

**El piano en España
entre 1830 y 1920**

EL PIANO EN ESPAÑA

ENTRE 1830 Y 1920

Edición a cargo de

JOSÉ ANTONIO GÓMEZ RODRÍGUEZ

Revisión:

LLORIÁN GARCÍA-FLÓREZ

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA

2015

El piano en España entre 1830 y 1920 / edición a cargo de José Antonio Gómez Rodríguez / revisión a cargo de Llorián García-Flórez — Madrid : Sociedad Española de Musicología, 2015. — 712 p. : il. ; 24 cm. — D.L. M-36455-2015. — ISBN 978-84-86878-30-6

1. Musicología - España. 2. Piano

I. Gómez Rodríguez, José Antonio, ed. lit. II. García-Flórez, Llorián, rev. III. Sociedad Española de Musicología, ed.

786.2

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con pena de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva autorización.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos —<http://www.cedro.org>— si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra).

© del texto, los autores.

© de las imágenes, sus autores o sus titulares.

© de la edición, Sociedad Española de Musicología. Calle Torres Miranda, 18. 28045 Madrid. T: 915237172. [Http://www.sedem.es](http://www.sedem.es). Email: sedem@sedem.es.

Sección C: Estudios, 26.

Cubierta: FORMA diseño gráfico

Diseño, maquetación e impresión: Imprenta Mercantil Asturias, S. A.

ISBN: 978-84-86878-30-6

Depósito Legal: M-36455-2015

Impreso en España - Printed in Spain

Índice

PRESENTACIÓN

El Piano en España entre 1830 y 1920.	
JOSÉ ANTONIO GÓMEZ RODRÍGUEZ	13

ANDALUCÍA

Del teclado a la pauta: el piano como referente en la trayectoria musical de Manuel de Falla / <i>From the keyboard to the keynote: the piano as a benchmark in the musical career of Manuel de Falla.</i>	21
ELENA TORRES CLEMENTE	
El acompañamiento pianístico en las <i>Siete canciones populares españolas</i> de Manuel de Falla: del modelo popular trascendido a la escritura reinventada / <i>The piano accompaniments of Seven Spanish Folksongs by Manuel de Falla: from the transcended folk model to the reinvented writing.</i>	65
MARÍA DOLORES CISNEROS SOLA	
<i>Recuerdos de Andalucía</i> de Eduardo Ocón y Rivas (Benamocarra, 1833 - Málaga, 1901) en el contexto del bolero para piano del siglo XIX, una aproximación / <i>Recuerdos de Andalucía by Eduardo Ocón y Rivas (Benamocarra, 1833-Málaga, 1901) and the 19th century bolero for piano: an approach.</i>	83
CONSUELO PÉREZ COLODRERO	

El andalucismo musical en la literatura pianística europea del siglo XIX / *Musical andalusism in european's piano literature of 19th century*. GLORIA EMPARAN 109

ARAGÓN

El piano en Zaragoza entre 1830 y 1920 / *The piano in Saragossa between 1830 and 1920*. BEGOÑA GIMENO ARLANZÓN 143

ASTURIAS

El piano en Asturias entre 1830 y 1920 / *The piano in Asturias (1830-1920)*. JOSÉ ANTONIO GÓMEZ RODRÍGUEZ 169

CANARIAS

El piano en Canarias entre 1830 y 1920 / *The Piano in the Canary Islands (1830-1920)*. ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ 209

CANTABRIA

El piano en Santander: del intimismo doméstico y el encanto del Café al piano internacional (1830-1920) / *The piano in Santander, from the domestic intimacy and the charm in cafés to the international stage (1830-1920)*. ROSA MARÍA CONDE LÓPEZ 249

CATALUÑA

El piano en Barcelona / *The piano in Barcelona*. PAULA GARCÍA MARTÍNEZ 265

La presencia de los principales pianistas extranjeros en Barcelona durante las dos últimas décadas del siglo XIX / *The presence of foreign pianists in Barcelona during the last two decades of the 19th century*. MUTSUMI FUKUSHIMA 295

La pedagogía pianística de Juan Bautista Pujol y su lugar en la formación de la escuela pianística catalana / *The piano pedagogy Juan Bautista Pujol and his place in the formation of the Catalan piano school*. ALEJANDRA PACHECO 313

El piano en la música de Enrique Granados y su relación con Isaac Albéniz / *The role of the piano in the music of Enrique Granados and its relationship with Isaac Albéniz*. DOUGLAS RIVA 327

El uso de lo narrativo al servicio de una aspiración decimonónica: *Goyescas* (ópera) a través de la suite *Goyescas* y las *Tonadillas en estilo antiguo* / *The use of narrativity for a 19th century musical aspiration: Goyescas (opera) through the suite Goyescas and Tonadillas en estilo antiguo*. MIRIAM PERANDONES LOZANO 341

Impresions inéditas de Mompou: instauración de un universo estético o tentativas y bosquejos de juventud / Unpublished Impressions of Mompou: establishment of an aesthetic universe or attempted and sketches youth. ANTONIO AGUSTÍN GONZÁLEZ HIDALGO 357

GALICIA

El piano en Galicia / *The piano in Galicia*. MARGARITA VISO SOTO 375

COMUNIDAD DE MADRID

El piano en los espacios musicales madrileños del siglo XIX / *The Piano in the Nineteenth Century Madrid Musical Spaces*. LAURA DE MIGUEL FUERTES 411

La introducción de las escuelas pianísticas francesas en España. Dos vías dispare: José Tragó y Josefa Lloret de Ballenilla / *The introduction of French piano schools in Spain. Two disparate routes: José Tragó and Josefa Lloret de Ballenilla*. ANTONIO NAREJOS 449

El *quirogimnasio* de Casimiro Martín conservado en el Palacio Real de Madrid: un ejemplo del espíritu inventivo en música en el siglo XIX / *The Casimiro Martín's Quiroginmasio preserved in the Royal Palace of Madrid: an example of the inventive spirit in music in the nineteenth century*. ELENA VÁZQUEZ GARCÍA 467

NAVARRA

- Juan M.^a Guelbenzu Fernández (1819-1886). Breve estudio biográfico y analítico de su obra musical / *Juan M.^a Guelbenzu Fernández (1819-1886). A short biography and analytical study of his musical compositions*. M.^a EVA GARCÍA FERNÁNDEZ 483

PAÍS VASCO

- El piano en el País Vasco entre 1830 y 1920 / *The piano in the Basque Country between 1830 and 1920*.
ISABEL DÍAZ MORLÁN 495

LA RIOJA

- Pedro Pérez de Albéniz, pianista y maestro de la Reina Isabel II / *Pedro Pérez de Albéniz, pianist and teacher of Queen Elizabeth II*.
GEMMA MARÍA SALAS VILLAR 529

COMUNIDAD VALENCIANA

- El piano en la ciudad de Valencia (1830-1920): creación y actividad musical / *The piano in the city of Valencia (1839-1920): creation and musical activity*.
VICTORIA ALEMANY FERRER 543
- Los estilos del repertorio pianístico compuesto por autores castellonenses hasta 1936 / *The styles of piano repertoire composed castellonenses authors until 1936*.
OSCAR CAMPOS MICÓ 589
- El piano en el contexto social alicantino del siglo XIX / *The Piano in the 19th century Alicante Social Context*.
ANA MARÍA FLORI LÓPEZ 627
- Ámbitos de interpretación pianística en la Valencia del siglo XIX: el salón burgués, la sala de conciertos y el café / *Pianistic interpretation spheres in the 19th century Valencia: The bourgeois hall, the concert-hall and the café*.
MANUEL SANCHO GARCÍA 639

VARIA

- El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868) / *The pianistic language of Spanish composers earlier to Albéniz*. MARÍA NAGORE FERRER 655
- París y los pianistas españoles. Marco académico / *An Academic Framework: Spanish pianists in Paris*. Montserrat BERGADÀ ARMENGOL 721
- Nicolás Ruiz Espadero e Ignacio Cervantes: dos compositores criollos en la Cuba colonial / *Nicolás Ruiz Espadero and Ignacio Cervantes: two creoles composers in Cuban colony*.
VICTORIA ELI RODRÍGUEZ 737

la introducción y en los interludios pianísticos busca mediante la repetición de notas en el piano el punteado en las cuerdas de la guitarra, como un trémolo en el que se mantiene la sonoridad de una nota percutiéndola de forma continuada y rápida, o utilizando igual que Ocón la figuración de tresillos cuando la voz está cantando. En este caso, no se trata de coger elementos aislados de la fuente y reescribirlos, sino que directamente Falla imitó el mismo tipo de escritura para el acompañamiento que el «Polo» de Eduardo Ocón.

Esta escritura pianística similar es el último modo de conexión de los acompañamientos de las *Siete canciones populares españolas* con sus fuentes de inspiración. Como hemos comprobado, Falla también buscó en el piano de los cancioneros el carácter de las canciones bien mediante la asimilación de elementos de éstos (pequeñas melodías, diseños rítmicos, etc.) o a través de una escritura pianística parecida. Los acompañamientos de las *Siete canciones* responden así a dos de las características del modo de componer falliano: el análisis minucioso de materiales musicales y su uso como punto de partida para generar sus ideas musicales, que somete a un trabajo profundo de transformación.

Esta breve descripción paralelística de algunas de las *Siete canciones* y sus fuentes de inspiración es una introducción al estudio del piano de estas obras, pero nos permite observar que en él reside el concepto de acompañamiento pianístico completamente novedoso. Por una parte supo emplear, como el propio Falla teorizaba, un lenguaje armónico que sigue sutilmente los giros modales-tonales de las melodías, pero fue más allá y elaboró esquemas rítmicos que también nacen de los ritmos populares y que llegan a crear un sutil juego percusivo en el piano; éste, en multitud de ocasiones, más que imitación de la guitarra llega a impregnarse de la esencia tímbrica de este instrumento consiguiendo trasvasar los habituales acompañamientos creados hasta el momento en la canción española.

Recuerdos de Andalucía de Eduardo Ocón y Rivas (Benamocarra, 1833 - Málaga, 1901) en el contexto del bolero para piano del siglo XIX, una aproximación¹

CONSUELO PÉREZ COLODRERO

*Grupo de Investigación HUM-263 «Patrimonio Musical de Andalucía»
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)*

RESUMEN

El bolero y sus formas instrumentales posteriores fueron utilizadas en Europa como uno de los elementos que, en el contexto del exotismo musical decimonónico, evocaban claramente *lo español*. Aunque este género encontró su principal vía de difusión en el repertorio lírico, con el *Bolero*, op. 19 (1833) de Fryderyk Chopin empezaron a aparecer boleros para piano de la mano de diferentes compositores. Este trabajo realiza una aproximación analítica a *Recuerdos de Andalucía. Bolero de concierto*, op. 8 (1868) del compositor malagueño Eduardo Ocón y Rivas (1833-1901), situándolo en el contexto de otras obras similares de la segunda mitad del siglo XIX, señalando las convenciones musicales y estilísticas que asume y relacionándolo con la trayectoria vital y compositiva de su autor.

¹ Este trabajo se ha enriquecido con las luminosas sugerencias de dos especialistas: de un lado, el Dr. D. Antonio Martín Moreno, que revisó concienzuda y generosamente el texto original; de otro, la Dra. Dña. Desirée García Gil, cuyas sugerencias han permitido dotarlo de una mayor coherencia y orden final. A ambos tributo aquí mi más humilde agradecimiento. Igualmente, debo agradecer la apasionada lectura y los afínados consejos de D. Eduardo Hernández Vázquez, extraordinario estudioso de los boleros de Chopin y Ocón.

ABSTRACT

Recuerdos de Andalucía by Eduardo Ocoń y Rivas (Benamocarra, 1833-Málaga, 1901) and the 19th century bolero for piano: an approach

For decades, the bolero was used in Europe as one of the elements that, in the context of 19th century musical exoticism, clearly evoked «Spanish music». In respect of piano repertoire, it seems that Fryderyk Chopin introduced it in 1833. About thirty years later, Eduardo Ocoń y Rivas (1833-1901) wrote *Recuerdos de Andalucía. Bolero de concierto*, op. 8 [*Souvenirs from Andalucía. Bolero de concert*, op. 8], a work that reflects the conventions that had generated such dance music for piano and coincides with the years in which the Malaga Spanish composer compiled his Cantos (Malaga and Leipzig, 1874). This paper provides an analytical approach to the bolero and Eduardo Ocoń y Rivas, placing it in the context of similar works in the piano repertoire of the second half of the nineteenth century and relating it to its author biography and output.

PALABRAS CLAVE

Piano, Bolero, Andalucía, España, Exotismo.

KEYWORDS

Piano, Bolero, Andalusia, Spain, Exoticism.

Introducción

A lo largo del siglo XIX, diversos acontecimientos contribuyeron a gestar una imagen exótica de España que, divulgada desde París, convirtió el atraso económico del país en un «estado natural, primitivo, salvaje» y encontró en Andalucía «su representación más genuina»². Ciertamente, las guerras napoleónicas, la literatura de viajes y los exiliados españoles en Francia contribuyeron de manera decisiva a convertir lo español en «una moda en Europa, una especie de tópico fascinante, enigmático [...] de gran capacidad de sugestión», que literatos como Staël, Byron y Víctor Hugo o del grabador Doré convirtieron en cliché.

También la música contribuyó a configurar y reafirmar esta imagen pintoresca, en tanto que el «sonido español» se difundió por toda Europa merced a la labor de músicos extranjeros, como Verdi, Rimsky-Korsakov, Glinka, Liszt o Bizet —que basaron algunas de sus obras musicales en el rico patrimonio histórico y humano del solaz ibérico³—, y a la de compositores españoles de

² BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel. «Introducción». *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pp. 16 y 18.

³ Por lo que toca a los compositores mencionados, bastará con traer a colación *Ernani* de Verdi, el *Capriccio Español* de Rimsky-Korsakov, el *Capriccio brillante sobre la jota aragonesa* de Glinka, la *Rapsodia Española* de Liszt o *Carmen* de Bizet, por citar solo algunas de las obras

primera línea —que publicaron repertorios de canciones de amplia difusión y aceptación⁴, y de entre los que cabría destacar los debidos a Juan Antonio de Iza Zamacola (Dima, Vizcaya, 1756 - Madrid, 1826)⁵, Narciso Paz (n. ca. 1750)⁶, José Melchor Gomis (Onteniente, 1791 - París, 1836)⁷, Federico Moretti (Nápoles, 1769 - Madrid, 1839)⁸, Ramón Carnicer (Tárraga, 1789 - Madrid, 1855)⁹ o al célebrimo Manuel García (Sevilla, 1775 - París, 1832)¹⁰.

De entre estos «aires nacionales», fueron «seguidillas, boleros, fandangos y cachuchas»¹¹ los que alcanzaron un mayor éxito tanto en los teatros como en los salones parisinos, desde donde se difundieron al resto de capitales europeas, convirtiéndose a la postre en símbolos del «sonido español» debido, fundamentalmente, a que sus patrones rítmicos y el empleo de la guitarra los hacían fácilmente reconocibles para el público¹².

En lo que respecta al bolero, parece ser que fue Fryderyk Chopin (Żelazowa Wola, 1810 - París, 1849) quien lo entronizó «como forma pianística de

más representativas (véase sobre este asunto: CASARES RODICIO, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales». *La música española en el siglo XIX*. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122, especialmente las pp. 13-18).

⁴ La relación entre canción y construcción de la imagen exótica de la música española ha sido estudiado por Celsa Alonso (ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, pp. 157-192).

⁵ DON PRECISO [Juan Antonio de Iza Zamacola]. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid, J. Franganillo, 1800. 2 vols.

⁶ De este autor deben consultarse: (a) Paz, Narciso. *Collection des meilleurs airs nationaux espagnols: Boleros et tiranas avec accompagnement de guitare et de piano ou harpe*. París, Mme. Benoist, [1813]; y (b) Paz, Narciso. *A Collection of popular Spanish Songs arranged for the Guitar with an accompaniment for the Pianoforte*. London, Mitchell's Musical Library, 1823.

⁷ GOMIS, José Melchor. *Regalo lírico. Colección de boleros seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación*. París, Paccini, 1827.

⁸ MORETTI, Federico. *Twelve Spanish Songs with guitar*. Londres, Clementi Banger, Collard, Davis & Collard, ca. 1812.

⁹ CARNICER, Ramón. *Six Spanish Airs with accompaniment for the pianoforte*. Londres, Birchall & Co., 1826.

¹⁰ GARCÍA, Manuel del Pópolo. *Six chansons espagnoles a duo avec accompagnement de guitare*. París, Michot, 1820.

¹¹ ALONSO, C. *La canción lírica...*, p. 162.

¹² Así podría extrapolarse a partir de lo indicado por Parakilas en el caso del bolero (PARAKILAS, James. «How Spain got a soul». *The exotic in Western Music*. Jonathan Bellman (ed.). Boston (MA), Northeastern University Press, 1998, pp. 137-193).

concierto»¹³ con su *opus 19* [C19]. Ciertamente, la obra, publicada en París (Perrin, 1834), Leipzig (Peters, 1834) y Londres (Wessel & Co., 1835)¹⁴ y rápidamente entendida como expresión de la «imagen de la pasión y timidez meridional»¹⁵, bien pudo actuar como modelo para ejemplos posteriores.

A partir de lo expuesto, este trabajo pretende estudiar el bolero de concierto *Recuerdos de Andalucía*, op. 8 [O8] de Eduardo Ocón y Rivas (Benamocarra, 1833 - Málaga, 1901) [O8] en el contexto de otras obras similares del repertorio para piano, estableciendo semejanzas y diferencias e interpretándolas a la luz del ideario musical del compositor malagueño. Al efecto, se ha realizado una aproximación analítica a dicha obra, así como a una decena más de boleros para piano del siglo XIX, incluido el compuesto por Chopin en 1833 (tabla 1), y se ha consultado la literatura científica pertinente en torno al particular. Los resultados obtenidos arrojan luz en torno a las relaciones existentes entre diferentes ejemplos de uno de los repertorios típicamente asociados a la «imagen exótica» de la música española.

El bolero, símbolo de «lo español» en la Europa decimonónica

De acuerdo con Suárez Pajares, el bolero es una «forma musical y danzaria de amplia difusión y raigambre en la comunidad hispana» cuyo origen no puede retrotraerse más atrás de 1750¹⁶. Las fuentes historiográficas permiten saber que originalmente se trataba de una seguidilla a la que los maestros españoles practicaron «algunas modificaciones en el movimiento [tempo] y en el ritmo

¹³ EMPARAN BOADA, Gloria y MARTÍN MORENO, Antonio. «Andalucía en la música para piano europea del siglo XIX». *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Francisco Giménez Rodríguez, Joaquín López González y Consuelo Pérez Colodrero (coords.). Granada, EUG y CDMA, 2008, p. 73.

¹⁴ GRABOWSKI, Christophe y RINK, John. *An annotated catalogue of Chopin's first editions*. Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2010, p. 126.

¹⁵ «Du kennst diese zarte, liebetrunken Composition, dies Bild von südlicher Glut und Schüchternheit» (SCHUMANN); Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Martin Kreisling (ed.). Leipzig, Wigand, 1854, vol. 1, p. 55. La traducción es mía.

¹⁶ SUÁREZ PAJARES, Javier. «Bolero: St. España». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, pp. 553. Este mismo autor señala que la etimología del término bien podría provenir del verbo «volar» –aludiendo a la manera en la que se danza–, de las boleros o bolitas de pasamanería con las que adornaban sus vestidos las gitanas que habitualmente lo danzaban o bien del apellido del sevillano Antón Boliche, uno de los primeros en ejecutar la danza según algunas fuentes (p. 554).

de acompañamiento del aire primitivo»¹⁷ para lograr un «carácter más noble y majestuoso»¹⁸ y cuyo número de bailarines se aumentó, relacionando las parejas y haciendo cruces, al objeto de evitar la pobreza y la monotonía¹⁹.

El texto poético del bolero, habitualmente de temática amorosa²⁰, estaba compuesto por una copla de seguidillas, con cuatro versos de arte menor (7-5-7-5), a la que se sumaban tres versos más igualmente de arte menor (5-7-5), siempre con rima asonante en los impares²¹. Este texto se musicalizaba en compás ternario de subdivisión binaria, con un acompañamiento que parecía imitar el rasgueo de una guitarra –*abandolao*²², frecuentemente con el esquema métrico siguiente: – y empleando cinco motivos musicales –organizados en torno a dos secciones, A y B, cuyo comienzo, anacrúsico, solía comportar una entonación silábica en corcheas–. La acomodación de texto y música daba lugar a una estructura de copla y refrán que los especialistas en torno al particular interpretan diferentemente: mientras que Suárez Pajares, Cortizo o Alonso la entienden como un ABABA o bien como un ABA, según se tengan en cuenta los materiales poético-musicales²³, los estudiosos del ámbito anglosajón la leen

¹⁷ «Quelques modifications dans le mouvement et le rythme d'accompagnement de l'air primitif» (la traducción es mía) (Sora, Ferdinand. «Le Bolero». *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*. París, A. Leduy y H. Bertini, 1835, p. 88).

¹⁸ BARBIERI, Francisco Asenjo. *Las castañuelas. Estudio jocoso dedicado a todos los boleros y danzantes por uno de tantos*. Madrid, Artau, 1878, p. 29.

¹⁹ COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela o sea del drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Topografía de archivos, 1934, pp. 283-286.

²⁰ ALONSO, C. *La canción lírica...*, p. 51.

²¹ Valgan los siguientes textos poéticos para ejemplificar lo expuesto: (1) «Como la mariposa / soy en quererte / que en la luz de tus ojos / busco mi muerte: / y es cosa dura / que prevega en mis gustos / la sepultura» (DON PRECISO, cit. por ALONSO, C., *La canción lírica...*, p. 52); (2) «Si mis ojos te dicen / lo que te quiero / ellos son atrevidos / yo no me atrevo / ¡ay! Amor mío / quiera Dios que te vea / correspondido» (SOR, F., «Bolero...», p. 94).

²² El esquema métrico que se describe es, además, un típico acompañamiento del fandango (GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. «Abandolao». *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del Flamenco*. Madrid, Espasa-Calpe, 2007, p. 4), un baile del que el bolero decimonónico asume muchos rasgos, tanto en lo coreográfico como en lo vocal e instrumental, aunque igualmente asumió características de las seguidillas manchegas (SALAS CALDERÓN, Juan de. *Gabinete de Antigüedades y Humanidades*. Valladolid, Tomás Cermeno, 1806, p. 12; cit. por GAMBOA, J. M. y NÚÑEZ, F. *Flamenco...*, p. 70).

²³ Me refiero a los siguientes trabajos: (a) SUÁREZ PAJARES, J., «Bolero: St...», especialmente p. 561; (b) SUÁREZ PAJARES, Javier. «Bolero». *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Ludwig Finscher (ed.). Kassel, Bärenreiter, 1996-2007, vol. 2, especialmente cols. 3-4; (c) CORTIZO, M^a Encina. «El bolero español del siglo XIX:

como un ABB, atendiendo únicamente a la disposición y reiteración de los materiales melódicos²⁴ (tabla 2).

Las características musicales del bolero se completan a través de su particular y distintiva línea melódica. Ésta, según ha apuntado Alonso, se define por su fecunda elaboración y por su «vocación populista de gran refinamiento»²⁵, cualidades que habitualmente juegan en contra de un mayor cuidado en la relación música-texto y resultan en una absoluta subordinación del acompañamiento instrumental a la línea vocal. De acuerdo con la especialista mencionada, la melodía se organiza además en frases de «diseño equilibrado y clasicista»²⁶, con vocalizaciones extensas y rica ornamentación —son especialmente frecuentes las apoyaturas, los floreos superiores y los mordentes, resultando asimismo habituales los diseños descendentes por grados conjuntos, adornados con floreos superiores en tresillos o con una figuración de puntillo—. Armónicamente, la sintaxis del bolero es sencilla, si bien también presenta una gran personalidad, pues con frecuencia se encuentra la cadencia y la gama andaluza, clara influencia de la música de tradición oral²⁷.

Dadas estas características, los estudiosos del repertorio coinciden en señalar que el bolero debe entenderse como «la aportación del liberalismo español al romanticismo europeo de principios del siglo XIX»²⁸, advirtiendo, al mismo tiempo, que «con el tiempo, el exotismo romántico acarrió ciertas distorsiones y terminó llamándose bolero a casi cualquier cosa», de tal suerte que, en torno a 1855, «el bolero se había convertido en una pincelada colorista que aparecía, eventualmente, en las óperas de asunto español»²⁹. Dicho de otro modo, en torno a mediados del siglo XIX, el bolero era un recurso tónico de «lo español» y, por extensión, «del otro» o de «lo exótico».

estudio formal». *Revista de Musicología*, XVI, 4 (1993), pp. 2017-2026; (d) ALONSO, C. *La canción lírica...*

²⁴ RAHL, Willi y KATZ, Israel. «Bolero». *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03444> [consulta 24-02-2009].

²⁵ ALONSO, C. *La canción lírica...*, p. 56.

²⁶ ALONSO, C. *La canción lírica...*, p. 57.

²⁷ DONOSTIA, José Antonio. «El modo de *mi* en la canción popular española». *Anuario de Musicología*, I (1946), pp. 153-179.

²⁸ SUÁREZ PAJARES, Javier. «El repertorio bolero en la primera mitad del siglo XIX». *La escuela bolera. Encuentro Internacional. Madrid, noviembre de 1992*. Madrid, INAEM, 1992, p. 165.

²⁹ ALONSO, C. *La canción lírica...*, p. 63.

Ciertamente, la inmediatez de su patrón métrico de acompañamiento, que recuerda el rasgado de una guitarra, y la «perfecta conciliación entre la vocación populista y la elegancia italiana»³⁰ de su melodía, convirtieron el bolero en un *corpus* idóneo a la hora de construir «la visión imaginativa que los intelectuales franceses e ingleses se forjaron de nuestro país, como una nación romántica [y] pintoresca»³¹, una «España de oídas»³² para la que la colección de tópicos musicales que seleccionó el repertorio bolero, que remitían directamente a Andalucía —enclave preferido por la imaginación romántica—, resultaba perfectamente conveniente.

De esta suerte, ya en 1830 el bolero y su repertorio anexo se consideraban un recurso musical representativo del sonido español, según prueba, de un lado, el amplio capítulo que Fernando Sor le dedica al asunto en la *Encyclopédie Pittoresque de la Musique* de 1833³³; de otro lado, su presencia en las colecciones de las casas editoriales europeas, que suplían así la amplia demanda de música de consumo relacionada con bailes nacionales destinada a las funciones de los salones burgueses³⁴; y, finalmente, su presencia en los repertorios de bailarinas extranjeras y también españolas, como María Taglioni (1804-1884), Fanny Elssler (1810-1884), Lola Montez [Eliza Gilbert] (1818-1861) o Pepita Soto (1830-?)³⁵, que encontraron en este «conjunto de evoluciones coreográficas con estilo propio, llenas de dificultades y de gran belleza escénica», un magnífico reclamo para sus espectáculos³⁶.

Dado lo expuesto, fue cuestión de tiempo que el bolero se transformara en un repertorio exclusivamente instrumental, pasando primero por la orquesta —al objeto de dignificar el repertorio³⁷— y posteriormente al piano —que consti-

³⁰ ALONSO, C. *La canción lírica...*, p. 62.

³¹ ALONSO, C. *La canción lírica...*, p. 160.

³² SALAZAR, Adolfo. *El siglo romántico*. Madrid, J. M. Yangués, 1936, p. 56.

³³ Sor, F. «Bolero...», pp. 83-97.

³⁴ GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. *Música española fuera de España: Olallo Morales (1874-1957)*. Tesis Doctoral. Antonio Martín Moreno (dir.). Universidad de Granada, 2003, p. 76.

³⁵ Véase: SALAS, Roger. «La Escuela bolera y su esplendor». *La escuela bolera. Encuentro Internacional. Madrid, noviembre de 1992*. Madrid, INAEM, 1992, pp. 71-77; ASCHERGREEN, Erik. «Pasión y gusto depurados hasta la belleza. Augusto Bournonville y la danza española». *Ibid.*, pp. 133-137; GUEST, Ivor. «La escuela bolera en Londres en el siglo XIX». *Ibid.*, pp. 139-141.

³⁶ SALAS, R. «La Escuela bolera...», p. 19.

³⁷ SUÁREZ PAJARES, J., «El repertorio bolero...», especialmente pp. 163-164.

tuye el recurso sonoro fundamental de la época romántica³⁸—. Este último paso permitiría, además, no sólo alargar la vida y enriquecer las posibilidades del bolero, sino, tal y como se ha sugerido más arriba, explorar al máximo su valor comercial, tanto por el atractivo que suponía «lo español» en los salones burgueses como por la amplia difusión que garantizaba el propio instrumento³⁹.

De Chopin a Albéniz, algunos boleros para piano en el contexto de la tradición europea decimonónica

De entre los numerosos boleros que se escribieron para piano, este trabajo ha estudiado una serie de once que fueron escritos entre 1834 (C19) y 1897 (C685). Como nexo común, cabe decir que, si bien sus respectivos compositores proceden de diversos países europeos, todos ellos están igualmente vinculados a París, ciudad de indudable centralidad para el bolero y para la difusión de la «música española», por razones de formación o de ejercicio de la profesión musical.

Chopin y Liszt sobresalen entre ellos como paradigmas del romanticismo europeo, pero el caso del compositor polaco es especialmente relevante para este trabajo, por varias razones. En primer lugar, porque las investigaciones de Emparan Boada y Martín Moreno aclaran que C19 fue el primer bolero escrito para piano o, al menos, el que lo entronizó en el repertorio de concierto, según ha habido ocasión de indicar más arriba. Igualmente, porque C19, siendo el primer bolero para piano del que se tiene constancia, asume las características que habían asimilado los compositores extranjeros como representativas del bolero *cantado*⁴⁰, que fueron, precisamente, aquellas que lo hacían más fácilmente reconocible para un público foráneo, a saber: el empleo del modo menor y de la gama andaluza y, muy especialmente, el empleo del ritmo ternario *típico* y *típico* de bolero, representado en el esquema corchea, dos semicorcheas y cuatro corcheas que, según señala Parakilas, se convirtió en un símbolo inequívoco de

³⁸ EINSTEIN, Alfred. *Music in the romantic era*. New York (NY), W. W. Norton & Co., 1947, p. 198.

³⁹ Estas mismas ideas han sido apuntadas por Suárez Pajares, quien estipula que «el paso [del bolero] de la orquesta a la reducción para piano hubo de ser inmediato», haciendo notar «la creciente difusión que estaba teniendo el piano entre los salones de la burguesía, donde el bolero gozó siempre de un favor especial» (SUÁREZ PAJARES, J. «El repertorio bolero...», p. 163).

⁴⁰ ALONSO, C., *La canción lírica...*, p. 63.

la «música española»⁴¹. Semejante simplificación debe entenderse en el contexto de un proceso de selección musical muy exclusivo, encaminado a definir musicalmente diferentes países, entre los que se encontró España, y que sin duda obligó a compositores y audiencias a «acumular un «léxico» sobre estilos exóticos y nacionales» que, si bien terminó siendo «preciso», igualmente fue «limitado»⁴². Quizá fue esta manera de proceder por parte de Chopin —que le permitió trasvasar cómodamente las convenciones del bolero, según lo entendían los compositores extranjeros, y de la «música española» al repertorio para piano de su interés— la que llevó al andaluz Mitjana a enjuiciar su partitura como «una obra fallida y carente de carácter», falta de «originalidad»⁴³.

Finalmente, el caso de C19 es particularmente relevante para este trabajo porque, como luego haría Ocón [O8], Chopin compuso su bolero para darse a conocer en la capital francesa, sacando provecho no solo de la demanda que allí había de todo lo español —que garantizaba la buena acogida de su obra—, sino también la semejanza que existe entre los ritmos del bolero y de la polonesa —que permitió al músico polaco «expresar la empatía de una nación europea marginada por otra»⁴⁴ y ensayar las convenciones de esta última danza en vista

⁴¹ PARAKILAS, «How Spain...», pp. 143-144. Según señala este especialista estadounidense, la identificación de este esquema rítmico con «lo español» se debe retrotraer al estreno, en 1806, de la ópera *Les deux aveugles de Tolède* de Étienne Nicolas Méhul (1763-1817). A partir de esta obra, fueron muchos los compositores que, después de Méhul, incluyen un bolero en sus óperas queriendo aludir a lo hispano, pudiéndose mencionar al efecto los casos de Nicolas Isouard (1773-1818) con *Cendrillon*, estrenada en 1810; a François Adrien Boieldieu (1775-1834) con *La Fête du village voisin* de 1816; a Felix Mendelssohn (1809-1847) con su *Die Hochzeit des Camacho* de 1827; a Daniel François Auber (1782-1871) con *La muette de Portici* (1828); a Jacques Fromental Halévy (1799-1862) con *La Juive* de 1835 o a Giuseppe Verdi (1813-1903) con *I Vespri Siciliani*, estrenada en 1855.

⁴² «[The highly selective process of defining a given region, nation, or ethnic group] [...] permitted composers and audiences to accumulate an understood [...] "lexicon" of exotic and national styles. These standardized indicators of place could be precise but also narrow» (LOCKE, Ralph P. *Musical Exoticism. Images and reflections*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 128, la traducción es mía).

⁴³ MITJANA, Rafael. *La música en España (arte religioso y arte profano)*. Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993, p. 467.

⁴⁴ El texto íntegro de Parakilas dice como sigue: «Chopin is taking advantage of coincidences in rhythm and character between a Spanish dance and a Polish one to express, like Glinka, the sympathy of one marginalized European nation for another» [la traducción es mía] (PARAKILAS, J. «How Spain...», p. 151). Parakilas argumenta que Mikhail Glinka compuso en 1815 un *Festival polaco sobre una melodía de bolero español*, una polonesa orquestal, para el baile de coronación del Tsar Alejandro II, que, a su juicio, claramente cierra las posibles

a trabajos posteriores-. No obstante, las pretensiones artísticas de Chopin son un caso aislado, pues en la mayor parte de los boleros para piano estudiados para este trabajo predomina más bien la utilización del ritmo *ostinato* como mero pretexto compositivo (figuras II-14), dando lugar a piezas de salón de remota evocación española y andaluza, según puede comprobarse en RII o R62 (figuras 13 y 14, más concretamente).

Centrando este apartado en el conjunto de boleros para piano estudiados, es preciso señalar que, a nivel rítmico-melódico, éste presenta toda una serie de similitudes que aparecen sobre todo en la mano derecha del instrumentista y que parecen partir tanto de los recursos escogidos por Chopin para caracterizar el repertorio en C19 como de las cualidades que se han atribuido al bolero dentro de la canción lírica española: células rítmicas con puntillo, tresillos, mordentes, síncopas y tendencia hacia el carácter vocal (figuras II-18)⁴⁵.

Otra coincidencia acusada entre las obras analizadas es la preferencia por el modo menor —aun cuando los boleros de las colecciones del siglo XIX parecen estar más frecuentemente en modo mayor—⁴⁶. Dicha preferencia quizá responda a la intención bien de aludir a la *gamma* y al *pathos* andaluces, vinculados al modo menor, bien de explorar el contraste armónico que existe entre la sección instrumental y la vocal en los fandangos, emparentados con el bolero e igualmente relacionados con «lo español»⁴⁷, o bien, simplemente, de imitar la modalidad escogida por Chopin en C19. En cualquier caso, en los boleros analizados es igualmente común la presencia de una sección central en modo mayor —H32 (cc. 134-189), L540 (cc. 123-150), R62 (cc. 35-112), F72 (cc. 38-75), C19 (cc. 36-72, cc. 250-260 [coda])—, que permite, de un lado, dotar a la obra de la necesaria variedad y, de otro, otorgar a tal sección una mayor brillantez.

relaciones musicales no solo entre el bolero y la polonesa, sino que se erige como evidencia de las relaciones entre territorios periféricos. A nivel musical, la afirmación de Parakilas haya sustento en las tesis de Willi Rahl e Israel Katz, quienes demuestran que el *ostinato* del bolero se corresponde exactamente con los ritmos característicos de la polonesa (RAHL, W. y KATZ, I. «Bolero...»).

⁴⁵ Especialistas como Alonso y Giménez coinciden en señalar estos elementos como estereotipos de lo andaluz-español (ALONSO, C. *La canción lírica...*, pp. 234-247; GIMÉNEZ, F. J., *Música española...*, pp. 83-84).

⁴⁶ De los boleros estudiados, solo Mrz, RIII, L51 y A71 preservan la tendencia original del bolero cantado (figuras 12, 14, II y 18, respectivamente).

⁴⁷ ALONSO, C., *La canción lírica...*, p. 162.

Ahora bien, pese a las coincidencias expuestas, los boleros con los que se ha trabajado son piezas de naturaleza diversa y presentan notables diferencias a nivel armónico, formal y pianístico. A nivel armónico, tales diferencias permiten constituir dos grupos, que engloban, de un lado, las obras que poseen una gran riqueza y variedad cromática, como C19 y L540, que son, al tiempo, las piezas de mayor extensión y complejidad técnica; y, de otro, los que armónicamente hacen un mayor uso de los grados tonales de la escala, es decir, los que prefieren una armonía prácticamente *afándangá*, enriquecida por cuestiones de amenidad y diversidad en el discurso musical, dando lugar a un ritmo armónico musical más lento y a un discurso más grácil y estilizado. Este último es el caso de R62, Mrz, L51, RIII, A71, F72 (figuras 13, 12, II, 14, 18 y 16-17, respectivamente)⁴⁸.

Respecto a la forma, prácticamente todos los ejemplos analizados, encabezados por el bolero de Chopin, responden a una forma ternaria (ABA)⁴⁹, que hace referencia a la disposición de los motivos del bolero con arreglo a su estructura armónica e ilustra la inserción de una sección de «desarrollo armónico» —frecuentemente en modo mayor, según se ha adelantado ya— entre dos secciones en la región de la tónica. Muy notoriamente, se trata de la organización prototípica de los boleros y seguidillas vocales según la entienden Suárez Pajares y Cortizo y quizá la forma más extendida en la música de salón del siglo XIX, tal y como ha señalado esta última musicóloga⁵⁰.

La última diferencia a subrayar respecto al conjunto de boleros analizados es el pianismo que observan. Mientras C19 y L540 hacen gala de un importante virtuosismo, acorde a las posibilidades técnicas, necesidades profesionales y gusto artístico de sus autores, el resto de obras estudiadas —H32, Mrz, RIII, L51,

⁴⁸ El caso F72 es un tanto particular, pues aunque a lo largo de toda la pieza la armonía es esencialmente *abandolá*, la coda (cc. 100-111), escrita en Sol mayor, hace un interesante giro cromático descendente que lleva a la obra a la zona del napolitano (La bemol mayor) a través de la siguiente sucesión armónica: I - II^b - I64 - II*6Aum - I64 - V7 - I - III^b - II^b [La bemol Mayor] - IV - V7 [II Nap Sol Mayor] - I64 - V7 - I (ejemplo 16).

⁴⁹ C685 es especialmente llamativo en lo que a forma se refiere pues, aunque la pieza se integra perfecta y cabalmente en un ABA, la sucesión de motivos emula claramente al bolero destinado a ser cantado y danzado, pues incluye una especie de «estribillo» e incluso un «verso de vueltas», contenidos dentro de la sección A (cc. 1-3 y 4-5, respectivamente), que dotarán además al conjunto de una importante cohesión musical y de un profundo sentido folclórico (figura 15). El resto de los casos que no se adscriben al esquema ABA suelen responder a la forma de un rondó simplificado, que igualmente casa con la tradición bolerística tradicional (ALONSO, C. *La canción lírica...*, p. 55).

⁵⁰ CORTIZO RODRÍGUEZ, M^a E. «El Bolero Español...», pp. 3-7.

F72, A72 y R62– no tienen en el lucimiento técnico su principal meta y, así, se acercan al estilo de la música de salón decimonónica en sus diversas facetas: una fantasía sobre un tema operístico (H32), tres piezas de carácter exótico-nacionalista –en las que el nacionalismo se aborda a través de material musical procedente de otro país (M72, R11, L51)–, dos dedicadas a un aire y un enclave nacional (F72, A72) y una última que se acerca al *Biedermeier* (R62).

En el contexto descrito, O8 se posiciona como una obra particularmente interesante, según habrá ocasión de comprobar a continuación, no sólo por sus cualidades musicales inherentes, sino también por su posición en el *corpus* de su compositor.

El bolero *Recuerdos de Andalucía*, op. 8, de Eduardo Ocón y Rivas (1833 - 1901): contexto creativo y comentario musical⁵¹

Ya se ha indicado que C19 ha podido constituir el ejemplo en el que se han fundamentado los boleros posteriores, entre los que puede incluirse *Recuerdos de Andalucía*. *Bolero de concierto*, op. 8 [O8] del malagueño Eduardo Ocón y Rivas (Benamocarra, 1833 - Málaga, 1901), notablemente uno de los primeros compositores españoles interesados en revitalizar nuestro patrimonio musical⁵².

A la hora de entender O8, es preciso situar primeramente la obra en el contexto vital y profesional de su autor. Eduardo Ocón y Rivas se había forjado una sólida reputación musical cuando, con treinta y cuatro años, pidió permiso al cabildo de la Catedral de Málaga –se desempeñaba como organista segundo en la seo de aquella ciudad andaluza– con la excusa de ampliar sus estudios en el extranjero. Así, en mayo de 1867 y tras diferentes vicisitudes, llegó a París con la intención de darse a conocer y triunfar internacionalmente como compositor⁵³. La investigación llevada a término por Martín Tenllado muestra que, entre las

⁵¹ Para este trabajo se ha empleado la edición del bolero revisada y digitada por la pianista Ana Benavides González (Ocón y Rivas, Eduardo. *Obra completa para piano*. Madrid, Bassus Ediciones Musicales, 2007, pp. 15-26).

⁵² La senda transitada por Eduardo Ocón y Rivas es la que luego recorrerían, con su particular hacer, Isaac Albéniz, Enrique Granados o Manuel de Falla. Justamente, sus ideas se pueden poner en paralelo con las planteadas por Felipe Pedrell, reconocido padre del Nacionalismo Musical Español. Martín Tenllado se lamenta, no obstante, de que sus méritos han sido tradicionalmente oscurecidos o voluntariamente silenciados por sus contemporáneos (MARTÍN TENLLADO, Gonzalo. *Eduardo Ocón. El nacionalismo musical*. Málaga, Ediciones Seyer, 1991, p. 497).

⁵³ MARTÍN TENLLADO, G. *Eduardo Ocón...*, pp. 423-424 y 450.

partituras que «llevó en sus maletas [...] totalmente ultimadas» a la capital francesa, se encontraban tanto O8 como el grueso de los materiales que emplearía posteriormente en su colección de cantos españoles publicada en Málaga y Leipzig en 1874⁵⁴, que, muy interesantemente, incluye cuatro seguidillas y seis boleros, tanto de autoría anónima como de creador conocido⁵⁵.

Así, de acuerdo con lo apuntado, se da la circunstancia de que tanto la composición de O8 como la estancia en París de Ocón y Rivas tuvieron lugar cuando el músico andaluz ya disponía de una sólida formación musical, tanto teórica como práctica, y cuando ya había tomado contacto con elementos folclóricos y populares genuinamente andaluces y españoles⁵⁶.

Volviendo a las características de O8, es preciso comenzar diciendo que, probablemente, su título –*Recuerdos de Andalucía*– fuera un reclamo *publicitario* hábilmente seleccionado por parte del Ocón: de un lado, porque parece aliarse con el gusto por lo español que se daba en el París del momento, que tenía en la evocación de la región del sur del país una de sus principales fuen-

⁵⁴ OCÓN Y RIVAS, Eduardo. *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares / formada e ilustrada con notas explicativas [sic] y biográficas*. Málaga, s.n., 1874; Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1874. Martín Tenllado sugiere que, dado que la fecha de publicación de estos *Cantos Españoles* es tan sólo cuatro años posterior al regreso de Ocón y Rivas desde París y dada también la densidad de «la labor de recopilación e investigación que requiere una obra de estas características y las múltiples tareas que desarrolla Ocón a partir de 1871 [tras regresar de la capital francesa]», fue la década de 1860 el momento en el que Ocón llevó a término la compilación y estudio del material folclórico necesario, «al menos en lo más importante» (MARTÍN TENLLADO, G. *Eduardo Ocón...*, p. 423-424).

⁵⁵ Las piezas a las que aludo son las «Seguidillas y Bolero» de autor desconocido que aparecen al inicio de la colección (pp. 8-13), el «Bolero a dos voces» de Joaquín Tadeo de Murguía (pp. 21-24), el «Bolero a tres voces» de Fernando Sors (pp. 25-29), el «Bolero» atribuido, según apunta Ocón, tanto a Sors como a Murguía (pp. 38-43), el «Bolero del déjame» (pp. 56-61) y otro más atribuido a José León (pp. 65-70), así como las «Seguidillas murcianas» (pp. 36-37), las «Seguidillas sevillanas» (pp. 44-45) y las «Seguidillas manchegas» (pp. 71-75).

⁵⁶ Debe destacarse como singularidad del proceso de compilación de los cantos llevado a término por Ocón que, frente a lo que venía ocurriendo en otras publicaciones similares, el suyo provino de «una larga observación y un escrupuloso estudio» (OCÓN Y RIVAS, E. *Cantos españoles...*, p. IV) al objeto, de preservar «con la posible exactitud y verdad en los detalles» todas las melodías y armonizaciones de las piezas y, de otro, de «dar a conocer en el Extranjero algunos de nuestros cantos nacionales y populares y especialmente aquellos que tienen un carácter más peculiar y condiciones más originales» (OCÓN Y RIVAS, E. *Cantos españoles...*, p. III, la cursiva es mía). Dicho de otro modo, uno de los propósitos de Ocón con sus cantos españoles fue el de difundir con la máxima fidelidad posible el folclore original de su país de origen.

tes de imágenes y recursos, según se ha señalado más arriba; de otro, porque dicho encabezamiento permitía relacionar O8, directa y claramente, con C19, consiguiendo el músico malagueño de esta guisa relacionarse con el prestigio y la aprobación que habitualmente se tributaba a Chopin en la capital francesa de mediados de siglo XIX⁵⁷ —de hecho, el título *Recuerdos de Andalucía*, con o sin variantes, se encuentra en otros tantos ejemplos de boleros para piano de la misma época y aún posteriores⁵⁸—.

⁵⁷ En efecto, dicho encabezamiento es la traducción exacta del que había sido empleado como reclamo para la edición inglesa de C19, publicado en Londres en 1835 como «Souvenir d'Andalousie». La edición inglesa de C19 fue incluida con el número cincuenta y cuatro en la colección «L'amateur pianiste», hecho que da cuenta del tipo de difusión que se esperaba para la obra en territorio inglés. Puede consultarse esta edición en la biblioteca virtual que, en torno al compositor polaco, hospeda la Universidad de Chicago <[⁵⁸ Ciertamente, «Recuerdos de Andalucía» parece haber sido el encabezamiento inspirador de buena parte de los boleros publicados tanto en España como fuera de ella, pues bajo el mismo se publicó el de Louis Moureau Gortschalk \(Nueva Orleans, 1829 - Río de Janeiro, 1869\). Con títulos muy semejantes vieron la luz otros ejemplos que, siendo cercanos al «Recuerdos de Andalucía» original de C19, evocan además elementos del patrimonio cultural o natural de Andalucía —*Souvenir de l'Alhambra. Bolero para piano* \(Madrid, J. Campo y Castro, 1882\) de Severo Ponce de León; *Brisas de Andalucía. Bolero para piano* \(Barcelona, Andrés Vidal y Roger, 1885\) de Rafael Cebreros Bueno \(n. Córdoba, 1851\) o *Flor de Andalucía. Bolero* \(Madrid, Ildefonso Altier, 1913\) de Demetrio Dorado de la Cruz \(n. 1880\)—. Entre los boleros algo más alejados de la cabecera original de C19, aunque con fórmulas lingüísticas semejantes y siempre alusivas a Andalucía, deben contarse, además, los de Cipriano Martínez Rücker \(Córdoba, 1861-1924\) —inspirado en un texto poético de Enrique Redel \(Barcelona, La Música Ilustrada Hispano-Americana, 1899\)—, el de Laureano Carreras y Roure \(1848-1887\) —*Andalucía* \(Barcelona, Andrés Vidal y Roger 1867\)— el de Vicente Falquina \(Madrid, 1843-1903\) —*Arillos del Guadalquivir* \(Madrid, José Campo y Castro, 1872\)— o el del célebre Isaac Albéniz \(Camprodón, 1860 - Cambo-les-Bains, 1909\) —«Puerta de Tierra \[Cádiz\]» incluido dentro de la serie *Recuerdos de Viaje*, op. 71 \(Madrid, Antonio Romero, 1887\)—, estos dos últimos recogidos en el presente trabajo.](http://chopin.lib.uchicago.edu/gsdll/cgi-bin/library?e=d-000-00---ochopin--00-0-0-oprompt-10---4---Document-dtt--o-1-l-en-Zz-1---50-home-bolero--001-001-o-outfZz-8-o&a=d&cl=search&d=CHOP159.2> (consulta 30-03-2009).</p>
</div>
<div data-bbox=)

Sobre la identidad cultural de Andalucía y su posible vinculación con los títulos de estos boleros, véase: [1] DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. «La cultura andaluza». *Andalucía, ayer y hoy*. Barcelona, Planeta, 1983, pp. 138-160; [2] VÁZQUEZ MEDER, Manuel Ángel. «Cultura Andaluza». *Gran Enciclopedia de Andalucía*. José María Javiere (dir.). Sevilla, Promociones Culturales Andaluza, 1979, vol. 3, pp. 1121-1130; [3] GARRIDO PEÑA, Francisco. «Identidad cultural y andalucismo históricos». *Historia contemporánea de Andalucía (nuevos contenidos para su estudio)*. Manuel González de Molina y Miguel Gómez Oliver (coords.). Granada, Junta de Andalucía y Caja Granada, 2000, pp. 297-334; [4] PÉREZ COLODRERO, Consuelo.

Desde el punto de vista puramente musical, ha de decirse que, en relación con el resto de obras estudiadas, O8 es una pieza de extensión media —ciento noventa y un compases—, escrita en armadura de mi bemol menor, que da cuenta, por su equilibrio formal y su cuidada factura, de ser fruto de un metódico proceso de elaboración.

La obra se estructura en tres secciones con arreglo a la forma BAR (AAB), que van precedidas de una introducción de catorce compases y rematadas por una coda de dieciséis (figura 1), erigiéndose entonces como una clara excepción a la tendencia señalada para el resto de boleros estudiados en este trabajo. Por lo que se refiere a su contenido musical, la sección A (cc. 15-81), presenta tres ideas musicales diferentes (cc. 15-23, cc. 40-47 y cc. 56-64, respectivamente), mientras que en la sección B (cc. 150-175), presenta dos (cc. 150-157 y cc. 165-169, respectivamente), sumándose así los cinco motivos musicales que, precisamente, tenían la seguidilla y el bolero tradicional⁵⁹. De esta suerte, es posible establecer una relación entre la estructura de sus *Recuerdos de Andalucía* y el modelo que se desprende de los boleros para voz y piano que tenía presumiblemente compilados para su cancionero de 1874. Obrando así, Ocón emulaba a los compositores españoles que le habían precedido a la hora de «cultivar este género [el bolero], dejando una honrosa memoria en la historia del arte»⁶⁰, esto es, a la hora de interpretar y estilizar, desde la música de arte, una práctica que es netamente popular y, con ello, acercando su bolero para piano a la tradición musical más netamente española.

Ahora bien, frente a esta tendencia más «folclorista», los materiales tanto de una como de otra sección O8 participan de las convenciones asociadas al bolero como género vocal y a algunas otras de las que Europa asumió como distintivas de «lo español», que igualmente se encuentran en el resto de los boleros estudiados para el presente trabajo, partiendo de C19⁶¹.

De esta manera, rítmicamente O8 se caracteriza por emplear en un primer momento un acompañamiento sincopado, de notables implicaciones folclóricas

«Convergencias culturales en la música andaluza para piano entre 1800 y 1925 a través de la *Galería de músicos andaluces contemporáneos* de Francisco Cuenca Benet (1872-1943)». *Dedica (Revista de Educación e Humanidades)*, 3 (2012), pp. 207-226; [4] MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música andaluza*. Sevilla, Editoriales andaluzas unidas, 1985.

⁵⁹ CORTIZO RODRÍGUEZ, M^a E. «El Bolero Español ...», pp. 3-7.

⁶⁰ OCÓN Y RIVAS, E. *Cantos españoles...*, p. III.

⁶¹ Véase, a este respecto: ALONSO, C. *La canción lírica...*, pp. 50-63.

(cc. 15-29, figura 2), para pasar seguidamente al patrón de acompañamiento que identifica la obra, esto es, un acorde repercutido sobre ritmo de corchea seguida de dos semicorcheas y grupo de cuatro corcheas, que imita el rasgueo de una guitarra (c. 25 en adelante, figura 3) y que, según se ha explicado, constituye uno de los elementos distintivos del bolero.

Sobre este ritmo *ostinato*, O8 despliega con desenvoltura elementos melódicos y rítmicos muy semejantes a los encontrados en el resto de boleros estudiados, a saber: mordentes (figura 5), floreos que dan lugar a tresillos (figuras 4 y 5), dobles floreos que dan lugar a cinquillos (figuras 2 y 3), ritmos de puntillo (figura 5), especialmente hacia final de frase y de sección (figuras 6 y 7). El acompañamiento armónico ayuda a que el efecto sea mayor, pues O8 se fundamenta en el empleo de armonías afandagadas —es decir, que pivotan, con frecuencia, entre tónica y dominante⁶²—, convenientemente enriquecidas ante todo a través de la *gamma* andaluza, cuya combinación con ciertos giros en torno a los cinquillos y de la acentuación del motivo del bolero (figura 2), deben entenderse, en el caso de Ocón y siguiendo a Trancoso González, como una pincelada flamenca⁶³.

Finalmente, a nivel pianístico, Ocón opta en su obra por un virtuosismo que podría decirse que emula la elegancia y el talante de las *boleras* de la primera mitad del siglo XIX⁶⁴, pues las figuraciones y adornos que presenta el compositor para la mano derecha, en buen número de ocasiones rediseñados conforme al pianismo decimonónico de salón y asimismo cercanos a los presentes en el resto de boleros estudiados, no solo constituyen un reto para el intérprete, sino que recuerdan la elegante vocalidad de la línea melódica del bolero como género lírico (figuras 5, 7 y 8).

⁶² Gamboa y Núñez explican las armonías del fandango a través del *ostinato* que sigue la serie «Do - Fa - Do - Sol - Do - Fa, para cadenciar en el Mi, y dar paso así a las variaciones de la guitarra sobre el *ostinato* de la cadencia andaluza», es decir, que se asienta sobre los grados tonales de la escala mayor y enlaza con la cadencia andaluza (GAMBOA, J. M. y NÚÑEZ, F. *Flamenco...*, p. 242). Sobre las relaciones entre bolero y flamenco, véase también: VEGA, Blas. «La escuela bolera y el flamenco». *La escuela bolera. Encuentro Internacional. Madrid, noviembre de 1992*. Madrid, INAEM, 1992, pp. 79-96.

⁶³ TRANCOSO GONZÁLEZ, Jaime. *El piano flamenco: Génesis, recorrido diacrónico y análisis musicológico*. Tesis doctoral. Francisco Javier Escobar Borrego (dir.). Universidad de Sevilla, 2011, p. 104.

⁶⁴ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. «Introducción». *Cien años de canción lírica española*. Madrid, ICCMU, 2001-2005, vol. I, p. X.

A la luz de lo expuesto, es posible deducir que, a la hora de escribir O8, Eduardo Ocón y Rivas pudo basarse, de un lado, en los boleros de autor que estaba reuniendo o había reunido para su cancionero; y, de otro, en el grueso de las convenciones musicales del repertorio bolero para piano decimonónico, que, inauguradas por C19, partían a su vez de los tópicos musicales que seleccionaron los compositores extranjeros para caracterizar el bolero como género lírico.

Conclusiones

El estudio comparado de los boleros indicados en la tabla 1, así como de la literatura científica disponible, posibilita la concreción del objetivo inicial.

Eduardo Ocón y Rivas compuso su *Bolero de Concierto* Recuerdos de Andalucía, op. 8 en los años inmediatamente anteriores a su marcha a París, sabedor de que lo español, lo andaluz y lo bolero constituía un reclamo en la capital francesa. Por ello, hizo acopio de algunas de las convenciones que el bolero había adoptado en el repertorio lírico, teatral y pianístico europeo. En este último caso y a la luz de las evidencias encontradas, parece que Ocón y Rivas partió muy probablemente del ejemplo propuesto por Fryderyk Chopin en su *Bolero*, op. 19 —intitulado *Souvenir d'Andalousie* en su edición inglesa—, con el que comparte el acompañamiento *abundolao* —que imita claramente el rasgueo de una guitarra en su claro y repetitivo diseño rítmico—, la preferencia por la modalidad menor y la presencia de determinados recursos métricos y melódicos —síncopas, tresillos, mordentes, grupos melódicos descendentes—. Estas características se localizan en el resto de ejemplos estudiados y han sido señaladas por los especialistas en torno al particular han señalado como las propias del bolero según éste fue asimilado por los compositores extranjeros. Similarmente, se desprende de este estudio que Ocón entronca con la tradición del bolero para piano por la elección de un pianismo sencillo, que no simple, y refinado, al estilo de lo que la tradición del salón decimonónico había escogido y respetado para este repertorio.

Sin embargo, hay varias características del bolero de Ocón que lo distinguen de las demás partituras analizadas. De un lado, el empleo de una forma musical diferente a la usada anterior y posteriormente, pues aun manteniendo una estructura ternaria, el compositor malagueño prefiere la forma *bar*—AAB— a la forma *lied*—ABA—. De otro, su construcción a partir de cinco motivos musicales, que resulta ser el mismo número que presentan las boleras del repertorio lírico decimonónico de nuestro país y que permiten relacionarlo con la tradición compositiva netamente española a través de los boleros de autor compilados

para sus *Cantos españoles*, recogidos aproximadamente en la misma fecha en la que escribía O8.

Así, cabe sugerir que, en lugar de buscar una obra al estilo de Chopin o Liszt, enfocadas al lucimiento técnico, o una pieza de salón al uso, en la que el bolero o «lo bolero» fuese un mero pretexto compositivo –circunscrito casi únicamente a las convenciones que París había consagrado para él–, Ocón, dada la manera en la que emplea sus materiales musicales y el carácter que imprime a su obra, utilizó conscientemente y con habilidad las implicaciones exóticas, estilísticas y folclórico-populares que el bolero poseía en los años en que escribió sus *Recuerdos de Andalucía*. De esta suerte, el compositor andaluz parece haber querido forjar una tercera vía para emplear el folclore español que, lejos de caer en lo trivial, en lo artificioso o superficial, se compromete con la trayectoria de los materiales y los ofrece, destilados y estilizados por quien posee una amplia conciencia de lo propio pero, al tiempo, quiere y sabe acomodarlos a un estilo que puede ser entendido y consumido por cualquier oyente.

Autor	Título	Edición	Compases	Tonalidad	Forma	Abrev.
Chopin, Fryderyk (Żelazowa Wola, Polonia, 1810 - París, 1849)	<i>Bolero</i> , op. 19 [«Souvernits d'Andalousie»]	Leipzig: C.F. Peters, [1834] París: P. Lipp, 1834 London: Wessel & Co., 1835	260	La m / La m / La m (Coda)	Intro + ABA + Coda	C19
Heller, Stephen (Budapest, 1814 - París, 1888)	<i>Bolero sur un motif de La Juive</i> (Halévy), op. 32	Berlin: A. Schlesinger, [ca. 1847]	247	Mi m / La m / Mi m menor / Mi m	Intro + ABA-CA	H32
Liszt, Franz (Raiding, 1811 - Bayreuth, 1886)	<i>Bunte Reihe von David Ferdinand</i> , núm. 7 (S. 484)	Leipzig: Fr. Kistner, ca. 1851	77	Mib M / Si M / Mib M	ABA (can-ción)	L51
Liszt, Franz (Raiding, 1811 - Bayreuth, 1886)	«Gastibelza» <i>Buch der Lieder für Klavier allein</i> , II (S. 540)	Berlin: Schlesinger, 1847	168	Sol m / Sol m / Sol m (Coda)	Intro + ABA + Coda	L540
Raff, Joseph Joachim (La-chen, 1822 - Francofort-sur-le-Main, 1882)	<i>Bolero</i> , op. 111, núm. 1	New York, NY: G. Schirmer, 1884	168	Mib M / Lab M / Mib M	Intro + ABA	R111
Ravina, Jean-Henri (Bordeaux, 1818 - París, 1906)	<i>Petit Bolero</i> , op. 62	S.l.: s.m., ca. 1860	147	La m / La m	ABA	R62
Moszkowski, Moritz (Breslaw, 1854 - París, 1925)	<i>Spanish Dances</i> , op. 12, núm. 5	Leipzig: C.F. Peters, s.a.	94	Re M	ABA	M12

Tablas y figuras

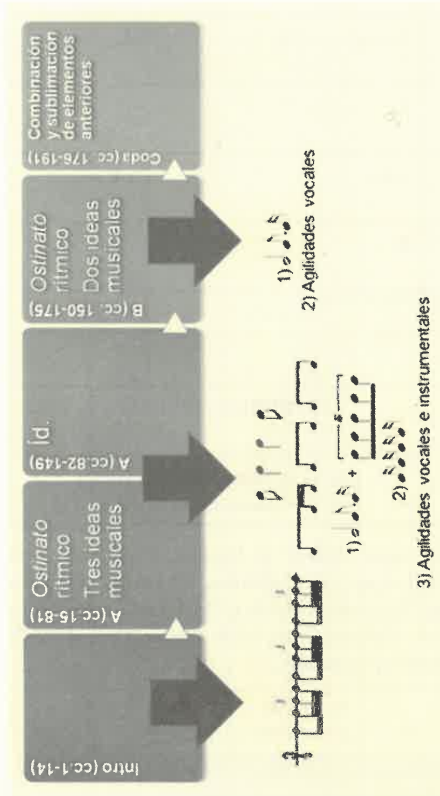


Fig. 1. Esquema formal de *Recuerdos de Andalucía. Bolero de concierto, op. 8*, de Eduardo Ocón y Rivas. Fuente: elaboración propia.

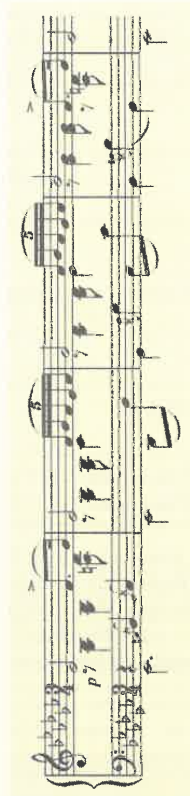


Fig. 2. Eduardo Ocón y Rivas, O8, Sección A, I1, cc. 15-19. Fuente: elaboración propia.

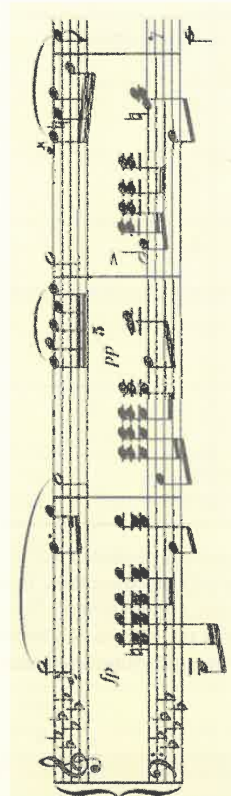


Fig. 3. Ocón, O8, Sección A, I1, cc. 25-28 y 92-95. Fuente: elaboración propia.

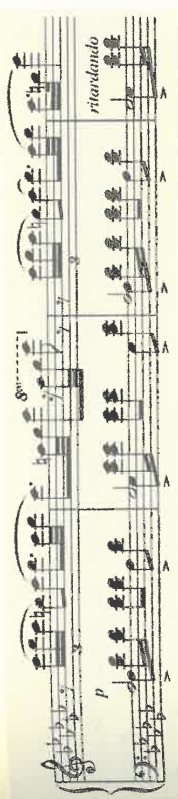


Fig. 4. Ocón, O8, Sección A, I3, cc. 73-76 y 140-143. Fuente: elaboración propia.

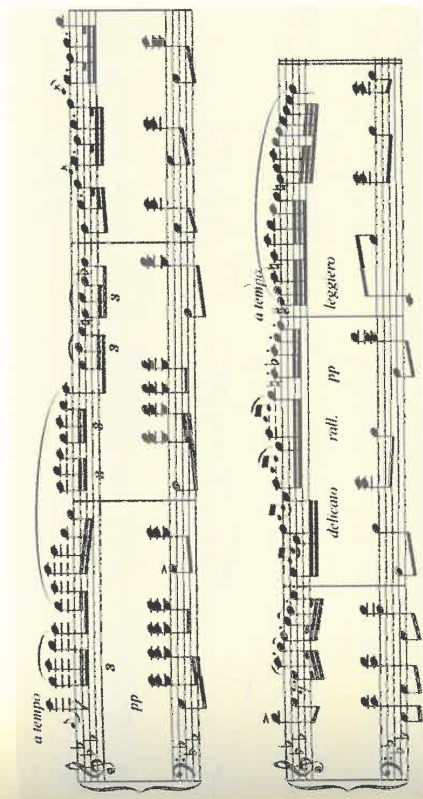


Fig. 5. Ocón, O8, Sección B, I2, cc. 167-172. Fuente: elaboración propia.

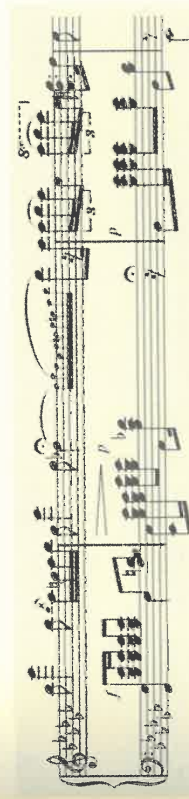


Fig. 6. Ocón, O8, Sección A, enlace entre I1 e I2, cc. 35-38 y 102-105. Fuente: elaboración propia.

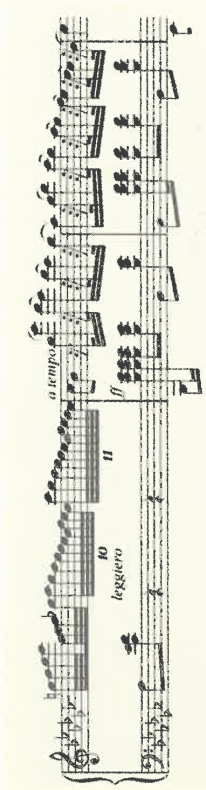


Fig. 7. Ocón, O8, Sección A, enlace entre A-A y A-B, cc. 79-81 y 146-149. Fuente: elaboración propia.

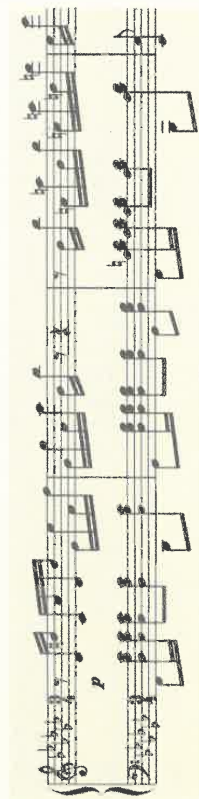


Fig. 8. Ocón, O8, Sección A, línea melódica tremolada, cc. 40-43. Fuente: elaboración propia.



Fig. 9. Chopin, C79, cc. 38-46. Fuente: elaboración propia.



Fig. 10. Chopin, C79, cc. 228-231. Fuente: elaboración propia.

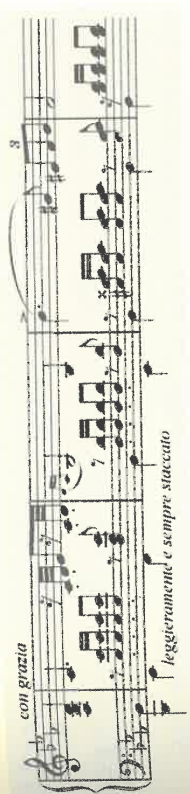


Fig. 11. Liszt, L51, cc. 25-29. Fuente: elaboración propia.



Fig. 12. Moszkowski, M12, cc. 5-10. Fuente: elaboración propia.

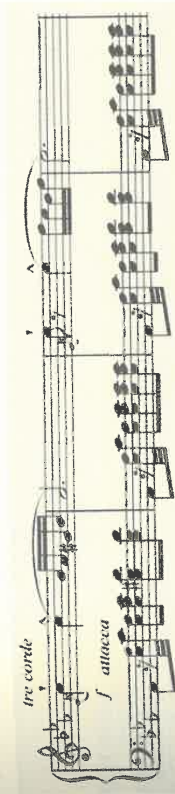


Fig. 13. Ravina, R62, cc. 10-13. Fuente: elaboración propia.

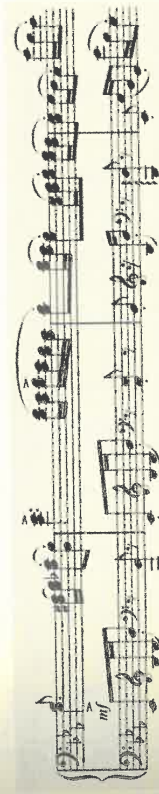


Fig. 14. Raff, R111, cc. 16-19. Fuente: elaboración propia.



Fig. 15. De la Cinna, C685, cc. 33-41 y 62-70. Fuente: elaboración propia.

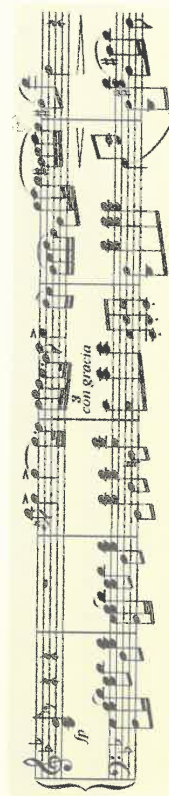


Fig. 16. Falquina, F72, cc. 12-17 y 76-80. Fuente: elaboración propia.



Fig. 17. Falquina, F72, 100-108. Fuente: elaboración propia.

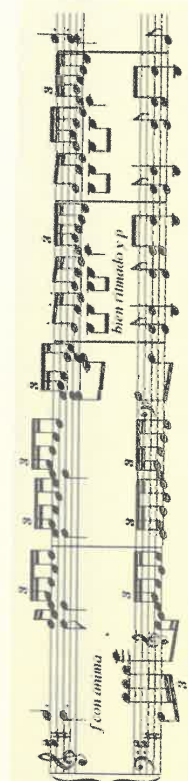


Fig. 18. Albéniz, A71, cc. 34-37. Fuente: elaboración propia.

El andalucismo musical en la literatura pianística europea del siglo XIX¹

GLORIA EMPARAN

Grupo de Investigación «Patrimonio Musical de Andalucía»

RESUMEN

Andalucía se convierte en la imagen de la nación española, por su pasado árabe y su identificación con el mundo de los gitanos, siendo objeto de idealización por los artistas románticos. La difusión de esta imagen en el resto de Europa, con su epicentro en París, tuvo un claro protagonista en el sevillano Manuel García; Chopin, Liszt y otros célebres pianistas-compositores del siglo XIX serían los encargados de llevarla hasta el último confín del continente.

ABSTRACT

Musical andalusism in european piano literature of 19th century

Andalusia becomes picture of Spanish nation due to its arabic past and its identification to the world of gypsies, being object of idealization by romantic artists. The spreading of this image to the rest of Europe, with its epicentre in Paris, had a main character in the person of the sevillian Manuel García; Chopin, Liszt and other famous pianists-composers of 19th century would be in charge of bearing this image to the very far point of the continent.

¹ Una primera versión de este trabajo, diferente de la que aquí se publica pero relacionada con la misma, puede verse en EMPARAN, Gloria y MARTÍN MORENO, Antonio. «Andalucía en la música para piano europea del siglo XIX». *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto histórico*. Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López González y Consuelo Pérez Colodrero (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 55-88.