

LA MÚSICA PARA PIANO DE EDUARDO OCÓN

Miguel Ángel Galeote Yuste

Profesor de Repertorio con Pianista Acompañante en el CSMM
Profesor Superior de Piano por el CSM Manuel Castillo de Sevilla
Profesor Superior de Solfeo y Teoría de la Música por el CSMM
Máster Universitario en Investigación e Interpretación Musical por la VIU

Resumen:

Eduardo Ocón es conocido como uno de los compositores malagueños de mayor relevancia en el s. XIX. Originario de Benamocarra, fue fundador del conservatorio de Málaga, seise y organista segundo de la catedral malacitana. Es relevante su relación epistolar con Pedrell, así como la creación de un cancionero nacional. Quizá la importancia de esta recopilación eclipsa el resto de su repertorio. Entre este repertorio hay ocho obras para piano que han sido hasta la fecha poco interpretadas. El presente trabajo trata estas obras desde un punto de vista analítico y comparativo, encontrando en ellas un Ocón nacionalista, con influencias de la música de salón y con importantes rasgos del romanticismo más puramente centroeuropeo.

Palabras clave:

Ocón, música para piano, nacionalismo, música de salón, romanticismo centroeuropeo.

THE PIANO MUSIC OF EDUARDO OCÓN

Abstract:

Eduardo Ocón was a known composer from Málaga in 19th century. Originary from Benamocarra, he was fundator of conservatory in Málaga, seise and second organist in Málaga Cathedral. It is relevant his epistolary relationship with Pedrell, as well as a creation of a national song book. His repertory is maybe eclipsed by this recopilation. Among this repertory there are eight Works for solo piano which no much interpretations about. This investigation adress these works from an analytical and comparative perspective, finding there an Ocón who was nationalist, influenced by lounge music and with importants characteristics from a pure Central European romanticism.

Keywords:

Ocón, piano music, nationalism, lounge music, Central European romanticism.

Galeote Yuste, Miguel Ángel, "La música para piano de Eduardo Ocón". *Música Oral del Sur*, n. 16, pp. 237-277, 2019, ISSN 1138-857

Fecha de recepción: 24-6-2019 Fecha de aceptación: 28-10-2019

INTRODUCCIÓN

A pesar de la abundancia de estudios sobre la música para piano europea en el XIX, esta literatura de la España decimonónica no ha sido aun profundamente analizada. El presente trabajo pretende contribuir a las recientes investigaciones que versan en torno ella. Dado que este repertorio es profundamente amplio, esta investigación se centrará en parte de la obra de un solo compositor: Eduardo Ocón (1833-1901), que fue organista segundo en la catedral de Málaga y escribió abundante música religiosa, además de un considerable número de obras profanas: música teatral, para coro con orquesta, para orquesta, banda y piano.

La obra pianística de Ocón se compone de ocho piezas que hasta el momento sólo dos pianistas han grabado: Gloria Emparán y Ana Benavides. No hay ninguna investigación sobre ella, lo que hace que siga faltando información sobre la música para piano española previa y coetánea de la de Albéniz. Una serie de compositores condicionaron el romanticismo español en música para piano y sobre ellos están surgiendo en los últimos años algunas aproximaciones de carácter científico, pero queda mucho por investigar para elaborar un trazado que una a Scarlatti y el padre Soler con las figuras trascendentales de Albéniz, Granados, Turina y Falla.

Las piezas analizadas en la presente investigación son Rapsodia Andaluza, op. 9, Estudio-Capricho para la mano izquierda, op. 10, Estudio Rheinfahrt. Estudio Fantástico, Gran Vals Brillante, Meditación y En la playa. Barcarola. Las dos restantes (Recuerdos de Andalucía. Bolero de Concierto, op. 8 y Amor Inmortal. Capricho para piano) no han sido tratadas por diferentes razones. Sobre la primera goza ya una publicación analítica al respecto; la segunda tampoco figura aquí debido a las dimensiones de la presente investigación.

A través del análisis formal, estético e interpretativo de estas piezas se descubrirá el tratamiento que Ocón hizo del teclado pianístico y se establecerá relación con la música para piano de otros compositores centroeuropeos. Gracias a ello se comprobará la diferencia de estilos empleados en busca de un lenguaje plenamente personal. Este lenguaje es propio tanto de la estética romántica centroeuropea en algunos casos como de las corrientes nacionalistas en otros, lo que ayudará a las comunidades investigadora e interpretativa a tomar conciencia de la importancia que tenía en su momento una música que actualmente es muy poco interpretada.

Compositores como Nicolás Ledesma, Santiago de Masarnau, los hermanos José María y Manuel Guervós o Manuel Mendizábal cayeron en el olvido y su obra pianística no se encuentra entre el repertorio actual más interpretado. El piano romántico que se trabaja desde los estudiantes de conservatorio hasta los profesionales se centra en grandes figuras como las de Schumann, Chopin, Brahms o Liszt. Lo único realmente conocido de la música española del momento es parte del repertorio de Albéniz y Granados. Ni siquiera de estos últimos se conoce bien lo que escribieron antes de obras como Suite española, Suite Iberia, 12 Danzas españolas y Goyescas, donde además su romanticismo ya se estaba difuminando.

Paralelamente a la aportación al conocimiento de la música pianística española del XIX, este trabajo pretende mostrar una nueva faceta del compositor malagueño Eduardo Ocón, que además de organista fue un notable pianista. Los estudios sobre su figura no otorgan importancia a su creación pianística, pero sí afirman que fue pianista y dio clases de piano. Es relevante resaltar esta figura con el fin de que sea debidamente reconocida.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Tradicionalmente, la literatura pianística decimonónica proveniente de España ha sido menospreciada por la gran influencia que recibe de la música de salón, lejos de la seriedad compositiva de ciertos contemporáneos centroeuropeos como Schumann y Brahms. Si bien la musicología positivista consideraba a los compositores ajenos a Alemania como puramente nacionalistas (Smetana o Grieg, entre otros) frente a los suyos propios, es necesario esclarecer si realmente no hubo obras ajenas a ese carácter propiamente popular, al menos en España y concretamente en Andalucía.

Se postula que exista entre este repertorio un reflejo de corrientes centroeuropeas no exento de fuerte influencia de la escritura pianística de los grandes clavecinistas. Se podría dar además el caso de una doble faceta en la literatura pianística de algunos compositores que fueron partícipes del movimiento nacionalista a la vez que eran el paradigma de una estética de influencia lisztiana. En España “no todo fue nacionalismo en la música del siglo XIX”¹.

Por su parte, en su Historia de la música española en el s. XIX, Gómez afirma que los especialistas del piano en España habían obtenido menos atención de la merecida. Por ello, investigaciones como la presente pretenden aportar luz sobre qué y cómo se componía en el romanticismo español para piano. En el caso concreto de Ocón, se estima que su música para piano pudiera recibir influencias parisinas o alemanas que hicieran irreconocibles ciertas piezas desde un prisma típicamente folclórico-andaluz.

Además, y en pos de una recuperación de este repertorio, se cree que en su momento ciertas obras fueron repetidas veces interpretadas y difundidas. Por otro lado, conocida la importancia de este compositor gracias a su cancionero y su amistad con Pedrell, desde la presente investigación se abre la expectativa de que en su obra para piano haya muestras de características nacionalistas junto a los mencionados rasgos plenamente románticos centroeuropeos.

Por todo ello, esta investigación pretende conseguir los siguientes objetivos:

¹ CARRERAS, J. J. (Dir.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 5: La música en España en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018., pág. 159.

1. Analizar parte de la obra pianística de Ocón desde las herramientas que ofrece la musicología positivista y desde la perspectiva de una filosofía más actual centrada en el análisis comparativo.
2. Establecer puntos de conexión entre ese repertorio y ciertas obras también para piano solo de autores como Mendelssohn, Liszt o Chopin.
3. Valorar tales piezas para un nuevo reconocimiento del compositor malagueño Eduardo Ocón.
4. Encontrar los rasgos propiamente nacionalistas a la vez que herederos del lenguaje de autores como Soler y Scarlatti.
5. Explicar el tratamiento musical que hizo posible la escritura de los grandes compositores-pianistas españoles de finales del XIX.
6. Difundir un repertorio olvidado, contribuyendo así a los recientes proyectos que están reeditando y grabando la música para piano del romanticismo español en busca de escribir una parte de la historia de la música española que aún tiene páginas en blanco.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La música española para piano del XIX, como ya se ha mencionado, sigue siendo aún un campo por investigar. La bibliografía tratada para el presente trabajo, de hecho, no aporta datos plenamente significativos sobre toda la obra pianística de Ocón. De hecho, deja constancia de la necesidad de nuevas investigaciones al respecto. Por ello es necesario llevar a cabo una aproximación analítica al material encontrado.

En una primera referencia, es obligado citar el trabajo sobre el compositor malagueño del musicólogo también malagueño Gonzalo Martín Tenllado. En su extenso trabajo Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical, de 1999, narra los hechos más relevantes de la vida de Ocón teniendo en cuenta el escenario de la ciudad de Málaga en aquella época. Cobran importancia la actividad del compositor primero como seise de la catedral malacitana y a la postre como organista segundo del mismo templo en diferentes etapas.

En el ámbito profesional, Martín detalla los viajes que realizó el compositor, su breve etapa de formación, su actividad como docente y fundador del conservatorio de Málaga y sus contactos en el mundo musical, al margen de la extensa referencia al panorama romántico español y a la vida de la catedral malacitana. Cobra importancia la amistad epistolar con Pedrell, quien animó a Ocón en la creación de tendencias nacionalistas. Realza el valor de su figura dentro del panorama malagueño del momento y a su vez a un nivel nacional e internacional, remarcando la interpretación de algunas de sus obras fuera de Málaga: en Granada, Sevilla, Madrid, París, Milán o Nueva York.

Entre esas obras se menciona especialmente el repertorio coral-sinfónico, no sin hacer alusión a la importancia que adquirieron en su momento obras pianísticas como el Bolero de concierto o la Rapsodia andaluza. No obstante, las interpretaciones de estas piezas fuera de Andalucía se realizaron en versión orquestal o de banda. En cambio, en el conservatorio de Málaga sí fueron interpretadas en la versión original para piano solo, de lo que deja constancia Martín en algún programa de mano fotografiado. De las demás obras para piano no hay mención del reconocimiento que tuvieron.

Incluso hay ausencia del significado de su música para piano y hasta de la fecha de composición que es citada sólo en algunas obras y de manera aproximada. Sobre el Estudio-Capricho para la Mano Izquierda y el Gran Vals Brillante hay constancia de que fueron un claro ejemplo dentro de la estética de música para salón que envolvía Europa en el XIX, mientras que la Rapsodia Andaluza y el Bolero de Concierto ejemplifican la faceta nacionalista de Ocón. También hay referencia a cómo Saldoni, en su Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles de 1868-81, cuenta entre las obras de Ocón un Nocturno, una Mazurca, un Bolero, una Berceuse y un Vals. Esa mazurca no se ha encontrado aún.

Este pequeño listado de obras, además de no coincidir con el que Martín propone en su investigación, es sólo un listado sin más datos que los títulos de un catálogo incompleto. También se encuentra en ese mismo trabajo fotos de la portada de alguna pieza para piano y de alguna página manuscrita de las partituras. Eso es todo. No hay una sola referencia de las obras para piano en sí mismas, de su estructura, su lenguaje, las influencias que las hicieron posibles o la repercusión en obras de autores posteriores.

Y no se trata aquí de valorar ese trabajo tan sumamente importante como punto de obligada referencia, sino de dejar en evidencia la necesidad de completarlo. La magna obra de Gonzalo Martín Tenllado sigue siendo un pilar imprescindible para entender la figura del compositor malagueño, además de la investigación más completa en torno al autor y su contexto geográfico y cultural.

Un segundo trabajo que es necesario citar es la reciente Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XIX, de Juan José Carreras, editado por el Fondo de Cultura Económica de España. Se trata de la publicación más reciente sobre música española en el XIX, un extenso trabajo que trata el romanticismo español en profundidad, pero donde el nombre de Ocón sólo aparece mencionado en dos ocasiones y sin ninguna referencia a su obra pianística.

Como obra menos reciente, se encuentra la Historia de la Música Española en siete volúmenes de la editorial Alianza Música. El tomo correspondiente al s. XX menciona a Ocón aludiendo a que su lugar se halla en el s. XIX, alusión lógica teniendo en cuenta su fecha de fallecimiento en 1901. En el tomo anterior, del s. XIX, Carlos Gómez asegura que el conjunto de piezas del autor malagueño no debe ser olvidado por ser, dentro de la producción del compositor, la música que más justamente le sitúa en las corrientes propias

de su época. No obstante, toda la importancia de Ocón en este trabajo recae sobre el cancionero que elaboró en cooperación con Pedrell.

La referencia a esta obra del quinto volumen de la Historia de la Música Española se encuadra en un capítulo expresamente dedicado al piano y el órgano en el s. XIX español. En él se presenta una panorámica de una veintena de figuras relevantes del pianismo decimonónico español, aportando una visión escueta de lo más relevante de cada producción. Los compositores más extensamente presentados son Santiago de Masarnau y Marcial del Adalid. Aun así, es significativo encontrar la figura de Ocón en más de un capítulo, lo que demuestra su importancia al recopilar canciones, al ser maestro del musicólogo Rafael Mitjana y al componer música profana y religiosa.

Gómez² sitúa al lector en la realidad al resaltar que Ocón fue organista segundo de la catedral malacitana, pero de manera más realista lo sitúa al hacer referencia a la obra pianística en “relación fecunda con lo que se hacía en Europa”. De esta manera, queda constancia de la importancia que tuvo este repertorio en el marco descrito, siendo uno de los pocos andaluces aquí citados junto al gaditano José Miró y el cordobés Cipriano Martínez Rücker.

No corre la misma suerte el piano en La Música Española del s. XIX, dirigida por Casares y Alonso. Ya en el prólogo, queda claro que hay varios temas que no han podido ser tratados debido a que la finalidad del libro no ha sido llevar a cabo una historia global, sino “un acercamiento crítico y constructivo de la misma”³. Entre tales temas se incluye el mundo del piano, por lo que no se cuenta en dicha publicación con un capítulo expreso para este instrumento. Ello no resta importancia a la publicación, pues sitúa al lector plenamente en el s XIX español con una nueva perspectiva respecto a la de Gómez.

Diversos autores tratan temas fundamentales como la zarzuela, la canción española, la música sinfónica o las generaciones guitarrísticas. No hay ningún capítulo dedicado expresamente al piano. Lo más aproximado a la literatura pianística del XIX español aparece en el capítulo introductorio: La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales, de Emilio Casares. En este capítulo hay varios fragmentos dedicados a diversos aspectos como la canción, el café, el salón o el piano.

En lo concerniente al piano, Casares habla de los pianistas divididos en generaciones: En primer lugar, habla de una escuela en torno al conservatorio de Madrid con figuras como Pedro Pérez Albéniz y Santiago de Masarnau. Al primero le atribuye la creación de una escuela pianística española con multitud de alumnos de renombre y al segundo el hecho de haber traído a España el pianismo intimista de Chopin. Más tarde comenta: “A la última generación corresponde la producción de un repertorio con un perfil ya propiamente

² GÓMEZ, C. *Historia de la música española. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Música, 1988., p. 77.

³ CASARES, E. & ALONSO, C. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995., p. 12.

español”⁴. Entre ellos destaca a Ocón y a Eduardo Compta con la importancia de sus discípulos. También menciona “dos estilos contrapuestos: el virtuosístico y otro de una sencillez extrema”⁵. No hace más referencia a Ocón como compositor de música para piano.

Afortunadamente, sí que hay varias publicaciones más precisas en cuanto a la música para piano española. Tratando el tema de modo más general, es fundamental *A History of Spanish Piano Music*, de Linton E. Powell. Se trata de una publicación de 1980 que establece un recorrido por los compositores españoles de música pianística desde el s. XVI hasta 1940, referenciando multitud de autores desde Antonio de Cabezón o Juan Cabanilles hasta Luis de Pablo o Manuel Castillo, pasando por Pedro e Isaac Albéniz, Manuel de Falla o Rodolfo Halffter.

La aproximación a estos autores es muy ilustrativa si se pretende elaborar una construcción de la historia del piano español, mencionando su lugar de nacimiento, la trayectoria de los docentes con quienes estudiaron y lo más relevante de su obra. Desgraciadamente, en su índice onomástico no figura Eduardo Ocón, a pesar de que sí se encuentra a otros autores cuya trayectoria alcanzó menor proyección que la del compositor malagueño. Entre ellos figura, curiosamente, el que fue profesor de Ocón, Joaquín Tadeo Murguía.

También figuran otros autores como Santiago de Masarnau, Nicolás Ledesma, Juan María Guelbenzu y Marcial del Adalid. Estos y otros autores han sido rescatados por la Dra. Ana Benavides en su *Piano Inédito Español* del s. XIX, de 2008, dos volúmenes de partituras de más de una veintena de autores con una pequeña aproximación a cada uno de ellos de no más de una página. Entre ellos también aparece Ocón, figurando la partitura de su *Rapsodia Andaluza*, op. 9 y sus *Recuerdos de Andalucía*. *Bolero de concierto*, op. 8.

La explicación referente a Ocón a cargo de Benavides habla de su recopilación de cantos populares como hecho histórico de gran relevancia para la musicología española. También habla de su relación con la catedral y de sus viajes por Europa. Realza su repertorio para piano por la repercusión que tuvo en su momento. Afortunadamente, esta pianista ha publicado la obra completa para piano de Ocón en una edición revisada y digitada a través de Bassus Ediciones Musicales.

Esa crucial publicación para mi investigación aporta una especie de prefacio en el que narra en pequeño esbozo la vida del compositor, hace una breve justificación de la edición y comenta algún dato o característica de cada obra. No llega a establecer un análisis ni una relación con otras obras (salvo en el caso del bolero), lógicamente porque es una pequeña introducción y el grueso de la publicación son las partituras en sí mismas.

Y llegando al final de este estado de la cuestión, un punto más concreto en relación con el tema de la presente investigación aparece bajo el artículo *Convergencias culturales en la música andaluza para piano entre 1800 y 1925* a través de la galería de músicos andaluces

⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

contemporáneos de Francisco Cuenca Benet (1872-1943) (2012), de la Dra. Consuelo Pérez-Colodrero. Se trata de una aproximación a las características de la música andaluza para piano en el s. XIX partiendo del prisma de un importante trabajo musicológico que en su momento quiso desmitificar el concepto de lo andaluz ajeno a la realidad intelectual de esa región.

El trabajo en cuestión lleva el título de Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza Contemporánea, de Cuenca Benet, obra de 1927 de la que se puede dividir a los compositores-pianistas decimonónicos españoles en dos generaciones correspondientes a las décadas de los 60 y de los 80 del siglo XIX. Entre ellos no se puede incluir a Ocón por pertenecer a la década de los nacidos en los años 30. No obstante, sí aparece referenciado este músico: Colodrero alaba la popularidad de su bolero para piano.

En este interesante artículo, Colodrero realiza un muestrario de características de la música andaluza y de la inspiración de ésta en fiestas y lugares emblemáticos. En ello no hay referencia hacia Ocón, algo comprensible dada la gran perspectiva ofrecida de buena cantidad de autores y obras. Al final del artículo se incluye un anexo con obras de diecisiete autores, a modo de inventario, en el que se cita la signatura y la localización de cada obra. En este caso se cita de Ocón su bolero y su rapsodia para piano.

Es dignamente valorable el trabajo de la Dra. Colodrero tanto por la panorámica de características musicales propias del andalucismo como por la contextualización de la música de Ocón entre las obras coetáneas de autores de su misma región. No realiza un análisis exhaustivo de esas dos piezas y tampoco menciona las otras seis del compositor benamocarreño. Así, no presenta los puntos de conexión de las piezas pianísticas de Ocón con la de otros músicos centro-europeos, dato anunciado por Gómez y que abordará profundamente la presente investigación.

Y la publicación más específica para este trabajo corresponde de nuevo a la Dra. Pérez-Colodrero. En 2015 participó en una publicación de la Sociedad Española de Musicología titulada *El piano en España entre 1830 y 1920*, con un capítulo titulado *Recuerdos de Andalucía de Eduardo Ocón y Rivas (Benamocarra, 1833 – Málaga 1901)* en el contexto del bolero para piano del s. XIX, una aproximación.

En la introducción de este trabajo la autora sitúa la música española en el contexto decimonónico europeo. En una segunda sección habla del bolero a través de Europa como algo altamente representativo de lo español. Seguidamente presenta un elenco de algunos de los boleros escritos desde Chopin hasta Albéniz ya como parte central de su trabajo, culminando en un análisis del bolero de Ocón, donde establece una estructuración consecuente a los cambios melódicos y la escritura pianística de influencia castiza. Concluye con una especie de resumen de los aspectos tratados, dejando una imagen muy completa y clara en el lector.

Tras esta detallada perspectiva, se concluye que no hay ninguna investigación que estudie en concreto y analice la música para piano de Ocón, a pesar de que uno de los trabajos más

recientes aborde su pieza más conocida. Los trabajos de Benavides son un legado fundamental para establecer el nexo histórico-musicológico del piano español entre Scarlatti y Albéniz. Las historias de la música española no profundizan en ese instrumento a favor de otros temas más relevantes como la lírica y la primera musicología. Finalmente, la profunda investigación de Martín Tenllado es una herramienta fundamental para conocer al compositor en su contexto, a pesar de no profundizar en el tema central de este trabajo: su obra para piano.

METODOLOGÍA

Al no haber conocimiento por falta de difusión de la obra pianística de Ocón, en primer lugar ha sido imprescindible conocer a fondo este repertorio desde la escucha y la interpretación al piano de fragmentos de estas obras. Para ello he tenido que adquirir una versión completa de esa música en partitura y grabación sonora, ambas ediciones llevadas a cabo por la pianista y doctora Ana Benavides González. Estas partituras han sido analizadas desde un punto de vista puramente formal a la vez que comparativo con otras partituras de autores románticos centroeuropeos, siempre propias del repertorio pianístico.

Ha sido fundamental, como en toda investigación de carácter académico, la búsqueda y recopilación tanto de bibliografía como de documentos sonoros y audiovisuales. Estos documentos han sido divididos según su temática: Por un lado figuran los referentes tanto a Eduardo Ocón como a otros autores andaluces y europeos de su misma época; por otro lado hay textos referentes a las características musicales del momento, bien sean nacionalistas, románticas o incluso flamencas; de la misma manera se ha contado con textos sobre literatura pianística como herramientas indispensables.

Por último, se ha llevado a cabo la elaboración y redacción del texto, habiéndolo empezado a partir de un índice estructurador. Esa redacción ha sido simultánea al proceso de lectura y a la elaboración de bibliografía. Se ha presentado el texto a diferentes especialistas en música andaluza y musicólogos, no sin tener en cuenta el testimonio oral de personas que no siendo musicólogas ni músicos de profesión conocen a fondo la música andaluza de primera mano.

De manera paralela a todo lo expuesto, he trabajado sobre el piano alguna de las obras de Ocón con el fin entenderlas mejor en busca de una interpretación fiel a la partitura y a la música tanto romántica como española. A pesar de haber dos grabaciones al respecto, no hay documentos audiovisuales de todas las piezas en internet. Por ello me ha resultado útil escucharlas de mi propia interpretación. Desde la perspectiva del músico es siempre agradable conocer la música de primera mano.

Se ha llevado a cabo una división del repertorio analizado en tres vertientes: música de carácter nacionalista, música de salón y piezas de carácter centroeuropeo.

PRIMERAS OBRAS NACIONALISTAS

Rapsodia Andaluza op. 9

Al llevar a cabo una aproximación a la Rapsodia Andaluza de este compositor, lo primero que denota un rasgo romántico a la vez que castizo es el título. La rapsodia es una forma que comenzó a ser utilizada por los músicos del s. XIX: El primero fue Thomasek y posteriormente tomó relevancia en la historia de la música con autores como Liszt, Brahms, Bartok o Debussy. El gentilicio que lleva el título de esta rapsodia está fuertemente identificado con connotaciones asociadas a unas costumbres y un carácter estilístico: el andaluz. Esto constituye una muestra de que lo español y lo andaluz eran parte de las influencias exóticas en las que se fijaba la moda estético-musical parisina.

En segundo lugar, es necesario esbozar la estructura formal para un acercamiento hacia el significado de la obra. Se trata de una forma plenamente rapsódica por la variedad de temas que contiene. Los temas no se encuentran desarrollados, sino que sólo se presenta una pequeña frase de cada uno de ellos. Se podría hablar de algo parecido a un rondó, pues lo que aquí se denomina tema A aparece varias veces seguido de otras células temáticas volviendo a A con frecuencia. No obstante, la forma pretende ser libre dividida en varias secciones, rasgo propiamente rapsódico.

Las diferentes partes se encuentran enlazadas por pequeños nexos que a menudo recuerdan a la introducción (cc. 120-125) o presentan pasajes provenientes de obras de otros compositores (cc. 59-64, más abajo explicado). De este modo, los enlaces son libres propios de una rapsodia y el efecto general de la obra es de brillantez, rasgo propio de la mayor parte de las rapsodias de, entre otros autores, Brahms y Liszt. Del mismo modo, esa brillantez es propia de mucha música pianística de esta misma época en el romanticismo centroeuropeo. Como posteriormente mostraré, el Gran Vals Brillante del mismo Ocón destila igualmente brillantez.

Así, el lenguaje de esta Rapsodia Andaluza esboza ese virtuosismo de la época romántica tanto como el carácter lírico en melodías plasmadas de huella andaluza en los ritmos y la armonía. Además, ese lenguaje romántico está en relación con el de otros compositores españoles de la misma época así como de la zona central de Europa. Sirvan como ejemplo los pasajes de notas rápidas en el registro agudo (c. 99-109 y 141-152) que recuerdan la Berceuse op. 57 de Chopin y la subida de octavas alternas (cc. 155 y 156) muy similares al final del Rondó Caprichoso op. 14 de Mendelssohn, aunque en menores dimensiones.



Figura 1: Final Rapsodia Andaluza

The image shows a musical score for the final section of Mendelssohn's Rondo Capriccioso. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a piano introduction marked 'dim.' and 'pp poco rit.'. The tempo is marked 'a tempo'. The music features a prominent guitar-like strumming pattern in the right hand, with a bass line that often moves in parallel motion. The score concludes with a final chord and a fermata. The label 'M.B. 53.' is centered below the fourth system.

Figura 2: Final Rondo Capriccioso Mendelssohn

Por su parte, el brote nacionalista se refleja en el lenguaje de la obra. Esto es constatable en las fusas de la introducción, que aparecerán también más adelante simulando el rasgueo de una guitarra. Igualmente recuerda a la guitarra, en este caso al punteo, el pasaje de una nota repetida en acompañamiento sobre la dominante de la obra (c. 59-64) como sucede en los comienzos de Asturias y El Albaicín de I. Albéniz. Y otra relación con Albéniz se halla en el final, concluyendo esta Rapsodia en un acorde en registro sobreagudo, como ocurrirá en “Pilar, Vals” y en “Zambra” de las Doce piezas características op. 92 y en “Jerez” y “Eritaña”, de la Suite Iberia.

Y en cuanto a la armonía, hay elementos propiamente castizos, como la escala andaluza (c. 24-17 en el bajo), la cadencia andaluza (cc. 42-44 y 50-52, por citar algunos), el paso repentino de un modo menor a su relativo mayor (cc.16-17 y 129-130) o la cadencia rota del V grado al IV (c. 52-55). Estos rasgos armónicos propios de la música española

conviven con otros notablemente románticos. Así, se puede apreciar sucesiones cromáticas (c. 99-109) y acordes de séptima disminuida (cc. 13 y 15).

De la misma manera, el anclaje que tiene esta rapsodia en la música española de su tiempo deja ver rasgos en común con fandangos de Huelva entre los cc. 126 y 137. De ellos no hay melodías ni ritmos copiados, sino que Ocón se inspira en su esencia con el fin de conseguir que su lenguaje sea la proyección de una música puramente andaluza. El *modus operandi* de la plasmación de esa esencia en estos compases es el juego entre La m y Do M, que es característico del esquema armónico del fandango de comienzos del siglo XX y que además había impregnado canciones como las del cantante sevillano Manuel García.

Otro elemento constructivo que se ancla en lo español, aunque más alejado en el tiempo, es la presentación de frases en repetición a modo de eco (cc. 28-32, 38-52). Este recurso característico se encuentra en la Sonata en Re de M. Albéniz y en sonatas de Soler como la SR 15 y la SR 89. En ello se comprueba la herencia de los clavecinistas ibéricos en los compositores pianistas españoles coetáneos de Ocón. Curiosamente, este mismo recurso lo emplea Chopin en el comienzo de su Gran Vals op. 42, aunque no es frecuente en la música del compositor polaco.

Como recapitulación, queda claro en esta página pianística que Ocón se encuentra plenamente enmarcado en las corrientes filosóficas propias del nacionalismo y del romanticismo. Además, el lenguaje pianístico empleado en esta Rapsodia Andaluza es reflejo de un profundo conocimiento del pianismo contemporáneo europeo así como de los grandes clavecinistas españoles del s. XVIII. Por otro lado, he comprobado cómo Ocón se impregnó de los rasgos más característicos del folclore propiamente andaluz para después plasmarlos en su música para piano. No en vano publicó un cancionero popular andaluz en 1874.

OBRAS ACORDES A LA ESTÉTICA ROMÁNTICA EUROPEA

Estudio Rheinfahrt (Estudio Fantástico)

El proceso de encuadrar esta pieza en la obra del compositor malagueño presenta serias dificultades. Como viene siendo frecuente en la obra de Martín, la fecha de composición de la música para piano de Ocón no está claramente definida. El compositor malagueño partió de París en 1870, primero hacia Alemania y después de vuelta a Málaga. Se presume que en ese viaje, en el que visitó diferentes ciudades alemanas, pudiera componer el Estudio Rheinfahrt. La palabra alemana “Rheinfahrt” se traduce al español como “Viaje por el Rin”. Esta pieza la dedicó a su mujer: Josefa Zela Willermine Borchardt, también pianista. Como se verá, la similitud de esta página con la estética centroeuropea hace olvidar al oyente que se encuentra ante la creación de un compositor andaluz.

Así, se trata de una pieza de forma libre de carácter improvisado y fantasioso acorde a la corriente centroeuropea de los estudios para piano que, si bien ya habían aparecido desde el Barroco en multitud de tratados, en el s. XIX proliferaron a partir de una estilización que

les otorgó un carácter totalmente diferente. En ese contexto, y como ya venía siendo habitual desde que los estudios de Chopin fueran publicados en la década de 1830, no se trata de un estudio destinado a trabajar aspectos técnicos en el pianista carente de un bello sentido musical, sino que la palabra estudio se convierte en un pretexto para componer una pieza de carácter propia de las corrientes decimonónicas imperantes en el mundo del piano, incluso ajenas al piano de salón.

Desde el punto de vista técnico, es importante señalar la elección de la tonalidad de Si b m por parte del compositor al tratarse de un estudio. Chopin consideraba que las tonalidades que utilizaran más las teclas negras eran más propias para la mano del pianista. Así, parece que Ocón es consciente de esa nueva filosofía de la técnica en el momento de elegir la tonalidad de este estudio.

El Estudio Fantástico consta de 73 compases a través de los cuales se crea una única atmósfera que, si bien ha sido definida como de corte virtuosístico, a nivel técnico no presenta unas dificultades vertiginosas para el intérprete. La razón de ello es un uso poco variado de diferentes recursos técnicos en el pianista. Los que utiliza se reducen a la igualdad en el manejo de los dedos, la rotación de la muñeca, el apoyo del dedo pulgar en la derecha y el dedo meñique en la izquierda y un cruce de manos sin grandes saltos.

Esa atmósfera es creada en base a una figuración de arabescos que envuelve toda la pieza a modo de ostinato y elaborando un acompañamiento. Esos arabescos son antecesores de la música de Debussy, pues la sonoridad que conforman se asemeja al curso del agua, recurso que suele encontrarse en multitud de piezas del compositor francés. Esa similitud al curso del agua es un elemento característico en una pieza cuyo título evoca un río. Además, en este estudio he podido encontrar otras conexiones ajenas al compositor malagueño.

Los arabescos se encuentran desarrollados en el registro central del teclado mayormente en forma de seisillos de semicorcheas, salvo del c. 47 al 56, donde esos arabescos se transforman en grupos de ocho fusas. Cada grupo constituye un acorde desplegado desarrollando el discurso armónico de la misma manera que sucede, por ejemplo, en el Preludio BWV 846 de J. S. Bach.

Ese ambiente tiene además similitud con el del Lied ohne worte op. 38/3 de Mendelssohn, lo que una vez más muestra la conexión de la música para piano de Ocón con la del resto de Europa. La diferencia de una pieza con la otra radica en la concepción y funcionalidad de las mismas. En el caso del compositor alemán, la romanza pertenece a su conjunto de canciones sin letra en el piano solo. Ocón en cambio crea ese ambiente como un fin musical en sí mismo propio del romanticismo y donde la melodía, como veremos, no es lo más relevante.

Nº 3. *Presto e molto vivace.*

Figura 3: Mendelssohn op. 38/3

Pero donde mayor similitud hay entre esta pieza y Centroeuropa es en la sección B de la tercera de las *Nachtstücke* op. 23 de Robert Schumann. Además de compartir tonalidad, en esta pieza se encuentra esbozada una melodía en la primera nota de cada grupo, al igual que en Ocón. En el plano armónico hay también similitudes en las modulaciones y el uso de acordes de séptima disminuida. En este fragmento de Schumann, como en el Estudio *Rheinfahrt*, lo que prima es la atmósfera y el color musical: una búsqueda tímbrica.

A la hora de elaborar tal ambiente en esta pieza, una importante base como en Schumann son los bajos, que se presentan unas veces en blancas y otras en redondas o negras. De igual manera, las negras (que no siempre forman parte de la línea del bajo) a menudo se forman con la primera nota de cada seisillo marcada con acento (>), continuamente en el registro medio o medio-grave del teclado. Así se traza una especie de dibujo melódico que en contadas ocasiones se abre más allá de un grado cromático o diatónico y hasta funciona como un contrapunto a la melodía a partir de la aparición de ésta en el c. 22.

En esa melodía, el tema principal dura sólo 24 compases (cc. 22-45). A partir del final de ese tema aparece uno nuevo formado por una pequeña célula de cuatro notas. Tiene una duración de 10 compases (del 57 al 56); tras siete sin melodía (al margen de la que esbozan las primeras negras de cada seisillo), en los once últimos compases del estudio quedan ecos

de la segunda melodía como resquicios de tres o cuatro notas en células melódicas en un ámbito de tercera y recordando al comienzo.

La primera melodía, siempre en el registro agudo, unas veces se encuentra duplicada a la octava y otras tiene figuraciones rápidas casi a modo de fermata. Se construye a partir de una célula de reducido recorrido en tesitura que se podría sintetizar principalmente en una cuarta justa con antecedente, consecuente, que es una segunda menor variación del consecuente, y conclusión, que es el consecuente pero transportado medio tono bajo.

Empieza con una negra y cuatro corcheas en grados conjuntos en una duración de dos compases, en carácter apacible inducido por la indicación “dolce”. Tras dos compases en los que no se escucha esa melodía, la célula se repite variada y enriquecida con otras notas que amplían el ámbito del dibujo primigenio (cc. 25-28). Inmediatamente después aparece una especie de respuesta que contiene el material inicial de la célula en disminución rítmica para desembocar en un salto de quinta disminuida descendente que se repite en síncope creando un recurso altamente expresivo y para concluir en el mismo intervalo melódico en el que concluyó la célula inicial, precedido de una figuración de semicorchea con puntillo y fusa en anacrusa (cc. 29-30).

La respuesta se repite un tono por debajo volviendo a incidir en esa quinta disminuida que es un tritono. La semicorchea con puntillo y fusa de dos compases atrás vuelve a aparecer antecediendo ahora el salto invertido que transforma la quinta disminuida descendente en cuarta justa ascendente, de donde surge otra bajada por grados conjuntos que es la misma cuarta inicial pero con puntillos (Figura 4). Este influjo de energía viene soslayado con un fortísimo, el primero de la pieza, que dura menos de un compás. El dramatismo es evidente.

Y entonces todo se vuelve pianísimo, creando un contraste propio de un Beethoven en su última etapa. La melodía se reduce a la ya escuchada semicorchea con puntillo y fusa seguida de dos corcheas ascendentes. Esto da paso a una nueva figuración: cinquillo antecediendo la ya identificativa figuración de los cc. 29-30. Tal figuración se repite dos veces más a modo de progresión armónica descendente al estilo barroco. La armonía, en cambio, no lleva a cabo esa progresión; es sólo un efecto de la melodía (cc. 33-35). Lo que sigue es una repetición de los cc.28-34, donde los cinquillos se han transformado en grupos de 10 u 11 fusas.

Una transformación así se asemeja a la escritura de Chopin, donde las figuraciones de notas en floreo y escala en la mano derecha son plenamente ajenas al ritmo constante de la izquierda. Ese recurso de polirritmia es utilizado desde los nocturnos o los conciertos del autor polaco hasta algunas de las piezas breves de Scriabin, y exige en el intérprete independencia rítmica de manos. En ello se vuelve a mostrar el conocimiento que tenía Ocón de las corrientes pianísticas centroeuropeas.

La melodía se acerca a su fin con las figuraciones que empezaron con semicorcheas con puntillo y fusa en quintas disminuidas. El salto de quinta pasa a ser de sexta y finalmente de séptima. A partir de ahí se extingue la melodía con una pequeña célula que había aparecido

al final de la presentación de ésta. Es una especie de recordatorio que se va apagando en volumen sonoro a la vez que está entrecortado por un silencio de negra (c. 45).

La segunda parte de la melodía (cc. 47-56) en cambio no es tan elaborada: se reduce a una célula de cuatro notas que no excede la distancia de tercera menor. Aparece en un registro medio-agudo pero indicado para la mano izquierda cruzada sobre la derecha que desarrolla los arabescos del acompañamiento en grupos de siete fusas precedidas por un silencio de fusa. La mano izquierda por lo tanto va alternando bajos con breves intervenciones de melodía que a veces son una sola nota y otras veces presentan el intervalo de segunda menor, que ya había aparecido al final de la primera frase de la melodía anterior, esta vez transformado de ascendente a descendente.

Ese intervalo de segunda menor descendente se va a repetir diez veces en diferentes tonalidades hasta el final, algunas veces en la mano izquierda y otras repartido entre ambas manos. Se presenta como una apoyatura sobre la dominante y con ella se va anunciando la conclusión. Las primeras veces aparece siempre en parte débil sonando como un lamento. Las dos penúltimas veces se convierte en blanca en parte fuerte y suena como la aceptación de ese lamento. Finalmente, las dos últimas se convierten en síncopa a un tiempo más reducido.

En lo referente a la armonía de la pieza, en primer lugar es importante señalar que es totalmente tonal. Como previamente he anunciado, se trata de la tonalidad de Si b m, tonalidad que predomina fundamentalmente en el comienzo y el final. Los siete primeros compases se encuentran en la tonalidad principal. A partir de ahí se produce una serie de modulaciones siempre a tonalidades vecinas y con abundante uso del acorde de séptima disminuida. Tras esta serie de modulaciones se llega con contundencia, desde una nota pedal de tónica durante tres compases y otra de dominante durante un compás, al relativo mayor (c. 20).

Esta llegada a Re b M coincide con el paso de los arabescos de la mano derecha a la izquierda. Durante dos compases esta nueva tonalidad es la antesala de la melodía ya descrita en el registro agudo. La tonalidad permanece a lo largo de diez compases hasta que modula a Mi b m y La b M. Esta última tonalidad aparece en sólo una sola negra para modular cromáticamente a La M, tonalidad totalmente lejana. Ello provoca una expresión vigorosa en una combinación de la abrupta modulación con la duplicación de la melodía en octavas y el primer fortísimo del estudio (c. 32).



Figura 4: Sección modulante Estudio Rheinfahrt

El ya descrito contraste a pianísimo de ese compás es pretexto para una modulación por enarmonía de Do # m a Re b M que actúa como V de Sol b M y en una serie de modulaciones a tonalidades vecinas vuelve la tonalidad principal coincidiendo con la segunda melodía en el c. 47. Los compases 35-42 son iguales que los 28-35, por lo que no es necesario explicar la armonía que contienen; con una salvedad: la modulación cromática que se pudo escuchar en la primera sección se lleva a cabo esta vez de manera enarmónica.

Así, Ocón muestra un dominio de los recursos armónicos propios de la estética romántica centroeuropea. Un doble ejemplo de ello es el Nocturno op. 27, nº 1 de Chopin. En él, la sección central contiene una modulación por enarmonía al llegar al triple fortísimo y vuelve a la tonalidad principal al salir del fragmento que recuerda a una mazurca, justo antes de la reexposición, mediante una modulación cromática.

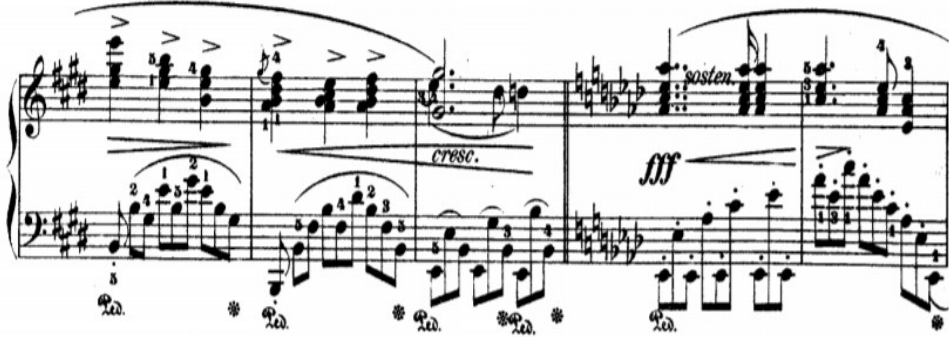


Figura 5.1: Chopin op. 27/1



Figura 5.2: Chopin op. 27/1

También en la pieza de Schumann mencionada, en esa segunda sección, aparece una modulación enarmónica y poco después una modulación cromática. Y al igual que en Ocón, el paso de una tonalidad con varios bemoles a una tonalidad con sostenidos es sólo momentáneo, no se mantiene la música en esa tonalidad lejana.

De igual manera, el bello Adagio, ma non troppo de la Sonata op. 110 de Beethoven emplea el mismo recurso armónico, aunque en un contexto considerablemente más

complejo. El Andante da paso a una nota declamatoria en Adagio mediante una modulación enarmónica. Y al final del primer Recitativo se puede apreciar una modulación cromática, previa al Adagio, ma non troppo que enmarca la melodía principal del movimiento.

Son ejemplos distantes entre sí y a su vez distantes cronológicamente con el Estudio Rheinfahrt de Ocón, pero son tres ejemplos muy ilustrativos de cómo Ocón era plenamente consciente del discurso musical en el pianismo centroeuropeo en la primera mitad del s. XIX. Y no sólo eso, sino que además utiliza unos recursos armónicos propios del romanticismo que son muestra de los ideales de aquella época referentes a la importancia del sonido y las tonalidades oscuras.

Como conclusión, he podido constatar en el análisis, al margen de lo que intuía en las escuchas previas, que la pieza tratada se asemeja más a la música de algún autor romántico de los centros culturales y musicales europeos del XIX. Se acerca considerablemente a unos gustos particulares del romanticismo musical europeo. En la escucha y el trabajo interpretativo de este estudio he asimilado el lenguaje como algo ajeno a la idea estandarizada de un Ocón nacionalista.

El uso de la armonía, la melodía y la idea musical en general distinguen a Ocón del pianismo de salón que tienen otras piezas como la Barcarola o el Gran Vals Brillante. Se puede comprobar cómo en una época en la que el compositor viajó por Europa se impregnó de las corrientes ajenas al ambiente musical que había vivido en la catedral. Esa idea de un malagueño que entendía la música como lo podía hacer un compositor alemán se acerca a mi conocimiento y gustos por la música desde la misma localidad. En este estudio se muestra el máximo ejemplo de por qué debería ser difundida y más interpretada la música para piano de Ocón.

Meditación

Dentro del corpus de obras para piano del compositor malagueño, su pieza más breve es esta Meditación, pero no por ello se trata de una pieza de escasa relevancia: más bien es digna de ser trabajada desde un punto de vista musicológico para hallar la profundidad musical que encierra a partir de una escritura sencilla. Es además la pieza con menos rasgos de música nacionalista andaluza ni de salón. Se enmarca a la perfección en el repertorio romántico decimonónico de piezas de corta duración gracias a un título en absoluto relacionado con la música, sino más bien descriptivo.

Curiosamente, aunque no constituya una forma determinada la meditación fue empleada por varios autores para la composición de piezas para piano a partir del s. XIX. Mussorgsky escribió una en 1880, y entre los compositores españoles que escribieron música para piano previa a Albéniz y Granados, Manuel Mendizábal escribió otra en 1872. También el madrileño Adolfo de Quesada compuso una meditación bajo el subtítulo de Confidencias y otra más el navarro Joaquín Larregla.

Lo más significativo de esta pieza de Ocón es su uso de la armonía. Si bien en el comienzo del Gran Vals Brillante un acorde de dominante ocupa 17 compases y en el final el de tónica se expande a lo largo de diez, en esta Meditación no hay un acorde que dure más de un compás y las modulaciones oscilan entre más de ocho tonalidades diferentes en una pieza de sólo 18 compases. Este tratamiento de la armonía que más adelante explicaré, unida a su breve extensión, es lo que hace que esta pieza se distinga de entre todas las que componen la presente investigación.

En esencia, se trata de un patrón rítmico constante sobre el que se desarrolla una melodía pasando por diferentes acordes y tonalidades. En ese sentido recuerda a lo que haría Bach con algunos de sus preludios pertenecientes a Das Wohltemperierte Klavier. Los ejemplos más claros se encuentran en los BWV 846 y 851, donde un patrón rítmico es repetido en ostinato mientras el argumento musical es constituido por las modulaciones armónicas. En el caso de esta Meditación, esa constancia rítmica es la base de la escritura.

La escritura, en contraposición a la armonía, es simple. Una melodía en la voz superior comparte la mano derecha con unos tresillos que funcionan de acompañamiento. Todo ello se encuentra sustentado por un bajo que generalmente se mueve por negras en la mano izquierda. En esta escritura encontramos semejanza con la pieza Wiegenliedchen del Albumblätter op. 124 de R. Schumann. El célebre compositor alemán esboza igualmente una melodía en la voz superior acompañada por tresillos y una línea de negras en el bajo. Utiliza como Ocón el registro medio del teclado y una indicación de tempo similar: Donde la partitura de Ocón indica “Andante”, la de Schumann indica “Nicht schnell” (no rápido).

El carácter íntimo en ambas piezas está sostenido por un matiz piano o pianissimo que envuelve cada una de ellas. Schumann lo mantiene en todo momento con la excepción de algún crescendo o disminuyendo que no desembocan en ninguna indicación más fuerte ni más piano. Ocón por su parte indica que la música suba al forte coincidiendo con dos momentos en los que una brusca irrupción armónica coloca una tonalidad de Fa M tras una de Do # m y un Fa # m tras un Mi M. La razón más plausible de esa diferencia del tratamiento armónico puede radicar en el título de cada pieza: Tranquilidad en una canción de cuna frente a los posibles sobresaltos del discurso cognitivo en un momento de meditación.

Volviendo al tratamiento armónico en la pieza de Ocón, es importante señalar que comienza y termina con un acorde perfecto de Mi M. Desde esa tonalidad modula a Sol # m, Fa # m, Mi M, Do # m, Fa M, de nuevo Mi M, Fa # m y por fin la tonalidad principal. Lo significativo de estas tonalidades es cómo aparecen. Por ejemplo: Fa M irrumpe sin preparación de ningún tipo y de la misma manera que llega se esfuma apareciendo la tonalidad principal para que vuelva a perderse hacia un Fa # m que precede a la coda.

En cuanto a la melodía, se desenvuelve por completo en un registro reducido de poco más de una octava. Llamam la atención los giros cromáticos a modo de floreo en el segundo compás y en el octavo, que es el que cierra la primera frase. La melodía se compone de una frase de ocho compases y otra de siete que comienza como si de una reexposición se

tratase, dando la sorpresa de la modulación al relativo menor y después a la ya mencionada tonalidad inesperada y lejana de Fa M. A su vez, cada frase se divide en dos semifrases de cuatro compases cada una.

Dentro de cada semifrase hay un antecedente y un consecuente de dos compases cada uno, a modo de pregunta y respuesta. Este tratamiento tan simétrico mira hacia la pureza del clasicismo mozartiano. La melodía va siempre acompañada por los tresillos ya descritos salvo en el enlace de la primera frase con la segunda, a la que da paso el floreo cromático en una sola voz con ritardando. Entonces vuelve el acompañamiento de tresillos y en el sexto compás de esta segunda frase el discurso se reduce a cuatro acordes de corchea con silencio de corchea, parando la música con una indicación de pianissimo.

Al comienzo de la coda la melodía ha descendido hasta la tónica y ésta se repite a modo de pedal mientras bajo ella se produce una polifonía de dos voces que se mueven por movimiento contrario utilizando grados cromáticos y diatónicos. Ocón emplea además un recurso que se podrá apreciar posteriormente en la ingeniosa pieza op. 39 nº 20 de D. Kabalewsky: la alternancia de los modos mayor y menor dentro de una misma tonalidad. El autor de San Petesburgo alterna la tercera del acorde de La entre ambos modos repetidas veces. Ocón alterna la misma nota (Do) en un cuarto grado de la tonalidad en la que termina la pieza: Mi M. Tras esa ambigüedad modal, la Meditación concluye con un acorde de dominante y uno de tónica arpegiados en pianissimo.

El resultado de este estudio sobre Meditación se suma al ya mostrado en el análisis sobre el Estudio Rheinfahrt. Con esta breve página Ocón da muestra de un carácter europeo ajeno tanto al nacionalismo español como a las corrientes pianísticas propias de la música decimonónica de salón contra la que lucharon célebres autores como Mendelssohn en su op. 54. Sin ser necesariamente consciente de toda la música de otros compositores europeos, el compositor malagueño emplea recursos similares a los de ellos. Todo esto deja pistas de su personalidad creativa.

Una vez más concluyo que la música para piano de Ocón debería ser dada a conocer por los intérpretes. Para quien sabe de su existencia pero no conoce su música, es impensable que compusiera una pieza tan breve y sencilla pero con tanto sentido, sobre todo si se tiene en cuenta el enorme hueco que ocupa su música sacra en el corpus general de un músico catedralicio. Finalmente, se trata de una pieza romántica en un molde clásico pero con fragmentos sorprendentes para el oyente.

PIEZAS DE SALÓN

Gran Vals Brillante

Esta pieza, como en una primera aproximación auditiva se puede apreciar, se encuentra plenamente enmarcada en el romanticismo de salón que invadía los ambientes musicales en la Europa del XIX. Muchos compositores europeos del momento escribieron una diversa variedad de piezas características y danzas como la polka, el landler, la mazurca o el vals.

Con el vals se continuó la moda de un baile que desde sus orígenes en el s. XVIII había sido propagado entre los salones de la burguesía, pasando de danza a pieza musical independiente en las salas de concierto.

Concretamente en la literatura pianística internacional hay colecciones de vales que previamente a Ocón escribieron autores como Hummel o Schubert, y posteriormente lo hicieron otros como Granados o Ravel. Pero en este caso se trata de una obra independiente, como haría Chopin con sus vales. (Algunos los publicó conformando un mismo opus, pero nunca en una colección de más de tres.) Precisamente a Chopin recuerda este vals de Ocón en su título y tonalidad principal. El Grande Valse Brillante op. 18 de hecho es de los más conocidos e interpretados del compositor polaco.

Mi b M es tonalidad empleada para representar majestuosidad, como ya mostrara Beethoven en su Sinfonía Eroica, op. 53, y ese es el carácter que adquiere esta página de Ocón, lo que posteriormente mostraré al analizar su escritura. El título de Gran Vals Brillante hace alusión a una música que podía ser concebida para ser bailada en los salones y para ser escuchada y difundida a través de las salas de conciertos que tanto proliferaron en el XIX. Con el adjetivo “brillante” se denota además una intención de lucimiento artístico puesta en manos del intérprete.

En cuanto a la forma, se puede hablar de una forma parecida al rondó con un tratamiento armónico rotundamente más básico que el de la Rapsodia Andaluza o el Estudio Rheinfahrt del mismo autor. Ello deja constancia de que esta pieza se asemeja más al corte de salón que las dos anteriores. Como previamente he explicado, se puede hablar de nacionalismo en la rapsodia y romanticismo centroeuropeo del estudio.

Comienza con una introducción de 17 compases que transcurren en su totalidad sobre la dominante de Mi b. (Figura 8). La primera sección, A, transcurre del c. 18 al c. 77. En ella hay una melodía a en la tonalidad principal, una segunda melodía, b, en la tonalidad vecina de La b M y una vuelta al fragmento a de nuevo en la tonalidad principal. Las melodías a y b se repiten, lo que se indica con doble barra de repetición, pero no la vuelta a a, que ya rozaría lo pedante. Este tratamiento de las repeticiones enlaza con el minué estándar de las sonatas para piano de Haydn.

La sección B se desarrolla del c. 78 al c. 169. Comienza con un cambio de armadura adaptado a la tonalidad de La b M. Así, la primera melodía a de esta parte abre la sección en esa tonalidad y con la melodía b modula al relativo de la tonalidad de esta sección: Fa m. Tras un pequeño puente que presentaría una melodía c, se vuelve a la melodía inicial de B. Como suele acontecer en una forma rondó, la armadura vuelve a su origen y reaparece a de A. Esto ocurre del c. 169 al c. 187.

Figura 7: Vals tema B

A partir de ahí, dos melodías diferentes conforman dos secciones: C en Si b M del c. 188 al c. 205 y D en Sol b M del c. 206 al c. 245. Tras estos últimos temas comienza una recapitulación: A' en Mi b M del c. 246 al c. al c. 278 con sus secciones a y b; B' en La b M del c. 279 al 311 con sólo su primera sección; y C', esta vez en Mi b M, del c. 312 al c. 326. Este tratamiento estructural se asemeja al de la forma sonata, donde la reexposición emplea el tema B en la tonalidad principal para cerrar en unidad con el comienzo de forma circular. La coda, del c. 326 al c. 359, insiste en la tonalidad principal alternando cadencias plagales con perfectas. El tema empleado es el de la sección D hasta el c. 350. Finalmente, unos arpeggios y acordes insisten en el acorde de tónica durante diez compases.

Todo esto muestra la simplicidad estructural y tonal de este vals. Ya el Diccionario Oxford de la Música sintetiza el vals en la forma A-B-C-A-B, estructura que se asemeja a la del rondó, que suele ser A-B-A-C-A. En el Gran Vals Brillante de esta investigación, la estructura se reduce a: Introducción-A-B-A-C-D-A-B-C-Coda. Esta disposición en sucesión de secciones en tonalidades vecinas a la principal es frecuente en los valeses de la época y con ello queda clara la sintonía de Ocón hacia las corrientes musicales del momento más allá de las fronteras españolas. Los valeses de Chopin están también constituidos por sucesiones de grupos temáticos con forma cercana al rondó. El que más parecido tiene en la forma con el de Ocón es el op. 69 n° 2. Y, al igual que el de Ocón, de entre los de Chopin tienen introducción, entre otros, los opp. 18, 34/1, 34/3 y 42.

En lo referente a la escritura, todas las melodías se desarrollan en la mano derecha con un acompañamiento en la izquierda frecuentemente basado en un bajo al principio de cada

compás y dos acordes en el registro medio en la mayor parte de la pieza. Es el acompañamiento estándar de multitud de valsos desde los valsos de la saga de los Strauss. Sirvan aquí como ejemplo los números 8, 10, 11 y 15 de los *Walzer zu vier handen* op. 39 de Brahms, así como muchos de los valsos de las opp. 18, 50, 127 ó 129 de Schubert.

En cambio, no es un recurso que permanezca en esta danza a través de todos los compositores hasta el s. XX, pues de este acompañamiento pocos compases se encuentra en los Valsos nobles et sentimentales de Ravel, los valsos op. 1 y op. 38 de Scriabin o los Valsos poéticos de Granados. Ello muestra que esta obra de Ocón se encuadra perfectamente en la literatura de su época concerniente a la música de salón con analogías significativas. Su escritura en este sentido mira lateralmente hacia sus contemporáneos pero no anticipa de manera evolutiva las obras de compositores posteriores.

Respecto a los rasgos propios de un carácter majestuoso, lo primero que resalta en este sentido es el comienzo. La introducción se abre con una nota, si b, que se repite cuatro veces en octava abarcando seis octavas del teclado en sentido ascendente. A esta subida le corresponde una bajada de arpegios en el acorde de novena de dominante. La subida se repite y la bajada se reproduce tres veces en diferentes registros abarcando así un total de cinco octavas. Para concluir la introducción, una escala ascendente en crescendo comienza siendo diatónica para pasar a cromática y así llegar al acorde con el que comienza el tema principal. La amplitud de registros y las repeticiones en octavas dan la imagen de cómo este vals viene a mostrar la polivalencia de los registros en el piano.

The image shows a page of a musical score for piano. The title is "Gran Vals brillante" by Eduardo Ocón y Rivas (1833-1901), dedicated to Sr. Enrique Crooke. The tempo is "Allegro vivo". The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three systems of music. The first system starts with a piano (piano) dynamic and a forte (f) dynamic. The second system includes a dynamic marking of "dim." (diminuendo). The third system starts with a piano (p) and "leggiero" marking, followed by a forte (f) dynamic. There are several handwritten annotations in black ink: "Julio A.S.M." in the top left, "8va" with dashed lines above the staff in the first and second systems, "5" above notes in the first system, "dim." in the second system, and circled letters "A" and "B" above the staff in the third system. A downward-pointing arrow is in the first system, and an upward-pointing arrow is in the second system.

Figura 8: Introducción Gran Vals Brillante

Del mismo modo, la majestuosidad se deja ver en la riqueza de armónicos propios de acordes sin disonancia, que generan mayor pureza tímbrica. Ya en la sección A, la elegancia se plasma en el tema a en los acordes arpegiados y las negras con puntillo, además de la repetición de células melódicas en el registro agudo. En el tema b, esa función la cumplen los trinos en cabeza de frase. La melodía se divide en dos grupos de cuatro compases, donde la respuesta es una escala cromática de dos octavas en la mano derecha

que se dirige al registro agudo para repetir la melodía apoyándose una vez más en los cambios de tesitura.

En la sección B en cambio la amplitud se reduce, creando un ambiente más recogido: los bajos ya no son graves en la primera melodía y el registro agudo no vuelve a aparecer. Se podría hablar de un tema femenino en contraposición al inicial. La segunda melodía cambia el carácter radicalmente volviendo a utilizar los bajos en octava y desenvolviéndose constantemente en negras con puntillo más corchea y negra. El ritmo se mantiene pero parece más tranquilo al no haber tres negras por compás en el acompañamiento de la mano izquierda, sino negra más blanca. En ese caso, la tonalidad favorece un carácter más trágico al tratarse de Fa m, el único modo menor de toda la obra.

El último recurso utilizado que muestra la tranquilidad de un carácter majestuoso se encuentra en la sección C, donde la melodía es una cascada cromática en octavas partidas a ritmo de negra. Esta bajada no alcanza cotas de gran dificultad por no excederse de una octava así como por la velocidad que requiere la figuración. La dificultad técnica de este pasaje no es comparable al empleo de las octavas partidas en otras obras como la Sonata op. 3, nº 2 de Beethoven y *Légend pour trompette et piano* de Enesco, por citar algún ejemplo.



Figura 9: Tema C' Gran Vals Brillante

En este caso, como se acaba de mostrar, Ocón no busca un lucimiento técnico del intérprete, algo que sí se percibe claramente en otras páginas como el Bolero de concierto o

el Estudio Rheinfahrt. El hecho de utilizar octavas partidas en corcheas crea un efecto de eco que enriquece la melodía de una manera diferente a como ha sido presentada en el resto del vals. Otro pasaje con este recurso técnico en la obra para piano de Ocón aparece exclusivamente en el Bolero de Concierto op. 8, con una intención más virtuosística. Con estas características, una vez más, se deja ver que el Gran Vals Brillante se halla envuelto en el ambiente decimonónico de música de salón.

Puedo concluir que el Gran Vals Brillante es una pieza simple en su tratamiento armónico y estructural. Con ello el autor persigue llegar a un público amplio no especializado. No le priman la complejidad compositiva ni interpretativa, sino la voluntad de expresar la grandeza sonora del piano con recursos de fácil comprensión auditiva. Así, el corte romántico de salón permite a los intérpretes de no gran nivel disfrutar de la interpretación de una obra para piano con gran sonoridad.

Estudio-Capricho para la mano izquierda op. 10

Se trata de la única obra escrita por Ocón para la mano izquierda sola. Dentro de la literatura para mano izquierda sola es una pieza poco conocida, al igual que el repertorio aquí tratado. Moro (2006), en su trabajo de investigación sobre la música para mano izquierda sola hace referencia principalmente a Godowsky, que marcó un hito en esta nueva visión del piano con la adaptación de los estudios de Chopin, y Wittgenstein, quien encargó a Ravel y a Prokofieff sus respectivos conciertos para mano izquierda. Menciona a otros autores: Thérèse Brenet, Camille Saint-Saëns o Béla Bartok, pero no hace referencia alguna a esta pieza de Ocón.

Por otra parte, en marzo de 1991 la prestigiosa Fundación Juan March ofreció un ciclo de tres conciertos bajo el título Piano: Música para la mano izquierda. En este marco se programó la interpretación de obras de más de veinticinco autores diferentes de entre los siglos XIX y XX, desde Brahms hasta Zulema de la Cruz, con transcripciones de piezas barrocas, estudios románticos y piezas post-modernistas o vanguardistas. Pero tampoco en esta ocasión tuvo cabida la música de Ocón. Es extensa la literatura para mano izquierda sola, como muestra Moro (2006); en cambio esta obra no es conocida, por lo que su estudio en la presente investigación se hace fundamental.

Al igual que Amor Inmortal, el Estudio-capricho op. 10 está escrito en la tonalidad de Re b M. Como sucede en el Estudio Rheinfahrt y en varios fragmentos de considerable extensión del Bolero de concierto, Ocón muestra predilección por tonalidades cargadas de bemoles. Una vez más encontramos conexión con Chopin.

La forma es sencilla: Introducción-A-B-C-A. La introducción consta de 11 compases, con dos ascensiones arpegiadas con notas de apoyatura en una sola línea que desembocan en acordes que dan paso a fusas en escala cromática. Un interesante descenso también cromático a tres voces muestra un tratamiento de la tonalidad poco predecible propio de la música para piano decimonónica europea. Armónicamente, la introducción sólo modula a tonalidades vecinas, empezando con la tónica y terminando con un acorde de dominante

LA MÚSICA PARA PIANO DE EDUARDO OCÓN

con novena que deja suspense en un silencio con calderón, dejando en el oyente la expectativa del comienzo del tema principal.

The image shows a handwritten musical score for piano, titled "Figura 10: Comienzo Estudio-Capricho". The score is written in G-flat major (three flats) and common time. It consists of four systems of music. The first system is marked "Larghetto" and "Piano" (p). The second system has a "dolce" marking. The third system has a "ritard." marking. The fourth system is marked "Andante" and "p". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink include "Mist. opus of course", "dolo", "Albu", "sese", and "A". Roman numerals (IV, V, I, II) are written below the bass staff in several places. The piece ends with a fermata over a whole note chord.

Figura 10: Comienzo Estudio-Capricho

Ya en el c. 12 se fija el compás que regirá prácticamente todo el estudio: 12/8. El primer tema, A, simula una escritura a dos manos con acompañamiento y melodía. Unos mordentes desde el registro grave hacen que aparentemente haya un bajo que no tiene cabida cuando la melodía ocupa su lugar en el registro central. Se trata de un ingenioso recurso imprescindible en la escritura para mano izquierda sola. El uso de la melodía en el registro central con el acompañamiento en tresillos de corchea coincide exactamente con la descripción de Nieto (1991), quien argumenta que la situación del dedo 1 en la voz superior facilita el canto de la melodía.

Figura 11: Estudio-Capricho cc. 22-27

En este caso, la melodía se estructura en dos células de cuatro compases cada una, y para enlazar la primera célula con la segunda se produce una sucesión de acordes que muestra una polifonía al ascender la voz aguda mientras la voz grave desciende. Es un nuevo recurso de simulación de dos manos participando en la escritura. El tema se repite

modificando la segunda célula para dibujar un final de sección conclusivo con acordes que dirigen la armonía hacia el acorde perfecto mayor de la tonalidad principal.

La siguiente sección mantiene los mordentes que cumplen función de bajo armónico a principio de compás y cambia la escritura así como la tonalidad. Ahora se mueve en torno al relativo menor, y los tresillos han dejado paso a acordes de tercera que se repiten en seisillo. El carácter así se torna más dramático. Las células melódicas sólo duran dos compases y para enlazar cada una con la siguiente, la melodía se duplica en octava, creando una sonoridad más llena.

En los cuatro últimos compases de la sección, que sólo consta de ocho, la frecuencia de los bajos (en mordente) se va incrementando, llegando a haber uno por cada negra con puntillo en el penúltimo compás. De esta manera la tensión aumenta hasta que se relaja en el carácter en el último compás de la sección, donde sólo hay un bajo, mientras el acompañamiento en terceras deja paso a un arpeggio de notas simples en la tónica de la tonalidad principal para concluir.

La nueva sección, que podría denominarse C, también consta de ocho compases. La tonalidad, La b M, vuelve a ser vecina de la principal, y, como en la sección anterior, surge de manera abrupta sin una modulación preparatoria. En este caso, la armonía adquiere mayor complejidad. Modula a Si b m y vuelve a La b M, que podría funcionar como V de Re b, pero no es así. Utilizando la nota La b como pedal en los mordentes que iniciaron la función del bajo, en el c. 44 cada negra pertenece a una tonalidad diferente.

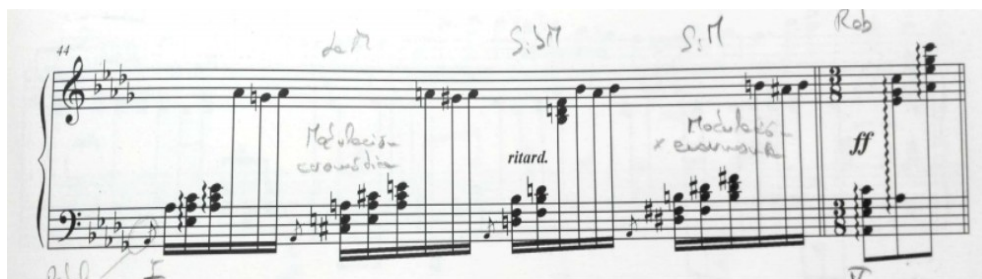


Figura 12: Sección modulante-Estudio-Capricho

El tratamiento armónico es rico en modulaciones cromáticas y viene preparándose desde el compás anterior, en el que la melodía se encamina de la dominante a la tónica mediante una breve sucesión cromática. Ya ahí, de La b pasa a La, a Si b y a Si. Todos son acordes perfectos mayores desde el registro grave con un floreo sobre la nota fundamental de cada acorde en el registro medio provocando una imitación de lo que sería una escritura a dos manos. El acorde de Si M enarmoniza dos notas con el acorde de dominante de Re b. Esta última modulación, enarmónica, desemboca en un acorde en el registro sobregado a partir del cual se desarrolla una cadenza sobre la que volveré más adelante.

En lo referente a la escritura de esta sección, continúa el ritmo de seis semicorcheas. La melodía se reparte entre octavas y notas que irán a cargo de los dedos 4º y 5º. Esta nueva colocación para la mano hace que el pianista deba trabajar la fuerza en esos dedos, para lo que Ocón coloca acentos en cada nota de la melodía. La escritura sigue simulando la ejecución de dos manos sobre el teclado al intercalar melodía con acompañamiento en acordes repetidos de tres notas. El dramatismo se ha intensificado gracias al empleo de octavas para la melodía así como de acordes más completos.

La melodía se reduce a una célula que se repite por cada compás esbozando un dibujo armónico que se alterna con un floreo cromático o diatónico ascendente y descendente. El final de esta melodía desemboca en el c. 44, donde las modulaciones cromáticas confluyen al punto más agudo de la pieza que es un do que funciona como sensible del acorde de séptima de dominante sobre La b (Figura 10). Este proceso va acumulando tensión con las modulaciones cromáticas, especialmente si se tiene en cuenta que en el resto de las secciones posteriores a la introducción no hay una tonalidad que dure menos de ocho compases.

La razón de esa tensión es la preparación hacia la cadenza sobre la dominante de la tonalidad principal. Desde ese do al que condujo el c. 44, comienza la cadenza, que bajo la indicación “a piacere” dibuja una escala descendente de Re b durante más de cuatro octavas hasta un La b grave. Desde esa nota, con calderón, una escala cromática de más de una octava llega hasta dos notas también con calderón antecediendo el comienzo de la última sección, que repite la melodía inicial de A. Los siete primeros compases de esta sección son idénticos a los cc. 22-28. Después de ellos se sitúa la coda del estudio. En la coda cobra real importancia el uso de bajos al no ser mordentes en la mayoría de los casos.

Los dos últimos compases de melodía concluyen en un acorde de Re b que se desarrolla de tres maneras diferentes en los tres últimos compases. La escritura en esta sección vuelve a estar repartida en tresillos con más acordes que al comienzo. Además, esta coda sólo emplea los acordes de tónica y dominante. El colofón del estudio es un arpeggio de Re b M en pianissimo ascendente y descendente ocupando más de cuatro octavas del teclado y dos acordes arpegiados que contrastan en doble fuerte.

Una vez descrito el estudio considero crucial encontrar conexiones con otras páginas de la literatura pianística. En 1894 componía Scriabin su Preludio y Nocturno para la mano izquierda op. 9. No se puede hablar de influencias del compositor ruso sobre el español ni viceversa por ausencia de documentación al respecto, pero sí se encuentra cierta similitud en el tratamiento del teclado con la mano izquierda, partiendo de que la obra de Alexander es mucho más compleja.

El preludio de Scriabin comienza con una melodía en el dedo 1º en el registro central del teclado con acompañamiento de acordes de tercera como en la sección B de la página de Ocón. Entre los cc. 11 y 16 del preludio, el bajo de cada compás se anticipa a la última corchea del compás precedente. Con este recurso, y gracias al efecto del pedal de resonancia, se crea la sensación de escucha de ambas manos al haber un bajo que funciona

como pedal en el registro grave a la vez que la melodía continúa en el registro central. Este mismo tratamiento lo utiliza Ocón de manera intermitente a lo largo de toda la pieza.

En el nocturno de Scriabin hay dos coincidencias con esta op. 10 del compositor malagueño. Siendo dos piezas muy diferentes, Scriabin utiliza acordes más cargados y un acompañamiento de mayor amplitud. También la forma es más elaborada y la escritura utiliza más densidad sonora en el teclado. Lo que sí coincide con Ocón es una cadenza antes de la vuelta al tema inicial en la que la mano sube al registro sobreagudo. Por otro lado, el antepenúltimo compás del nocturno es un amplio arpeggio sobre el acorde de Re b M también de cuatro octavas, aunque en este caso sólo ascendente.



Figura 13: Final Op. 9 Scriabin

Figura 14: Final Estudio-Capricho

Las coincidencias encontradas entre la música de Ocón y la de Scriabin no existen, por ejemplo, en relación a los *Études pour la main gauche seule* op. 135 de Saint-Saëns. Martín (1991) no deja constancia de que Ocón conociera a Scriabin, por lo que no se puede hablar de una posible influencia en un sentido u otro. Pero ese hecho deja una clara señal de que Ocón, en esta pieza de corte virtuosista, muestra sintonía con lo que se componía en el resto de Europa.

Por otra parte, se puede entender que Ocón se adelantó en el uso de esta escritura para piano. No fue el primer compositor que escribiera para la mano izquierda sola, de hecho Czerny ya habría compuesto sus estudios op. 735 a principios de la década de 1840. Pero es importante señalar que la moda de escribir música para la mano izquierda sola a partir del pianista Paul Wittgenstein no pudo surgir antes de la Primera Guerra Mundial, cuando el pianista austríaco perdió su brazo derecho.

Finalmente, he comprobado que en este estudio el tratamiento de la forma y la armonía no es complejo, mientras que la escritura es ingeniosa al tratarse de la mano izquierda en solitario. El uso del teclado busca mostrar las cualidades del intérprete. Además, el encadenamiento de temas sin enlazar, la introducción y la sonoridad en general son plenamente románticos, mientras que la ausencia de desarrollos es propia de la música de Albéniz como ya he descrito. Una vez más, en la música para piano del autor malagueño, se muestra un claro romanticismo paralelo a la formación del nacionalismo español.

En la playa. Barcarola

La barcarola tradicionalmente proviene de los cantos de los gondoleros venecianos. Se insertó en la ópera en forma de aria y se estableció como forma independiente en la música para piano en el s. XIX. Entre los compositores-pianistas románticos, cabe citar las tres barcarolas que figuran en los *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn, tituladas como *Venetianisches Gondellied*; Chopin escribió una solemne barcarola de carácter íntimo, complejo y virtuosístico; Fauré por su parte escribió trece, con diferentes estilos, a lo largo de más de tres décadas.

Entre los compositores españoles, es necesario mencionar a Albéniz, que escribió tres barcarolas: la op. 23, la op. 202 con el subtítulo de Mallorca, y otra inserta en las *Doce* piezas características op. 92, con el subtítulo *Ciel sans nuages*. Además, diversos autores relevantes en el piano español decimonónico escribieron barcarolas para piano o para piano y voz. Entre ellas mencionaré la de Claudio Martínez Imbert, presumiblemente de 1881, y la de Vicente Costa, ya cercana a 1910. La de Ocón se sitúa entre ambas: es de 1899.

El título que Ocón otorga a su barcarola, *En la playa*, es propio de un músico que vivió prácticamente siempre al lado del mar. De hecho, en la época de Ocón, compositor malagueño, el mar distaba pocos metros de la catedral en Málaga, templo en el que se formó, trabajó y al que estuvo vinculado a lo largo de toda su trayectoria. Se trata de una

pieza de final de siglo. Benavides (Ocón, 2007) comenta que fue “destinada a ser publicada en la prensa musical (...) sería La Música Ilustrada la que la insertaría en sus páginas, el 10 de septiembre de 1899”⁶. Resulta curioso el título relativo a la playa en una pieza publicada al final del verano.

Las escasas dimensiones de esta página de Ocón son lógicas si se piensa en el medio en el que iba a ser publicada. Sus sólo 79 compases se amoldan al tipo de piezas que salían a la luz a través de la prensa en el XIX. Llama la atención la ausencia de un tema contrastante, al igual que sucede en *Meditación*. Ambas piezas contrastan con otras de mayor envergadura y desarrollo como la *Rapsodia Andaluza* o el *Bolero de concierto*. Es por ello, por su escritura y sonoridad, que la puedo encuadrar dentro del conjunto de piezas de salón, propias también del XIX.

Consiste en un tema A con un pequeño desarrollo y una reexposición variada. Se puede dividir en dos secciones, una primera hasta el c. 44 y una segunda hasta el final. La primera parte muestra una frase a con tema sincopado y una frase b que utiliza una célula de cuatro semicorcheas que se repetirá a modo de elemento melódico identificativo de una progresión modulante. El comienzo presenta el inicio de la frase a en la tonalidad principal, La M. La estructura pregunta-respuesta-pregunta-respuesta modula en sentido circular a Si m y vuelve a La M. La breve inserción de otra tonalidad es cercana en el círculo de quintas, pero denota melancolía al tratarse de un modo menor.

⁶ OCÓN, E. *Obra completa para piano*. Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007, p. 5.



Figura 15: Comienzo Barcarola

Al aparecer la célula que funciona como frase b, la armonía modula de nuevo a una tonalidad vecina, Mi M. De ahí pasa a una vecina de ésta, Sol # m y al relativo de esta última, cuya tónica, Si, funciona como nota pedal. Sobre esta nota pedal se construye una progresión armónica mientras funciona como dominante de la dominante de la tonalidad principal. Esta progresión consta de cinco compases con tres notas pedales: una de Fa #, dos de Si y dos de Mi antes de la vuelta a la tonalidad principal.



Figura 16: Barcarola cc. 14-20

La M reaparece en un amago de recapitulación de la melodía inicial tras un ritardando y un brevísimo calderón (sobre silencio de fusa) que deja al oyente en expectativa, expectativa que se resuelve en una inesperada vuelta al comienzo que se convierte en desarrollo melódico y armónico (Figura 16). Ese desarrollo dura 25 compases. En ellos, las modulaciones son constantes llegando incluso a producirse dos tonalidades en cada compás (cc. 30-34). Todo esto conduce a otra tonalidad vecina, Do# m, que se confirma a lo largo de siete compases. Ese Do # forma su acorde completo de manera dilatada en un momento en el que la música se queda en suspense sobre la mano derecha sola.

En ese momento, la melodía se recrea en la cabeza de la célula del tema inicial, ampliando el registro del primer intervalo hasta alcanzar la octava. Esa octava asciende cromáticamente hacia el semitono previo a la nota inicial de la melodía (Mi) y se convierte en un mordente a la octava aguda que actúa como adorno del tema en su reaparición. Es de nuevo el comienzo de la melodía inicial, pero en la variación mencionada.

La variación se produce solamente en la mano derecha, y sólo en la melodía a, cuyas preguntas son variadas mediante los mordentes a la octava mientras las respuestas desarrollan figuraciones dignas del primer nocturno de Chopin. La melodía b se mantiene semejante al comienzo y tras ella la cabeza de la primera respuesta da pie a una nueva progresión armónica que anuncia el final funcionando como una coda. Esta repetición, sin lo que sería un desarrollo elaborado propio de una obra de Beethoven, es normal en una pieza compuesta con el fin de ser publicada en la prensa musical.

Puede parecer carente de fundamento, o más bien pobre de medios, pero nada más lejos de la realidad, pues es reflejo de la escritura carente de grandes desarrollos que caracterizó muchas piezas de Albéniz hasta incluso su obra cumbre para piano: la Suite Iberia. Torres (1998) comenta, a propósito de Albéniz, que sus procedimientos compositivos tienen

“apego a la forma breve y cantáble, (...) simetría de la recapitulación (...) y escaso protagonismo de los desarrollos”⁷.

La coda se forma de nuevo mediante una progresión armónica sobre una nota pedal, pero en este caso de tónica. La sucesión es una reiteración del acorde de séptima disminuida desplegado en arpeggio descendente en la mano derecha. La repetición de ese acorde se va sucediendo en cromatismo descendente desde Mi hasta La. Y esa misma sucesión se repite una octava más baja con un acompañamiento diferente.

El acompañamiento en toda la pieza ha estado formado por tres corcheas, salvo en los cc. 16-19 y 58-61 análogamente y en esta primera progresión codal. Las tres veces se transforman en corchea y negra. Los últimos diez compases repiten cadencias plagales donde toman importancia los grados II y IV; el V aparece solamente con la quinta y la séptima del acorde pero disimulado con una doble presencia de la nota principal del acorde de tónica. El final tiene un carácter poco conclusivo con estos acordes. Pero aún hay más: la música se extingue con una tónica a una sola voz que se repite tres octavas más grave y bajo una expresión: “morendo”.

Esa falta de fuerza conclusiva es acorde al carácter tranquilo de la pieza. Si bien el oyente se ha podido formar en la imaginación una calmada escena de playa, ésta se mantiene así más sosegada aún. El ritmo de la pieza ha sido tranquilo y poco perturbable gracias al acompañamiento en compás de 6/8. Este puede simular leves olas sobre la orilla del mar de la misma manera que en la sexta romanza sin palabras de la op. 19 de Mendelssohn la izquierda representa presumiblemente el movimiento constante de la barca sobre el río.

Lo ingenioso del acompañamiento reside no sólo en que se acentúe la segunda corchea y se mantenga como negra a cambio de la primera, sino que a ese cambio de acentuación se le suman en la mano derecha los acentos en la última parte de la negra con puntillo. (Figura 15.) De esta manera, el cambio de acentuación disuade de una sensación rítmica contundente al menos en el comienzo. Más adelante, la melodía se acentúa de manera natural sobre las partes fuertes de cada negra con puntillo, aunque la izquierda mantenga los acentos en cada segunda parte.

La melodía es tranquila y no muestra grandes intervalos. En el ritmo sincopado al principio se presenta de manera entrecortada, como suspiros. Se torna reiterativa en la progresión a base de acordes desplegados. Ya en el desarrollo repite la idea inicial y se aleja de ella en figuraciones de negra con puntillo, negra y corchea. Se mantiene en todo momento en una sola voz, salvo los cc. 35-38, en los que forma acordes anunciando el final del desarrollo. El elemento ingenioso que emplea en varios momentos de la pieza es la alternancia modo mayor-modo menor, ya empleado al final de la Meditación.

⁷ TORRES, J. *Isaac Albéniz. Iberia. Edición facsímil y estudio histórico-documental*. Madrid: Editorial de Música Española Contemporánea, 1998, p. 5.

Por todo lo descrito, la pieza está compuesta sin grandes aspiraciones. Es, como ya he explicado, una pieza de salón escrita para un público no experto en materia musical. Como solía suceder en las piezas que se publicaba en la prensa, la finalidad de esta página de Ocón es la difusión de la música hacia un público más bien aficionado. No obstante, se trata de una música realmente bella. Llama la atención cómo con escasos materiales se consigue simular una calmada escena de playa de tal emotividad.

La sencillez de recursos que conforman esta barcarola coincide más con Mendelssohn que con Fauré o Chopin. De hecho, entre estas barcarolas y las tres de Albéniz, la de Ocón tiene mayor similitud con la mencionada op. 19 nº 6 del compositor alemán. Ello encuadra a Ocón, además de en la música de salón, en el más puro romanticismo centroeuropeo, cercano más al estilo Biedermeyer que al nacionalismo español de fin de siglo.

CONCLUSIONES

En los estudios sobre historia de la música española, el piano es un tema levemente abordado. Concretamente, el repertorio pianístico del XIX español ha sido a menudo ignorado por musicólogos e intérpretes. El presente trabajo aporta nuevos datos sobre un reducido corpus de la literatura pianística del momento: el legado de Eduardo Ocón.

A la hora de llevar a cabo esta investigación he descubierto que la bibliografía al respecto es muy reducida: solamente un artículo de la Dra. Pérez-Colodrero analiza comparativamente una de las obras del compositor malagueño. Por lo demás, los tratados de historia de la música por un lado y las publicaciones sobre el piano o la historia del piano por otro no hacen una amplia referencia a este autor. Lo único que sí he encontrado, y ha sido fundamental para mi trabajo, es una edición impresa y grabada de esas obras a cargo de la Dra. Benavides.

El repertorio para piano de Ocón presenta diferentes facetas. He encontrado que en un mismo autor hay obras que difieren considerablemente de otras. Esto, tratándose de un corpus reducido de sólo ocho piezas, presenta dificultad a la hora de clasificar. Como tampoco veo necesario etiquetar, concluyo que hay riqueza de caracteres en la obra del autor malagueño. Hay piezas que denotan un fuerte carácter andaluz y pueden ser fruto de las influencias que recibiera Ocón de Felipe Pedrell. Ello se refleja en el uso de cadencias andaluzas, alternancia de los modos mayor y menor, florituras de tresillos en la melodía y ritmos profundamente marcados: en definitiva, un claro reflejo del carácter andaluz que destilaban los cantos populares del momento.

En esta misma línea de diversidad, hay piezas que se encuadran a la perfección en la estética de la música de salón que invadió Europa en el XIX. Por un lado, hay un vals con poca iniciativa innovadora pero muy dado a ser escuchado y entendido por un gran público: El ritmo se hace contundente, el uso del teclado es amplio y las melodías son simples. Por otra parte, un estudio para mano izquierda sola deja ver la consciencia del autor malagueño de lo que acontecía en el piano en Europa, donde una literatura para mano izquierda sola

iba tomando más importancia. En este punto ha sido sorprendente encontrar analogías con música de Scriabin.

Como figuras creativas de una última tendencia, entre el repertorio de Ocón figuran piezas de carácter íntimo y de ambiente ensoñador de tendencia fuertemente romántica. Había viajado por Francia y Alemania aproximadamente entre los 34 y los 37 años de edad, y su idea compositiva se vio notablemente enriquecida. En una de estas piezas es donde más se denota el carácter centroeuropeo. Ocón crea un ambiente donde la música fluye otorgando protagonismo a la sonoridad por encima de la melodía, como ocurre en el impresionismo. Ha sido sorprendente descubrir piezas que en absoluto podrían parecer de un autor malagueño del s. XIX.

Es importante señalar la relación de la escritura de Ocón con la de otros compositores, bien europeos contemporáneos, bien españoles anteriores a él. Este trabajo ha encontrado recursos compositivos similares a los de alguna sonata del padre Soler. También se ha mostrado pasajes similares a otros de Mendelssohn, así como el uso de materiales compositivos dignos de Beethoven, Schubert y Chopin. Significativa a gran escala es la similitud de una pieza de Ocón con una de R. Schumann.

El trabajo analítico llevado a cabo en la presente investigación confirma la hipótesis inicial de que la música de Ocón fuese plenamente partícipe de las corrientes musicales imperantes en el pianismo centroeuropeo. Es importante haber encontrado las características descritas, sobre todo teniendo en cuenta que la investigación ha versado sobre la obra para piano de un músico que ejerció principalmente como organista en el ámbito catedralicio.

A pesar de ser un repertorio tan reducido, he encontrado piezas que coinciden de pleno con un gusto generalizado de los pianistas actuales, por lo que se cumple la intencionalidad de difundir este repertorio entre los músicos. Esta investigación se presenta como el elemento que faltaba para dar a conocer un conjunto de obras que habían sido grabadas en dos ocasiones, pero son poco interpretadas en la actualidad y sobre ellas no había ninguna investigación desde el punto de vista musicológico.

Finalmente, me hago consciente de lo que supone esta investigación para la comunidad académica en la elaboración de una parte de la historia de la música española. Es una pequeña muestra de una infinidad de compositores, de mayor o menor valor, que aún están por redescubrir.

REFERENCIAS/REFERENCIAS

CARRERAS, J. J. (Dir.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 5: La música en España en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.

CASARES, E. & ALONSO, C. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995.

GÓMEZ, C. *Historia de la música española. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Música, 1988.

OCÓN, E. *Obra completa para piano*. Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007.

TORRES, J. *Isaac Albéniz. Iberia. Edición facsímil y estudio histórico-documental*. Madrid: Editorial de Música Española Contemporánea, 1998.

