

# RECUPERACIÓN DE PARTE DEL LEGADO MUSICAL DE EDUARDO OCÓN Y OTROS AUTORES ANDALUCES EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA

**José David Guillén Monje**  
Doctor y Catedrático de trompeta,  
Conservatorio Superior de Música de Málaga

## **Resumen:**

La creación en Málaga a finales del siglo XIX del Real Conservatorio «María Cristina» dejó una importante cantidad de partituras históricas, gracias a su activo movimiento musical. En la actualidad, en el fondo histórico de la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga, se han localizado obras originales de Eduardo Ocón, algunas de las cuales son inéditas y otras lo son con bastante probabilidad. Destacamos *Mazurca* (sexteto), *Laudate Dominum* (coro y orquesta), *Dos bailables* (sexteto) y *Oda a S. A. R. el Príncipe de Asturias* (coro y orquesta). Asimismo, se han encontrado piezas originales de compositores andaluces de la época –también posteriores– como Ángel Pettenghi, Eduardo Lucena y José Cabas Galván, entre otros. Muchas de estas partituras no aparecen en los catálogos consultados, por lo que no había constancia de ellas o se creían irremediabilmente perdidas.

## **Palabras claves:**

Eduardo Ocón, Conservatorio Superior de Música de Málaga, Sociedad Filarmónica de Málaga, Ángel Pettenghi, José Cabas Galván, Eugenio Zambelli.

## **RECOVERY OF THE MUSICAL LEGACY OF EDUARDO OCÓN AND OTHER ANDALUSIAN AUTHORS IN THE SUPERIOR CONSERVATORY OF MUSIC OF MÁLAGA**

## **Abstract:**

The creation in Málaga at the end of the 19th century of the Royal Conservatory «María Cristina» left a significant amount of historical scores, thanks to the active musical movement of the institution itself. At present, in the historical background of the library of the Superior Conservatory of Malaga, Ocón's original works have been located, some of which are unpublished and others are quite probable. We emphasize *Mazurca* (sextet), *Laudate Dominum* (choir and orchestra), *Dos bailables* (sextet) and *Oda a S.A.R. el Príncipe de Asturias* (choir and orchestra). Also, original pieces of Andalusian composers of the time –also later– like Ángel Pettenghi, Eduardo Lucena and José Cabas Galván, have been found, among others. Many of these scores don't appear in the consulted catalogs, so there was no record of them or they were believed hopelessly lost.

**Keywords:**

Edurado Ocón, Conservatorio Superior de Música de Málaga, Sociedad Filarmónica de Málaga, Ángel Pettenghi, José Cabas Galván, Eugenio Zambelli.

**Guillén Monje, José David**, "Recuperación de parte del legado musical de Eduardo Ocón y otros autores andaluces en el Conservatorio Superior de Música de Málaga". *Música Oral del Sur*, n. 16, pp. 209-236, 2019, ISSN 1138-857

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

## INTRODUCCIÓN

Desde el año 2013 se está elaborando paulatinamente la catalogación del fondo histórico de la biblioteca del Conservatorio Superior de Málaga (CSMMA). Esta acción se efectúa gracias a la sensibilidad e interés de Francisco Martínez González, director del CSMMA, junto a la implementación práctica propuesta por el Máster *Patrimonio Musical* tutelado desde la UGR, la UNIA y la UNIOVI. La primigenia labor de este menester fue llevada a cabo competentemente por la profesora Laura Lara Moral. Hoy en día se prosigue con la labor de registro y rescate de los monumentos históricos de la biblioteca del conservatorio con el amparo del Centro de Educación del Profesorado de Málaga (CEP). Los objetivos que se persiguen con estas actuaciones son: recuperar y reunir toda la obra del compositor decimonónico malacitano Eduardo Ocón y Rivas; realizar ediciones críticas de las piezas del mismo que se presentan como inéditas; elaborar un fondo digital con el legado compositivo del mismo maestro para su consulta y divulgación; albergar las partituras de otros compositores andaluces que fueron profesores en el centro musical malagueño.

En la catalogación se han reunido todos los datos que presentaban los documentos, con las características de la música en cada caso y su estructura general detallada. Además de ello, se han inventariado desde los sellos de las distintas instituciones, que estaban impresos en las partituras, hasta las antiguas firmas que, en la mayoría de los casos, aún se conservan<sup>1</sup>. Después de ello, ha sido necesario cotejar las partituras ya registradas con el importante soporte científico y la inestimable congregación de datos que reunió Gonzalo Martín Tenllado en su publicación *Eduardo Ocón. El nacionalismo musical*<sup>2</sup>. También como referencia, se ha tomado el importante trabajo que lideró y llevó a cabo Antonio Martín Moreno sobre el legado de aquel compositor andaluz. Además de estas fuentes de consulta se compararon los documentos referentes al compositor del «Fondo Ocón» de la Fundación Cultural Unicaja, con sede en la malagueña Sala María Cristina. Otras fuentes de importancia para inquirir en el estado de la cuestión han sido: Catálogo del Archivo de la

---

<sup>1</sup> Hay que especificar que la catalogación que estamos elaborando actualmente es el tercer registro por el que han pasado estos documentos. Esto se sabe por los dos tipos de firmas anteriores que muestran las partituras.

<sup>2</sup> Martín Tenllado, Gonzalo. *Eduardo Ocón. El nacionalismo musical*. Málaga: Seyer, 1991.

Catedral de Málaga<sup>3</sup>, Archivo de la Orquesta Sinfónica Provincial de Málaga, repositorio de la Orquesta Filarmónica de Málaga, archivo de la Banda Municipal de Málaga, catálogo de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, fondo de la Biblioteca de Andalucía, los archivos con las partituras que se han conservado en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga y, por supuesto, el repositorio de la biblioteca histórica del CSMMA.

Asimismo, se han tomado referencias de las primeras grabaciones de la obra para piano de Ocón, como las llevadas a cabo por Gloria Emparán, José Luis Castillo y Ana Benavides<sup>4</sup>. De Benavides, también se ha consultado su voz sobre el compositor que tratamos propuesta en el *Diccionario Bibliográfico Español*, donde se adjuntan datos de interés e, igualmente, asevera el rescate de las partituras que presentamos<sup>5</sup>. De forma paralela se han consultado escritos inspirados en la obra de Ocón, como los de Berlanga Fernández<sup>6</sup> y Martín Tenllado<sup>7</sup>, para comprobar lo inédito de las obras encontradas en el CSMMA. A su vez, estos documentos recogidos han sido filtrados mediante los bancos de datos de la Biblioteca Nacional de España (BNE), Centro de Documentación Musical de Andalucía (CDMA), Diccionario de la música española e iberoamericana, Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD), Sociedad Filarmónica de Málaga, Archivo Histórico Provincial de Málaga, entre otros organismos.

La biblioteca histórica del CSMMA se nutre, principalmente, de parte del anterior archivo que se conservaba en el antiguo Conservatorio «María Cristina» y del resultado documental creado gracias a la prolifera actividad cultural conjunta de este centro con la Sociedad Filarmónica de Málaga, desde la última cuarta parte del siglo XIX. En los registros realizados hasta el momento, en el CSMMA se han encontrado una serie de monumentos de diversos autores españoles que presentan un interés musicológico e histórico

---

<sup>3</sup> Martín Moreno, Antonio; Emparán Boada, Gloria *et al.* *La música en las catedrales andaluzas, Serie I: Catálogos. Vol. II. Catálogo del archivo de música de la Catedral de Málaga*. Granada: Consejería Cultura Junta Andalucía, 2003, pp. 682-696.

<sup>4</sup> Emparán Boada, Gloria. *Eduardo Ocón: la obra completa para piano* [LP]. Primera edición. Madrid: EMI-Odeón, 1980. Benavides González, Ana. *Piano inédito español del siglo XIX. Vol. I* [Doble CD]. Primera edición. Girona: Anacrusi, 2006. Benavides González, Ana. *Eduardo Ocón (1833-1901). Obra completa para piano* [Doble CD]. Primera edición. Girona: Anacrusi, 2007. Benavides González, Ana. *Piano inédito español del siglo XIX. Vol. III* [Doble CD]. Primera edición. Boadilla (Madrid): Bassus Ediciones, 2008. Benavides González, Ana. *Piano inédito español del siglo XIX y principios del siglo XX. Vol. II*. [Doble CD]. Primera edición. Girona: Anacrusi, 2012. Castillo Betancor, José Luis. *El piano romántico y nacionalista en Andalucía* [CD]. Primera edición. Madrid: SEdeM, 2006.

<sup>5</sup> Benavides González, Ana. Ocón y Rivas, Eduardo. *Diccionario Biográfico Español*, XXXVIII. Madrid: RAH, 2009, pp. 250-251.

<sup>6</sup> Berlanga Fernández, Miguel Ángel. El flamenco en tiempos del Cancionero de Eduardo Ocón. Estudio especial de la «Soledad». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. 1995, nº 26, pp. 321-335.

<sup>7</sup> Martín Tenllado, Gonzalo. Eduardo Ocón y Felipe Pedrell: una relación epistolar reveladora. *A tempo, Revista de Música*. 1989, nº 5-12, pp. 28-38, pp. 19-30.

incuestionable. Cabe señalar entre estas obras el arreglo manuscrito para sexteto de *Escenas andaluzas* de Tomás Bretón, fechado en 1896 y firmado por el propio compositor<sup>8</sup>. Otros autores no tan célebres y de los que, asimismo, se han hallado y recogido obras inéditas son: José Freüller –político y músico malagueño del siglo XIX–<sup>9</sup> o Eduardo Lucena –compositor cordobés nacido en 1849 y fallecido en 1893–<sup>10</sup>, entre otros. Además de las piezas de estos músicos, existen en la biblioteca del CSMMA algunas partituras manuscritas de compositores desconocidos hasta el momento y cuyo interés musicológico es atendible. Entre ellas destacamos la tonadilla anónima titulada *La solitaria*, hipotéticamente de finales del siglo XVIII o principios del XIX<sup>11</sup>.

Pero es la obra inédita o hasta el momento perdida de Ocón la que centra interés primordial en este artículo. En el año 2015 se encontraron una serie de obras con estas características en las cajas apiladas de la citada biblioteca y que estaban dispuestas a ser registradas. Sin duda, un hallazgo de gran envergadura e importancia. Además de los arreglos realizados por el músico malacitano sobre piezas de otros autores, y que con anterioridad ya se habían catalogado, este descubrimiento supone una recuperación y reconstrucción del legado del propio compositor.

A modo de reseña, el hallazgo de las partituras inéditas a las que haremos alusión fue expuesto, en forma de comunicación, en el IX Congreso de la Sociedad Española de Musicología, celebrado en el mes de noviembre de 2016, en la ciudad de Madrid. La disertación sobre este material fue incluido en el bloque temático titulado «Patrimonio musical español e iberoamericano. Documentación musical. Preservación de fondos».

## EDUARDO OCÓN Y RIVAS

Mencionaremos algunos aspectos básicos de la biografía del autor en el que se centra este estudio. Eduardo Ocón y Rivas nació el 12 de enero de 1833 en Benamocarra, falleciendo en Málaga en el año 1901. Alrededor del año 1842, la familia del maestro se traslada a Málaga capital, donde el autor comenzaría a recibir su primera instrucción musical con el maestro de capilla Mariano Reig<sup>12</sup>. En 1853, Ocón consigue por oposición la plaza de segundo organista de la catedral malagueña. Desde muy joven, el músico desarrolló su labor compositiva y a los 34 años se trasladó a París para continuar su formación musical con maestros de la talla de François Benoist y Ambroise Thomas. Años más tarde, lograría

---

<sup>8</sup> Lara Moral, Laura. La biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga. Una aproximación a la catalogación de sus fondos. *Hoquet, CSMMA*. 2014, nº 2, pp. 226-230.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>10</sup> González Martínez, José. *Ritornello: miradas al pasado musical de Granada*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2005, p. 63.

<sup>11</sup> Lara Moral, Laura. La solitaria: Una tonadilla manuscrita en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga. *Hoquet, CSMMA*. 2016, nº 4, p. 83.

<sup>12</sup> Martín Tenllado, Gonzalo. *Eduardo Ocón...op. cit.*, pp. 221-365.

## RECUPERACIÓN DE PARTE DEL LEGADO MUSICAL DE EDUARDO OCÓN Y OTROS AUTORES ANDALUCES EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA

conseguir una plaza de profesor de canto en las Escuelas Comunes de la capital francesa<sup>13</sup>. Eduardo Ocón regresó a Málaga en 1870, asumiendo la dirección facultativa de la incipiente Sociedad Filarmónica de Málaga y la dirección del conservatorio<sup>14</sup>.

El legado compositivo de Ocón se basa especialmente en música religiosa. Dentro de ella destacan misas, responsorios, motetes, himnos, salves, plegarias, etc. Además, en su catálogo se presenta música sinfónica, teatral, para banda, canciones profanas, obras de cámara para violín y piano, junto a piezas para piano solo. Una de las características que aporta considerable relevancia a la música de Eduardo Ocón es la de ser una de las primeras en presentar elementos e improntas nacionalistas de mano de un compositor andaluz, siendo así nuestro autor, anterior en esta faceta a Falla, Beigbeder o Turina, entre otros. La pieza del maestro malagueño, *Cantos españoles, colección de aires nacionales y populares formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas*, publicada en Leipzig, muestra claros rasgos nacionalistas, considerándose como una de las primigenias partituras con esta tendencia por parte de un autor andaluz<sup>15</sup>.

### EL CONSERVATORIO DE MÁLAGA Y LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MÁLAGA

El Liceo Artístico, Científico y Literario de Málaga se encontraba en la ciudad andaluza desde el año 1843, con anterioridad a la aparición de la Sociedad Filarmónica de Málaga y a la fundación del conservatorio. En esta institución se celebraban actos culturales de diversa índole, sobre todo desde su reorganización de 1852 y, posteriormente, de nuevo en 1858. Dichos actos estaban destinados fundamentalmente a la burguesía malacitana de la época<sup>16</sup>. Muchos de los que más tarde serían profesores del conservatorio ofrecieron sendos conciertos para esta entidad, donde destacamos a Eugenio Zambelli<sup>17</sup>.

Años más tarde, en 1868, el compositor malagueño Antonio Cappa (1824-1886) fundó una sociedad de conciertos con la idea de difundir el patrimonio musical sinfónico europeo en la ciudad de Málaga, proponiendo de esa manera un acicate en el desarrollo cultural del pueblo malacitano<sup>18</sup>. Esta entidad desembocó, el año de 1869, en la Sociedad Filarmónica de Málaga. En ese mismo año, Cappa pasó a la dirección facultativa de la misma, mientras que Antonio Palacios tomó el cargo de presidente. La corporación, en sus inicios, se

<sup>13</sup> Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música andaluza*. Granada: Editoriales andaluzas unidas, 1985, pp. 312-313.

<sup>14</sup> Martín Tenllado, Gonzalo. *Eduardo Ocón...*, op. cit., pp. 467-507.

<sup>15</sup> Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música andaluza...*, op. cit., pp. 313-314.

<sup>16</sup> Rodríguez Oliva, Pedro. Un busto en bronce del «Pseudo-Vitelio» de la antigua colección de El Retiro de Churriana (Málaga). *Baetica, UMA*. 2013, pp. 176-177.

<sup>17</sup> Flores Núñez, Pilar. *Conservatorio de Música de Málaga: proceso pedagógico, historia y género (1869-1959)*. Málaga: Publicaciones y divulgación científica de la UMA, 2016, p. 84.

<sup>18</sup> Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la música española e iberoamericana*, nº 2. Madrid: Sgae, 2000, p. 140.

encontraba acogida en unos almacenes, trasladándose en 1876 a las salas del maltrecho convento franciscano de San Luis el Real que, más tarde, se transformaría en el conservatorio<sup>19</sup>. Y es que no sería hasta esos años, en el último cuarto del siglo XIX, cuando la educación musical en la ciudad de Málaga se trasladaría desde la catedral a una escuela como tal. Esta acción significaría el punto de partida del que sería el primer conservatorio de la capital de la Costa del Sol años más tarde, concretamente, en 1880 y que sería denominado como Real Conservatorio «María Cristina». Este nuevo centro, para su instauración, obtuvo la estrecha colaboración de la Sociedad Filarmónica de Málaga, ya presidida por Enrique Scholtz y dirigida facultativamente por nuestro compositor, Eduardo Ocón. Él mismo estuvo, a su vez, al mando de la dirección del centro educativo hasta su fallecimiento. El conservatorio, durante 51 años, dependió de la ya citada Sociedad Filarmónica y otras subvenciones anexas, pasando a ser gestionado por el estado español en 1931<sup>20</sup>.

La creación del conservatorio supuso para la sociedad malagueña de la época una acción revulsiva de gran interés en lo que a la música se refiere. Además de la instrucción en la formación musical de muchos malagueños, la constitución del citado conservatorio proyectó notablemente el nivel cultural de la ciudad. De hecho, hasta el mismo Albéniz impartió algunas clases en el centro malagueño<sup>21</sup>. La estrecha relación del conservatorio con la Sociedad Filarmónica, junto al concepto de referencia del centro educativo como institución musical por antonomasia, provocó que la música en Málaga afortunadamente se viera reforzada con gran entusiasmo. Sin embargo, después de la muerte de Ocón, la dirección facultativa de la sociedad y conservatorio se fueron desligando con el paso de los años, aunque se mantuvo la cooperación bilateral entre ambas instituciones<sup>22</sup>.

## OBRAS Y ARREGLOS MUSICALES DE LOS PROFESORES DEL CONSERVATORIO

Desde el momento en el que se creó el conservatorio, muchas de las obras de música académica europea, o eran arregladas por los propios profesores del centro para la práctica del alumnado, o se trataban de partituras publicadas, muchas de ellas editadas entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Los arreglos manuscritos, atesorados en el importante fondo histórico de la biblioteca del CSMMA, tenían como fin el llegar a comprimir música sinfónica u operística en un formato camerístico para, así, adecuar y facilitar su estudio e interpretación. Junto a estos arreglos mencionados, y las obras propias de algunos profesores de la época, es preciso resaltar el valor histórico y documental del grueso que conforman los monumentos editados.

---

<sup>19</sup> Barco Cebrián, Lorena C. «Rescatando monumentos»: El fondo del conservatorio María Cristina en el Archivo Histórico Provincial de Málaga. *Isla de Arriarán*. 2012, nº 39, p. 39.

<sup>20</sup> Martín Tenllado, Gonzalo. *Eduardo Ocón...*, op. cit., pp. 509-512.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 513-515.

<sup>22</sup> <http://sociedadfilarmonicademalaga.com/> [Consulta 9/9/2016].

## RECUPERACIÓN DE PARTE DEL LEGADO MUSICAL DE EDUARDO OCÓN Y OTROS AUTORES ANDALUCES EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA

A continuación, exponemos un pequeño esbozo de las obras de algunos docentes andaluces del centro de finales del siglo XIX y principios del XX, localizadas en la biblioteca del CSMMA. Se muestran tanto obras propias como arreglos de piezas de otros compositores.

**José Cabas Galván** (1853-1909). Este malagueño fue alumno predilecto de Ocón y, más tarde, profesor numerario de solfeo del conservatorio desde 1876<sup>23</sup>. Su publicación de 1894, *Teoría del Solfeo*, fue un método de referencia en los conservatorios nacionales de la época. En 1901, y después de la muerte de Eduardo Ocón, Cabas fue nombrado director facultativo de la Sociedad Filarmónica de Málaga<sup>24</sup>. En diversas fuentes se pueden consultar algunas de sus piezas ya recogidas, como por ejemplo: *Salve Regina a Tres voces* (1897) o *Ante el capricho, el deber* (1879)<sup>25</sup>. De Cabas Galván se han registrado las siguientes piezas manuscritas en el CSMMA que, en primera instancia, no se han encontrado en otros catálogos consultados:

- (3) **Misa para dos voces**. Se compone de los siguientes movimientos: «Kirie», «Gloria», «Credo», «Sanctus» y «Agnus Dei». Está escrita para dos voces, flauta, clarinete en si bemol, violines primero y segundo, bajo<sup>26</sup> y piano, en la tonalidad de sol mayor.
- (4) **Himno**. Según consta en la propia partitura: «compuesto para solemnizar el día del Sr. Enrique G. Scholtz, presidente de la Sociedad Filarmónica de Málaga»<sup>27</sup> y fechada el 15 de julio de 1876. Se presenta en un movimiento con *tempo Marcial* en do mayor, existiendo otra versión manuscrita, pero transportada a si bemol mayor. Ambas partituras muestran la siguiente instrumentación: dos voces de tenor, una de bajo, flauta, oboe, clarinete en si bemol, violines primero, segundo y tercero, chelo y contrabajo.

**José Cabas Quiles** (1879-1942). Fue hijo del ya reseñado José Cabas Galván. Quiles fue un autor muy prolífico y formó parte de la plantilla docente del conservatorio desde 1899 hasta 1915, como profesor de solfeo. Recibió clases de su propio padre y de Eduardo Ocón, del que heredó la tendencia nacionalista a la hora de componer. Cuando falleció su progenitor, en 1909, se le otorgó el cargo facultativo de la Sociedad Filarmónica de su ciudad<sup>28</sup>. En algunos catálogos se pueden consultar algunas obras de su autoría, como pueden ser: *Fandanguillo del Perchel* (ca. 1957) o *La primera de la feria: pasacalle*

---

<sup>23</sup> De Cuenca Benet, Francisco. *Galería de músicos andaluces*. Málaga: Fundación Unicaja, 2002, p. 48.

<sup>24</sup> Martín Tenllado, Gonzalo; Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la música española e iberoamericana*, nº 3. Madrid: Sgae, 2000, p. 803.

<sup>25</sup> Estos documentos se pueden consultar en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España.

<sup>26</sup> Haciendo referencia al contrabajo.

<sup>27</sup> Texto extraído del documento original al que se alude.

<sup>28</sup> Martín Tenllado, Gonzalo; Casares, Emilio. *Diccionario de la música...*, *op. cit.*, pp. 831-832.

(1942)<sup>29</sup>. Las obras manuscritas firmadas por él, que se recogen en la biblioteca del CSMMA, parecen ser arreglos de dos de sus propias piezas para piano:

- (1) *Minué para cuerda*. Escrito en sol mayor y en tiempo de minué, para cuatro violines, viola, chelo y contrabajo.
- (2) *Impresiones andaluzas para cuerda*. Esta obra orquestal, en re menor, la estructuró Cabas Quiles en tres tiempos: «Allegro», «Moderato» y «Presto». Su instrumentación es: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en si bemol, dos fagots, dos trompas en fa, dos *trombas* en fa<sup>30</sup>, dos trombones, tuba, quinteto de cuerdas<sup>31</sup>, timbales y percusión.

**Regino Martínez Basso** (1845-1901). Este músico, natural de Algeciras, fue profesor de violín del decimonónico centro malagueño. Participó, a finales de siglo XIX, en numerosos conciertos celebrados por la Sociedad Filarmónica<sup>32</sup>. En lo hasta ahora catalogado se han encontrado las siguientes transcripciones y arreglos, realizados por Martínez Basso, de obras de otros compositores célebres y dedicados a los alumnos de la citada sociedad. Algunas versiones de Martínez, con clara influencia de los arreglos que realizó Pablo de Sarasate, son: *Fantasia n.º 1*, para quinteto de cuerdas, piano y *melodium*; *Fantasia n.º 3*, para oboe, cuatro violines, viola, chelo, contrabajo, piano y *melodium*; *Fantasia para violín*, escrita para el violín solista, flauta, dos clarinetes y quinteto de cuerdas. Todas estas piezas estuvieron basadas en la música de la ópera *Fausto* de Gounod. Es preciso especificar que el citado *melodium* hace referencia a un órgano de manubrio y de cilindros provisto de una serie de tubos de metal que imitaban los sonidos de la trompeta, también conocido como *Armonícor*<sup>33</sup>.

Con música de Friedrich von Flotow, Martínez elaboró *Fantasia de Martha* con la siguiente orquestación: flauta, oboe, clarinete, dos fagots, violín solo, cuatro violines, viola, chelo primero, chelo segundo y contrabajo. Asimismo, Martínez Basso realizó las transcripciones de piezas de Jesús de Monasterio como *Fiebre de amor*, instrumentada para: flauta, oboe, dos clarinetes, dos fagots, violín solo, violín primero, violín segundo, viola, chelo primero, chelo segundo y contrabajo, o *Adiós a la Alhambra*, con la siguiente orquestación: flauta, clarinete, dos fagots, violín solo, violín primero, violín segundo, chelo primero, chelo segundo y contrabajo.

---

<sup>29</sup> Estas obras se pueden consultar en el repositorio de la Biblioteca Nacional de España.

<sup>30</sup> Haciendo referencia a las trompetas.

<sup>31</sup> Cuando se indica «Quinteto de cuerdas» se hace referencia a: violín primero, violín segundo, viola, chelo y contrabajo.

<sup>32</sup> De Cuenca Bente, Francisco. *Galería de músicos andaluces...*, op. cit., p. 183.

<sup>33</sup> Pedrell, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897, p. 23.

**Ángel Pettengui**<sup>34</sup>. Fue profesor de canto, solfeo y piano del conservatorio de Málaga a finales del XIX<sup>35</sup>. Pettengui fue un músico considerablemente reconocido en la ciudad, como se puede deducir de la consulta de los archivos históricos malagueños, donde podemos examinar algunas de las actividades musicales efectuadas por él. Entre ellas, destacamos el concierto llevado a cabo el 29 de agosto de 1888 en el puerto de la capital de la Costa del Sol, con un coro de ciento veinte voces y una orquesta de cincuenta profesores que fue dirigido por el propio Pettengui<sup>36</sup>.

En otros documentos se rescatan títulos de obras que compuso Pettengui, algunas no localizadas en la actualidad, y entre las que destacamos: *Cambio de Gobierno* (Juguete cómico lírico, en un acto y en prosa)<sup>37</sup> o *La mujer del oso* (Bufonada cómico-lírica en un acto, en prosa y tres cuadros, escrita sobre el pensamiento de una ópera italiana por Eduardo Ruiz-Valle Milanés). Esta última obra se estrenó con mucho éxito en el Teatro Principal de Málaga el 22 de marzo de 1891<sup>38</sup>. Con la firma de Pettenghi se conservan las siguientes piezas manuscritas e inéditas en la biblioteca del CSMMA:

1. *Aria de Chiesa*. Se trata de un Adagio en la bemol mayor para dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en si bemol, fagot, dos trompas en mi bemol, quinteto de cuerdas, timbales y arpa.
2. *Elegía* (á [sic] Gayarre)<sup>39</sup>. Moderato en la menor para dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en si bemol, dos fagots, quinteto de cuerdas, piano, tambor y timbales.

Además de estas dos piezas, en la biblioteca histórica del CSMMA se atesora el arreglo de Pettenghi de «La Muerte de Margarita», perteneciente al acto III de la ópera *Mefistófeles*, del italiano Arrigo Boito. La instrumentación que empleó en este arreglo fue la siguiente: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en si bemol, fagot, dos trompas en fa, dos cornetines en si bemol, tres trombones, quinteto de cuerdas y timbal.

**Eugenio Zambelli**<sup>40</sup>. Además de que fue colaborador asiduo del Liceo de Málaga, entre finales del siglo XIX y principios del XX<sup>41</sup>, Zambelli ocupó la plaza de profesor de canto del conservatorio de Málaga en 1899. Su auxiliar fue el ya nombrado José Cabas Galván<sup>42</sup>.

<sup>34</sup> Se desconocen las fechas de su nacimiento y fallecimiento.

<sup>35</sup> Martín Tenllado, Gonzalo. *Eduardo Ocón...*, op. cit., p. 526.

<sup>36</sup> Luque Martín, Cristóbal. *Crónica de las fiestas celebradas en la ciudad de Málaga, desde el 18 al 31 de agosto de 1887*. Málaga: Poch y Creixell, 1888, pp. 171-172.

<sup>37</sup> Díaz de Escovar, Narciso. *Catálogo de las obras históricas, jurídicas y literarias, del Ilmo. Sr. D. Narciso Díaz de Escovar [...]*, Málaga, ca. 1906, p. 9.

<sup>38</sup> <https://norman.hrc.utexas.edu/sueltas/details.cfm?sid=11978> [Consulta 30/05/2019].

<sup>39</sup> Dedicada al tenor español Julián Gayarre (1843-1890).

<sup>40</sup> Se desconocen las fechas de su nacimiento y fallecimiento.

<sup>41</sup> *Guía del Forastero en Málaga e indicador de la Provincia*. Anuario Zambrana, Málaga. (Año 4, 1903), p. 48.

<sup>42</sup> Martín Tenllado, Gonzalo; Casares, Emilio. *Diccionario de la música...*, op. cit., p. 830.

Algunos de los arreglos manuscritos realizados por Eugenio Zambelli de obras de otros autores, que se atesoran en la biblioteca del CSMMA, son los siguientes: la romanza «Vos lo sapete o mamma» de *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, fechada el 26 de mayo de 1899 y presentando la orquestación que se detalla: flautín, flauta, oboe, dos clarinetes en la, fagot, dos trompas en mi, dos cornetines, tres trombones, quinteto de cuerdas y timbales. También se ha catalogado un arreglo del citado profesor de la «Plegaria» de *Tosca*, de Puccini, para quinteto de cuerdas. Asimismo, existe otro arreglo de Zambelli de la *Malagueña* de Óscar de la Cinna, finalizada el 28 de septiembre de 1898 y con la plantilla instrumental que se muestra: flauta, oboe, quinteto de cuerdas, melodío<sup>43</sup> y piano.

Además de estas partituras, en diversos archivos se pueden consultar más arreglos realizados por este músico, como el de la romanza de Hilarión Eslava, *Señor omnipotente*<sup>44</sup>. No obstante, de entre todos ellos, destacaremos la *Mazurca* de Ocón y que se detallará más adelante.

## LAS OBRAS INÉDITAS ENCONTRADAS EN EL CSMMA DE EDUARDO OCÓN

Las aludidas partituras perdidas e inéditas de Ocón no se han localizado en ningún registro consultado, salvo la *Oda a S. A. R. el Príncipe de Asturias*. Se encontró otra copia original de esta obra en el archivo de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Afortunadamente, el estado de conservación de los documentos recogidos es bastante bueno. Las piezas a las que hacemos referencia son las siguientes:

**Dos Bailables.** Esta pequeña obra camerística está instrumentada para sexteto: flauta, oboe, fagot, violín, viola y violonchelo. Sus movimientos son de corta duración y, aunque carezcan de una compleja técnica compositiva, resultan sugestivos. Su estructura formal es simple, presentando en parte de su extensión un carácter modal. Musicalmente, la obra se mueve homofónicamente, en algunos de sus episodios, sobre la dórico o re mixolidio. En otros momentos, se articula en la sonoridad tonal de re mayor, como se señala en la armadura de algunos de sus movimientos.

Analizando y comparando la escritura de Ocón con otras partituras verificadas de su puño y letra, podemos vislumbrar su caligrafía, además de observar su propia firma en el documento. Hipotéticamente, es posible que esta pieza fuera creada para la práctica de los estudiantes del conservatorio. Aunque el título hace referencia a dos bailables en la partitura original se muestran cuatro brevísimos movimientos. La pieza se expone a modo de guion – sin las *particelles* de las diferentes voces– y se compone de los siguientes números:

---

<sup>43</sup> Haciendo referencia al ya citado *melodium*.

<sup>44</sup> Martín Moreno, Antonio; Emparán Boada, Gloria *et al.* *La música en las..., op. cit.*, p. 272.

RECUPERACIÓN DE PARTE DEL LEGADO MUSICAL DE EDUARDO OCÓN Y OTROS AUTORES ANDALUCES EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA

- 1 I. «Alta Requina (dedicado a D<sup>a</sup> Margarita de Austria, Reyna [sic] de España)».
- II. «Gallarda de España (A la Exma [sic] S<sup>a</sup> D<sup>a</sup> Ana Córdoba Cardona, Duquesa de Sesa<sup>45</sup> [sic])». III. «Españoleta nueva al estilo de Madrid».
- 2 IV. «Barrera -título del baile- (dedicado a D<sup>a</sup> Virginia de Médici, Duquesa de Módena)».

Como se puede observar en el segundo número reseñado de esta pieza, Eduardo Ocón usa la *Gallarda* que, como sabemos, fue un baile de origen francés y de carácter alegre, difundido sobre el siglo XVI y en desuso a partir del siglo XVII. En el siguiente número (III), el maestro malagueño emplea una *Españoleta*, danza de origen español datada entre los siglos XVI y XVII. Asimismo, las dedicatorias de estas pequeñas piezas hacen referencia a personajes de la nobleza y realeza española e italiana –o relacionadas con ellas–, a modo de resaltar algunos aspectos patrios e históricos, aunque musicalmente, y en primera instancia, este último aspecto no es plausible en la partitura, salvo las mencionadas dedicatorias.

Las personalidades a las que se aluden en los subtítulos de esta obra son los que a continuación se enumeran. Margarita de Austria (1480-1530), de origen belga, fue esposa de Juan de Aragón y Castilla que, a su vez, fue hijo de los Reyes Católicos<sup>46</sup>. La alusión a Ana Córdoba Cardona hace referencia al título nobiliario español que se conocía como el Ducado de Sessa. La duquesa Ana nació en 1542, desconociéndose la fecha de su fallecimiento, y fue esposa de Juan de Guzmán, Duque de Teba<sup>47</sup>. Con respecto a la italiana Virginia de Médici (1568-1615) hay que señalar que fue cónyuge de César de Este, también duque de Módena<sup>48</sup>. Es patente el conocimiento que poseía Ocón con respecto a la historia del siglo XVI en España e Italia y que, de alguna manera, rememoró con estas piezas.

***Laudate Dominum***. Esta obra con fines sacros y en un movimiento está constituida para coro y orquesta, en la tonalidad de do mayor. Está instrumentada para flauta, oboe, dos clarinetes en do, dos fagots, dos trompas en do, quinteto de cuerdas y coro (tiples primeras y segundas, tenores y bajos). Además, en el documento original se encontraron dos *particelle* anexas con las voces de tres trombones.

El *Laudate Dominum*, dentro de la liturgia católica, hace referencia a las palabras iniciales del Salmo 116, según la numeración griega, siguiendo la bendición del Santísimo Sacramento. El texto que se muestra en los documentos de las voces es el siguiente:

---

<sup>45</sup> Haciendo referencia al Ducado de Sessa, título nobiliario.

<sup>46</sup> Dongil y Sánchez, Miguel. Margarita de Austria (1480-1530). Regente de los Países Bajos y Tutora de Carlos I de España. *Iberian*. 2011, nº 2, p. 7.

<sup>47</sup> Soler Salcedo, Juan Miguel. *Nobleza Española. Grandeza Inmemorial 1520*. Madrid: Visión libros, 2009, p. 142.

<sup>48</sup> Romero García, Eladio. *Breve historia de los Médici*. Madrid: Nowtilus, 2015, p. 150.

«Laudate Dominum omnes gente. Laudate eum, omnes populi. Quoniam confirmata est. Super nos misericordia eius. Et veritas, veritas Domini manet in aeternum. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio. Et nunc, et Semper. Et in saecula saeculorum. Amen»<sup>49</sup>.

La obra presenta una notable factura y su estilo muestra guiños al romántico temprano, pero con tintes clásicos patentes. Este *Laudate Dominum* fue estructurado formalmente por Ocón, tal y como se puede observar en la siguiente tabla.

Compases y compás	Tempo	Contenido
cc. 1-24 (Compasillo)	Allegro moderato	Introducción instrumental y motivo principal: el arpegio de do mayor, que se repite más tarde en la dominante (cc. 1-11)
Introducción instrumental	Meno	Segundo motivo de la pieza (cc. 12-19)
	Primo tempo	Puente (cc. 20-24)
cc. 25-53	Allegro moderato	Bajos y orquesta exponiendo el motivo principal del arpegio (cc. 25-36)
Entrada del coro con la orquesta	Más despacio	Motivo melódico coral (cc. 37-44)
	Primo tempo	A modo de puente modulante se desgrana el motivo principal de arpegios (cc. 45-53)
cc. 54-70 Segundo motivo	Andante	Desarrollo del segundo motivo presentado en la introducción instrumental (cc. 54-60)
	Piú animato	Alargamiento hacia el puente cadencial (cc. 61-66)
	Grave	Puente cadencial (cc. 67-70)
cc. 71-93 (3/4) Tercer motivo	Andante	Nuevo motivo melódico en la menor y con desarrollo modulante, con intervenciones corales (cc. 71-93)
cc. 94-124 (Compasillo)  Final	Allegro moderato	Reexposición del primer tema del arpegio con la voz de bajo en do mayor (cc. 94- 104)
	Más vivo	Puente final modulante y con progresiones, adjuntándose entradas canónicas del coro (cc. 105-120)
	Lento	Coda final (cc. 121-124)

**Tabla nº 1. Forma y estructuración de *Laudate Dominum*.**

<sup>49</sup> Texto tomado del documento original de *Laudate Dominum*, encontrado en la biblioteca histórica del CSMMA.

RECUPERACIÓN DE PARTE DEL LEGADO MUSICAL DE EDUARDO OCÓN Y OTROS AUTORES ANDALUCES EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA

En referencia a las *particelle* localizadas de este *Laudate Dominum* hay que señalar que son obra de diferentes copistas, estando todas manuscritas. Por un lado, se halla el guion de la pieza que consta de quince páginas y en el cual no se muestran los trombones. Por otro lado, la disposición descendente de los instrumentos en dicho guion es la siguiente: flauta, oboe, *fagottes*, quinteto de cuerda, clarinetes en do y trompas en do. Además de este documento, existe otro guion anexo donde se recogen los instrumentos de viento y las voces de tiple, tenor y bajo, sin el texto adjunto. Este citado guion contiene, tan solo, una parte de la obra, concretamente desde el *Más despacio* (compás 37) hasta el final de la pieza. En este mismo guion anexo al que hacemos referencia no se encuentran ni los clarinetes, ni las trompas, ni tampoco los trombones; solo flauta, oboes y fagotes.

Es posible que el hecho de que los clarinetes y las trompas aparezcan al final de la partitura general, además de que los trombones no se consideren en este documento en concreto, se deba a su añadidura posterior. Todos los guiones y *particelle* sueltas, tienen el antiguo sello de la Sociedad Filarmónica de Málaga.

Por otro lado, y de la mano de otros copistas, aparecen las diferentes *particelle* de los instrumentos que conforman la pieza. Debemos señalar que solo en una de las versiones encontradas se ha detectado la firma de uno de estos copistas, con las iniciales «J. C.» en los papeles de flauta, oboe y fagotes. A continuación exponemos una tabla con las diferentes *particelle* pertenecientes a instrumentos y voces que se han recogido en el CSSMA.

Cantidad de <i>particelle</i>	Instrumento / Voz	Versiones
2	Flauta	Dos versiones de diferentes copistas
1	Oboe	
1	Clarinete 1º en do	
1	Clarinete 2º en do	
1	<i>Fagottes</i> 1º y 2º	En dos pentagramas y voces separadas
1	Trompas 1ª y 2ª	En dos pentagramas y voces separadas
1	Trombones 1º y 2º	En dos pentagramas y voces separadas
1	Trombón 3º	
3	Violín 1º	Dos versiones de diferentes copistas
2	Violín 2º	Dos versiones de diferentes copistas
2	Viola	Dos versiones de diferentes copistas
1	Violonchelo	
2	Bajo y chelo	Dos versiones de diferentes copistas
1	Bajo	

	(Contrabajo)	
6	Tiple	Tres versiones de diferentes copistas. En algunas partituras se tacha el nombre de tiple y se señala la voz de contralto o de tiple 2ª. Todas coinciden en música.
7	Tenor	Tres versiones de diferentes copistas. En algunas partituras se tacha el nombre de tenor 1º y se señala la de tenor 2º. Sin embargo, ambas coinciden en música.
8	Bajo	Tres versiones de diferentes copistas.

**Tabla nº 2. Número de papeles de *Laudate Dominum* hallados en los registros<sup>50</sup>.**

A modo de observación podemos indicar, como dato de interés, que en una de las *particelle* de tiple se encuentra la firma de Rafael Cabas Galván –ya citado compositor malagueño de entre los siglos XIX y XX– y en otra de ellas, la firma de F. Pacheco.

**Mazurca.** En esta partitura manuscrita se declara la autoría del maestro Eduardo Ocón, aunque se presenta como un arreglo para sexteto realizado por el citado Eugenio Zambelli y datado el 19 mayo de 1901, meses después de la desaparición del compositor de Benamocarra<sup>51</sup>. Por su estructura, es posible que esta música fuera escrita primitivamente por Ocón para piano, aunque esta aseveración es una hipótesis basada en un episodio del ya citado estudio de la vida y obra del maestro malacitano realizado por Martín Tenllado. En la monografía del mencionado Tenllado se recoge un escrito de Saldoni en el que se especificaba lo siguiente:

«Las obras compuestas por el Sr. Ocón, hasta hoy, son: veinticinco religiosas, [...]. Para piano sólo: *Nocturno*, una *Mazurka*, [...]»<sup>52</sup>.

Además de la posible evidencia de que esta obra fuera escrita en primera instancia para piano, en ninguno de los catálogos consultados del maestro malagueño se localizó esta pieza que tratamos: ni concebida para piano ni para sexteto. De ahí que se trate de otra obra inédita de Ocón, aunque versionada por Zambelli.

La instrumentación empleada por Eugenio Zambelli en el arreglo de *Mazurca* es la siguiente: flauta, oboe, quinteto de cuerdas y piano. El documento se presenta escrito a modo de guion. Además de los instrumentos reseñados se muestran dos pentagramas con la indicación de «melodía». Esta pieza está en mi bemol mayor, moviéndose en sus diferentes secciones por la dominante (si bemol mayor) y subdominante (la bemol mayor), además de transitar parcialmente por sol bemol mayor y otras tonalidades. El tema principal de *Mazurca*, que se muestra al comienzo de la obra, se repite a modo de rondó en otros

<sup>50</sup> Es preciso resaltar que en esta tabla no se contabiliza ni el guion general ni el de vientos y voces, anteriormente citados.

<sup>51</sup> Eugenio Zambelli señala en la partitura: *Música del maestro Eduardo Ocón Rivera*. Con casi total seguridad, el autor hace alusión a Eduardo Ocón y Rivas.

<sup>52</sup> Martín Tenllado, Gonzalo. *Eduardo Ocón...*, *op. cit.*, p. 449.

momentos de la pieza, así como los motivos rítmicos propios dicha forma musical (la corchea con puntillo y semicorchea), que están presentes junto al característico compás ternario.

**Motete nº 1 y Motete nº 2.** Dentro de una caja que contenía las obras de Eduardo Ocón en la biblioteca del CSMMA aparecieron dos pequeños motetes y en cuyas *particelle* no constaba *a priori* el nombre del compositor. A pesar de ello, se está llevando a cabo la investigación sobre la posible autoría del músico de Benamocarra de estos documentos. Por donde se localizó, su estructura, estilo y destino, es más que probable que sean obra de Ocón.

Ambas piezas, muy breves en extensión, están instrumentadas de la siguiente forma: flauta, clarinete en si bemol, fagot, dos violines, bajo y dos voces de canto (de las que no se especifica tesitura). El motete nº 1 está en re menor y el nº 2, en mi menor, aunque en su segunda sección, se desarrolla en su relativo mayor (sol mayor). Los textos que aparecen en las citadas piezas son los siguientes:

1. Motete nº 1: «Sangrando, cargado con pesado madero. Redímenos Jesús, perdón al pecador, en nombre del Señor ¡Oh Rey de Israel! Redímenos, redímenos de todo mal Señor»<sup>53</sup>.
2. Motete nº 2: «Cansado llevando tan pesado madero. Jesús, pobre en el mundo, Rey de lo nacido. Apenas el corazón verte enfermo y dolorido, padeciendo por nuestras culpas, como miserable asesino. A culpas perdonadnos Señor, perdón»<sup>54</sup>.

Además de las partituras comentadas hasta el momento, se han rescatado otras obras que se mencionaban como perdidas en la monografía sobre Ocón de Martín Tenllado y que exponemos a continuación.

**Oda a S. A. R. el Príncipe de Asturias.** Esta pieza se presenta en dos versiones manuscritas con diferentes instrumentaciones. La primigenia es la realizada por el propio autor malagueño para solistas, coro y orquesta, sin fecha escrita en la partitura y de la que, a su vez, existen dos documentos con diferencias estructurales entre ellos –uno localizado en Málaga y el otro en Madrid–. La creación de esta partitura orquestal está datada en 1857.

La otra versión con diferente instrumentación, y de la que hicimos alusión al principio de este párrafo, está arreglada para banda militar por Rafael Corsánego<sup>55</sup>. La fecha que se inserta en el documento es: «Málaga a 8 de octubre de 1862»<sup>56</sup>, unos cinco años después de la creación de la original para solistas, orquesta y coro. Según las fuentes consultadas no se

<sup>53</sup> Texto tomado del documento original de *Motete nº 1*, encontrado en el CSMMA.

<sup>54</sup> Texto tomado del documento original de *Motete nº 2*, encontrado en el CSMMA.

<sup>55</sup> En muchas fuentes se reconoce a este violonchelista como «Corsanego» o «Corzánego».

<sup>56</sup> Fecha y referencia tomada del documento original encontrado en el CSMMA.

ha encontrado ninguna voz que haga referencia al arreglo de la *Oda* para banda de Corsánego.

### **ODA ORIGINAL (PARA SOLISTAS, CORO Y ORQUESTA)**

La *Oda*, en su primigenia versión orquestal, se ha indicado como no localizada hasta este momento. También es conocida como *Cantata para el Natalicio de Alfonso XII*, con texto de la poetisa malagueña Josefa Ugarte. La obra fue estrenada en el Teatro Real de Madrid, el 23 de enero de 1858<sup>57</sup>. Como señala Martín Tenllado en su publicación sobre Ocón: «[...] es difícil imaginar cómo pudo un joven de 25 años de edad, que sólo era un segundo organista en provincias, lograr estrenar en la Villa y Corte esa obra, y precisamente en un concierto organizado con motivo del nacimiento de Alfonso XII»<sup>58</sup>. Sin duda, no podemos sino estar de acuerdo con Tenllado del innegable mérito del maestro benamocarreño al respecto.

Mediante el seguimiento que se ha realizado a colación de esta gran obra orquestal, como ya se ha esbozado, se afirma que junto al manuscrito hallado en el CSMMA, afortunadamente, existe otro ejemplar original en el archivo de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. La existencia de este documento se puede consultar en la base de datos del patrimonio bibliográfico de la institución madrileña. A su vez, esta partitura localizada en la capital de España casi coincide globalmente con el documento manuscrito descubierto en el conservatorio malacitano, aunque este es más corto que aquel que se atesora en Madrid.

Lo que sí diferencia de manera expresa a ambas partituras originales son varios episodios del texto que se emplean en el coro y en los solistas. No coinciden entre ellas en muchas zonas de las dos obras. El texto de Ugarte que se recoge del documento de la Biblioteca del Palacio Real es el que se adjunta:

(Coro): Cual iris hermoso de paz y ventura, hoy luce en el cielo benéfico el sol, prestando amoroso su lumbre más pura al astro naciente del trono español.

(Tiple 1ª y 2ª solistas –dueto–)<sup>59</sup>: Alzad de amor un cántico ¡Oh, vírgenes de Iberia! Y ante ese solio mágico con vivo afán llegad. Tejéd de flores cándidas purísima diadema y al tierno regio vástago la sien con ella ornad.

(Coro): A ver, españoles el astro dichoso venid, coronados de fresco laurel; de júbilo un himno se eleve armonioso al solio que ocupa feliz Isabel.

---

<sup>57</sup> Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Pérez Drubull, 1868, p. 141.

<sup>58</sup> Martín Tenllado, Gonzalo. *Eduardo Ocón...*, *op. cit.*, p. 408.

<sup>59</sup> En la versión del CSMMA se comparte este pasaje entre las voces solistas de tiple y tenor, pero no en dueto de tiples.

## RECUPERACIÓN DE PARTE DEL LEGADO MUSICAL DE EDUARDO OCÓN Y OTROS AUTORES ANDALUCES EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA

(Tiple solista): Del sol de su ventura los mágicos fulgores ve ¡Oh, príncipe! La España sobre tu sien lucir; por eso ante tu cuna con amorosas flores la ofrenda de su gozo te rendirá feliz ¡Ah! Te rendirá feliz.

(Tenor solista): Salud, astro dichoso de mágicos fulgores; es nuncio de ventura tu cándido lucir; la gloria que alcanzaron tus ínclitos mayores preside el dulce instante de tu natal feliz.

(Coro): Salud hijo de España con amorosa fe en ti, de gloria un símbolo, la madre patria ve.

(Barítono solista): Ya de la patria historia la página más bella tu vida, agosto niño, al porvenir brindó; la España del futuro tendrá su gloria en ella, cual hoy en ti la España de gloria tiene un sol.

(Coro): Salud, astro dichoso con amorosa fe en ti de gloria un símbolo la madre patria ve.

(Bajo solista –junto al anterior coro–): Sonría eternamente sobre tu frente bella la luz que tu primera sonrisa nos brindó; pues la feliz España admira a un tiempo en ella el iris de su dicha, de su esperanza el sol.

(Cuarteto de solistas –Tiple, Tenor, Barítono y Bajo– y coro): Salve glorioso sol de ventura –alegres ecos de tu ventura–, ángel de España, niño inocente, ¡Oh patria, al regio vástago envía! Tu pueblo henchido de alma, ternura, alza a sus plantas himnos de amor. Ya en su gloriosa rica diadema –él es el ídolo de tu ternura–. Salve, tu pueblo henchido de alma, eterna gloria, cándido emblema. Salve glorioso sol de ventura –alegres ecos–, luce Castilla nuevo florón de eterna gloria. Nuncio de dicha, astro de amor de eterna gloria.

(Coro y solistas –marcha final–): Patria hermosa que dichosa de tu gloria, ves el sol; su luz pura de ventura cante el himno de tu amor<sup>60</sup>.

Asimismo, el texto de la poetisa malagueña que se muestra en la partitura encontrada en el CSMMA es el siguiente:

(Coro): Bajad de Helicon las ninfas preciadas con lauros y flores y oliva bajad; del príncipe egregio la sien delicada con lauros y flores felices ornad. Venid, ya no lanza sus rayos la guerra, cantemos la gloria del solio español. Venid, ya no lanza sus rayos la guerra, ya luce al íbero benéfico el sol. Venid y con himnos que inunden la tierra, cantemos la gloria del solio español.

(Tiple solista): Alfonso de Castilla, terror de los infieles las tumbas de laureles romped y despertad; alzaos vuestra diestra al príncipe, tendiendo la frente bendiciendo de Alfonso el de la paz ¡Ah! De Alfonso el de la paz.

(Tenor solista): Bendito el iris puro de dicha y de bonanza abierto a la esperanza palpita el corazón; y en cánticos se eleve al noble soberano del pueblo castellano la santa bendición ¡Ah! La santa bendición.

(Coro): Recibe rey Alfonso los ecos de su amor que en ellos de los tuyos va envuelto el corazón.

---

<sup>60</sup> Texto recogido de la partitura original de la *Oda* que se custodia en el Palacio Real de Madrid.

(Cuarteto de solistas –Tiple, Tenor, Barítono y Bajo– y coro): Juntos en lazo tierno y profundo bajo la égida de tu poder; a los íberos contemple el mundo, grandes y altivos hoy como ayer. (Bajos y coro después): Patria querida calma tu duelo cese la lucha, cese el gemir; astro radiante brilla en tu cielo que abre la senda del porvenir.

(Coro): y tus genios protectores amorosos volaran cabe el trono refulgente del monarca de la paz.

(Tiple y Tenor solistas –breve dueto–): ¡Ah! Rey Alfonso, Dios de glorias y victorias te colmó; Dios que es dueño del destino tu camino iluminó.

(Coro): y tus genios protectores amorosos volaran cabe el trono refulgente del monarca de la paz<sup>61</sup>.

La obra original para orquesta y coro está en do mayor y se fundamenta en el himno nacional de España, presentando la siguiente instrumentación en ambas versiones (la madrileña y la malagueña): flauta, dos clarinetes en la, dos oboes, dos fagotes, dos trompas en re, dos cornetines en la, cuatro trombones, quinteto de cuerdas, timbales, bombo, coro (tenores primeros y segundos, tiple primera y segunda, junto a los bajos) y como solistas: tiple, tenor, barítono y bajo<sup>62</sup>.

Presentamos una tabla con la estructura de la obra según la versión atesorada en Madrid, que presuntamente fue la que se estrenó. Como ya se indicó, el original malagueño y el documento madrileño de la misma pieza presentan leves diferencias musicales y estructurales entre sí.

Compases y compás	Tempo	Contenido
cc. 1-130 (12/8)  Introducción	Largo	-Introducción instrumental (cc. 1-54). Dentro de ella, se hace la primera alusión al himno de España, en la madera desde el c.19 -Entrada del coro (cc. 54-84) -Puente instrumental (cc. 85-88) -Segunda intervención coral (cc. 89-101) -Intervención del dueto con las dos tiple solistas (cc. 102-112) -Tercera intervención coral (112-130)
cc. 131-189 (Compasillo)	Allegro	-Introducción instrumental (cc. 131-141)
	Meno mosso	-Tiple solista y orquesta (cc. 141-160) -Tenor solista y orquesta (cc. 160-180)

<sup>61</sup> Texto que se muestra en la versión orquestal de la *Oda* que se ha hallado en el CSMMA.

<sup>62</sup> Tanto en la versión del CSMMA como en la de la madrileña Biblioteca del Palacio Real.

RECUPERACIÓN DE PARTE DEL LEGADO MUSICAL DE EDUARDO OCÓN Y OTROS AUTORES ANDALUCES EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA

		-Coro y orquesta (cc. 180-189)
cc. 190-216 - (3/4)	Andante	-Barítono solista y orquesta (cc. 190-216)
cc. 216-248 (Compasillo)	Allegro	-Bajo solista, coro y orquesta (cc. 216-240) -Orquesta sola (cc. 241-249)
cc. 250-288 (12/8)	Andante	-Entradas canónicas de las cuatro voces solistas y desarrollo de solistas (cc. 250-266)
Cuarteto	A tempo	-Cuarteto con entradas canónicas, coro y orquesta (cc. 267-280) -Cuarteto con voces solistas y orquesta (cc. 280-289)
cc. 290-455 (2/4)	Marcha regular	-Coro y orquesta, de nuevo reproduciendo parcialmente el himno de granaderos (cc. 290- 335) -Intervenciones de voces solistas junto al coro (cc. 335-361) -Coro y orquesta, sin solistas (cc. 362-372) -Interpretación común y final de solistas, coro y orquesta (cc. 373-455)

Tabla nº 3. Composición estructural de la *Oda* de Ocón.

### ODA PARA BANDA MILITAR (ARREGLO DE RAFAEL CORSÁNEGO)

Además de la *Oda* original de Eduardo Ocón para solistas, orquesta y coro, como ya se ha hecho referencia, en el fondo histórico de la biblioteca del CSMMA se encuentra una versión para banda militar de la misma *Oda a S. A. R. el Príncipe de Asturias* (fechada en octubre de 1862). Esta orquestación fue escrita por el citado Rafael Corsánego que fue profesor de violonchelo del conservatorio de Málaga desde 1880, pasando a ser auxiliar del mismo en 1882<sup>63</sup>.

Posiblemente, este arreglo para banda se creó para ser interpretado al aire libre en la Exposición Provincial de Productos que se celebró en 1862, junto a la inauguración oficial del ferrocarril que unía la capital de la Costa del Sol con Córdoba. En este acto también se llevó a cabo la apertura y estreno de la propia estación de trenes malacitana. Por estos acontecimientos, los Reyes de España visitaron la ciudad de Málaga el mes de octubre del mismo año<sup>64</sup>. El motivo de la *Oda*, que estaba dedicada al infante Alfonso XII y la coincidencia de fechas, hacen suponer que la pieza de Ocón fue reorquestada por Corsánego para la ocasión, rememorándose así su estreno en Madrid. El 18 de octubre de ese mismo año, y como ofrenda a la visita real, el pueblo de Málaga reinauguró el Teatro de la Merced, con el nombre de Teatro Príncipe Alfonso, interpretándose para la ocasión *El*

<sup>63</sup> Zurita, Trino. José de Castro: Virtuoso romántico. *Música oral del Sur*. 2015, nº 12, p. 129.

<sup>64</sup> García Montoro, Cristóbal. Málaga en 1862: La Exposición Provincial de Productos. *Baética*. 1978, pp. 419-420.

*trovador* de Verdi<sup>65</sup>. Fue el Teatro Cervantes el que se levantó en el mismo lugar, en 1870, después de un incendio que devoró al coliseo anterior<sup>66</sup>.

En los escritos de Ramón Franquelo (1821-1874) se señala que la Banda de la Beneficiencia, en el Asilo de Mendicidad, interpretó «[...] un himno solemne y magestuoso [sic], compuesto por el maestro director D. Francisco Campo-Florida»<sup>67</sup>. Este dato nos hace pensar que, posiblemente, se realizaran más composiciones para celebrar los diversos actos con los que se distinguió a la visita real. Igualmente, el mismo Franquelo señala, en otros de sus escritos, que la propia Banda de la Beneficiencia tocó la Marcha Real en el Hospital de San Julián el 19 de octubre del año 1862<sup>68</sup>. A modo de hipótesis, es posible que ahí se interpretara la obra de Ocón arreglada por Corsánego ya que, como es visible a simple vista y tal como ya se ha expuesto, esta música se desarrolla y estructura a partir del himno nacional español. No obstante, este último dato no se ha podido corroborar en las fuentes consultadas.

La instrumentación realizada por Rafael Corsánego es la siguiente: flautín en re bemol, requinto en mi bemol, cuatro voces de clarinete en si bemol, tres cornetines en si bemol (el primero como solista), tres fliscornos en si bemol (el primero, también como solista), *trombas* en fa, trompas en fa, bombardino solista en do, corno bajo en do<sup>69</sup>, trombones en do, barítono en si bemol<sup>70</sup>, percusión, junto a los bajos en do y fa. Como se puede observar, no existen saxofones en la orquestación. Seguramente, este instrumento no estaba aún en boga en nuestro país en esas fechas. Igualmente, el fagot es sustituido por el extinto *corno basso*, tan habitual en las bandas militares decimonónicas inglesas<sup>71</sup>. Resulta meritorio señalar que el barítono en si bemol, nombre con el que era conocido en algunas zonas de España a algunos modelos de oficleido o figle<sup>72</sup>, también se presenta en la partitura, junto al bombardino en do. Asimismo, es preciso resaltar que las partes de trompetas se reconocen como *trombas* y a las tubas como *bajos*. De la misma manera, es curioso resaltar la

<sup>65</sup> Pastor Pérez, Francisca. Historia del Teatro Cervantes. *Jábega*. 1980, nº 30, p. 64.

<sup>66</sup> Casares Rodicio, Emilio; Alonso González, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Uniovi, 1995, p. 51.

<sup>67</sup> Franquelo Martínez, Ramón. *Crónica de la visita de SS. MM. Y AA. a Málaga y su provincia en octubre de 1862*. Málaga: Imprenta de D. Ramón Franquelo, 1862, pp. 124-125.

<sup>68</sup> Franquelo Martínez, Ramón. *La Reina en Málaga: descripción de los arcos de triunfo, monumentos, adornos y vistas más notables que ha habido en Málaga y en el límite de su provincia, durante la estancia en ellas de S. M. la Reina Doña Isabel II y su Real Familia, en octubre de 1862*. Málaga: Imprenta de El Correo de Andalucía, 1862, p. 71.

<sup>69</sup> Al ser el arreglo para un grupo de viento y percusión, se presupone que el autor hacía referencia al *corno in basso*, que fue un instrumento híbrido entre el fagot y la trompa, actualmente en desuso.

<sup>70</sup> El barítono, en algunas partes de España, hacía referencia al figle u oficleido, instrumento de viento metal cuya interpretación es bastante poco frecuente en la actualidad. Según algunas fuentes, fue construido con la idea de sustituir al serpentón renacentista.

<sup>71</sup> También denominado *trompa baja* o *fagot* ruso. Remnant, Mary. *Historia de los instrumentos musicales*. Pinto, José María (traductor), Barcelona, Ma non troppo, 2002, p. 146.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 146.

RECUPERACIÓN DE PARTE DEL LEGADO MUSICAL DE EDUARDO OCÓN Y OTROS  
AUTORES ANDALUCES EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA

utilización del flautín afinado en re bemol, tonalidad empleada en este instrumento en épocas anteriores al siglo XX.

La música está escrita a modo de guion, encontrándose las *particelle* de todos los instrumentos. Corsánego respetó, casi en su totalidad, la estructura formal de la *Oda* original de Ocón, salvo que la orquestó para banda. Igualmente, el violonchelista sustituyó las voces solistas de la obra original (tiple, tenor, barítono y bajo, junto a las del coro) por los instrumentos solistas que conformaban la banda militar. El tono de la pieza arreglada, al igual que la original, es do mayor.

Compases y compás	Tempo	Contenido
cc. 1-96 (12/8) Introducción	Largo	-Introducción instrumental (cc.1-54). Alusión al himno de España desde el c. 19 -Reproducción instrumental del coro (cc.38-69) -Recreación del dueto con las dos tiples solistas por los cornetines (cc. 69-79) <i>–un poco piú lento–</i> -Reproducción de la banda de la tercera intervención coral en la obra original (77-96) <i>–Primo tempo–</i>
cc. 97-157 (Compasillo)	Allegro	-Introducción instrumental (cc.97-107)
	Meno mosso	-Tiple solista reproducido por el requinto y acompañado por la banda (cc.107-128) -Tenor solista reproducido por el fliscorno 1º, acompañado por la banda (cc.128-148) -Las voces del coro disgregadas por los instrumentos de la banda (cc.148-157)
cc. 158-182 (3/4)	Andante non troppo	-El <i>cornò basso</i> solista, reproduce la voz de barítono, junto a la banda
cc. 183-216 (Compasillo)	Allegro Moderato	-Barítono en do, con la banda, rememorando al bajo solista de la versión original, alternándose con otros instrumentos.
cc. 217-260 (12/8) - Cuarteto	Andante	-Entradas canónicas de cuatro voces solistas (requinto, <i>cornò basso</i> , fliscorno 1º y bombardino en do) reproduciendo el cuarteto de voces original de la obra orquestal, junto al desarrollo grupal
cc. 261-426 (2/4)	Marcha regular	-La banda, de nuevo reproduciendo parcialmente el himno de granaderos.

**Tabla nº 4. Estructura de la instrumentación de Corsánego para banda de la *Oda* de Ocón.**

Junto a todas las obras reseñadas, en la biblioteca del CSMMA se han encontrado las siguientes partituras inéditas que reseñaremos a continuación. Estas piezas se contemplan en algunos catálogos, pero no se encontraban localizadas por lo que se daban por perdidas. Desafortunadamente, todas las partes de las obras que ahora presentamos no se han hallado en el fondo histórico del conservatorio malacitano, por lo que resultaría imposible su interpretación. Sería necesario tener la suerte de encontrar el resto de las partes documentales o, en otro caso, restaurar las partituras a partir de los documentos que se disponen.

**Ave Maria.** Que se tenga constancia, Ocón dejó como legado dos *Ave Maria*: uno registrado y otro desaparecido, según la publicación de Martín Tenllado. Ambas piezas manuscritas se encuentran en la biblioteca del CSMMA, por lo cual, la que se pensaba perdida se ha encontrado. El que ya había sido localizado y catalogado por Tenllado está en la mayor, compás de compasillo y escrito para canto y piano. El manuscrito original de esta pieza se conserva en el «Fondo Ocón» de la Fundación Obra Cultural Unicaja en Málaga. Como ya se ha señalado, tras este descubrimiento en la biblioteca del conservatorio, también se dispone de una copia moderna transcrita para voz y piano de esta obra, además de un arreglo más antiguo para cuerdas y voz.

El otro *Ave Maria* que se ha descubierto, y del que no se tenía noticias de su paradero, está escrito en la bemol mayor y compás de 3/8, para coro y acompañamiento instrumental. De este último, solo se conservan las partes de las voces del coro que lo conformaba (tiple, contralto, tenor y bajo), no encontrándose ningún resto ni atisbo de la instrumentación de dicha pieza. Es imposible poder interpretarlo y, además, sin la parte instrumental es inviable hasta su reconstrucción.

**Misa de réquiem - Lamentación «Siglo X».** Por la grafía que muestran las *particelle* se supone que la pieza fue pasada por algún copista a partir del original. La partitura primigenia no está localizada. En los documentos encontrados, tan solo aparece la instrumentación para orquesta del primer número de la obra, que sugiere ser un arreglo posterior, siendo el resto de los documentos correspondientes a las partes de voces del coro. Es por ello que afirmamos que, desafortunadamente, la obra está incompleta. Las voces de la orquesta las conforman el quinteto de cuerdas junto a dos clarinetes. Las partes de coro encontradas son las de tiple, alto, tenor y bajo.

Esta partitura de la *Misa de réquiem* tiene las siguientes partes, estando todas compuestas en compás de compasillo: «Introito» (no se señala en las *particelle* como tal), «Kyrie», «Graduale» (no se señala este subtítulo en las *particelle*). Estos anteriores movimientos están todos en fa. Continúa a lo reseñado los siguientes números: «Tractus» (no se señala este subtítulo en las *particelle*), «Domine Iesu Christe» (no se señala en las *particelle* como tal), «Sanctus», «Benedictus» (no señala en las *particelle* como tal), «Agnus Dei» y «Lux aeterna» (no se señala este subtítulo en las *particelle*). Desde el «Tractus» hasta el final de

## RECUPERACIÓN DE PARTE DEL LEGADO MUSICAL DE EDUARDO OCÓN Y OTROS AUTORES ANDALUCES EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA

la pieza, todos los movimientos están en do. La configuración de la obra presenta elementos gregorianos, estando presumiblemente basada en ellos.

El texto que se recoge de las partituras para voces, que es el propio y usualmente empleado en las misas de réquiems, es el siguiente:

Introito: Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem. Exaudi orationem meam; ad te omnis caro veniet.

Kirie: Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

Graduale: Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat esi. In memoria aeterna erit iustus, ab auditione mala non timebit.

Tractus: Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vincula delictorum.

Domine Iesu Christe: Domine, Iesu Christe, Rex gloriae, libera animas ómnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu. Libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum. Sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

Sanctus: Sanctus, Sanctus, Sanctus, Domine Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.

Benedictus: Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.

Agnus Dei: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem, Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem, Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam.

Lux aeterna: Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es. Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis: Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es<sup>73</sup>.

Como se puede observar, en comparación con la usual misa de réquiem al completo, el texto del «Tractus» no se emplea en su totalidad. Asimismo, los números de la *Sequentia* («Dies irae», «Tuba mirum», «Rex tremendae», «Recordare», «Ingemisco», «Confutatis» y «Lacrimosa») no se incluyen en esta personal versión de réquiem por parte de Ocón. Igualmente, del *Offertorium*, Eduardo Ocón solo empleó el «Domine Iesu Christe», no utilizando el «Hostias». Tampoco se usan el *Responsorium* ni su correspondiente «Libera me», además de no aparecer el número «In paradisum», de la *Antiphona*.

Junto a estas dos piezas, exponemos el *Cuartetino* de Eduardo Ocón, del que también se desconocía su existencia y afortunadamente se ha rescatado, pero fuera del CSMMA.

---

<sup>73</sup> Texto extraído de las partituras originales de voces del *Réquiem* de Ocón.

**Cuartetino.** Esta obra que exponemos no se encontró en la biblioteca del CSSMA en los registros realizados. Se ha podido acceder a ella gracias a la generosidad y sensibilidad del compositor malagueño José Ramón Valiño Cabrerizo, a partir de la intermediación del director de orquesta David García-Carmona. Valiño encontró esta pieza, hace unos años, en un rastrillo que se localizaba en la zona de Martiricos, en Málaga. La obra se vendía junto a otras partituras antiguas, desconociendo el tendero ambulante el valor histórico y musical del monumento. Afortunadamente, este documento cayó en manos del citado José Ramón Valiño y, por su interés y profundo conocimiento, se ha podido recuperar. La pieza no estaba registrada en ninguno de los catálogos en los que se recoge el grueso del patrimonio musical de Ocón, por lo que también resulta una obra inédita.

La partitura se muestra a modo de guion, presentando la típica y personal caligrafía del maestro de Benamocarra. Está instrumentada para cuatro trompas en mi bemol, con acompañamiento de piano. El estilo compositivo se puede encasillar en un romanticismo clásico, estando la obra en fa mayor. Posiblemente, Ocón realizara esta pieza para la praxis del alumnado u otros motivos. En la partitura original también aparece el sello de la Sociedad Filarmónica Málaga. A pesar de ser una obra de corta duración y camerística su resultado sonoro es muy agradable y su valor documental, por supuesto, de mucha importancia.

## **ARREGLOS DE PIEZAS CÉLEBRES HECHOS POR OCÓN, JUNTO A OTRAS DE SUS OBRAS CATALOGADAS**

Además del ya reseñado *Ave Maria* en la mayor, que ya estaba registrado en la publicación de Martín Tenllado, en las últimas catalogaciones en el CSMMA, se hallaron varias partituras originales o copias manuscritas de obras de Ocón que ya eran conocidas por la comunidad científica. Estas son: *Tota Pulchra (motete a cuatro voces de Luis de Vargas, siglo XVI)*. *Parafraseado y arreglado para grande Orquesta por Eduardo Ocón* (1887); el quinto número de su *Miserere* (denominado «Ecce enim»); *Responsorio 7º dedicado a la Inmaculada*; un arreglo de mano del propio Ocón para sexteto de su *Melodía para canto y piano* (flauta, clarinete, fagot, dos violines, bajo y dos voces de canto).

A continuación, también haremos referencia a los anteriormente citados arreglos manuscritos e instrumentados por el propio Eduardo Ocón de otros autores y que se han encontrado en la biblioteca del CSMMA.

De Beethoven: «Andante» de la *Sonata n° 15*, opus 28, para quinteto de cuerdas; «Adagio» de la *Sonata n° 3*, opus 2, para quinteto de cuerdas y fechado en 1875; «Largo e mesto» de la *Sonata n° 7*, opus 10, para quinteto de cuerdas y fechado en junio de 1881; *Sonata Patética*, arreglo realizado en octubre de 1881 y orquestada para flauta, oboe, dos clarinetes en si bemol, dos fagotes, dos trompas en re, dos cornetines en si bemol y quinteto de

cuerdas. De Charles Gounod, Ocón instrumentó: *Le vallon* para quinteto de cuerdas y canto. De Saverio Mercadante: «Coro de tiples y Cavatina» de *Il Bravo*, orquestado para flauta, dos clarinetes en si bemol, dos fagotes, dos trompas en mi bemol y quinteto de cuerdas. Asimismo, «Rêveire du soir» de la *Suite Algerienne*, opus 60 de Camille Saint-Saëns, presentando Ocón la siguiente instrumentación: flauta, oboe, dos clarinetes en la, fagot, dos trompas y quinteto de cuerdas. También, el *Himno Nacional Inglés* arreglado para quinteto de cuerdas, dos clarinetes, dos fagots, dos trompas en fa y piano. Este material, además del efecto divulgativo que provocó en la época, con mucha seguridad, estaba dedicado para ser interpretado por los alumnos del conservatorio para, así, ensayar y realizar la práctica instrumental. Igualmente, quizás fueron arreglos hechos para diversos conciertos camerísticos.

## CONCLUSIONES

La catalogación del fondo histórico de la biblioteca del CSMMA se presenta como una interesante fuente de datos que aporta información de enjundia para el desarrollo de futuras investigaciones, además de un repositorio que otorga recursos para la interpretación de obras de autores andaluces, como el principal protagonista de este escrito, Eduardo Ocón. Dentro del catálogo de obras de este compositor, existe una fracción de su música que no ha sido publicada ni grabada. Por ello, desde el CSMMA y con la colaboración del CEP de Málaga, después de pedir y conseguir los permisos pertinentes, se pretende realizar un fondo digital con el mayor número de obras del autor benamocarreño para facilitar su interpretación, accesibilidad y estudio. Además de ello, se quiere elaborar ediciones críticas de algunas de estas partituras inéditas, continuando métodos y pautas fiables, que conlleven una acción positiva dentro de la recuperación de las obras que en este artículo se presentan.

Los arreglos, copias y composiciones originales encontradas, dejan entrever la actividad cultural y educativa en Málaga desde finales del XIX. La colaboración entre conservatorio y Sociedad Filarmónica en aquel tiempo hizo posible que en la ciudad se interpretaran y estudiaran obras de autores europeos que eran, en muchos casos, contemporáneos al propio Ocón. La sociedad malagueña se benefició de este activo florilegio musical. La figura como docente de Eduardo Ocón, además de su faceta compositiva, fue crucial para que en la localidad andaluza comenzara ese importante movimiento musical. Junto a esto, gracias al apoyo, implicación y dedicación de los profesores que conformaron el conservatorio, se continuó con esta actividad educativa y cultural que ha dejado como legado este importante grueso de documentos históricos.

## REFERENCES / REFERENCIAS

### Monografías

Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la música española e iberoamericana*, nº 2. Madrid: Sgae, 2000. ISBN: 978-84-8048-305-6.

Casares Rodicio, Emilio; Alonso González, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Uniovi, 1995. ISBN: 978-84-7468-880-1.

Díaz de Escovar, Narciso. *Catálogo de las obras históricas, jurídicas y literarias, del Ilmo. Sr. D. Narciso Díaz de Escovar [...]*, Málaga, ca. 1906.

De Cuenca Benet, Francisco. *Galería de músicos andaluces*. Málaga: Fundación Unicaja, 2002. ISBN: 978-00-0019-805-1.

Flores Núñez, Pilar. *Conservatorio de Música de Málaga: proceso pedagógico, historia y género (1869-1959)*. Málaga: Publicaciones y divulgación científica de la UMA, 2016.

Franquelo Martínez, Ramón. *Crónica de la visita de SS. MM. Y AA. a Málaga y su provincia en octubre de 1862*. Málaga: Imprenta de D. Ramón Franquelo, 1862.

Franquelo Martínez, Ramón. *La Reina en Málaga: descripción de los arcos de triunfo, monumentos, adornos y vistas más notables que ha habido en Málaga y en el límite de su provincia, durante la estancia en ellas de S. M. la Reina Doña Isabel II y su Real Familia, en octubre de 1862*. Málaga: Imprenta de El Correo de Andalucía, 1862.

González Martínez, José. *Ritornello: miradas al pasado musical de Granada*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2005. ISBN: 978-84-8266-536-8.

Luque Martín, Cristóbal. *Crónica de las fiestas celebradas en la ciudad de Málaga, desde el 18 al 31 de agosto de 1887*. Málaga: Poch y Creixell, 1888.

Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música andaluza*. Granada: Editoriales andaluzas unidas, 1985. ISBN: 84-7587-030-9.

Martín Moreno, Antonio; Emparán Boada, Gloria; González Sánchez, Vidal; Martín Quiñones, Mariángeles; Martín Tenllado, Gonzalo; Martínez González, Francisco; Messa Poulet, Carlos; Ramos López, Pilar; Vega García, Julieta. *La música en las catedrales andaluzas, Serie I: Catálogos. Vol. II. Catálogo del archivo de música de la Catedral de Málaga*. Granada: Consejería Cultura Junta Andalucía, 2003. ISBN 84-8266-387-9.

Martín Tenllado, Gonzalo. *Eduardo Ocón. El nacionalismo musical*. Málaga: Seyer, 1991. ISBN: 84-86975-17-4.

RECUPERACIÓN DE PARTE DEL LEGADO MUSICAL DE EDUARDO OCÓN Y OTROS  
AUTORES ANDALUCES EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA

Martín Tenllado, Gonzalo; Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la música española e iberoamericana*, nº 3. Madrid: Sgae, 2000. ISBN: 978-84-8048-305-9.

Pedrell, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897.

Remnant, Mary. *Historia de los instrumentos musicales*. Pinto, José María (traductor), Barcelona: Ma non troppo, 2002. ISBN: 978-84-9560-152-0.

Romero García, Eladio. *Breve historia de los Médici*. Madrid: Nowtilus, 2015. ISBN: 978-84-9967-676-0.

Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Pérez Drubull, 1868.

Soler Salcedo, Juan Miguel. *Nobleza Española. Grandeza Inmemorial 1520*. Madrid: Visión libros, 2009. ISBN: 978-84-9886-179-2.

**Parte de monografías:**

Benavides González, Ana. Ocón y Rivas, Eduardo. *Diccionario Biográfico Español*, XXXVIII. Madrid: RAH, 2009, pp. 250-251. ISBN: 978-84-96849-56-3.

**Revistas:**

*Guía del Forastero en Málaga e indicador de la Provincia*. Anuario Zambrana, Málaga. (Año 4, 1903).

**Artículos de revistas:**

Barco Cebrián, Lorena C. «Rescatando monumentos»: El fondo del conservatorio María Cristina en el Archivo Histórico Provincial de Málaga. *Isla de Arriarán*. 2012, nº 39, pp. 37-50. ISSN: 1133-6293.

Berlanga Fernández, Miguel Ángel. El flamenco en tiempos del Cancionero de Eduardo Ocón. Estudio especial de la «Soledad». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. 1995, nº 26, pp. 321-335. ISSN: 0210-962X.

Dongil y Sánchez, Miguel. Margarita de Austria (1480-1530). Regente de los Países Bajos y Tutora de Carlos I de España. *Iberian*. 2011, nº 2, pp. 6-18. ISSN: 2174-5633.

García Montoro, Cristóbal. Málaga en 1862: La Exposición Provincial de Productos. *Baética*. 1978, pp. 417-427. ISSN: 0212-5099.

Lara Moral, Laura. La biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga. Una aproximación a la catalogación de sus fondos. *Hoquet, CSMMA*. 2014, nº 2, pp. 225-237. ISSN: 2340-454X.

Lara Moral, Laura. La solitaria: Una tonadilla manuscrita en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga. *Hoquet, CSMMA*. 2016, nº 4, pp. 85-101. ISSN: 2340-454X.

Martín Tenllado, Gonzalo. Eduardo Ocón y Felipe Pedrell: una relación epistolar reveladora. *A tempo, Revista de Música*. 1989, nº 5-12, pp. 28-38, pp. 19-30.

Pastor Pérez, Francisca. Historia del Teatro Cervantes. *Jábega*. 1980, nº 30, pp. 64-66. ISSN: 0210-8496.

Rodríguez Oliva, Pedro. Un busto en bronce del «Pseudo-Vitelio» de la antigua colección de El Retiro de Churrigana (Málaga). *Baetica, UMA*. 2013, pp. 167-207. ISSN: 0212-5099.

Zurita, Trino. José de Castro: Virtuoso romántico. *Música oral del Sur*. 2015, nº 12, pp. 123-136. ISSN: 1138-8579.

#### **Documentos sonoros:**

Benavides González, Ana. *Piano inédito español del siglo XIX. Vol. I* [Doble CD]. Primera edición. Girona: Anacrusi, 2006.

Benavides González, Ana. *Eduardo Ocón (1833-1901). Obra completa para piano* [Doble CD]. Primera edición. Girona: Anacrusi, 2007.

Benavides González, Ana. *Piano inédito español del siglo XIX. Vol. III* [Doble CD]. Primera edición. Boadilla (Madrid): Bassus Ediciones, 2008.

Benavides González, Ana. *Piano inédito español del siglo XIX y principios del siglo XX. Vol. II*. [Doble CD]. Primera edición. Girona: Anacrusi, 2012.

Castillo Betancor, José Luis. *El piano romántico y nacionalista en Andalucía* [CD]. Primera edición. Madrid: SEdeM, 2006.

Emparán Boada, Gloria. *Eduardo Ocón: la obra completa para piano* [LP]. Primera edición. Madrid: EMI-Odeón, 1980.

#### **Otros:**

<http://sociedadfilarmonicademalaga.com/> [Consulta 9-9-2016].

<https://norman.hrc.utexas.edu/sueltas/details.cfm?sid=11978> [Consulta 30/05/2019].