de violonchelo solo como la de piano; esto me ha ayudado a comprobar que la partitura estaba completa. La caligrafía del compositor es bastante clara, aunque si he tenido que tomar algunas decisiones con la ayuda del pianista Héctor Eliel Márquez Fornieles, en la colocación de las plicas de los acordes en la partitura de piano, algunos acordes o la elección de algunas notas que no quedaban del todo claras.

Lo primero que me llamó la atención a la hora comenzar con este trabajo es que la melodía del violonchelo está escrita en clave de Sol en la segunda línea del pentagrama, normalmente para la escritura violonchelística en ese registro se suele utilizar la clave de Do en tercera o incluso la clave de Fa en cuarta línea. Esto me hizo sospechar que esta melodía puede pertenecer a otra pieza compuesta anteriormente.

Finalmente, he revisado los manuscritos de las composiciones «La Barcarola ¿No escuchas las olas? op.48», «La Barquera op.65. Barcarola para coro y banda», «Invitación. Barcarola a voces solo», y «Primera Barcarola op.48» y en ninguna de las mencionadas aparece una melodía semejante a la de la obra objeto de estudio. He elegido estas composiciones porque pertenecen a la etapa granadina del compositor, fueron compuestas antes de la obra elegida para este trabajo y además pertenecen al mismo género musical. Para la comprobación he utilizado los manuscritos en formato PDF que son de libre acceso y se pueden consultar en la biblioteca del CDMA.

Las dos partituras constan de ochenta y cuatro compases; este fue el primer indicio de que la partitura estaba completa. Respecto al número de compases, puedo destacar un problema en los compases 44-46. La partitura de piano y la «particella» no coinciden.

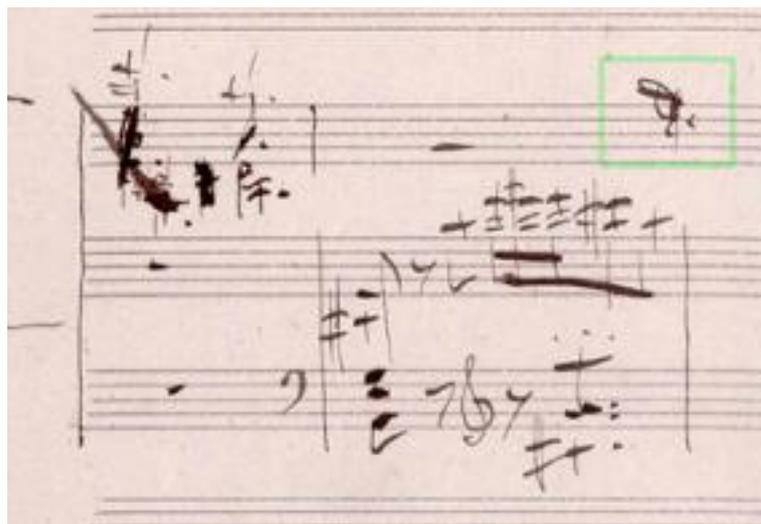
En la parte de violonchelo del manuscrito encontramos un signo de repetición del compás anterior pero, armónicamente no coincide con la partitura de piano. El compositor hace una llamada de atención y escribe el compás faltante en la página siguiente. Para obtener esta conclusión realicé un análisis musical: la conclusión fue que las dos primeras intervenciones del piano son en Mi mayor y las dos siguientes en La mayor.

Figura 1. Manuscrito original. Partitura de piano.



Fuente: Adaptado de *Nocturno-Barcarola Op. 52*. (Alonso, 1906). Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Figura 2. Manuscrito original. Partitura de piano.



Fuente: Adaptado de *Nocturno-Barcarola Op. 52*. (Alonso, 1906). Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Figura 3. Manuscrito original. Partitura de violonchelo.



Fuente: Adaptado de *Nocturno-Barcarola Op. 52*. (Alonso, 1906). Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Si comparamos ambas partes (piano y violonchelo) el signo de repetición que aparece en el cuadrado de color verde en la partitura de piano, no corresponde a la repetición del último compás que ha tocado el violonchelo, porque de ser así tendría que ser un silencio de blanca con puntillo. Al contar con ese compás añadido que aparecía en otra hoja el resultado final ha sido el que aparece a continuación:

Figura 4. Transcripción del manuscrito original. Partitura de piano



Fuente: Adaptado de *Nocturno-Barcarola Op. 52*. (Alonso, 1906). Elaboración propia.

Además, de este pasaje también podemos destacar que en la partitura de piano el compositor anota unos acordes que no se corresponden con la partitura del violonchelo. En la «particella» está escrito en clave de Do en tercera línea del pentagrama. Sin embargo, en la parte del piano está en clave de Sol en segunda línea del pentagrama, aunque, independientemente de la clave en la que esté escrito, corresponden a la misma tesitura. Tras analizar estos compases, he podido concluir que la nota aguda de los acordes –círculo de color morado– que el compositor ha escrito en la parte de piano hace referencia a la nota que tiene que sonar a la hora de interpretar el armónico artificial, la nota que tiene la cabeza blanca –círculo de color azul– es sobre la que no se ejerce presión y la nota con la cabeza negra –círculo de color naranja– es sobre la que se ejerce presión. El resultado sonoro corresponde a la nota que está dentro del círculo morado.

Figura 5. *Manuscrito original. Partitura de piano.*



Fuente: Adaptado de *Nocturno-Barcarola Op. 52*. (Alonso, 1906). Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Para realizar una buena anotación he consultado otras obras de repertorio del violonchelo que tienen armónicos artificiales para anotarlos de manera correcta en la partitura de piano. La conclusión final es que en la partitura de piano se anota la parte del instrumento solista como aparece en la «particella», en el ejemplo anterior corresponde a las notas que están dentro del círculo azul y naranja, y no sería necesario añadir la nota que tiene que sonar.

Otra de las cosas que puedo destacar a la hora de llevar a cabo este trabajo es la aparición de los arcos en sentido inverso.

Figura 6. *Manuscrito original. Partitura de violonchelo.*



Fuente: Adaptado de *Nocturno-Barcarola Op. 52.* (Alonso, 1906). Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Después de hablar con especialistas como la Doctora en Educación Marta Vela, el Catedrático de Violonchelo Gabriel Delgado y el Catedrático de Piano acompañante Héctor Eliel Márquez, la conclusión final es que esa forma de anotar proviene del piano. En la notación de la música para piano de la primera mitad del siglo XIX, la *v* a la inversa hace referencia a la punta del pie y el corchete a la inversa al talón. La conclusión final es que el compositor ha utilizado esta misma notación para escribir el arco arriba y el arco abajo, porque, además, para la hora de la interpretación, esos arcos serían los más apropiados.

La anotación «una corda» que aparece en la partitura de piano en el compás 76, tiene un uso particular y continuación en los tiempos lentos, de sonoridad más atenuada y sutil. Beethoven reservó el pedal izquierdo para momentos de expresividad (Vela, 2021). Francisco Alonso indica esta sonoridad al final de la pieza; estilísticamente hay un cambio de carácter en el que el compositor pretende conseguir un cambio radical. Puedo destacar que, el propio compositor, hace una anotación de dos arcos abajo en la parte del violonchelo para cada uno de los acordes. Mi propuesta era la interpretación de esos acordes con «pizzicato» con el fin de conseguir un sonido menos intenso en el violonchelo y ayudar al piano en la realización del cambio de carácter.

En el compás 31 la última corchea aparece como arco arriba en la parte del violonchelo, pero está corregida por el propio compositor con un arco abajo en ambas partes. Chelísticamente es más ergonómico la realización del acorde arco abajo, además, en esta ocasión, tiene función cadencial.

Algunas ligaduras escritas en la edición que no son del compositor aparecen en línea punteada, con la intención de ver a simple vista que es un añadido que no aparece en el manuscrito. Para la toma de esta decisión he consultado diferentes obras del repertorio violonchelístico, los manuscritos y la edición, con el fin de realizar una notación adecuada de estos elementos.

Para terminar, añadir que el propio Alonso anota, tanto en el manuscrito de la partitura de piano como en la de violonchelo una dedicatoria. En la parte del piano está totalmente tachado y es ilegible, pero en la del violonchelo se puede leer: «para la familia Alonso López».

4.2. Análisis de la obra

«Nocturno-Barcarola», op. 52 es una obra para violonchelo y piano, compuesta por el compositor granadino Francisco Alonso en 1906 durante su etapa de juventud en Granada.

En la tonalidad de Sol mayor, podemos considerar que la obra está basada en el primer movimiento de una forma sonata, con la diferencia de que ésta suele estar formada por dos temas contrastantes (Zamacois, 2004). El primer movimiento de la forma sonata clásica lo conforman: exposición, desarrollo y reexposición, que corresponden con la tabla que a continuación:

Tabla 1. Análisis musical

SECCIÓN 1 EXPOSICIÓN	SECCIÓN 2 DESARROLLO	SECCIÓN 3 REEXPOSICIÓN
Introducción (cp 1-8) Sol M Tema A (cp 9-24) Sol M Tema B (cp 24-32) Sol M Puente (cp 32-47) Mi m, Mi M, La M	Tema C (47-55) Re M Tema B (55-59) Sib M Tema C (59-67) Re M	Tema A (cp 68-76) Sol M CODA (76-84) Sol M

Fuente: Elaboración propia

En esta ocasión contamos con tres temas principales, aunque podemos considerar que el tema B nace del tema A. Los temas pueden ir seguidos de ideas secundarias complementarias. Esto es poco corriente en el tema A, pero frecuente en el tema B. Entonces

más que un tema forma un grupo de temas, encabezados, en cada caso, por el principal de ellos. (Zamacois, 2004).

Figura 7. Tema A.

Musical score for Tema A, measures 9-12. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line (Cantando) and a piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and includes accents (^) and triplets (3). The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Fuente: Elaboración propia

Figura 8. Tema B.

Musical score for Tema B, measures 21-28. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system (measures 21-24) shows a vocal line (Cantando) and piano accompaniment. The second system (measures 25-28) shows a piano accompaniment with a focus on the bass line. The piano accompaniment includes triplets (3) and accents (^).

Fuente: Elaboración propia

Figura 9. Tema C.

The image shows a musical score for 'Tema C' in G major, measures 44 to 48. The score is written for bass, piano, and bassoon. Measure 44 features a bassoon line with a triplet of eighth notes and a piano line with a triplet of eighth notes. Measure 45 continues the piano line with a triplet. Measure 46 shows the bassoon line with a triplet of eighth notes. Measure 47 is marked 'Con amore' and features a bassoon line with a triplet of eighth notes. Measure 48 continues the bassoon line with a triplet of eighth notes. The piano line in measures 47 and 48 features a triplet of eighth notes.

Fuente: Elaboración propia

El tema A está en la tonalidad principal de Sol mayor y el compositor añade la indicación «cantabile»; el tema B desarrolla el segundo motivo principal del tema anterior y está también en la tonalidad de Sol Mayor. Alonso, en este nuevo tema, cambia el tresillo de semicorcheas por semicorchea con dos fusas. Uno de los motivos de este cambio puede ser la búsqueda de una acentuación diferente y la realización de una medida más exacta. Además, el compositor añade un punto a la segunda corchea para hacer más redundante que quiere un ritmo y una articulación más exactas. El contorno melódico coincide en ambos temas. El tema B se repite de nuevo en el compás 55 en la tonalidad de Si bemol mayor.

Figura 10. Cambio motivico.

The diagram illustrates a motivic change. On the left, a musical staff shows a triplet of eighth notes (semicorcheas) with a '3' above it. A blue arrow points to the right, where the same motif is shown with a dotted eighth note and a sixteenth note (semicorchea con dos fusas) with a '3' above it.

Fuente: Elaboración propia

El tema A aparece cuatro veces en la exposición, modulando en la cuarta intervención a Mi bemol mayor para después volver a Sol Mayor en el tema B.

Podemos destacar el uso del acorde de VII disminuida en el segundo pulso del compás 25 que resuelve de nuevo en I de Sol mayor; la segunda vez que repite hace una cadencia perfecta.

En el puente modula al relativo menor – Mi menor – e introduce un nuevo elemento: el trino. El piano interpreta el tema A en el relativo menor de la tonalidad principal. Esto se repite dos veces hasta la llegada en el compás 40 a Mi mayor. En el compás 44 modula a La mayor que actúa como acorde pivote (V-I) de la nueva tonalidad Re mayor para el tema C.

El tema C está en la tonalidad de Re mayor, el V grado de la tonalidad principal. Rítmicamente es una evolución del tema A. Conserva el mismo patrón rítmico, pero ahora en vez de un tresillo de semicorchea, evoluciona a una apoyatura. El contorno melódico es contrario: el tema A comienza con un intervalo de 2ª menor descendente (Si-La) y el siguiente motivo se mueve a distancia de semitono entre una nota y otra (Sol-Fa#-Sol) y el tema C comienza con un intervalo de 3ª menor ascendente (Si-Re) y el siguiente grupo está formado por un intervalo de 2ª mayor descendente (Re-Do#) y otro de 3ª mayor descendente (Do#-La).

En el compás 68 regresa a la tonalidad principal coincidiendo con la reexposición del tema A y dando lugar a la coda en el compás 76 para terminar.

4.3. Propuestas interpretativas

Las propuestas para la interpretación de esta obra son totalmente personales, basadas en la estética musical de la primera mitad del siglo XIX en España y en mi propia experiencia como violonchelista.

Aunque es cierto que muchas de las dinámicas de la pieza están escritas por el propio compositor, después de realizar un análisis formal y estructural podemos obtener algunas conclusiones. También he contado con la ayuda de Héctor Eliel Márquez Fornieles, Catedrático en la especialidad de Piano acompañante en el Conservatorio Superior de

Música Victoria Eugenia de Granada, compositor y director de coro, para tomar algunas de las decisiones que aparecen en esta edición crítica. La decisión respecto a las digitaciones de la parte pianística también han sido tomadas por él.

The Grove Dictionary of Music and Musicians define *Barcarola* como «título dado a las piezas que imitan o sugieren las canciones (barcarola) que cantan los gondoleros venecianos mientras impulsan sus barcas por el agua... Una característica básica de la barcarola es el compás 6/8, con un marcado ritmo cadencioso que representa el movimiento del barco» (Schneider, 1988). Teniendo en cuenta esta definición, podemos observar como a lo largo de la pieza aparece la simulación de este «movimiento de las olas».

La obra comienza con una introducción de ocho compases. En el manuscrito no aparece ninguna indicación dinámica hasta la primera intervención del violonchelo. Después de definir el género musical «barcarola», me parece una interpretación adecuada que las primeras intervenciones del piano deben ser como con la dinámica que el compositor escribe en la primera intervención del instrumento solista. El objetivo es la imitación del agua que sube a la cresta de la ola y baja.

En el compás 9 a continuación comienza la sección 1 –exposición– con la melodía en la voz del violonchelo. Esta sección cuenta con cuatro intervenciones y el compositor anota la dinámica «piano». La primera intervención comienza en piano, crece dos compases y cierra la frase en grado I; la segunda intervención comenzaría «piano» pero, en esta ocasión, serían cuatro compases de «crescendo» que crean tensión para resolver en el v grado, en vez de en el I como lo hacía anteriormente. En la tercera intervención comenzaría «mezzoforte», para mantener la tensión de la intervención anterior y terminaría con un «diminuendo» que modula a Mi bemol mayor en la cuarta y última intervención de esta sección. Con la modulación se produce un cambio de carácter que comienza en «piano» y termina con un gran «diminuendo» prepara el cambio a la siguiente sección.

En el compás 24 comienza el tema B con la melodía en la parte de violonchelo. Se repite dos veces, mi propuesta es empezar con una dinámica «forte» para hacer un «diminuendo» en la caída del compás 26, siguiendo la línea melódica, y comenzar la segunda intervención en una dinámica «mezzoforte» para preparar el inicio de la melodía en la parte del piano en el compás 28. La dinámica para el pianista sería la misma que la que el violonchelo ha hecho anteriormente y la del violonchelo, que ahora tiene el papel de acompañamiento,

comenzaría en «piano», creciendo en el inicio de cada nuevo grupo de semicorcheas; imitando lo que ha hecho el piano en los compases anteriores de su acompañamiento.

A partir del compás 32 comienza el puente en el cual el piano continúa con la melodía y el cello introduce un nuevo acompañamiento con una figuración de trino. El motivo hace una escala descendente que empezaría en una dinámica de «mezzopiano», en el compás 34 se une a la melodía del piano con un «decrescendo» en cada motivo y une la repetición de lo anterior mediante un arpeggio de Mi menor con regulador «crescendo». La dinámica para la parte de piano en este pasaje comenzaría con «mezzoforte» terminando con un regulador a «diminuendo».

En la anacrusa del compás 48 comienza la sección 2 –desarrollo– donde hay una modulación a Re mayor. La voz del violonchelo comienza con la melodía y el compositor indica «con amore». Está formada por dos intervenciones del violonchelo y un acompañamiento novedoso en la parte del piano. Podemos considerar que el compositor pretende, con la introducción de este nuevo elemento rítmico, la recreación de un oleaje más agresivo. Aunque quizá esto sea algo contradictorio con la anotación «con amore» que el propio Alonso anota en la partitura.

En la introducción de este nuevo tema, he considerado el uso de una dinámica «forte», como contraste a todo lo anterior. Para el acompañamiento de piano hemos considerado hacer un pequeño acento en la apoyatura y relajar la corchea-negra ligada.

En el compás 55 se repite la misma melodía que en el compás 24 –tema B– por lo que la interpretación debe de ser la misma, aunque ahora cambia el acompañamiento de piano, que se mantiene hasta la sección 3 –reexposición– en el compás 68, donde el violonchelo repite el tema A.

En la coda –compás 78– desaparece el acompañamiento de piano, y cambia el carácter. Ahora el piano es el que tiene la melodía principal y el cello lo acompaña con unos acordes en la tonalidad principal. La dinámica es «pianísimo» y en la partitura de piano aparece la indicación «una corda» que significa el uso del pedal izquierdo para atenuar el sonido. También podemos destacar que el compositor escribe el tema A sin ninguna ligadura.

4.4. Justificación de decisiones para la edición

La digitación juntamente con los recursos de la técnica del arco, es uno de los medios de expresión más característicos. La elección de una digitación apropiada es una condición importante para un diseño correcto del concepto musical, para la reproducción completa de la idea musical, para una dicción y articulación claras y para un lenguaje musical con significación sintáctica (Chakalov, 2004).

DIGITACIONES:

A la hora de elegir la digitación debemos tener en cuenta los términos digitación técnica y digitación artística. La digitación técnica es la que utiliza tanto las adecuadas posiciones de batidor como las configuraciones de –los dedos de– la mano izquierda con la finalidad de superar los problemas de afinación y/o rítmicos que presenta el texto musical. Cuando la digitación escogida encaja con los requerimientos de fraseo y enunciación, así como con las necesidades de la sintaxis musical las modalidades de digitación técnica y digitación artística coinciden perfectamente con lo que no resulta necesario tomar decisiones de compromiso. (Chakalov, 2004).

De acuerdo con Chakalov, (2004) en que los principios elementales para realizar un cambio de posición son dos:

1. Evitar cambios de posición con el mismo dedo utilizando, siempre que sea posible, dedos distintos.
2. Cambiar de posición aprovechando pausas o valores largos.

Figura 11. Digitación tema A



Fuente: Elaboración propia

En este ejemplo se puede observar que no he respetado los principios que se mencionaban anteriormente. La forma de justificarlo está ligada a la interpretación. Desde mi punto de vista creo que la primera nota del tresillo de semicorcheas es la que tiene más importancia. Por eso, además de hacer coincidir el arco abajo y de añadir a la edición unos reguladores para que quede claro de manera visual, he añadido un cambio de posición que nos ayudará a «acentuar» esa nota y darle más importancia.

La digitación básica para la realización de los armónicos artificiales, compás 41, 43 y 45, consiste en pulsar con el pulgar la nota oscura y con el tercer dedo a distancia de cuarta rozar la cuerda.

ARCOS:

La elección de los arcos que presenta esta versión tienen la función poner la técnica al servicio de la música con el objetivo de conseguir una interpretación fundamentada en el estilo y en las dificultades interpretativas que presenta el instrumento.

Teniendo siempre en cuenta, que se intentará, en la medida de lo posible, realizar los «crescendo» arco arriba y los «diminuendo» arco abajo, con la intención de obtener mejores resultados.

Para las partes de acompañamiento, cambiaremos el punto de contacto del arco hacia el diapasón y ocurrirá lo contrario para las partes de melodía; desplazaremos el arco hacia el puente para obtener un sonido más compacto y presente.

Teniendo en cuenta que el compositor no tocaba un instrumento de cuerda, he intentado respetar en todo momento las anotaciones que hace en la partitura para ser fiel al manuscrito. Las anotaciones del compositor funcionan dentro del estilo y de la interpretación que queremos conseguir.

Destacar, que tanto la elección de los arcos como la elección de las digitaciones es algo extremadamente personal. Esto simplemente es una propuesta.

4.5. Estilo de la obra

La relación entre la naturaleza y el arte es un hecho realmente fascinante; aquella no sólo proporciona las materias primas (sonidos, colores, materiales diversos) sino que también sugiere formas y figuras al artista, introduciéndolo a pensar en el crecimiento de estructuras. Muchos creadores han visto en la naturaleza una fuente de energía; los fenómenos naturales se convierten en fuente de inspiración o estímulo para su imaginación y emociones (Ortega, 2008, p. 115).

Uno de los conceptos musicales que predominan en el periodo romántico es el de «música programática». Este género predominó en el siglo XIX y los compositores asocian la música con la literatura, el paisaje o las artes visuales. Para entender el contenido musical los autores solían integrar un programa, de ahí el nombre de este tipo de música, que servía de guía para el oyente.

La pieza objeto de mi trabajo puede considerarse como una «pieza de carácter». Ortega (2008) la define como un breve fragmento musical asociado por lo general a un contenido extramusical. Dentro de del concepto de pieza de carácter tienen cabida obras como: preludios, danzas, fantasías, baladas, barcarolas, nocturnos...

Como comentaba anteriormente y como escribe Ortega (2008) en su artículo, «la barcarola es una canción típica de los gondoleros venecianos. En su versión instrumental, como acompañamiento suele presentar un diseño rítmico repetitivo, en un compás de 6/8 moderado que evoca el movimiento de una barca sobre las olas». Podemos encontrar obras bajo este nombre de compositores como Frédéric Chopin (1810-1849), Felix Mendelssohn (1809-1847), Gabriel Fauré (1845-1924), Enrique Granados (1867-1916), Jean Sibelius (1865-1957), etc. El uso de los trinos en la parte del violonchelo también hace correspondencia a la clasificación de música programática.

Podemos enmarcar esta obra dentro del estilo nacionalista español. A partir del Romanticismo, en España, al igual que en otros países de Europa, surge una revalorización del folclore y comienza el estudio de éste mediante la recolección y clasificación de melodías gracias a los etnomusicólogos (Gómez, 2004).

Gómez 2004, continúa explicando que uno de los rasgos musicales más identificables en la música popular española es el uso del intervalo de segunda menor, como podemos observar en el motivo principal de la obra.

La música siempre ha sido una parte fundamental del proyecto cultural de un país, y se consolidó como una manifestación artística de vital importancia de las últimas décadas del siglo XIX, un periodo durante el cual se sentaron las bases de la musicología española moderna, caracterizada por la creación de un nuevo lenguaje musical y la búsqueda de una ópera nacional, como por ejemplo la zarzuela (Orozco, 2017).

Continuando con Orozco (2017), el auge del nacionalismo español muy importante en las últimas décadas del siglo XIX, buscó la legitimación internacional a través de la construcción de nuevas señas de identidad basadas en la exaltación del folclore y las tradiciones. Este proceso de legitimación continuó siguiendo las directrices marcadas por los grandes movimientos nacionalistas surgidos en Europa, especialmente el alemán y el italiano.

Otro de los elementos relacionados con el folclore musical español que podemos encontrar en la pieza de Francisco Alonso es el *alhambrismo*, que como explica Navascués (1993), es un movimiento artístico basado en la exaltación y recuperación del arte de inspiración andalusí.

Uno de los principales tópicos del folclore musical español se basa en la música andaluza, que pasa a convertirse en uno de los signos esenciales para el proyecto de legitimación de la música española. Los sonidos “exóticos” andaluces que fueron identificados con la esencia de “lo español” a lo largo del siglo XIX, dieron paso al *Alhambrismo* musical y a la corriente estética arabista que se convirtió en el *leitmotiv* de las composiciones de finales de siglo, tal y como dice Orozco, 2017.

Podemos considerar el uso del tresillo a distancia de un intervalo de segunda como uno de los elementos del folclore andaluz; en la obra elegida para la realización de este trabajo el motivo principal el Tema A está compuesto por los elementos que se mencionan anteriormente como básicos del folclore musical español. El uso del tresillo es uno de los elementos básicos del flamenco, que constituye uno de los pilares fundamentales de la música española, y, por ende, de su folclore.

5. Conclusiones

Tras finalizar este Trabajo Fin de Grado, llego a la conclusión de la importancia que tiene la música española dentro del desarrollo musical y cultural de España y he podido comprobar que no obtiene el reconocimiento que merece llegando a ser en muchas ocasiones menospreciada. Una de las finalidades planteadas en este trabajo ha sido ilustrar la importancia del compositor granadino Francisco Alonso, no sólo en el ámbito de la música de cámara, si no también su importancia como compositor de Granada dentro del género lírico, uno de los géneros de música española más importantes y menos valorados en nuestro país.

Considero que sería conveniente hacer una revisión más detallada de las partituras manuscritas que podemos encontrar en los archivos musicales en España, en este caso en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, de autores como Francisco Alonso, que no destacaron precisamente en su producción camerística.

La obra objeto de este TFG, se puede encuadrar en la música nacionalista de las primeras décadas del siglo xx, por sus características formales y estilísticas. El contenido musical de la obra elegida no presenta grandes dificultades a nivel violonchelístico ni pianístico, pero puedo considerarlo como un manantial de elementos de la música de la primera etapa compositiva de F. Alonso, ya que muchos de los motivos rítmicos y melódicos que aparecen podemos encontrarlos en algunas de sus zarzuelas más representativas. Podemos concluir que, en esta etapa de juventud granadina, ya aparecen elementos que caracterizaran la obra de madurez de Francisco Alonso.

Considero importante la promoción del patrimonio musical en nuestro país. Para ello deberían de existir más proyectos que apuesten por la recuperación y la realización de ediciones digitales de las obras manuscritas de los grandes compositores españoles con el objetivo de dar a conocer y fomentar una música tan valiosa que puede estar al mismo nivel que la de otros compositores europeos. En numerosas ocasiones, los propios españoles somos los que no le damos el valor suficiente al nuestro propio tesoro musical.

Ha sido un trabajo de aproximación al género camerístico español desde el estudio del violonchelo y considero que se hace necesaria su recuperación, revisión y valoración para poder incorporarlo en el repertorio por excelencia de la música para violonchelo.

Como violonchelista, tras realizar un trabajo tan minucioso de cada una de las partes, concluyo que es de vital importancia mantener una base técnica sólida en base a realizar una elección de los arcos y las digitaciones óptima, con la intención de elaborar una propuesta exitosa para los próximos músicos que quieran hacer una interpretación adecuada. Parto de la base de que la elección de estos criterios es muy personal y puede cambiar mucho en cada persona.

Con respecto a las dificultades técnicas del violonchelo encontradas, han sido más de las esperadas. Cuando nos enfrentamos a un concierto de música de cámara de un compositor del género lírico español, en ocasiones juzgamos que la calidad de la música es de escasa complejidad técnica e interpretativa, sin embargo, el estudio minucioso y la realización de este trabajo me ha demostrado todo lo contrario: presentan dificultades similares a otras obras que hemos estudiado del repertorio que se interpreta por excelencia.

Realizando este trabajo, también me he dado cuenta de que la mayoría de las personas de mi alrededor no conocen a un maestro de estas características; muchos conocen las partes de sus zarzuelas más famosas como, por ejemplo: *La calesera*, *Las leandras*, *Por la calle de Alcalá*, *El Pichí*, *Canto a Murcia*, entre otras; pero he conocido numerosos casos en los que no conocen quien es el compositor de esa música.

Como colofón, considero muy importante que promovamos y pongamos en valor nuestro patrimonio musical, apostando por proyectos de investigación que nos permitan realizar trabajos que pongan en alza la música que atesora nuestro patrimonio.

6. Limitaciones y prospectiva

6.1. Limitaciones

La obra del compositor está dividida en diferentes archivos musicales de España, ha sido difícil encontrar una obra que cumpliera las características apropiadas para llevar a cabo la realización de este trabajo. Realizar la edición crítica de una zarzuela completa es un trabajo que puede durar años debido a su gran extensión, por eso creo que puede ser un buen ejemplo para la realización de una tesis doctoral. Con las características que presenta este trabajo, he encontrado la dificultad de elegir una obra de pequeñas dimensiones, que estuviese completa y que pudiese aportar un gran conocimiento musical.

Después de continuas conversaciones con la familia Alonso, y horas de consulta de los manuscritos de los archivos, encontré Nocturno-Barcarola, op. 52., una obra para violonchelo y piano que, además de adaptarse perfectamente a la extensión del presente trabajo, me iba a ayudar a valorizar la música camerística española.

Encontré otras partituras manuscritas que se adaptaban a las características del presente trabajo, pero en su mayoría eran partituras para piano o piano a cuatro manos, ya que fue uno de los géneros que el compositor más experimentó durante su etapa de juventud en Granada.

Otro de los problemas que he encontrado es la falta de información de la música de este compositor dentro del género camerístico. He encontrado bibliografía relacionada con el género lírico y, en numerosas ocasiones me ha servido de ayuda por la proximidad que presentan ambos géneros, pero ha sido difícil encontrar documentos relacionados, tanto con la música camerística española de principios del siglo xx, como del propio Francisco Alonso.

Otra limitación que he encontrado durante este proceso ha sido la falta de grabaciones musicales que me ayuden a comprender música de cámara de este compositor. Apenas existen grabaciones profesionales de este género, y aunque me ha sido de gran ayuda haber interpretado con la Joven Orquesta Sinfónica de Granada algunos de los números más representativos de sus zarzuelas, he echado en falta el poder sumergirme de lleno en sus obras de juventud o para agrupaciones más pequeñas.

6.2. Prospectiva

Con miras a un futuro, después de haber realizado una edición crítica de una partitura que estaba en formato manuscrito me planteo la realización de un trabajo similar con una de las grandes zarzuelas del compositor granadino Francisco Alonso. Su legado es muy extenso y hay numerosas obras que aún no han podido ser interpretadas porque no están digitalizadas y esto limita su inclusión en los círculos de música del género lírico español. Para promover nuestro propio patrimonio creo que sería interesante plantear un trabajo que se centre en la digitalización de estos manuscritos para facilitar su interpretación.

Además, como violonchelista e intérprete considero importante que los músicos incluyamos en nuestro propio repertorio obras inéditas o poco interpretadas con la finalidad de dar a conocer a los grandes compositores de música española. Con miras a realizar unas oposiciones de profesora de violonchelo, creo que sería interesante inculcar al alumnado la importancia de este repertorio y potenciar la escucha y conocimiento de nuestro folclore.

Después de realizar este trabajo, me planteo la posibilidad de realizar una grabación profesional de la pieza objeto de este trabajo y la organización de un concierto de música inédita del maestro en el que se puede incluir música de cámara y música pianística. Otra de las ideas es emprender un trabajo en una editorial.

De cara al curso académico que viene, he solicitado la realización del Máster de Patrimonio Musical con miras a hacer la tesis doctoral sobre el compositor granadino Francisco Alonso.

Referencias bibliográficas

- Avello, R., (2006). *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, Emilio Casares (dir.), vol. 5, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, p. 844 ss.
- Alonso, C., (2014). *Francisco Alonso: otra cara de la modernidad*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Bunting, C., (1999). *El arte de tocar el violonchelo*. Madrid: Pirámide.
- Casares, E., (2006). (ed.) *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*. 2 vols. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Casares, E. (2019). Crítica y críticos desde la segunda mitad del siglo XIX al siglo XX. Construcción historiográfica, debate estético y búsqueda del idioma propio a través de la crítica madrileña y barcelonesa. *Música lírica y prensa en España (1969-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*.
- Chakalov, N., (2004). *La digitación en el violonchelo*. Llobregat: Idea Musica.
- Del Fresno, B. M. (1993) *Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX*. Revista de musicología, 16(1), pp. 140-657.
- Villar, M. D. M., & de Cultura, A. C (2003). *La Agrupación lírica "Francisco Alonso". 1963-1973: historia de una compañía de zarzuela de Granada*. Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Emilio Casares Rodicio: "La crítica musical en el siglo XIX. Panorama general", en *La música española en el siglo XIX*, Ed. E. Rodicio y C. Alonso, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 463-490, y "Crítica musical" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, Vol IV, p. 168 y ss.
- Ortega, J.F. (2008). Revista Murciana de Antropología. *Los sonidos del agua*, 15 pp 115-130.
- Vela, M. (2021). Revista Quodibelt. *El pedal del piano: germen oculto de nuevas posibilidades sonoras entre Clasicismo y Romanticismo*, pp 7-25.
- Schneider. H, (1988). The Grove Dictionary of Music and Musicians. "Die Barkarole und Venedig", *L'opera fra Parigi*. Ed. M.T. pp. 11-56.

Zamacois, J, (2004). *Curso de formas musicales*. Idea Musica.

Hemeroteca.one.es (2022). *La Alhambra (Granada 1884)*. Obtenido de Hemeroteca.one.es:
<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004274691&lang=es>

FranciscoAlosno.com (2022). *Maestro Francisco Alonso (1887-1948)*. Obtenido de FranciscoAlosno.com: <https://www.maestroalonso.com/biografia1/>

Avello, R., (2006). *El alhambirismo*, en Casares, E (ed.). *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Gómez, C. (2004). *Historia de la música española. 5: Siglo XIX*. Madrid, Alianza.

Navacué Palacio, P. (1993). *Summa artis. Historia general del arte Vol. XXXV: Arquitectura española 1808-1914*. Madrid, Espasa Calpe.

Orozco Núñez, M (2017). *La construcción de señas de identidad nacionalistas en España a través de la música en los siglos XIX y XX: la presencia del folclore andaluz en el nacionalismo musical español*. Trabajo fin de Máster. Cádiz.

Anexo A. Partitura manuscrita

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top right, the number "R.34059" is written. The title "Nocturno-Barcarola" is written in a large, elegant cursive script. Below the title, it says "Para violoncello acompañado de piano." The tempo marking "Andantino" is written above the first staff. There is a large, dark scribble over the first few measures of the Violoncello part. The score is written for Violoncello and Piano. The Violoncello part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Piano part is on a grand staff with a treble and bass clef and a key signature of one sharp. The music consists of several staves of notation, including a section with a double bar line and a repeat sign. The handwriting is clear and professional.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in dark ink and consists of several systems of staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Key annotations include the word "armonicas" written above a staff in the middle section, and "con amore" written below a staff in the lower section. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft. The paper shows signs of age, including some foxing and uneven discoloration. The overall layout is dense with musical symbols and clefs.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in black ink and consists of several systems of staves. The top half of the page features five empty staves. Below them, there is a system of two staves with some handwritten notes and a large, dark scribble on the left side. The middle section contains a system of four staves, with the first two staves having notes and rests, and the last two staves showing some scribbled-out or corrected notation. The bottom section consists of another system of four staves, with the first two staves having notes and rests, and the last two staves showing some scribbled-out or corrected notation. The handwriting is somewhat messy, with many corrections and scribbles throughout the piece.



Violoncello Nocturno - Recarola para violoncello y piano
par Familia Sainz y Sainz (Op. 52)

Andante

cantando

con armonia

pian

Anexo B. Partitura versión digital.

Nocturno-Barcarola Op. 52

Para violoncello acompañado de piano

Francisco Alonso (1887-1948)
Edición de Irene Morales Contreras

Andantino

Violonchelo

Piano

p

Cantando

9

p

13

mp

17

f

2

21

mp *mf* *Rit..*

25

mp *mf*

28

mp *p* *mp*

31

mp *mf*

35

V₁ 1 tr₂ tr tr tr tr tr tr tr 2

3 3

40

mf

f *p*³ *f* *p*³

44

f

3 3 3

48

Con amore

f

4

52

55

57

59

63 5

mf

67

p

72

pp

76

pp
Una corda

6

79

p *f* *p* *f* *pizz.*

Molto rit..

Violonchelo **Nocturno-Barcarola Op. 52**
Para violoncello acompañado de piano

Francisco Alonso (1887-1948)
Edición de Irene Morales Contreras

Andantino *Cantando*

4 2 3 1 3 2 1 1

p *p*

13 *mp*

17 *f*

21 *mp* *Rit.* *mf*

25 *mp*

29 *p* *mp*

32 *mp*

36 *mf*

2

44

Con amore

f

51

f *mf*

56

f

60

mf

66

p

72

pp *pp*

79

Molto rit.

p *f* *p* *f* *pizz.*