



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música  
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología  
Instituto de Investigaciones Antropológicas

***EDITH, ESCENA LÍRICA DE ESTANISLAO MEJÍA***  
TOMO I: ANÁLISIS DEL DISCURSO

TESIS  
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN)

PRESENTA  
MARÍA DEL PILAR GUADALUPE FLORES CARRASCO

TUTOR  
ELÍAS MORALES CARIÑO  
Programa de Maestría y Doctorado en Música

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

*A Héctor y Alonso*

*A mi familia*

La disciplina es un principio de control de la producción del discurso. Ella le fija sus límites por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas.

Michael Foucault, *El orden del discurso*<sup>1</sup>

Ni crea, ni copia; el actor descubre algo en el pasado. Se mueve en lo invisible, habita la ausencia. Su reino no es de este mundo. La ficción no se parece a ninguna cosa, es la otra cosa, abierta, desgarrada para que quepa en ella la presencia de la ausencia y suceda ahí el presente del pasado.

Luis de Tavira, *El espectáculo invisible*.<sup>2</sup>

Ningún texto, ni si quiera el del compositor, es totalmente fidedigno. Sólo el acto de interpretación tiene autoridad, porque en el mismo se comprende el intento creativo mutuo del compositor y del intérprete. El texto no conlleva nada más que un conjunto de instrucciones que posibilita la interpretación.

James Grier, *La edición crítica de música*.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Michael Foucault, *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano (México: Editorial Planeta, 1970), 38.

<sup>2</sup> Luis de Tavira, *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación* (México: Ediciones El Milagro, CNCA, 1999), [43].

<sup>3</sup> James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (España: Ediciones Akal, 2008), 66.

## AGRADECIMIENTOS

Infinitamente agradecida con mi tutor, el Mtro. Elías Morales, quien con una gran dedicación me acompañó en este camino y con tanta paciencia me ayudó con cada detalle.

Muchas gracias al Dr. Roberto Kolb, de quien aprendí un sinnúmero de cosas y quien fue una gran guía durante todo este trayecto.

Gracias a Heriberto Acuña y al Dr. Ariel Waller, quienes me brindaron las primeras herramientas para acercarme a *Edith*.

Mil gracias a mi esposo Héctor, sin su apoyo incondicional este trabajo no hubiera sido posible.

Gracias a Mayra Alba, quien le dio vida y alma a *Edith*.

Infinitas gracias a Guillermo Basoco, Isaac Ramírez, Edgar Omar García, Valeria Mendoza y Erick Barranco por descubrir *Edith* conmigo y mantener el espíritu cuando todo parecía tan oscuro.

Muchas gracias a Abraham, Erick, Daniel y Zadel por todos sus valiosos comentarios a mi trabajo.

Gracias a toda mi familia que siempre me apoya incondicionalmente con cada proyecto que emprendo.

Muchas gracias a Cucú, Sol y Padri, por ese fundamental “último jalón”.

Finalmente, muchas gracias a Alonso; sin su paciencia, amor y comprensión no hubiera podido llegar hasta aquí.

## ÍNDICE GENERAL

### Tomo I

• <b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
• <b>EDITH, SCÈNE LYRIQUE</b> .....	8
- La obra .....	8
- Otras versiones: Gabriel Pierné y George Marty .....	15
• <b>LA CULTURA Y EL ARTE DEL PORFIRIATO: ANÁLISIS DEL DISCURSO</b> .....	20
- ¿Quiénes somos “nosotros” y quienes los “otros”? .....	26
- El conservatorio: “nosotros” los “francesistas” y los otros los “italianistas,” los “modernistas” y el “género chico.”.....	37
- Conclusiones: <i>Edith</i> , una ópera francesista .....	58
• <b>EDICIÓN</b>	
- Abreviaturas .....	74
- Fuentes y su descripción .....	75
- Criterios de edición .....	80
- Aparato crítico .....	86
• <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	150
• <b>ANEXO I: CATÁLOGO DE COMPOSICIONES Y ARREGLOS</b> .....	164
• <b>ANEXO II: IMÁGENES</b> .....	195

### Tomo II

• <b>EDICIÓN: <i>EDITH, SCÈNE LYRIQUE</i></b>	
- Abreviaturas .....	1
- Partitura orquestal .....	2
- Partitura para voz y piano .....	120
- Anexo I: Romanza para soprano y orquesta .....	191
- Anexo II: Romanza para voz y piano .....	199

## INTRODUCCIÓN

El músico tlaxcalteca Estanislao Mejía Castro (1882-1967)<sup>4</sup> vivió en México el complejo cambio del siglo XIX al XX. En aquella época la división entre clases sociales era descomunal y se avecinaba con gran fuerza la inevitable lucha de la Revolución. A pesar de que el régimen de Porfirio Díaz culminó en 1911,<sup>5</sup> se conservaron durante algún tiempo numerosas prácticas sociales y políticas claramente porfirianas. Estos incidentes también fueron delimitando las diferentes expresiones artísticas. La música se desarrolló con marcadas divisiones acordes a las divisiones entre clases, pero siempre con públicos ampliamente heterogéneos. En torno a la música de concierto, el Conservatorio marcaba las pautas de la que era considerada “buena” o “mala” música, en gran medida, por medio de las opiniones de aquellos personajes que apoyaron al régimen en turno y llegaron a ocupar puestos importantes dentro y fuera de la institución. Durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, el Conservatorio fue el escenario de una disputa entre dos grupos que se autodefinían como contrarios, pero que compartían un gran número de premisas, en su mayoría provenientes de Europa y que perpetuaban la ideología porfiriana, incluso después de haber iniciado la lucha revolucionaria. Uno de ellos fue un conjunto de jóvenes que se autonombró como los “francesistas” y se declaró públicamente contra aquellos músicos que ya ocupaban puestos relevantes y a los que llamaban despectivamente como los “italianistas”. Estos jóvenes buscaban obtener poder dentro y fuera del Conservatorio utilizando como medio el desprestigio público a los italianistas, acusándolos de un supuesto atraso musical en el país causado por el casi monopolio de la ópera italiana en los teatros nacionales. Sin embargo, como miembros de la esfera intelectual mexicana, ambos grupos tenían muchas ideas en común y las diferencias estéticas que los francesistas se esforzaban por demostrar en muchas ocasiones fungieron como una justificación a lo que en realidad era una lucha política y de poder.

---

<sup>4</sup> Existen diferentes versiones sobre la fecha de nacimiento de Mejía, muchas de ellas contenidas en diferentes formatos que él mismo llenó a mano. En los documentos que localicé con datos personales del compositor, su contrato de profesor de tiempo completo en la Escuela Nacional de Música de la UNAM establece 1882 como fecha de nacimiento. Al ser un documento de carácter oficial, tomaré ese año como referencia. Asimismo, esta es la fecha que otros autores han utilizado en diversas biografías de Mejía.

<sup>5</sup> Elisa Speckman Guerra, “El Porfiriato,” *La nueva historia mínima de México ilustrada* (México: Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal, EL Colegio de México, 2008), 337.



Éstas fueron las condiciones en las que Mejía inició sus estudios en el Conservatorio, enrolándose como alumno regular alrededor de 1902. Al concluir inicialmente sus estudios de cornetín, decide continuar en el campo de la Composición, y lo hace bajo la guía de una de las máximas autoridades musicales en el México de aquella época: Gustavo E. Campa. Campa es considerado uno de los principales defensores del francesismo y llegó a ser un personaje sumamente importante en el desarrollo de la música académica en México. Tuvo a su cargo la cátedra de composición en el Conservatorio durante veinticinco años y fungió como director de la institución de 1907 a 1913, es decir, los años en que Mejía fue alumno de composición (c.a. 1906-1912). Tal como afirmaba Jesús C. Romero: “pocos directores [del Conservatorio] han disfrutado, dentro y fuera de las esferas oficiales, del respeto y la simpatía de que gozó Campa”.<sup>6</sup> Para concluir sus estudios, Mejía decidió escribir una ópera como trabajo final, y es así como nació su escena lírica *Edith*: ópera que es el objeto de estudio de esta investigación y que resulta un ejemplo idóneo para visualizar aquello que se esperaba de un compositor egresado del Conservatorio en los albores del siglo XX. Para el año en que Mejía compuso *Edith* (c.a. 1912) las prácticas y valores culturales difundidos en el Conservatorio eran indiscutiblemente delimitados por los francesistas y las opiniones de Campa tenían un gran peso en toda la esfera musical del país. ¿Es entonces *Edith* una ópera francesista? Parte importante de esta investigación propone una comparación entre el discurso francesista y aquellos que asumían como contrarios, para de esta forma poner en evidencia los valores culturales dominantes en la transición entre el Porfiriato y el nacionalismo postrevolucionario, claramente ejemplificados en *Edith*.

Mejía ha sido ampliamente historiado como fundador de la Facultad de Música, presidente del Primer Congreso Nacional de Música de 1926, miembro del grupo *Nosotros*, pedagogo y articulista. Romero realizó en 1943 una detallada biografía de Mejía, la cual se conserva en un documento mecanografiado en el archivo Histórico de la UNAM-IISUE.<sup>7</sup> Asimismo, María Esther Aguirre Lora brinda abundante información sobre la actividad política de Mejía, que se puede consultar en sus trabajos: “La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto”,<sup>8</sup> “Memoria en el Tiempo. La Escuela Nacional de Música de

---

<sup>6</sup> Jesús C. Romero, “El francesismo,” 161.

<sup>7</sup> Jesús C. Romero, “Datos sobre Estanislao Mejía,” (documento mecanografiado, IISUE-AHUNAM, 1943).

<sup>8</sup> María Esther Aguirre, “La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto,” *Perfiles Educativos* 28, no. 111, (2006).

la UNAM (ca. 1929-1945)”<sup>9</sup> y “Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926, 1928)”.<sup>10</sup> Por su parte, Heriberto Acuña realizó la que es hasta este momento la investigación más detallada y actualizada sobre Mejía. Su trabajo puede consultarse en el libro multimedia *Al encuentro de la música, los caminos de Estanislao Mejía*.<sup>11</sup> Acuña realizó asimismo la edición de algunas composiciones de Mejía, contenidas en el libro *Concierto para la memoria*.<sup>12</sup> A pesar de contar con tanta información sobre Mejía, su faceta como compositor aún representa una importante área de oportunidad.

Mejía compuso piezas para piano solo, canciones para voz y piano, obras corales *a cappella*, un *Minuetto* para orquesta de cuerdas, obras para banda sinfónica (algunas de ellas con coro), una ópera, una sinfonía, un ballet, su *Suite Mexicana* para orquesta, así como una gran cantidad de arreglos, la mayoría para coro. Es posible que esta copiosa obra coral haya sido realizada para el Orfeón de la Escuela Nacional de Ciegos, el cual dirigió de 1923 a 1934.<sup>13</sup> Una revisión global de sus composiciones denota que sus primeras obras están hechas a partir de un lenguaje directamente importado de Europa, mientras que las posteriores poseen características que pueden vincularse al nacionalismo que vivió la música en México después de la Revolución, la cual, de hecho, conservó muchas premisas de las estéticas europeas. El mismo Mejía afirmaba que es a partir de 1918 que sus composiciones pertenecen a la “modalidad nacional”. Mejía no es el único compositor que transitó por este cambio: Manuel M. Ponce (1882-1948) y Candelario Huízar (1883-1970) fueron otros músicos cuya formación conservatoriana los llevó en un principio a componer obras de marcada influencia europea, añadiendo posteriormente elementos de identidad local. Llama la atención que un músico con la trayectoria de Mejía, no se incluya en las numerosas referencias a compositores mexicanos del siglo XX, por ejemplo, en *Panorama de la Música Mexicana* de Otto Mayer-

---

<sup>9</sup> María Esther Aguirre, “Memoria en el Tiempo. La Escuela Nacional de Música de la UNAM (ca. 1929-1945)” (México, UNAM [CESU, ENM, DGAPA, Publicaciones digitales DGSCA] – SOMEHIDE, 2006).

<sup>10</sup> María Esther Aguirre, “Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926, 1928),” *Revista Iberoamericana de Educación Superior* 7, no. 20. (UNAM-IISUE/Universia, 2016).

<sup>11</sup> Heriberto Acuña, *Al encuentro de la música, los caminos de Estanislao Mejía* (México: Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 2010) CD- ROM.

<sup>12</sup> Heriberto Acuña, *Concierto para la memoria. Obras para canto, piano y coro de Estanislao Mejía* (México: CONICULTA, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 2010).

<sup>13</sup> Acuña, *Al encuentro de la música*, 35.

Serra,<sup>14</sup> *La música de México* editado por Julio Estrada,<sup>15</sup> *Rostros del nacionalismo en la música mexicana* de Yolanda Moreno,<sup>16</sup> y “La música en México” de Eduardo R. Blackaller,<sup>17</sup> entre otros. Dejando a un lado el valor que pueda atribuirse a sus composiciones, pienso que una posible explicación a esta segregación puede explicarse a partir de la enemistad que tuvo durante mucho tiempo con Carlos Chávez, otra personalidad de la música mexicana que tuvo mucho poder durante gran parte del siglo XX. Esta enemistad se hizo patente desde 1929, año en que Chávez fungió como director de Conservatorio y la Universidad Nacional de México obtuvo su autonomía. En aquel entonces, el Conservatorio formaba parte de la Universidad. Sin embargo, cuando ésta se convirtió en un organismo autónomo, Chávez decidió separar al Conservatorio de la administración universitaria. Para él, la única manera en la que esta institución tendría un buen desarrollo era estando bajo el cobijo del gobierno, y por lo tanto, reincorporó el Conservatorio al Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública.<sup>18</sup> Un grupo de profesores y alumnos no estaban de acuerdo con esta medida, así que se separaron del Conservatorio e iniciaron un movimiento para crear una Facultad de Música que perteneciera a la Universidad. Mejía era parte de este movimiento y en gran medida lo encabezó, siendo el primer director interino de la nueva Facultad. Acuña, en su trabajo *Al encuentro de la música* incluye varios artículos, tanto de Mejía como de Chávez, que ponen en evidencia esta rivalidad y la desaprobación mutua y pública que declaraba cada uno del otro. Sin lugar a dudas Chávez llegó a tener un poder político mucho mayor que el de Mejía, y por lo tanto su desacreditación pesaba mucho más. Otra prueba de sus diferencias es visible en la omisión de Mejía en los programas de la orquesta creada y apoyada por Chávez: la Orquesta Sinfónica de México.<sup>19</sup> “Aunque la OSM realizó un gran número de estrenos de obras de compositores mexicanos” sugiere Luis A. Estrada “[...] al separarse algunos compositores del grupo de Chávez, ya no se tocarían más sus obras en dicha orquesta”;<sup>20</sup> en el caso de Mejía, él nunca figuró en la programación.

---

<sup>14</sup> Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1941).

<sup>15</sup> Julio Estrada ed., *La música de México* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1984).

<sup>16</sup> Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación* (México: UNAM, ENM, 1995).

<sup>17</sup> Eduardo R. Blackaller, “La música en México,” *Revista de la Universidad de México*, no. 12 (1976): 29-46.

<sup>18</sup> María Esther Aguirre, “La Escuela Nacional,” 94.

<sup>19</sup> Luis A. Estrada, “Vida musical y formación de las instituciones (1910-1958),” *La Música de México* pt. 4, Julio Estrada ed. (México: UNAM, 1984), 16.

<sup>20</sup> Estrada, “Vida musical,” 18.

Aunado a esto, durante su periodo como director del Conservatorio (1934-1938),<sup>21</sup> Mejía decidió renombrar la orquesta del Conservatorio como Orquesta Sinfónica Nacional, lo cual implicó ciertas incomodidades para la orquesta que dirigía Chávez:

La acción más sonada en esta lucha [entre Chávez y Mejía] fue la conversión de la orquesta del Conservatorio en Orquesta Sinfónica Nacional, con apoyo del presupuesto de la escuela. Presentada así, la agrupación podía exigir derechos y subsidios por encima de la Sinfónica de México, ya que ésta era una asociación civil privada, y el subsidio oficial que recibía era administrado por un patronato. Mejía promovió la imagen de la Sinfónica Nacional como una orquesta “verdaderamente oficial”.<sup>22</sup>

En 1938 al concluir la gestión de Mejía en el Conservatorio, la dirección pasó a manos de José Rolón, quien tenía ciertas diferencias con su predecesor, por lo que eliminó muchas de sus implementaciones, “entre ellas la Orquesta Sinfónica Nacional”.<sup>23</sup>

Durante mucho tiempo la música compuesta en México durante el siglo XIX y los primeros años del siglo XX ha sido considerada como una “simple” copia de la tradición europea, lo cual ha sesgado negativamente su estudio. La creación de la identidad nacional postrevolucionaria tuvo gran injerencia en ello, ya que todo lo que venía del Porfiriato se juzgó como anticuado y demasiado “europeizado”, y por lo tanto no estaba dentro de esa “nueva” visión de lo presuntamente mexicano. A pesar de que la música de concierto posterior a la lucha armada revolucionaria continuó con una estética con numerosas premisas importadas de Europa, este menosprecio afectó nocivamente la manera en que se han estudiado las composiciones de aquel periodo. Es por ello que considero fundamental continuar con las investigaciones que ya desde hace algún tiempo han abordado de una forma más crítica las creaciones artísticas de los primeros años del siglo XX. En este trabajo realizaré un análisis del discurso que ayude a entender la música de concierto del

---

<sup>21</sup> Betty Zanolli, “La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996) su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional,” vol. 2, anexo 7 (tesis de doctorado, UNAM, 1997), 24.

<sup>22</sup> Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas: baile, duelo y son* (México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 2000), 45-46.

<sup>23</sup> Contreras Soto, *Silvestre Revueltas*, 59.

nacionalismo eurocéntrico pre-revolucionario y que continuó durante los primeros años de la Revolución. Para llevarlo a cabo, he tomado como referencia el trabajo del lingüista neerlandés Teun van Dijk, el cual explora el análisis del discurso ideológico basado en la delimitación de grupos con base en sus actividades, valores, normas, propósitos, relaciones y recursos. La ópera *Edith* de Mejía es un ejemplo que representa claramente los discursos que delinearon la música mexicana de concierto de aquella época, y particularmente, del discurso francesista.

Por otro lado, este trabajo incluye la edición de la ópera, tanto en su versión para orquesta como para voz y piano, dado que hasta el día de hoy ha permanecido inédita. Al haberse localizado numerosas fuentes, tanto manuscritos como impresos, esta edición propone una versión ecléctica que contenga toda la información que arrojó el estudio de las diferentes fuentes. Los criterios de edición que se siguieron buscaron realizar una partitura dirigida a la ejecución, es decir, con el menor número de comentarios posibles y plasmando el texto musical de una forma clara que facilite su lectura. Todos aquellos detalles sobre las decisiones editoriales que se tomaron están incluidos en el aparato crítico. Para esta parte de la investigación, el libro *La edición crítica* de James Grier proporcionó importantes herramientas que delimitaron tanto el resultado final como las pautas que se siguieron.<sup>24</sup> La idea de hacer esta edición responde a un interés sobre esta ópera que desde hace tiempo ha incrementado, al ver fragmentos incluidos en grabaciones, ediciones musicales, programas de exámenes profesionales y concursos, entre otros. Asimismo, por su duración, la ausencia de coro y la cantidad reducida de personajes, pienso que es una obra muy didáctica que fácilmente puede ser abordada tanto a nivel profesional como en las escuelas de educación musical. Esta edición pretende hacerla más accesible tanto para aquellos que se interesen en su estudio teórico, como para futuras interpretaciones. Finalmente, se realizó una puesta en escena de la ópera con el valioso apoyo del Taller de Ópera de la Facultad de Música (FaM), este último con la colaboración de profesores y alumnos tanto de la FaM como de la Facultad de Filosofía y Letras. Para mí fue sumamente valioso haber tenido la oportunidad de realizar el montaje de la obra completa, ya que de esta forma pude enriquecer mis aportaciones y hablar desde mi postura tanto de intérprete, como de editora e investigadora.

---

<sup>24</sup> James Grier, *La edición crítica de música*.



Fig. 1. Imagen tomada del libro *Breve Historia de la Música en México* de Guillermo Orta.  
Estanislao Mejía, sentado, segunda persona de derecha a izquierda.

## *EDITH, SCÈNE LYRIQUE*

### **La obra**

Para 1907 Mejía ya había concluido sus estudios de cornetín en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación.<sup>25</sup> Gracias a que obtuvo el primer premio en el Concurso de grado superior de cornetín en 1906,<sup>26</sup> logró colocarse como maestro de las asignaturas de Cornetín y de Solfeo, teoría y dictado musical para instrumentistas.<sup>27</sup> A la par, decidió iniciar sus estudios de Composición en esta misma institución. Algunos de sus maestros fueron Gustavo E. Campa (Contrapunto, Fuga e Instrumentación), Rafael J. Tello (Armonía) y P. José Guadalupe Velázquez (Órgano),<sup>28</sup> entre otros. La escena lírica *Edith*, fue la obra que Mejía presentó como trabajo final en esta segunda etapa de su formación. Se sabe que éste fue un trabajo escolar gracias a la nota introductoria de la *Romanza* para soprano de esta obra, publicada en la revista *Orientación Musical*<sup>29</sup> en 1949 y firmada por el propio compositor:

Esta romanza pertenece a la Escena Lírica “EDITH”, obra en un acto para soprano, tenor, bajo, coro y orquesta, presentada como prueba recepcional cuando el autor terminó sus estudios de composición en el Conservatorio de México. Muestra indudablemente la influencia italiana hasta 1918, periodo en el que empieza con la modalidad nacional a través de la SUITE MEXICANA para grande orquesta; BALADA MEXICANA para coros mixtos a cuatro y cinco voces, etc., etc.<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> Éste era el nombre que el Conservatorio de México tenía en los primeros años del siglo XX. La institución ha tenido diferentes nombres a lo largo de su historia, los cuales se encuentran listados en la tesis doctoral de Betty Zanolli, “La profesionalización”, 21.

<sup>26</sup> Existen diferentes versiones sobre la fecha y nombre de este concurso. Se menciona aquí la información que Mejía escribe al respecto en su: “Hoja de servicios de Estanislao Mejía,” (Conservatorio Nacional de Música y Declamación, 9 de marzo de 1912), 2.

<sup>27</sup> Mejía, “Hoja de servicios,” 2.

<sup>28</sup> Pareyón, *Diccionario enciclopédico de la Música en México*, vol. 2 (México: Universidad Panamericana, 2007), 650.

<sup>29</sup> Esta revista era una publicación mensual de la cual Mejía fue director de 1942 a 1954 y pertenecía al Ateneo Musical Mexicano. Acuña, *Al encuentro de la música*, 48. El Ateneo nació del Segundo Congreso Nacional de Música, llevado a cabo en 1928, y se definía a sí mismo como una institución cultural “constructiva y orientadora,” la cual tenía “un carácter independiente, en cuanto no está ligada a ningún cenáculo oficial y si bien es cierto que sus finalidades son eminentemente culturales, no por esto descuida los problemas económicos que se suscitan en el gremio musical”. El Ateneo se organizaba en cuatro secciones: Compositores, Maestros, Concertistas y Musicógrafos; Mejía también fungió como secretario en la sección de Compositores. “El Ateneo Musical Mexicano y sus finalidades,” *Orientación Musical* 1, no. 1 (1º. de julio de 1941): 1.

<sup>30</sup> Como se verá más adelante, la influencia de la que habla Mejía en esta nota no era sólo italiana. Estanislao Mejía, “Romanza de la escena lírica ‘Edith’,” *Orientación Musical* 8, no. 91 (julio, 1949).

Gracias a los datos proporcionados por el compositor en su “Hoja de servicios” del Conservatorio, se conoce que 1912 fue el año en el que concluyó sus estudios de Composición<sup>31</sup> y por lo tanto se estima que *Edith* fue compuesta alrededor de esta fecha. Además de su nota introductoria en la publicación de la Romanza, otro comentario del compositor sobre esta obra se localiza en una carta con la que responde a una entrevista realizada por Sylvia Newman. En ella, Mejía afirma: “En el género operístico, escribí una ópera en un acto: EDITH, que fue mi tesis profesional. De esta ópera, sencilla y escolástica hasta cierto punto, sólo se conocen fragmentos”.<sup>32</sup> Este comentario, aunado a la falta de anotaciones en los manuscritos de las partituras y la carencia de documentos o testimonios que den información sobre alguna representación, invitan a pensar que esta ópera nunca ha sido llevada a escena. De igual manera, esta idea se ve reforzada por Gabriel Pareyón<sup>33</sup> y Octavio Sosa,<sup>34</sup> quienes afirman que la obra no ha sido estrenada. Sin embargo, algunos fragmentos de la ópera sí se han ejecutado en público: la primera interpretación de la que se tienen noticias data de 1919 cuando Esperanza Posada, alumna de canto del profesor Agustín Beltrán en el Conservatorio, interpretó la *Romanza* para soprano de esta obra en una audición de alumnos.<sup>35</sup> A pesar de no tener información sobre una representación de la ópera completa, yo misma participé en una presentación en concierto de fragmentos de la obra. Ésta se llevó a cabo en 2010 con la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional de Música, bajo la dirección de Ariel Waller, e incluyó cerca del ochenta por ciento de la ópera. A la par de estas representaciones, existen dos grabaciones con fragmentos de la ópera: El disco compacto *Pajarito errante*<sup>36</sup> donde están contenidas todas las obras que Acuña editó en su libro *Concierto para la memoria*. Este disco contiene la *Romanza* para soprano, interpretada por Verónica Murúa (soprano) y María Teresa Frenk (piano). La segunda grabación está contenida en el disco compacto *Eccomi*<sup>37</sup> donde una vez más la soprano Verónica Murúa interpreta tanto la Romanza como el recitativo y aria para soprano *O joie ineffable!*, acompañada por la Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata, bajo la dirección de Iván López Reynoso. Este último disco también incluye la versión para voz

---

<sup>31</sup> Mejía, “Hoja de servicios,” 1.

<sup>32</sup> Estanislao Mejía, “Datos biográficos” en respuesta a la entrevista personal realizada por Sylvia Newman, (IISUE-AHUNAM, manuscrito ca. 1964).

<sup>33</sup> Pareyón, *Diccionario enciclopédico*, 651.

<sup>34</sup> Octavio Sosa, *Diccionario de la Ópera mexicana*, (México: INBA, CONACULTA, ríos y raíces, 2005), 212.

<sup>35</sup> Judex [seud.]. “Audición en el Conservatorio Nacional de Música,” *El Excelsior*, 10 de noviembre de 1919, 7.

<sup>36</sup> *Pajarito errante* (CONACULTA, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, UNAM, ENM-UNAM, 2010) CD.

<sup>37</sup> *Eccomi!* (EPROMUSICA, CONACULTA, INBA, Coordinación Nacional de Música y Ópera, 2015) CD.



y piano de la *Romanza*, interpretada también por Murúa y Frenk. Por su parte, la soprano Jacinta Barbachano de Agüero, acompañada al piano por Diego Lizaola, realizó una propuesta audiovisual de la *Romanza* para la Primera Competencia Nacional de Canto y Performance, organizada por la compañía Ópera Irreverente, cuya final se llevó a cabo el 27 de noviembre de 2020.<sup>38</sup> Hacia el final de esta investigación, en el mes de diciembre de 2020, realicé junto con el Taller de Ópera de la FaM y alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras una propuesta escénica a piano de la ópera completa en la Facultad de Estudios Superiores Zaragoza de la UNAM; debido al confinamiento, ésta fue una representación sin público de la cual se realizó un registro audiovisual. Presumiblemente, esta sea la primera vez que se ha interpretado la obra completa.

La obra se compone de un solo acto dividido en tres escenas. El libreto fue escrito en francés por Édouard Guinand, de quien se tienen muy pocos datos. Se sabe que nació en Francia en 1838. Fue doctor en derecho, subdirector del Ministerio de la Marina, poeta y autor dramático<sup>39</sup> y fungió como vicepresidente de la Asociación de Artistas Músicos en París.<sup>40</sup> Una gran cantidad de sus obras literarias ha sido musicalizada por diferentes compositores, entre ellos, Claude Debussy, Victorin Joncières, George Palicot, René de Boisdeffre, Patrice Devanchy, Charles Lenepveu, Charles René, Gabriel Pierné, y George Marty, entre otros.<sup>41</sup> Si bien Joncières y Lepneveu utilizaron sus textos en obras para voces solistas, coro y orquesta, la mayor parte de sus poemas han sido utilizados en canciones para voz y piano.

La Asociación Nacional Técnico-Pedagógica de Profesores de Música dirigida por Luis Sandi, Manuel M. Ponce, y Jesús C. Romero, entre otros, realizó una “Nómina de óperas Mexicanas”. En la entrada correspondiente a *Edith* se menciona que “en 1922 el libreto fue traducido al

---

<sup>38</sup> El registro de esta propuesta se puede consultar en el siguiente link, el cual fue proporcionado por la soprano Jacinta Barbachano:  
<https://www.youtube.com/watch?v=QEVMSBWOFFQ&feature=share&fbclid=IwAR1pwgBrZoxHKIvJOoQpDBP2DHGyEW1Hr23M4koz3Z09mldB-ZQ-U19qBW0>

<sup>39</sup> “Data: Édouard Guinand,” *Bibliothèque Nationale de France*, (última revisión 15 de enero, 2019).  
[https://data.bnf.fr/fr/12765119/edouard\\_guinand/](https://data.bnf.fr/fr/12765119/edouard_guinand/)

<sup>40</sup> Association des Artistes Musiciens. Emile Risacher, dir. *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musicale* (Francia: E. Risacher, (Francia: A. Maréchal, 1907), 38.

<sup>41</sup> Todas estas obras pueden consultarse en la biblioteca digital de la Bibliothèque Nationale de France:  
<https://gallica.bnf.fr>

castellano por Ignacio Montiel y López,<sup>42</sup> quien hizo la adaptación métrico-rítmica correspondiente”.<sup>43</sup> La fecha de esta adaptación coincide con la biografía realizada por Romero, así como en los trabajos de Acuña. Sin embargo, en el Archivo Histórico de la Biblioteca Candelario Huízar del Conservatorio Nacional de Música, se localizó un documento mecanografiado con el texto completo de la adaptación al español, firmado por Montiel y López, con fecha de 10 de junio de 1931.<sup>44</sup> Hasta este momento no se tiene la certeza si esta última fecha sugiere el año en que se realizó la adaptación o simplemente la redacción de este documento. Tampoco se sabe qué motivó a Mejía a realizar esta adaptación al español tantos años después: probablemente retomó esta composición escolar con la intención de presentarla en público, pero adecuándola a lo que él llamaba entonces su “modalidad nacional,” si bien este cambio sólo se reflejaría en el idioma del libreto y no en su contenido dramático ni en su estética musical.

La trama de esta ópera se desarrolla en 1066, año en que Haroldo II, último rey sajón de Inglaterra, pierde el trono a manos de Guillermo el Conquistador durante la batalla de Hastings.<sup>45</sup> Los personajes son Haroldo, rey de Inglaterra (tenor); Edith, su prometida (soprano); un monje (barítono) y un grupo de monjes (coro masculino). A pesar de que el argumento está basado en hechos reales, el libreto genera una ficción en la que la acción se desarrolla frente a la abadía de Waltham, al término de la contienda donde Haroldo ha sido vencido. En el campo de batalla se escuchan los cantos de un grupo de religiosos. Un monje camina entre los cadáveres de los soldados tratando de encontrar el del rey Haroldo. A lo lejos ve a una mujer: se trata de Edith, la prometida del rey, quien ha acudido al campo de batalla en busca de su amado. El monje le pide que se vaya para evitarle el dolor de estar entre tanta muerte, pero ella afirma que el amor le ayudará en su búsqueda. Finalmente, Edith encuentra

---

<sup>42</sup> Profesor de solfeo y canto coral en el Conservatorio Nacional de Música de 1918 a 1941. Zanolli, “La profesionalización” vol. 2, 109.

<sup>43</sup> Luis Sandi y otros, “Nómina de óperas mexicanas,” Asociación Nacional Técnico-Pedagógica de Profesores de Música (documento mecanografiado, IISUE-AHUNAM).

<sup>44</sup> Ignacio Montiel y López, “‘Edith’, escena lírica. Letra de E. Guinand, Música de E. Mejía, adaptación rítmica al español de I. Montiel y López,” Archivo Histórico de la Biblioteca Candelario Huízar del Conservatorio Nacional de Música (documento mecanografiado, 10 de junio de 1931).

<sup>45</sup> Adam Augustyn, ed. “Harold II, King of England,” *Encyclopædia Britannica* (última revisión 24 de enero de 2019). <https://www.britannica.com/biography/Harold-II>

un cuerpo con vida y con gran alegría se percató de que es Haroldo. Los amantes, agradecidos por estar juntos, se juran amor eterno y el monje se une a ellos para celebrar este feliz desenlace.

De acuerdo con lo que se conoce de los hechos reales, en aquella época era común entre la nobleza sajona el tener más de una esposa. Haroldo tuvo dos mujeres que pasaron a la historia, ambas llamadas Edith. Al asumir la corona de Inglaterra, Haroldo necesitaba un matrimonio avalado por la iglesia católica, así que en 1066 se casó con Edith, hija del conde de Mercia. Sin embargo, este matrimonio no duró mucho, ya que la batalla de Hastings donde él fue asesinado, tuvo lugar en octubre de ese mismo año.<sup>46</sup> La otra consorte, que corresponde al argumento de esta ópera, es conocida como “Edith, cuello de cisne”, quien fue su pareja *in more Danico* (a la manera danesa),<sup>47</sup> es decir, una unión que no estaba reconocida por la iglesia católica.<sup>48</sup> La referencia más antigua que se conoce de “Edith cuello de cisne” proviene de las *Crónicas de Waltham*,<sup>49</sup> donde se narra que fue ella quien reconoció en el campo de batalla el cuerpo desmembrado y decapitado de Haroldo,<sup>50</sup> acompañada de dos monjes de la abadía de Waltham. Este relato contradice la ficción del libreto de Guinand, el cual narra que Edith encontró a Haroldo con vida. Según las *Crónicas de Waltham*:

Ella había sido en algún momento la concubina del Rey y conocía las marcas secretas en su cuerpo mejor que otros, porque había sido admitida a una mayor intimidad de su persona. Por lo tanto, su conocimiento de las marcas secretas les garantizaría [a los monjes, poder encontrar el cuerpo del rey] cuando no pudieran estar seguros de su apariencia externa.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> Augustyn, “Harold II.”

<sup>47</sup> Jeremy Lander, “Queen Edith. The story of a Saxon king, his lover and a Cambridge suburb,” (2009), 6. [http://www.frrarchitects.co.uk/wp-content/uploads/2011/07/Queen-Edith\\_-Jeremy-Lander.pdf](http://www.frrarchitects.co.uk/wp-content/uploads/2011/07/Queen-Edith_-Jeremy-Lander.pdf)

<sup>48</sup> Para Joanna L. Laynesmith, el término *more Danico*, es un invento del monje y escritor medieval William Jumièges (contemporáneo a la derrota de Harold en Hastings), el cual fue retomado por el historiador Edward Freeman *ca.* 1870 y ha seguido utilizándose por otros historiadores. Joanna L. Laynesmith, “Queens, Concubines and the Myth of Marriage *More Danico*: Royal Marriage Practice in tenth and eleventh-century England,” (acta seleccionada de la Conferencia de Posgrado de la Universidad de Reading, 2013), 14.

<sup>49</sup> Numerosos autores hacen referencia a la dificultad de identificar a este personaje en los textos de la época, algunos afirman que Harold tuvo numerosas concubinas, y en ciertos casos resulta difícil identificarlas. Sin embargo, muchos coinciden en que esta pareja estuvo unida durante muchos años y tuvieron seis hijos. Por lo tanto, para el año en que se desarrolla el argumento de la ópera, difícilmente Edith pudo haber sido la “prometida” de Harold, como se señala en la descripción de los personajes en la partitura y en el libreto.

<sup>50</sup> Lander, “Queen Edith,” 7.

<sup>51</sup> Waltham Cronicle, citado en “Edith Swanneschals” *English Monarchs* (consultado el 21 de abril de 2020) [mi traducción]. [http://www.englishmonarchs.co.uk/saxon\\_36.html](http://www.englishmonarchs.co.uk/saxon_36.html)

La historia de Haroldo y Edith ha sido retomada y comunicada desde diferentes disciplinas artísticas: poemas, novelas, esculturas, pinturas, cortometrajes, entre otros. A lo largo de la historia, el mito ha tenido ciertas alteraciones que idealizan los hechos en los que está basado. Uno de los ejemplos más emblemáticos es el poema *Schlachtfeld bei Hastings* (Campo de batalla de Hastings) de Heinrich Heine, donde el autor hace referencia a las marcas por las que Edith identifica el cuerpo de Haroldo, que describe como mordidas de amor hechas por ella durante sus “pasadas alegrías”.<sup>52</sup> La estatua de mármol *Harold y Edith*, realizada por Charles Augustus William Wilke en 1875, se encuentra actualmente en West Marina Gardens en Hastings, y se ha convertido en una de las imágenes más emblemáticas de estos dos personajes.<sup>53</sup> Como parte de las representaciones pictóricas, se puede identificar el cuadro *Édith retrouvant le corps de Harold après la bataille d'Hastings*, realizado por Horace Vernet en 1828,<sup>54</sup> el dibujo *King Harold II of England after the Battle of Hastings* de Alphonse de Neuville,<sup>55</sup> así como los grabados *Campo de batalla* de François Schommer,<sup>56</sup> *The Discovery of King Harold's Body at the Battle of Hastings* de E.R. Whitfield hecho a partir de la obra de William Hilton,<sup>57</sup> entre otros. Todas estas referencias pictóricas, así como una fotografía de la estatua de Wilke, pueden consultarse en el Anexo II de esta tesis.<sup>58</sup> Numerosas novelas narran este mito, entre otras, *Harold, the Last of the Saxons* de Edward Bulwer-Lytton (1848); *Wulf the Saxon* de G. A. Henty (1894); *The Last English King* de Julian Rathbone (1997); *Harold*

---

<sup>52</sup> “[...] former blisses.” [mi traducción]. Heinrich Heine, “Hastings Battlefield” *Complete poetical works*, trad. Edgar Alfred Bowring (Reino Unido: Delphi Classics, 2016), 806-810, Scribd.

<sup>53</sup> Anthony McIntosh, “The Hastings and St. Leonards Sculpture Trail,” *National Recording Project for Sussex, Public Monuments and Sculpture Association, University of Brighton* (consultado el 24 de enero de 2019), 15. <http://www.publicsculpturesofsussex.co.uk/files/Hastings-Sculpture-trail.pdf>

<sup>54</sup> “Restauración del cuadro de Horace Vernet, Edith que reencuentra el cuerpo de Harold después de la batalla de Hastings. Ejemplo de un estudio previo a una restauración, *La fabrique de patrimoines en Normandie* (consultado el 21 de abril de 2020). Edición Ebook. <https://openagenda.com/fabrique/events/restauration-du-tableau-dhorace-vernet-edith-retrouvant-le-corps-dharold-apres-la-bataille-dhastings?lang=es>

<sup>55</sup> Alphonse de Neuville, “King Harold II of England after the Battle of Hastings,” dibujo contenido en François Pierre Guillaume Guizot, *A popular History of France from the Earliest Times, The Project Gutenberg EBook* (última actualización el 9 de septiembre de 2016). <http://www.gutenberg.org/files/11951/11951-h/11951-h.htm>

<sup>56</sup> François Schommer, “Slagfält,” *National museum* [de Estocolmo] (consultado el 21 de abril de 2020).

[http://emp-web-](http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=artist&objectId=16431&viewType=detailView)

[84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=artist&objectId=16431&viewType=detailView](http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=artist&objectId=16431&viewType=detailView)

<sup>57</sup> E.R. Whitfield, *The Discovery of King Harold's Body at the Battle of Hastings*, “Line engraving” realizado a partir de W. Hilton. Crédito de la imagen: Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), (consultado el 21 de abril de 2020).

<https://wellcomecollection.org/works/ptvw4hvn/items?canvas=1&langCode=eng>

<sup>58</sup> Anexo II, página 196 del presente tomo.

*the King* de Hellen Hollick (2006) y *The Handfasted Wife* de Carol McGrath (2013). Asimismo, el cineasta Andrew Kötting realizó en 2016 un cortometraje titulado *Edith Walks*,<sup>59</sup> donde recrea una caminata en memoria de “Edith cuello de cisne,” desde la abadía de Waltham hasta St. Leonards en East Sussex, a través de Battle-Abbey. De ese trabajo también surgió un libro con fotografías de dicho peregrinaje y una grabación de la música y los sonidos del video, esta última realizada por Jem Finer.<sup>60</sup>

Aunque pudiera parecer contradictorio el hecho de que un mito sobre la nobleza inglesa del siglo XI haya sido el argumento en una ópera escrita por un mexicano en los albores del siglo XX, ésta era una práctica común entre los compositores nacionales de aquella época. Algunas óperas que fueron escritas por mexicanos y que también utilizaron argumentos o personajes europeos son *Catalina de Guisa* (1859) de Cenobio Paniagua; *Romeo* (1863), *Ildegonda* (1866), *Gino Corsini, ossia La maledizione* (1877) y *Cleopatra* (1891) de Melesio Morales y *La leyenda de Rudel* (1906) de Ricardo Castro.<sup>61</sup> Contrastan con éstos, libretos que contienen elementos considerados como “mexicanos”. Por ejemplo, *Guatemotzin* (1871) de Aniceto Ortega, *Anita* (1895, 1903)<sup>62</sup> de Morales, *Atzimba* de Castro, *El rey poeta* (1901) de Campa, *Matilde o México en 1810* (1909) de Julián Carrillo, entre otros,<sup>63</sup> que representaban un intento nacionalista previo a la Revolución. Sin profundizar en los contextos que delimitaron la creación de todas estas óperas, es evidente que coexistían argumentos totalmente extranjeros con otros que intentaban ser más “nacionales”. Sin embargo, en ambos casos, tanto la música como el desarrollo de los argumentos provenían claramente de modelos europeos. En el caso de la *Edith* de Mejía, el origen de su libreto es un buen punto de partida para conocer el paradigma que reinaba en la vida cultural del México de aquella época a partir de las prácticas implementadas en el Conservatorio, que era sin lugar a dudas la institución de educación musical profesional más importante del país. Como se verá a continuación, este es un libreto

---

<sup>59</sup> Andrew Kötting, “Edith Walks,” *Swedenborg Film Festival 2016*, información contenida en el flyer de la premiere del cortometraje (consultado el 22 de abril de 2020). <http://swedenborg.org.uk/wp-content/uploads/2019/05/SFF-Edith-2016-flyer.pdf>

<sup>60</sup> Kötting, *Edith Walks*. <http://swedenborg.org.uk/wp-content/uploads/2019/05/SFF-Edith-2016-flyer.pdf>

<sup>61</sup> Octavio Sosa, *Diccionario de la ópera mexicana* (México: INBA, CONACULTA, ríos y raíces, 2005), 59-62, 230-244, 262-268.

<sup>62</sup> Morales trabajaba en esta ópera ya en 1895. Los ensayos para su estreno comenzaron en 1903. Áurea Maya y Eugenio Delgado, “Una aproximación a Anita, última ópera de Melesio Morales” *Heterofonía*, no. 107 (julio-diciembre de 1992): 26. Sin embargo, la ópera no pudo estrenarse hasta el año 2000. Sosa, *Diccionario de la ópera*, 244.

<sup>63</sup> Octavio Sosa, *Diccionario*, 45-48, 54-59, 259-260, 244-248,

que ya había sido utilizado por otros compositores, también bajo el nombre de “escena lírica”, término estrechamente vinculado con un reconocido concurso en Francia: el Grand Prix de Rome.

### Otras versiones: Gabriel Pierné y George Marty

El Grand Prix de Rome fue un concurso que se llevó a cabo en Francia por la Académie de Beaux-Arts a partir del siglo XVIII. Anualmente podían participar pintores, escultores y arquitectos. A partir de 1803 se incluyó la composición musical como parte de la competencia, la cual continuó llevándose a cabo hasta 1968.<sup>64</sup> Los premios que se ofrecían a los ganadores consistían en una retribución económica que se mantenía durante algunos años, oportunidades para viajar, aplazamiento de servicios militares (en el caso de que fueran requeridos para luchar en alguna guerra), y apoyo para la presentación o publicación de sus composiciones, entre otros.<sup>65</sup> Además, debían cumplir con una estancia de dos o tres años en la Villa Medici, construcción que data del siglo XVI y que fue adquirida por el gobierno francés en 1803,<sup>66</sup> fecha a partir de la cual este complejo arquitectónico es la sede de la Académie de France à Rome. Este recinto recibió a los compositores ganadores del Grand Prix de Rome durante todos los años en que se llevó a cabo la competencia:<sup>67</sup> ahí estudiaban “el arte clásico e italiano y producían trabajos basados en estos modelos”.<sup>68</sup>

Para los compositores, la competición constaba de dos etapas: una primera conocida como *concours d'essai* donde cada participante debía componer tanto una fuga como una obra para coro sobre un texto dado.<sup>69</sup> De esa etapa, los seleccionados participaban en la segunda ronda, el *concours définitif*, donde se aislaba a los participantes durante cuatro o cinco semanas para

---

<sup>64</sup> David Gilbert, “Prix de Rome,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Online* (consultado el 11 de septiembre de 2019). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40632>

<sup>65</sup> Gilbert, “Prix de Rome,” 1.

<sup>66</sup> “Histoire et patrimoine,” *Villa Médicis, Académie de France à Rome* (consultado el 18 de septiembre de 2019) <https://www.villamedici.it/fr/histoire-et-patrimoine/>

<sup>67</sup> “Histoire et patrimoine,” *Villa Médicis* [mi traducción].

<sup>68</sup> Gilbert, “Prix de Rome,” 1 [mi traducción].

<sup>69</sup> Hugh Macdonald, *Caplet, Debussy, Ravel- Prix de Rome cantatas* (notas contenidas en el cd. Francia, 1993-1994), 2.

componer una cantata o *scène lyrique*<sup>70</sup> para una o más voces y orquesta.<sup>71</sup> El texto de esta composición también era proporcionado por los miembros de la “sección de música” del concurso, el cual solía estar integrado por compositores y teóricos de Conservatorio de París.<sup>72</sup> Los criterios con los que se evaluaban a los participantes fueron ampliamente criticados: “la tradición, la burocracia y el nepotismo profesoral a menudo jugó un papel importante en la adjudicación del premio”.<sup>73</sup> Compositores tan reconocidos como Hector Berlioz y Claude Debussy participaron numerosas veces antes de conseguir un premio, y hubo casos como el de Maurice Ravel, que nunca logró posicionarse entre los ganadores.<sup>74</sup> A pesar de todo esto, el Prix de Rome siempre gozó de gran prestigio y se convirtió en una especie de “rito de iniciación”<sup>75</sup> para numerosas generaciones de jóvenes compositores franceses.

En 1882 Gabriel Pierné y George Marty, alumnos de composición de Jules Massenet en el Conservatoire National de Paris, fueron los ganadores del Grand Prix de Rome; ambos fueron galardonados por su escena lírica *Edith*, con libreto de Guinand (Fig. 2).<sup>76</sup> Este libreto es el mismo que 30 años después utilizó Mejía para escribir su versión de esta ópera. Por su parte, Guinand también fue premiado como autor del libreto seleccionado ese año, se le otorgó el “Prix Deschaumes”, que consistía en una medalla de quinientos francos.<sup>77</sup> El hecho de que sus

---

<sup>70</sup> No he localizado hasta este momento una definición de *scène lyrique* como género operístico. Sin embargo, el Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales asocia el término *scène lyrique* con la definición de una obra “a la que se le pone música para ser cantada, tocada sobre un escenario”. A la par de esta definición, he localizado el término en las partituras de algunas óperas, utilizado como una descripción del género de la obra. *Judith* de Paul Véronge de la Nux, *Herminie* de Héctor Belioz, *Jeanne d'Arc* de Ernest Chausson y *La mort d'Orphée* de Léo Delibes, son algunos ejemplos. Asimismo, muchas de las obras realizadas en la segunda etapa del Prix de Rome se definen como *scène lyrique*. Hasta este momento, todas las óperas que se han localizado con esta descripción contienen texto en francés, son de corta duración (ninguna llega a tener cien páginas en su versión para voz y piano), sólo algunas requieren coro y cuentan con máximo tres personajes. La *scène lyrique* de Mejía comparte todas estas características. “Lyrique-lexicographie,” *Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales* (última modificación 2012). <https://www.cnrtl.fr/definition/lyrique>

<sup>71</sup> Gilbert, “Prix de Rome,” 1.

<sup>72</sup> Gilbert, “Prix de Rome,” 1.

<sup>73</sup> Gilbert, “Prix de Rome,” 1, [mi traducción].

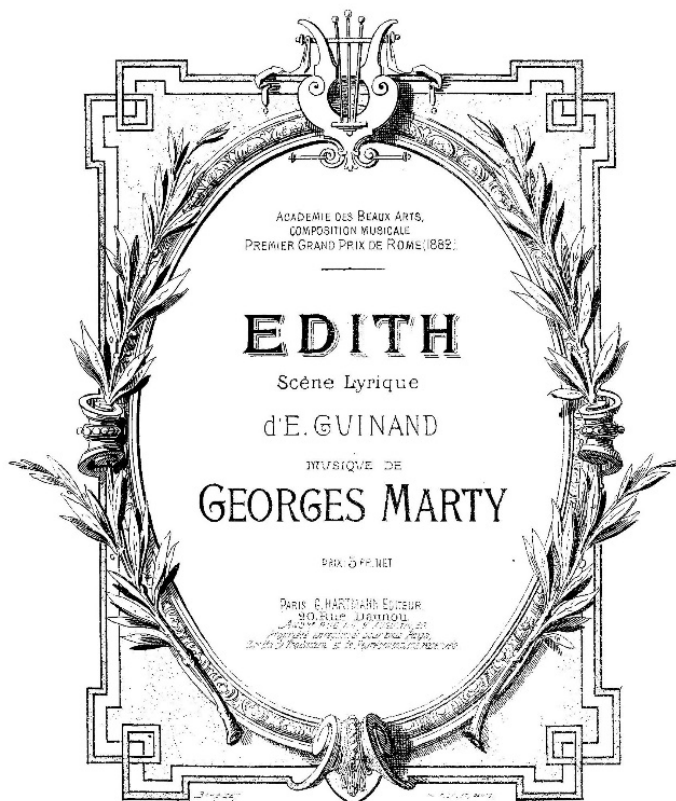
<sup>74</sup> Gilbert, “Prix de Rome,” 1.

<sup>75</sup> La última edición del concurso se llevó a cabo en 1968. Gilbert, “Prix de Rome,” 1, [mi traducción].

<sup>76</sup> Emile Risacher, dir. “Prix de Rome,” *Annuaire des artistes de l'enseignement dramatique et musical et des sociétés orpheoniques de France et de l'étranger* (Francia: A. Maréchal, 1907), 10. Además de estas dos composiciones premiadas, se otorgó una mención de honor a Xavier Leroux, quien también era discípulo de Massenet; sin embargo esta partitura aún no ha sido localizada. “Académie de Beaux-Arts, séance publique annuelle” (transcripción de la sesión presidida por M. Lenepveu, presidente de la Académie de Beaux-Arts, llevada a cabo el 21 de octubre de 1882. París: Typographie de Fermin-Didot et Cie., 1882), 12. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9756449c.r=Acad%C3%A9mie%20de%20Beaux-Arts%2C%20s%C3%A9ance%20publique%20annuelle%201882?rk=64378;0>

<sup>77</sup> “Académie de Beaux-Arts, séance publique,” 13.

textos fueron utilizados también en las ediciones de 1878, 1881 y 1884,<sup>78</sup> demuestra que era un escritor apreciado por la Académie de Beaux-Arts.



*A mon cher Maître  
J. Massenet*

Fig. 2 Portada y dedicatoria de la partitura de George Marty.

Actualmente los manuscritos de las obras premiadas se encuentran en la Biblioteca Nacional de París, sin embargo, originalmente se encontraban resguardados en el Conservatorio parisino.<sup>79</sup> No resulta difícil pensar en la posibilidad de que Campa, en alguna de sus visitas a este Conservatorio, tuvo acceso a estas obras y que haya sido él quien dio (o incluso quien impuso) a su alumno Mejía este libreto para su trabajo final. Por otro lado, existen algunas diferencias entre las versiones de Marty y Mejía y la obra de Pierné: las dos primeras tienen la misma división de las secciones en el índice, además de tener dos pequeñas frases que Pierné omitió. Por lo tanto, es probable que Mejía haya tenido acceso a la versión de Marty, sin embargo, no se han encontrado más evidencias que permitan asegurarlo (Fig. 5, 6 y 7).

<sup>78</sup> Gilbert, "Prix de Rome", 6.

<sup>79</sup> Gilbert, "Prix de Rome," 1.



TABLE DES MORCEAUX	
SCÈNE I	
	Pages
PRÉLUDE .....	1
RÉCIT..... La tâche est au dessus de toute force humaine!.....	5
AIR..... Lorsque ta pâle fiancée.....	7
SCÈNE II	
RÉCIT..... Mais quoi? je croyais voir.....	10
DUO..... Où s'égarer vos pas errants?.....	12
SCÈNE..... Ce sang! Viens!.....	20
AIR..... O joie ineffable!.....	24
SCÈNE III	
RÉCIT..... Ah! quelle est cette bouche aimée?.....	25
AIR..... O mon Edith!.....	28
SCÈNE..... C'est par ta pitié touchante.....	33
TRIO..... Pour t'adorer, je veux vivre!.....	35

Fig. 5 Índice en la partitura de Marty.

Fig. 6 Índice en la partitura de Mejía.

Scène Lyrique	
Livre de E. Guinand Musique de Estanislao Mejía	
Personnages	
Harold, roi d'Angleterre	Tenor
Mme Meine	Baritone
Edith, fiancée d'Harold	Soprano
Table des Morceaux	
SCÈNE I	
Prélude	1
Récit - La tâche est au dessus de toute force humaine -	5
Air - Lorsque ta pâle fiancée -	8
SCÈNE II	
Récit - Mais quoi? je croyais voir -	12
Duo - Où s'égarer vos pas errants? -	14
Scène - Ce sang! Viens! -	23
Air - O joie ineffable! -	26
SCÈNE III	
Récit - Ah! quelle est cette bouche aimée -	29
Air - O mon Edith! -	34
Scène - C'est par ta pitié touchante -	37
Trio - Pour t'adorer, je veux vivre! -	39

TABLE DES MORCEAUX		Pages
Introduction		2
SCÈNE I	Récit et Air . . . . . Le MOINE . . . . . <i>La tâche est au-dessus.</i> . . . . .	5
SCÈNE II	. . . . . ÉDITH, Le MOINE . . . . . <i>Oui, moine, c'est moi-même.</i> . . . .	12
	Air et Duo . . . . . ÉDITH, Le MOINE . . . . . <i>Vois, que la nuit est calme.</i> . . . .	14
	Air . . . . . ÉDITH . . . . . <i>O joie ineffable.</i> . . . .	22
SCÈNE III	. . . . . ÉDITH, HAROLD, Le MOINE <i>Ah! quelle est cette bouche aimée.</i> . . . .	24
	Air . . . . . HAROLD . . . . . <i>O mon Edith.</i> . . . .	28
	Trio . . . . . ÉDITH, HAROLD, Le MOINE . <i>Oui, j'appuirai sur toi.</i> . . . .	33
Final	{ <i>Bénédiction.</i> Le MOINE . . . . . <i>Oui, mes enfants,</i> . . . .	35
	{ Trio . . . . . ÉDITH, HAROLD, Le MOINE . <i>Pour que je l'aime.</i> . . . .	37

Fig. 7 Índice en la partitura de Pierné.

La *Edith* de Mejía no sólo comparte el libreto con las versiones de Marty y Pierné. Además de la estructura y del hecho de que fueron escritas por estudiantes de composición, el lenguaje musical que utilizaron estos tres compositores es bastante similar, a pesar de que la versión de Mejía fue escrita treinta años después y en un país que en aquel entonces vivía una realidad muy diferente a la de Francia. Como se ha mencionado, los compositores que fungían como jurados en el Grand Prix de Rome eran por lo general personalidades importantes en el Conservatorio de París. Para Hugh Macdonald, durante los años de transición del siglo XIX al XX, el estilo de composición que reinaba en el Conservatorio parisino estaba dominado esencialmente por la música de Charles Gounod, Jules Massenet y Camille Saint-Saëns.<sup>80</sup> Así también lo estaban las obras premiadas en el gran Prix de Rome y, en cierta medida, la ópera de Mejía. ¿Por qué una ópera escrita en 1912 por un estudiante de composición en México tiene la estética que treinta años atrás imperaba en el Conservatorio de París? Esta imitación de prácticas europeas es parte de un fenómeno muy importante que se vivió en las zonas urbanas de México<sup>81</sup> y que abarcaba no sólo la música, sino una gran cantidad de actividades ciudadanas. La posición de México como un país que era recientemente independiente desencadenó una serie de medidas emprendidas por los diferentes gobiernos en turno, las cuales abrieron la puerta a la reproducción de todas esas prácticas europeas, particularmente a aquellas que

<sup>80</sup> Macdonald, *Caplet, Debussy, Ravel*, 3.

<sup>81</sup> Sin lugar a dudas otros países de América latina tuvieron desarrollos culturales similares.

provenían de Francia. A continuación, se dará un panorama de la sociedad mexicana durante el cambio del siglo XIX al XX, buscando esclarecer cómo se inserta la *Edith* de Mejía en aquel discurso que pretendía imitar a Europa.

## LA CULTURA Y EL ARTE DEL PORFIRIATO: ANÁLISIS DEL DISCURSO

Desde el derrocamiento del Imperio de Maximiliano en 1867 y la consecuente proclamación de la República Restaurada,<sup>82</sup> México sufría un “aislamiento diplomático derivado de la ruptura con las potencias europeas”.<sup>83</sup> Era visto como un país con ricos recursos naturales pero inestable y con grandes problemas políticos.<sup>84</sup> Esto afectó seriamente la inversión extranjera y puso a la economía del país en una situación alarmante que se prolongó durante los gobiernos de Benito Juárez, Manuel González y Sebastián Lerdo de Tejada. Es por esto que durante el periodo presidencial de Porfirio Díaz da inicio una fuerte reestructuración de las relaciones que México tenía con las potencias mundiales de la época, donde “se trataba de realizar una auténtica revaluación de la imagen que imperaba en la opinión pública, la prensa y la comunidad económica internacional, así como en las valoraciones y la disposición de los centros financieros de los capitalismos europeos y estadounidenses”;<sup>85</sup> todo esto con la finalidad de reactivar la inversión extranjera en el país. Una de las medidas que el gobierno mexicano puso en marcha fue la difusión de “literatura promocional”.<sup>86</sup> Ésta incluía una gran cantidad de publicaciones cuya finalidad era mostrar los avances económicos y culturales de México. Estaban dirigidas principalmente a Estados Unidos y Europa; y estaban conformadas por folletos, panfletos, periódicos financieros, crónicas de viaje e incluso compendios históricos “que hacían culminar en el Porfiriato el ciclo evolutivo de la Nación”.<sup>87</sup> Para Paolo Riguzzi, la magnitud de este fenómeno no tuvo comparación con ningún otro país de América Latina. Estas publicaciones se podían encontrar en español, inglés o francés y eran en su mayoría creadas y promovidas por el gobierno mexicano.<sup>88</sup>

---

<sup>82</sup> “República Restaurada,” *Centenario Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos* (consultado el 9 de octubre de 2019). [https://constitucion1917.gob.mx/es/Constitucion1917/Republica\\_Restaurada](https://constitucion1917.gob.mx/es/Constitucion1917/Republica_Restaurada)

<sup>83</sup> Paolo Riguzzi, “México próspero: las dimensiones de la imagen nacional en el Porfiriato,” *Historias*, no. 20 (abril-septiembre 1988): 138.

<sup>84</sup> Riguzzi, “México próspero,” 138.

<sup>85</sup> Riguzzi, “México próspero,” 137.

<sup>86</sup> Riguzzi, “México próspero,” 141.

<sup>87</sup> Riguzzi, “México próspero,” 142.

<sup>88</sup> Riguzzi, “México próspero,” 142.

El envío de agentes, emisarios y representantes oficiales a Estados Unidos y algunas naciones europeas, fue otra de las estrategias que utilizó el gobierno mexicano para difundir los avances del país y formalizar la información que querían transmitir a estas naciones. Algunas de las personalidades que tuvieron estos cargos en el extranjero fueron Matías Romero y Manuel Zamacona en Estados Unidos, Emilio Velasco en Francia, Gabino Barreda en Alemania, entre otros.<sup>89</sup> Finalmente, las notorias participaciones que México tuvo en distintas Exposiciones Universales, tanto en el continente Europeo como en Estados Unidos, fueron una tercera estrategia llevada a cabo por el gobierno mexicano, siendo en algunas ocasiones el país latinoamericano con la mayor representación en dichos eventos (Fig. 8).<sup>90</sup>



Fig. 8 Diploma otorgado a los alumnos del Conservatorio de Música de México por su participación en la Exposición Universal de 1889 en París.<sup>91</sup>

<sup>89</sup> Riguzzi, "México próspero," 148.

<sup>90</sup> Riguzzi, "México próspero," 149.

<sup>91</sup> Diploma enmarcado en el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música.

La idea de demostrar que los mexicanos eran una sociedad “civilizada” se convirtió en uno de los principales objetivos tanto del gobierno como de la creciente clase burguesa. Las élites de la sociedad mexicana, los llamados “ilustrados” o la “gente decente”, buscaban tener el mismo estilo de vida que tenían las clases privilegiadas en los países del viejo mundo.<sup>92</sup> Este fenómeno ha sido abordado por Aníbal Quijano con el término de “eurocentrismo”, al cual define como una “perspectiva de conocimiento” basada en el pensamiento burgués europeo, elaborado a partir del siglo XVII y que se extendió durante los siglos siguientes.<sup>93</sup> Debido a este fenómeno, las colonias del nuevo continente que a partir del siglo XVIII se independizan de sus colonizadores, eran paradójicamente “estados independientes y [a la vez] sociedades coloniales”<sup>94</sup> donde los círculos de poder adoptaron como propia una ideología eurocéntrica, calificando los productos culturales europeos como superiores y a los no-europeos como primitivos e inferiores.<sup>95</sup>

Durante el Porfiriato, Francia fue la nación que fungió como “arquetipo”<sup>96</sup> para la sociedad mexicana que buscaba mostrarse como “civilizada” ante el resto del mundo. En este trabajo, utilizaré el concepto de “civilización” como lo define Luis de Pablo Hammeken al relacionarlo con el desarrollo cultural de Latinoamérica durante los últimos años del siglo XIX:

1) se refiere a logros y creaciones artísticas, técnicas y científicas, pero también, y de manera central, a modales, costumbres y comportamientos; 2) no se refiere a la esencia inamovible de un pueblo, sino a un desarrollo o proceso en movimiento perpetuo; 3) se trata de una noción universalista, de la que todas las naciones pueden participar: todas las sociedades humanas recorren el mismo camino, la diferencia entre unas y otras radica simplemente en el grado de adelanto o atraso

---

<sup>92</sup> Julieta Ortiz Gaitán, “La ciudad de México durante el Porfiriato: ‘el París de América’,” *Centro de estudios mexicanos y centroamericanos* (consultado el 9 de octubre de 2019).

<https://books.openedition.org/cemca/843?lang=es>

<sup>93</sup> Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina,” en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, comp. Edgardo Lander (Buenos Aires: CLACSO, 2000), 218.

<sup>94</sup> Quijano, “Colonialidad del poder,” 234.

<sup>95</sup> Quijano, “Colonialidad del poder,” 221, 236.

<sup>96</sup> Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (México: Editorial Planeta, 1934), 41.

en que cada una se halle; y 4) el orgullo y la identidad nacional de la sociedad, emana, en gran medida, del estadio que ha alcanzado en dicho proceso.<sup>97</sup>

Considerando todo lo anterior, no es sorprendente que el arte en México mostrara importantes influencias de aquél que se desarrollaba en Europa. En su deseo de asumir como propia la cultura francesa, el gobierno mexicano también implementó ciertas acciones en el campo de las artes. Una de estas fue la subvención de viajes al continente europeo para numerosos artistas nacionales. Con esta medida se pretendía que perfeccionaran sus conocimientos artísticos y se empaparan de las prácticas pedagógicas que se llevaban a cabo en el viejo continente para ponerlas en práctica en México a su regreso<sup>98</sup> y así contribuir al proceso de modernización y civilización de la nación. Este fenómeno no sólo se dio en la música: el escritor Amado Nervo<sup>99</sup> o el pintor Diego Rivera<sup>100</sup> son sólo dos ejemplos de artistas de otras disciplinas que también gozaron de este apoyo económico. Numerosos directores del Conservatorio también realizaron estos viajes, por ejemplo, Alfredo Bablot, Castro, Julián Carrillo, Eduardo Gariel, Campa, entre otros.<sup>101</sup> Esta medida también denota la necesidad que tenía el gobierno de validar esta institución a través de su asociación con el discurso hegemónico europeo: se pretendía demostrar que México podía ocupar un lugar en la “dinámica mundial civilizadora”.<sup>102</sup>

En todo este proceso “civilizatorio” la ópera jugó un papel de suma importancia. Hammeken afirma que para las élites mexicanas la asidua presentación de funciones operísticas ayudaba a “suavizar las costumbres y a refinar el gusto de la sociedad que la presenciaba”.<sup>103</sup> Esta creencia se ve ratificada por la gran cantidad de funciones de ópera que se programaban en la Ciudad de México: en los albores del siglo XX se presentaban óperas en los teatros Arbeu, Renacimiento (después llamado Virginia Fábregas), el Teatro Principal, el Colón, Nacional, Hidalgo, Teatro del Conservatorio e incluso en el Teatro Circo Orrin.<sup>104</sup> Tan sólo en el Teatro Arbeu se pusieron

---

<sup>97</sup> Luis de Pablo Hammeken, *La república de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX* (México: Bonilla Artigas Editores, 2018), 48.

<sup>98</sup> Rubén M. Campos, “El Conservatorio Nacional,” *Heterofonía*, no. 93 (1986): 37-38.

<sup>99</sup> Amado Nervo, *Cuentos y crónicas de Amado Nervo* (México: UNAM, 1993).

<sup>100</sup> “Diego Rivera,” *Museo Mural Diego Rivera* (consultado el 9 de octubre de 2019).

<https://museomuraldiegorivera.inba.gob.mx/diego-rivera/biograf%C3%ADa.html>

<sup>101</sup> Campos, “El Conservatorio,” 37-38.

<sup>102</sup> Zanolli, “La profesionalización,” 295.

<sup>103</sup> Hammeken, *La República*, 51.

<sup>104</sup> Escobedo y Sosa, *Dos siglos*, 104-201.

en escena catorce títulos diferentes en la temporada de 1912.<sup>105</sup> Dentro de los espectáculos que se presentaban en la Ciudad de México la ópera ciertamente no era el entretenimiento con mayor número de representaciones, pero sí era el espectáculo que estaba generalmente asociado con las élites capitalinas y de otras zonas urbanas del país. La ideología eurocéntrica de estas élites propició que la mayor parte de los títulos operísticos que se presentaban en México fueran de compositores europeos. Su auge en este sector de la sociedad impulsó a numerosos músicos nacionales a incursionar en este género, aunque sólo pocos de ellos consiguieron que sus obras fueran representadas. Algunos ejemplos de títulos que sí lograron llegar a los escenarios fueron *Catalina de Guisa* (1859) de Cenobio Paniagua, *Ildegonda* (1866) de Melesio Morales, *Keofar* (1893) de Felipe Villanueva, *Atzimba* (1900) y *La leyenda de Rudel* (1906) de Castro y *El rey poeta* (1901) de Campa.<sup>106</sup> Por su parte, los empresarios favorecían la programación de títulos europeos porque ofrecían mayor seguridad económica: el público mexicano asistía con mayor frecuencia a óperas que ya se habían estrenado exitosamente en Europa, en comparación a las óperas locales, las cuales solían juzgar como inferiores<sup>107</sup> o bien en el proceso de “alcanzar” las obras maestras de los “grandes maestros europeos”. Una prueba de ello son las treinta y tres óperas que fueron presentadas en 1906 en los diferentes teatros de la Ciudad; siete de ellas fueron estrenos en nuestro país<sup>108</sup> y sólo uno de estos estrenos fue escrito por un mexicano: *La Leyenda de Rudel* de Castro. Sin embargo, esta ópera no tuvo un gran éxito ya que “fue retirada del cartel ante la indiferencia de gran mayoría del público, que encontró trivialísimo el argumento”.<sup>109</sup>

Como se ha visto, a pesar de que el proyecto “civilizatorio” del gobierno mexicano presumía ser de carácter “nacional”, fue inevitable que se conservaran las marcadas diferencias entre clases sociales. La nueva imagen “nacional” que buscaba el gobierno era una imposición por parte de ese círculo de poder; quien no se “disciplinara” y tomara como propias esas normas y

---

<sup>105</sup> Mónica Escobedo y José Octavio Sosa, *Dos siglos de ópera en México* (México: Secretaría de Educación Pública, 1988), 198-201.

<sup>106</sup> Sosa, *Diccionario de la Ópera*, 45, 55, 59, 105, 234, 346.

<sup>107</sup> Un ejemplo de este prejuicio es visible en una crítica al estreno en 1902 de *Zulema* de Ernesto Elorduy: “Ha sido un verdadero acontecimiento musical, si se atiende a que es mexicano el autor.” Soriano, citado por Sosa, *Diccionario de la Ópera*, 105.

<sup>108</sup> Escobedo y Sosa, *Dos siglos*, 174-184.

<sup>109</sup> Enrique de Olavarría, *Reseña histórica del teatro en México* (México: La europea, 1895), citado por Sosa, *Diccionario de la Ópera*, 62.

valores, no estaba dentro de la identidad “mexicana”. Lo mismo ocurría a menor escala entre los músicos académicos del país. Durante el cambio de siglo surgieron grupos en el Conservatorio que llegaron a tener verdaderos enfrentamientos desacreditando públicamente a todos aquellos que definían como contrarios. Sin embargo, la lucha entre ellos no puede entenderse sólo con sus discursos perpetuados a través de la palabra, ya sea oral o escrita: las acciones son las que dan un panorama más completo sobre sus ideologías y si éstas concordaban o se contradecían con sus palabras, ya que en numerosas ocasiones las normas estéticas que cada uno defendía tenían más similitudes que diferencias.

Considerando todo esto, es evidente la necesidad de un análisis más profundo para esclarecer las diferentes manifestaciones de los discursos. En este sentido, resulta idónea la estructura propuesta por Teun van Dijk, la cual facilita la comprensión de la ideología en sus expresiones discursivas.<sup>110</sup> Éstas se exploran mediante una serie de preguntas que ayudan a detectar, definir y clasificar dichas expresiones. Van Dijk define como “análisis del discurso ideológico” a aquel que “pretende relacionar las estructuras del discurso con las estructuras sociales”.<sup>111</sup> Afirma que este esquema está basado en la pertenencia a un grupo al que nombra “nosotros”, el cual se distingue por las diferencias que existen entre sus acciones y las del grupo o grupos contrarios, a los que llama los “otros”. La confirmación de la pertenencia al “nosotros” “habilita” a sus miembros a actuar como el resto de los integrantes de grupo,<sup>112</sup> generando entre ellos una “descripción de auto-identidad generalmente positiva” y negativa respecto de los grupos contrarios.<sup>113</sup> Los siguientes niveles discursivos que propone van Dijk contemplan las *descripciones de actividad* que incluyen las acciones tanto de “nosotros” como de los “otros” y responden a las preguntas como ¿cuáles son nuestras tareas? ¿qué es lo que hacemos? ¿cuáles son nuestros papeles sociales?; *descripciones de propósitos* que ponen en evidencia cómo los miembros de “nosotros” quieren ser “vistos y evaluados”; *descripciones de normas y valores*, lo que el grupo del “nosotros” considera correcto o erróneo y que espera alcanzar por medio de sus acciones y propósitos, enfatizando la violación de estas normas y valores por parte de los

---

<sup>110</sup> Teun van Dijk, “Análisis del discurso ideológico” *Versión*, no.6 (1996): 29.

<sup>111</sup> van Dijk, “Análisis del discurso,” 15.

<sup>112</sup> van Dijk, “Análisis del discurso,” 18.

<sup>113</sup> van Dijk, “Análisis del discurso,” 29, 39.



“otros”; *descripciones de posición y relación*, conflictos, y tendencia a desacreditar al “otro”; y finalmente la *descripción de los recursos* a los que cada grupo tiene o no acceso.<sup>114</sup>

### ¿Quiénes somos “nosotros” y quienes los “otros”?

Un primer intento de distinguir el “nosotros” de “los otros” en el entorno arriba discutido, puede esquematizarse de modo sencillo como sigue (Fig. 9):

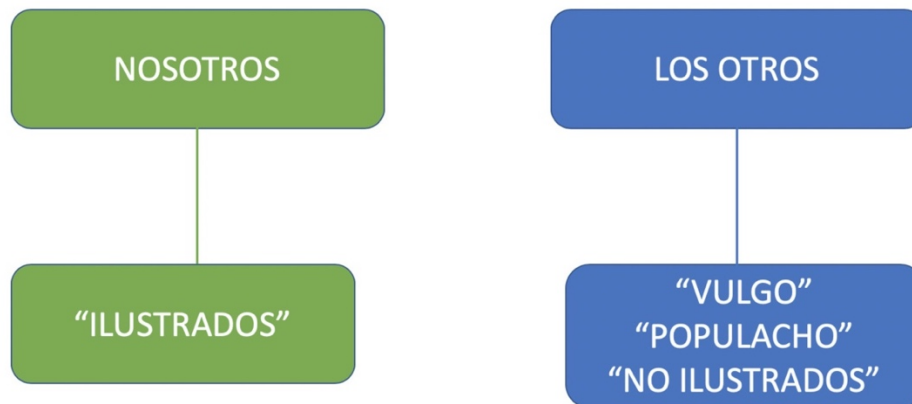


Fig. 9

El grupo “nosotros” lo conforman los autodenominados “ilustrados”, quienes, como se verá más adelante, pertenecían a las élites sociales de la sociedad mexicana. Por el contrario, aquellos que formaban parte de las clases juzgadas como “bajas”, es decir, el “vulgo”, “populacho” o los “no ilustrados”, son los que forman el grupo de los “otros”. Las diferencias en que cada uno de estos grupos vivía eran abismales: reporta Ricardo Pérez Montfort que “de los 12 millones de habitantes con los que contaba el país hacia fines del siglo XIX, sólo el 17 por ciento sabía leer y escribir”.<sup>115</sup> Más aún, nos dice Carlos Monsiváis, muchas de estas personas de bajos recursos vivían en “condiciones de máxima insalubridad, sin servicios sanitarios [y] en tugurios inconcebibles”.<sup>116</sup> Estas marcadas diferencias entre clases sociales permanecieron al concluir el régimen de Porfirio Díaz.<sup>117</sup> De igual manera, la cultura conservó numerosas prácticas que se llevaron a cabo durante el Porfiriato. Al respecto, Pérez Montfort comenta que “[d]urante

<sup>114</sup> van Dijk, “Análisis del discurso,” 29-31.

<sup>115</sup> Ricardo Pérez Montfort. *La cultura. México 1880-1930* (España: Fundación Mapfre y Penguin Random House Grupo Editorial, 2012), 12. Edición para Adobe Digital Editions.

<sup>116</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre el Estado, la cultura Nacional y las culturas populares en México,” *Cuadernos Políticos*, no. 30 (octubre-diciembre, 1981): 41.

<sup>117</sup> No hay que olvidar que *Edith* fue compuesta en 1912, un año después de la caída de Porfirio Díaz.

los primeros años de cambio político maderista, tanto la literatura como el arte plástico de grandes pretensiones, junto con la música académica, la arquitectura y las actividades científicas, siguieron los lineamientos generales de los últimos años porfirianos”.<sup>118</sup> Las élites intelectuales adoptaron el positivismo como “parámetro filosófico”, creyendo que se encontraban en una era superior a las anteriores y que avanzaban siempre a un futuro progreso, para lograr así “una combinación del mundo civilizado europeo y el impulso industrializador estadounidense [que] caracterizaba esta etapa venidera”,<sup>119</sup> es decir, una visión eurocéntrica y a la vez cosmopolita que iba acorde a la imagen de nación “civilizada” que el gobierno buscaba mostrar en el extranjero. Los “ilustrados”, grupo definido por Julieta Ortiz Gaitán como los miembros de las clases acomodadas porfirianas, apoyaban el “avance tecnológico, aparatos, gustos, modas, hábitos y costumbres”<sup>120</sup> importados de Europa y Estados Unidos. En este análisis, los “ilustrados” serán el representante más amplio del “nosotros.”

El desprecio que manifestaba la clase burguesa, es decir las élites, por las clases sociales más vulnerables se divulgaba frecuentemente. Ortiz Gaitán afirma que “vulgo” o “populacho” eran los términos despectivos con los que solían nombrarse en la prensa a los miembros de las clases bajas,<sup>121</sup> las cuales estaban formadas en general por obreros, trabajadores del campo, “artesanos, sirvientes, soldados, mendigos, prostitutas, niños abandonados, amas de casa sin casa alguna a la disposición”,<sup>122</sup> e indígenas, entre otros. Como se ha mencionado, ellos conformaban la mayor parte de la población y se encontraban en todo el país, a diferencia de las élites, quienes se concentraban principalmente en la Ciudad de México y en las ciudades principales de ciertos estados. Los miembros del “vulgo” eran tajantemente segregados por los “ilustrados” y vistos como intelectualmente inferiores. Dicha desacreditación los confirma como los “otros” y responde a la descripción de posición y relación propuesta por van Dijk.

La industria del entretenimiento en México ofrecía una gran variedad de espectáculos para las diferentes clases sociales y algunos estaban dirigidos a los “no ilustrados”. Un ejemplo fue el

---

<sup>118</sup> Pérez Montfort, *La cultura*, 29.

<sup>119</sup> Pérez Montfort, *La cultura*, 29.

<sup>120</sup> Julieta Ortiz Gaitán, “La ciudad de México” (consultado el 10 de octubre de 2019). <https://books.openedition.org/cemca/843?lang=es>

<sup>121</sup> Julieta Ortiz Gaitán, “La ciudad de México” (consultado el 10 de octubre de 2019). <https://books.openedition.org/cemca/843?lang=es>

<sup>122</sup> Monsiváis, “Notas sobre el Estado,” 40.

teatro popular, el cual Susan Bryan divide en dos grandes géneros: el obrero y el frívolo.<sup>123</sup> Ya que sólo una pequeña parte de la población sabía leer y escribir, el teatro se convirtió en un medio eficiente de “comunicación masiva”.<sup>124</sup> El género del teatro obrero iba dirigido a las clases trabajadoras, principalmente de la Ciudad de México, se presentaba en teatros como el Nuevo México, la Democracia y el Guerrero a precios muy bajos, entre medio y un real por función,<sup>125</sup> cantidades que brindan información sobre los recursos económicos que este grupo podía destinar a su entretenimiento. Entre 1873 y 1877 el mundo laboral mexicano fue testigo de un gran número de revueltas, muchas de ellas con huelgas por parte del sector obrero.<sup>126</sup> Dicha agitación propició la aparición de este género teatral, el cual fue utilizado “por las diferentes organizaciones obreras como un instrumento de difusión, apoyo y movilización”.<sup>127</sup> El mensaje con el que buscaban “reeducar” a los trabajadores difundía la “fraternidad, colaboración y asociación”; estaba influenciado por el “socialismo utópico” y a su vez, buscaba erradicar “la envidia, la maldad, la avaricia y la competencia”.<sup>128</sup> Sin embargo, este discurso y las acciones correspondientes constituían una crítica al régimen porfiriano. Por lo tanto, para 1880 dejó de representarse como tal y las organizaciones obreras que lo habían impulsado fueron absorbidas por el gobierno bajo el nuevo nombre de “sociedades benéficas” a través del patrocinio de la administración de Díaz.<sup>129</sup> Por su parte, el teatro frívolo y sicalíptico<sup>130</sup>, cómico y erótico, no representaba una amenaza al poder del estado y a su discurso, y por lo tanto gozó de mejor suerte. Comenzó a presentarse en jacalones, los cuales eran estructuras provisionales de madera y lona que se colocaban en las “plazas, plazuelas, rinconadas y callejones que dejaban cierto espacio libre o los solares que abundaban en los diversos cuadrantes de la ciudad y eran de dominio público”.<sup>131</sup> Este espacio de acción representaba una suerte de escaparate para las clases bajas, un ámbito de expresión para su propio discurso (Fig. 10).

---

<sup>123</sup> Susan Bryan, “Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato,” *Historia Mexicana* 33, no. 1 (julio-septiembre 1983): 135.

<sup>124</sup> Bryan, “Teatro popular,” 136.

<sup>125</sup> Bryan, “Teatro popular,” 135.

<sup>126</sup> Bryan, “Teatro popular,” 135.

<sup>127</sup> Bryan, “Teatro popular,” 135.

<sup>128</sup> Bryan, “Teatro popular,” 135.

<sup>129</sup> Bryan, “Teatro popular,” 139.

<sup>130</sup> Sicalipsis: Malicia sexual, picardía erótica. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (consultado el 20 de marzo de 2020). <https://dle.rae.es/?w=sicalipsis>

<sup>131</sup> Juan Felipe Leal, *Anales del cine en México, 1895-1911. 1899: ¡A los barrios y a la provincia!* (México: Juan Pablos Editor, 2007), 21.



Fig. 10 A la derecha: Teatro Salón-México, jacalón instalado en una plazuela.<sup>132</sup>

Los jacalones llamados “La Zarzuela” y el “Tívoli de Hidalgo” fueron los preferidos de las clases populares.<sup>133</sup> Posteriormente, también algunos teatros comenzaron a presentar este tipo de espectáculos, por ejemplo, el Novedades y el Olimpo.<sup>134</sup> En este tipo de representaciones, eran comunes los diálogos entre artistas y público; los “chistes, disparates e improvisaciones”,<sup>135</sup> pero, sobre todo: el baile. Se presentaban diferentes géneros, uno de los más populares fue el canacán, importando también de Europa y adoptado en nuestro país como un entretenimiento que los intelectuales juzgaban como vulgar:

El *Can-cán* [sic] había destronado al arte dramático; era lo único que llamaba público á nuestros teatros, y aun [sic] el modestísimo de Hidalgo, y otros todavía peores, ocurrían en sus miserabilísimas funciones á anunciar que se bailarían *entusiastas*

---

<sup>132</sup> Leal, *Anales del cine*, 16.

<sup>133</sup> Bryan, “Teatro popular,” 139.

<sup>134</sup> Bryan, “Teatro popular,” 140.

<sup>135</sup> Bryan, “Teatro popular,” 141.

*cancanes*, (?) ejecutados, hasta tocar en grosería, por infelices bailarines, y bailarines de bajísima estofa, que sólo tenían de notable la deshonestidad y el descaro.<sup>136</sup>

Declaraciones como ésta, hacen referencia a la posición y relación entre ambos grupos, poniendo en evidencia que existía cierta prensa que era manejada por “nosotros” los “ilustrados” y desacreditaba públicamente los espectáculos frecuentados por los “otros” no “ilustrados”, criticando no sólo sus actividades, sino también sus normas y valores.

Funciones de cine, circo, títeres, luchas, entre otros, también formaban parte de las actividades de entretenimiento frecuentadas por los no ilustrados. Es importante mencionar que muchos de estos espectáculos, entre ellos la música y el teatro, fueron aprovechados por el gobierno como “instrumentos de control social”: estas expresiones artísticas les ayudaban a mantener vivo el “mito de la movilidad social”<sup>137</sup> y ser una “válvula de escape”<sup>138</sup> para todas las clases que convivían en las zonas urbanas del país, especialmente entre las clases obreras que trabajaban “de diez a catorce horas diarias y que sólo ganaba[n] alrededor de un peso”.<sup>139</sup> Así que estos espectáculos ayudaban a distraer a los trabajadores de su situación tan precaria y evitar de esta manera cualquier tipo de queja que mancillara la imagen del régimen. Por lo tanto, no es de sorprender que el gobierno de Porfirio Díaz se mostrara tan abierto a una gran variedad de espectáculos, siempre y cuando éstos no afectaran la imagen de su gobierno.<sup>140</sup>

Por otro lado, lo que se conoció en México como género chico se componía de espectáculos que, en comparación con la ópera, tenían precios de entrada menos costosos y eran considerados por las élites como intelectualmente menos elaborados, lo que los tornaba “considerablemente menos valiosos en términos de ‘civilización’.”<sup>141</sup> La zarzuela de un acto, la opereta o el

---

<sup>136</sup> Enrique de Olavarría, *Reseña histórica del teatro en México*, tomo III (México: La europea, 1895), 63, [énfasis del autor].

<sup>137</sup> Numerosos argumentos en distintas obras literarias o teatrales contenían el ideal de un escalamiento social, el cual se podía lograr por distintos medios: “matrimonio, educación o enriquecimiento.” Bryan, “Teatro popular,” 151-152.

<sup>138</sup> Bryan, “Teatro popular,” 165.

<sup>139</sup> Bryan, “Teatro popular,” 150. Ese peso solía equivaler al pago de una jornada de trabajo de 12 horas en condiciones deplorables. Jesús Gómez Serrano, “El trabajo y los trabajadores,” *Breve Historia de los Estados* (consultado el 24 de abril de 2020).

<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/estados/libros/aguas/html/aguascalientes.html>

<sup>140</sup> “La revista política [...] no aparece abiertamente hasta después de la caída de Porfirio Díaz.” Bryan, “Teatro popular,” 147.

<sup>141</sup> Hammeken, *La República*, 82.

*vaudeville*, son algunos de los espectáculos teatrales que se asociaban al género chico. Los tres escenificaban argumentos poco profundos y contenían diálogos hablados, música, canto y danza. Por su parte, la llamada música de salón, aquella que se tocaba en las casas de la burguesía mexicana, fue ampliamente desarrollada en el país durante todo el siglo XIX y la primera parte del XX y también se le asociaba con el género chico. Gran parte de su repertorio venía de arreglos para piano hechos a partir de famosas zarzuelas, óperas, operetas, entre otras: “Ya sea en forma de mazurcas, chotises, valeses, o simplemente de coros y romanzas arreglados, muchas melodías encontraron como un proceso natural el tránsito entre el escenario de la zarzuela y el teclado doméstico de todas las señoritas de sociedad”.<sup>142</sup> Entre esta variedad de géneros que se catalogaban como parte del género chico, la zarzuela de un acto y el *vaudeville* fueron parte de las expresiones músico-teatrales que se representaban más asiduamente en las “tandas”, conocidas en España como el “teatro por horas” e implantadas en México alrededor de 1880. Éstas consistían en una nueva manera de vender el teatro: ya no por funciones de varias horas, sino por representaciones de una hora. Esto provocó un cambio radical en el costo del boleto de entrada, “había sólo dos tarifas: de medio y de un real, precios iguales a los que se acostumbraba cobrar en los jacalones o en los teatrillos de barrio”.<sup>143</sup> Con esta nueva tendencia en los espectáculos se logró una “masificación y comercialización del teatro”,<sup>144</sup> donde “la chaqueta codea con la levita”,<sup>145</sup> es decir, se trataba de una actividad compartida entre los ilustrados y los no ilustrados, la cual tenía implicaciones discursivas distintas para cada grupo:

[...] el pelado podía comprar, con su boleto de medio real, no sólo una distracción importante, sino que adquiriría el derecho a cruzar el umbral de un nuevo espacio socio-cultural al cual antes le estaba vedada la entrada. Sin embargo, el nuevo público no se conformaba a los patrones de comportamiento establecidos, ni buscaba una forma de refinamiento cultural; en franco desafío a las establecidas reglas sociales de la cultura dominante, se imponía con los propios modales de su medio, expresándose con los gritos, risotadas y majaderías tan característicos de los jacalones. Aunque lograban "codearse" con las altas capas de la sociedad, al mismo tiempo se oponían a la clase dominante, haciendo burla de sus privilegios, costumbres, valores morales y su supuesta

---

<sup>142</sup> Ricardo Miranda, “La zarzuela en México, jardín de senderos que se bifurcan,” *Cuadernillos de música Iberoamericana* 2-3 (1996-97): 453.

<sup>143</sup> Susan Bryan, “Teatro popular,” 130, 142.

<sup>144</sup> Susan Bryan, “Teatro popular,” 130.

<sup>145</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, “Las tandas del Principal,” *Crónicas y artículos sobre teatro III (1883-1884)*, 302, citado por Susan Bryan, “Teatro popular,” 143.

exclusividad. De tal manera, no es errado decir que el fenómeno de la popularización del teatro podría ser interpretado como un desafío social.<sup>146</sup>

Estas actividades compartidas muestran la manera en la que cada grupo se apropiaba discursivamente de ellas. Aunque compartían un mismo recinto, este fenómeno más que acercarlos contribuyó a la delimitación de cada grupo, imponiendo cada uno sus normas y valores en un mismo espacio. Por una parte, el “pueblo” que había logrado acceder a los teatros “serios” de la ciudad, conservaba y empoderaba su identidad, costumbres y sus valores; y por otro lado, la burguesía consideró esto como una especie de “ataque” a sus privilegios y se mantuvo lo más crítica y hermética que pudo para que se le distinguiese de ese otro, aún así sin dejar de frecuentar estos espacios. Asimismo, a pesar de que todos compartían el mismo teatro, los precios de los boletos delimitaban aquellas zonas reservadas para cada grupo, de tal suerte que esta separación dentro del espacio compartido mostraba que no todos estaban “al mismo nivel” y que, por lo tanto, pertenecían a grupos distintos. Así se puede ver en los comentarios que hace Hammecken sobre la organización de asientos dentro de los teatros en las funciones de ópera, donde los palcos marcaban una diferencia de clase, ya que eran “los lugares más prestigiosos del recinto, no sólo porque el alquiler de un palco completo implicaba un gasto que pocas familias podían permitirse, sino también por la visibilidad que ofrecían a sus ocupantes (que, como los artistas del escenario, podían ser vistos desde todos los puntos de la sala)”;<sup>147</sup> a diferencia de la galería, que era la zona cuyos precios eran los más accesibles y que era frecuentemente omitida de todas las críticas teatrales de la época: “De este modo, el silencio que la prensa de la época guardaba sobre la galería, contribuía a invisibilizarla y, por lo tanto, a disminuir [discursivamente] su valor”.<sup>148</sup>

Otro ejemplo de una actividad compartida está presente en las corridas de toros, las cuales para William Beezley también funcionan como una “metáfora del sistema político de México”<sup>149</sup> en tanto que a este tipo de espectáculos asistían miembros de todas las clases sociales. Sin embargo, los asientos con sombra eran ocupados sólo por las clases altas: “los propietarios,

---

<sup>146</sup> Bryan, “Teatro popular,” 161, 165.

<sup>147</sup> Hammecken, *La República*, 92.

<sup>148</sup> Hammecken, *La República*, 94.

<sup>149</sup> William Beezley, *Judas at the Jockey Club and Other Episodes of Porfirian Mexico*, (Estados Unidos: Universidad de Nebraska, 2004), 2. Edición para Kobo [mi traducción]. [En todas las referencias a esta fuente, el número de página puede variar, ya que depende del tamaño de fuente que se utilice para leer el texto en su versión digital].

[...] los ricos, los extranjeros, los directores, los políticos y los hombres de iglesia”,<sup>150</sup> mientras que “los pobres, las clases bajas, los obreros, los campesinos y los peones” permanecían en los asientos bajo el sol.<sup>151</sup> Para Beezly, este fenómeno representa la contundente división de clases en la sociedad mexicana. Al igual que en las tandas, lo que ocurría en este espacio compartido reafirma la pertenencia a cada grupo y responde a la pregunta propuesta por van Dijk “¿qué se espera de nosotros?”:<sup>152</sup> se espera que cada integrante tome “su lugar” y de esta manera se conserven las relaciones de poder entre los miembros de ambos grupos. En este sentido, la metáfora que hace Beezley de la sociedad mexicana con las corridas de toros, ilustra asertivamente estas divisiones sociales. A pesar de que este espectáculo era muy apreciado por el público mexicano, la primera administración del gobierno de Díaz lo prohibió en las ciudades con mayor afluencia de extranjeros.<sup>153</sup> Para Beezley, una posible explicación a esta censura era la mala imagen que este espectáculo daba a México en el extranjero:

[Díaz] quería el reconocimiento diplomático y económico de Estados Unidos y Gran Bretaña. Ambos países habían sido abiertamente críticos con el atraso de la sociedad mexicana. Estos comentaristas no sólo describieron a México como la tierra de bandidos, de gobiernos caleidoscópicos y de deudas sin pagar, también protestaron contra [esta] la tierra que glorificaba la crueldad hacia los animales. Muchos se refirieron a la corrida de toros como una agonía para el toro, en la que el animal era atormentado como distracción y era sacrificado sólo cuando la multitud se aburría. Prohibir las corridas de toros en la capital, el puerto principal de Veracruz y una importante zona minera en Zacatecas significaba que pocos forasteros lo verían, y [de esta manera] el dictador fortaleció su imagen como el líder reformador que llevó a México de la barbarie a la comunidad occidental de naciones.<sup>154</sup>

Esta medida de censura ilustra cómo las autoridades querían evitar que México fuera “visto y evaluado”:<sup>155</sup> como una nación atrasada en el proceso “civilizatorio” que la desvirtuaba ante posibles inversionistas extranjeros. Este discurso define claramente la posición y relación de

---

<sup>150</sup> Beezley, *Judas at the Jockey*, 2 [mi traducción].

<sup>151</sup> Beezley, *Judas at the Jockey*, 3 [mi traducción].

<sup>152</sup> van Dijk, “Análisis del discurso,” 29.

<sup>153</sup> Beezley, *Judas at the Jockey*, 4.

<sup>154</sup> Beezley, *Judas at the Jockey*, 12-13 [mi traducción].

<sup>155</sup> van Dijk, “El análisis del discurso,”



la clase dominante respecto de sus referentes foráneos y evidentemente deja de lado, anula, los intereses del pópulo, quienes se apropiaban las corridas de toros discursivamente de manera distinta. Para 1888, cuando el gobierno de Díaz ya había conseguido incrementar notoriamente la estabilidad en el país, las corridas de toros volvieron a exhibirse,<sup>156</sup> lo que pone en evidencia cómo las autoridades moldeaban el discurso en función de sus intereses, repercutiendo en las actividades, normas y valores de ambos grupos.

Paralelamente existían actividades de esparcimiento exclusivas para las élites. Las carreras de caballos eran una de ellas y fueron abiertamente apoyadas por el gobierno. En 1881 se fundó el Jockey Club, al cual pertenecían el mismo Porfirio Díaz y otras personalidades cercanas a él, como el entonces presidente Manuel González, Manuel Romero Rubio (suegro de Porfirio Díaz), José Limantour (padre del ministro de finanzas de Díaz), Pedro Rincón Gallardo (gobernador del Distrito Federal), Román G. Guzmán (financiado y organizador de la compañía ferroviaria de la Ciudad de México), entre otros.<sup>157</sup> En este caso, el discurso revela que el pertenecer a un grupo de este tipo también era un acto político que contribuía a afianzar las relaciones de poder. Acciones como éstas, que podrían parecer triviales, eran actividades importantes que fortalecían los vínculos entre los miembros del grupo. Otras actividades como el baseball, el ciclismo, las carreras de autos, el box, el golf, el cricket,<sup>158</sup> y la ópera, entre otros, formaban parte de las diversiones “modernas y cosmopolitas”<sup>159</sup> de las élites mexicanas. La práctica de estas actividades importadas servía muy bien al propósito eurocéntrico de llevar una vida similar a la que tenían los burgueses en Estados Unidos y en las potencias europeas,<sup>160</sup> definiendo también cómo querían ser “vistos y evaluados”.<sup>161</sup> Por otra parte, además del implícito acceso a los recursos económicos, la práctica de estas actividades implicaba tener acceso al recurso del tiempo, la asistencia a una función de ópera o a un partido de baseball

---

<sup>156</sup> Beezley, *Judas at the Jockey*, 13.

<sup>157</sup> Beezley, *Judas at the Jockey*, 25.

<sup>158</sup> Pérez Montfort, *La cultura*, 27.

<sup>159</sup> Pérez Montfort, *La cultura*, 27.

<sup>160</sup> La búsqueda por parte de las clases altas mexicanas para alcanzar éste estilo de vida, está claramente ejemplificada en la película *México de mis recuerdos*, película dirigida por Juan Bustillo Oro (México: Filmex, 1944).

<sup>161</sup> van Dijk, “Análisis del discurso,” 30.

requería disponer de una cantidad de tiempo libre considerablemente mayor al que podía permitirse el obrero para acudir a los jacalones.<sup>162</sup>

La ambigüedad de actividades teatrales u otras en las que participaban tanto la burguesía como el pueblo, cada cual apropiando la acción desde su perspectiva e intereses, se dio con particular fuerza en el consumo de la música considerada como “popular”. Es especialmente llamativo cómo la burguesía se apropió de géneros de música de origen popular para construir su discurso. Estos géneros tuvieron un gran auge en los últimos años del Porfiriato, e incluyeron sones jarochos y huastecos, corridos, valonas, sones de tierra caliente y de los altos, jarabes y canciones vernáculas, chilenas, sones valseados, jaranas, cancionero romántico también conocido como trova, vales, y la “canción mexicana,” entre otros.<sup>163</sup> Según Pérez Montfort, estos géneros respondían, más que a influencias extranjeras (es decir, norteamericanas o principalmente europeas) a “vertientes locales mestizas y criollas”.<sup>164</sup> Algunos de ellos fueron tratados incluso como símbolos nacionales: Porfirio Díaz en 1907 realizó una muestra ante el secretario de estado estadounidense de la “típica música mexicana” con un grupo de sones de mariachi.<sup>165</sup> Esta apropiación también expone las diferencias entre “nosotros” y los “otros.” El uso de los géneros populares al servicio de la creación de una identidad nacional de cierta manera los “exotiza”, los saca de su contexto original, presuntamente “dignificándolos”. Esta práctica también exhibe una suerte de “colonialismo interno” al cual Alejandro de Oto y Laura Catelli lo definen como “un conjunto de jerarquías etnoraciales en el interior de la nación, producidas por las lógicas económicas del colonialismo ibérico”.<sup>166</sup> Para Paulo Henrique Martins el orden moral en el colonialismo interno es visible en “la jerarquía de valores coloniales fundada en distancias [entre grupos] pre-reflexivas, legitimadas por prejuicios relacionados con la presunta superioridad de los europeos sobre los otros, influye directamente en la organización del poder colonial, del Estado y del mercado”, explicando de este modo que “la dominación no se basa sólo en la explotación económica del trabajador, sino además en la reducción moral de éste a un tipo psicológico de naturaleza inferior por razones diversas: no

---

<sup>162</sup> Bryan comenta que las presentaciones del teatro popular en los jacalones o en los teatros, eran por lo general tandas de una hora. Bryan, “Teatro popular,” 140.

<sup>163</sup> Pérez Montfort, *La Cultura*, 18.

<sup>164</sup> Pérez Montfort, *La Cultura*, 18.

<sup>165</sup> Pérez Montfort, *La Cultura*, 20.

<sup>166</sup> Alejandro de Oto y Laura Catelli, “Sobre colonialismo interno y subjetividad. Notas para un debate,” *Tabula Rasa*, no. 28, (enero-junio, 2018): 234.

es blanco, no es rico, no es hombre, no es europeo”.<sup>167</sup> Este fenómeno es visible en muchas de las actividades, normas y valores de sectores particulares de la sociedad mexicana de aquella época, generalizando un juicio negativo sobre lo nacional en comparación a lo proveniente del continente europeo o de naciones más “desarrolladas”, como Estados Unidos. Una de las formas en que esto se manifestó en la música de concierto fue con la pretensión de “elevar” los géneros populares mezclándolos con formas de la música de concierto de tradición europea, imprimiendo un sello local a la pretensión cosmopolita practicada por las clases dominantes. Tal fue lo que aconteció con el vals y la canción mexicana, géneros que fueron directamente apropiados por algunos músicos “cultos”, por ejemplo, Manuel M. Ponce y José Rolón,<sup>168</sup> quienes combinaron su práctica profesional académica con su “gusto por lo popular”.<sup>169</sup> La “canción mexicana” incluso fue delimitada por Ponce, quien la nombró de esta manera y la definió como un género musical que “expresa el alma del pueblo mexicano”.<sup>170</sup> Para él “[...] la canción arreglada y utilizada temáticamente en composiciones de alta cultura ocupa un lugar más alto y más adelantado que en su transmisión oral y popular”.<sup>171</sup> Es éste, acaso, uno de los ejemplos más elocuentes del colonialismo interno.

Hasta ahora he hablado de la gran división entre “nosotros” los “ilustrados” y los “otros” los “no ilustrados”. A continuación, analizaré específicamente el discurso de la vida musical académica en México, particularmente la que se vivía en el Conservatorio, y algunas prácticas musicales externas que estaban estrechamente relacionadas.

---

<sup>167</sup> Paulo Henrique Martins, “La actualidad de la Teoría del Colonialismo Interno para el debate sobre la dominación y los conflictos inter-étnicos”, *Encrucijadas abiertas América Latina y el Caribe. Sociedad y Pensamiento Crítico Abya Yala, tomo II* (Argentina:TeseoPress, 2018).

<https://www.teseopress.com/encrucijadasabiertas>

<sup>168</sup> Menciono a Ponce y Rolón como ejemplos de esta práctica ya que son dos músicos contemporáneos de Mejía; sin embargo, es importante mencionar que el uso de temas populares en composiciones académicas data de la primera parte del siglo XIX. Uno de los primeros ejemplos que se conocen son las *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* de José Antonio Gómez (1805-1876), compuesta en 1841. Juan Ramón Sandoval, “Vals de las gorditas de horno calientes, de José Antonio Gómez,” ... y la música de volvió mexicana. *Testimonio Musical de México, número 51* (notas contenidas en el librito de los 6 discos compactos. México, 2010), 118.

<sup>169</sup> Pérez Montfort, *La Cultura*, 19.

<sup>170</sup> Leonora Saavedra, *La música como conocimiento social y comunidad identitaria: México 1910-1930* (México: Secretaría de Cultura, INBAL, CENIDIM, 2019), 88-89.

<sup>171</sup> Saavedra, *La música como conocimiento*, 93.

## El Conservatorio: “nosotros”, los “francesistas”, frente a los “italianistas,” “modernistas” y los defensores del “género chico”

Durante los primeros años del siglo XX, el Conservatorio era la escuela de educación musical más importante en México. Ser maestro o alumno de esta institución simbolizaba un cierto prestigio entre los músicos mexicanos “profesionales”, ya que desde ahí se dictaban las definiciones en torno a los ideales estéticos y las prácticas musicales deseables. Es por ello que resulta comprensible el deseo de Mejía de estudiar y trabajar en esta institución. A pesar de que la comunidad conservatoriana estaba compuesta en general por “ilustrados”, en su interior existían varios grupos, algunos de los cuales llegaron a enfrentarse abiertamente. El siguiente esquema muestra cuatro de los grupos que convivieron durante el cambio del siglo XIX al XX y que estuvieron estrechamente vinculados entre sí (Fig. 11).



Fig. 11

Si bien, los discursos de todos ellos tenían una clara premisa eurocéntrica y todos ellos compartían muchas actividades, normas y valores, también es cierto que tenían algunas diferencias que permiten identificarlos como grupos contrarios dentro de esta particular expresión de colonialismo interno.

“Francesistas” fue como se autonombró un grupo de jóvenes músicos que a finales del siglo XIX buscaba actualizar la práctica musical del país. Desde sus inicios, el discurso de este grupo empleó la desacreditación de los “otros” como un recurso para identificarse y ganar

poder dentro del gremio artístico. ¿Quiénes eran estos “otros” de los cuales buscaban diferenciarse? Una de las luchas entre grupos mejor documentada es la que se dio entre los francesistas y aquellos a quienes ellos llamaban despectivamente “italianistas.” Estos últimos, eran los músicos que apoyaban “el estilo italiano, representado por el género operístico [que] había perdurado en el gusto del público [mexicano] desde finales del siglo XVIII y buena parte del siglo XIX”.<sup>172</sup> Pero la identidad de este grupo no era sólo estética: sus líderes eran aquellos músicos que gozaban de poder dentro y fuera del Conservatorio, es decir, aquellos que tenían puestos relevantes en el ámbito de las artes, o compositores o intérpretes que eran programados en teatros importantes. Los francesistas solían señalar a Melesio Morales como una de las cabezas de los italianistas, y culpaban a sus partidarios de un supuesto atraso musical en el país. Como se verá más adelante, esta argumentación estética parece no haber sido el centro de la discusión entre ambos grupos, sino más bien una pantalla a lo que en realidad era una lucha de poder. Si bien, como ya he mencionado, francesistas e italianistas compartían una serie de referentes europeos con los cuales buscaban legitimarse, los francesistas buscaban modelos estéticos más recientes: tomaron como ejemplo la labor de músicos europeos contemporáneos, pero sólo de aquellos que para finales del siglo XIX ya tenían una carrera consolidada en Europa, y principalmente en Francia algunos de ellos eran Gounod, Massenet, Saint-Saëns,<sup>173</sup> George Bizet, entre otros.

Paradójicamente, considerando la propuesta de “actualización estética” con la que se defendían, había otros compositores europeos contemporáneos con los que los francesistas se manifestaron en desacuerdo, ya que atentaban contra sus ideas de belleza y modernidad. A éstos, los francesistas los criticaban severamente, tildándolos despectivamente como “modernistas”. Como sostiene Eduardo Flores, el término “modernismo” tuvo múltiples acepciones, incluyendo “tanto a la música del último romanticismo alemán como a la música impresionista, a la del futurismo, a la del primitivismo o a la del neoclasicismo. En ocasiones, hasta los propios compositores mexicanos de la primera mitad del siglo XX se referían a los movimientos de vanguardia como ‘modernismo’”.<sup>174</sup> Esta última acepción es la que utilizaré en este trabajo para definir la manera en que los francesistas buscaban desacreditar a aquellos

---

<sup>172</sup> Eduardo Flores, “*Impresiones* cinco series de piezas para piano solo (ca. 1922-1927) de José F. Vázquez: ejemplos del impresionismo musical mexicano,” (tesis de maestría, UNAM, 2019), 18.

<sup>173</sup> Macdonald, *Caplet, Debussy*, 3.

<sup>174</sup> Flores, “*Impresiones*, cinco series,” 58.

a quienes llamaban modernistas, de los cuales Claude Debussy y Richard Strauss son dos ejemplos recurrentes en su discurso. Finalmente, otra práctica que fue muy criticada por los francesistas fue la del llamado “género chico”, al cual, como se ha mencionado, solían asociarse las zarzuelas, las operetas, el *vaudeville* y la música de salón. En este trabajo haré énfasis en la zarzuela, ya que la postura que tenían los francesistas respecto a este género pone en evidencia aquellas características que valoraban y lo que condenaban tanto en la zarzuela como en ciertas óperas, dos géneros que comúnmente comparaban entre sí. A continuación, me referiré a las actividades, normas, valores, propósitos y recursos propios del discurso francesista, utilizados para distinguirlos de los grupos antagónicos.

Durante la primera parte del siglo XIX la ópera italiana fue, sin lugar a dudas, la más representada en México. Gozó del apoyo del gobierno mexicano que “aportaba el dinero necesario para no dejar de tener funciones”,<sup>175</sup> propiciando que en los teatros de las principales ciudades se ofrecieran numerosas temporadas. Algunos de los títulos más representados fueron *Guillaume Tell e Il Barbiere di Siviglia* (Gioachino Rossini, 1792-1868), *Lucia de Lammermoor* y *Don Pasquale* (Gaetano Donizetti 1797-1848), y *La Sonnambula* y *La Favorita* (Vincenzo Bellini, 1901-1835), entre otros.<sup>176</sup> La mayor parte de estas representaciones eran llevadas a cabo por compañías europeas, generalmente provenientes de Italia, las cuales “fueron construyendo [en México] una rica tradición operística”.<sup>177</sup> Pero también los músicos mexicanos abrazaron este gusto por las óperas italianas y en general por las prácticas musicales de aquel país. Tal fue el caso de Melesio Morales, quien gozó durante mucho tiempo del apoyo tanto del gobierno como de la élite mexicana. Gracias a sus “mecenas” pudo realizar un viaje a Italia,<sup>178</sup> y a su regreso, implementó en el Conservatorio mexicano la “metodología aplicada para la enseñanza de la composición musical según el orden pedagógico italiano correspondiente a la escuela napolitana”.<sup>179</sup> Morales tuvo a su cargo la cátedra de composición desde 1870 hasta 1908.<sup>180</sup> Durante gran parte de este periodo, llegó

---

<sup>175</sup> Áurea Maya, “El financiamiento del Estado en las compañías italianas de ópera en México,” *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)* (España: Universidad Internacional de Andalucía, 2020), 318.

<sup>176</sup> Sosa, *Dos siglos*, 104-148.

<sup>177</sup> Hammeken, *La República*, 41.

<sup>178</sup> Verónica Zárate Toscano, “Habla Melesio. Reseña de varias obras,” *H-México* (en línea desde el 27 de mayo de 2011). <http://www.h-mexico.unam.mx/node/6534>

<sup>179</sup> Zanolli, “La profesionalización,” vol. I, 114.

<sup>180</sup> Zanolli, “La profesionalización,” vol. II, 108.

a tener un gran peso dentro del Conservatorio y sus ideas fueron apoyadas por la mayor parte de maestros y alumnos de la institución.

Sin embargo, ya en los últimos años del siglo XIX, los francesistas se mostraron en desacuerdo con el monopolio de la ópera italiana en México, a la que consideraban anticuada, y buscaron renovar la práctica musical del país teniendo como modelo a los compositores que para ellos implementaban las “prácticas de avanzada en Europa”.<sup>181</sup> Para entender mejor el discurso francesista, es conveniente revisar la detallada historia que Jesús C. Romero realizó sobre este grupo.<sup>182</sup> En ella divide al francesismo en cuatro periodos:

a) *Iniciación*, desde la segunda parte del siglo XIX y hasta el inicio de la Guerra de Intervención Francesa.<sup>183</sup> En esta etapa los pianistas Alfredo Michell y Carlos Laugier, el “pistonista” Félix Clement y el musicógrafo Alfredo Bablot buscaron introducir en México, tanto música como métodos de enseñanza franceses. Los cuatro músicos pertenecieron al Cercle Philharmonique [sic] de la Société de Bienfaisance, de Prévoyance et d’Assistance Mutuelle, asociación fundada cerca de 1850 y a la cual Bablot invitaba a los músicos mexicanos para que se relacionaran con las prácticas artísticas francesas.<sup>184</sup>

b) *Difusión*, coincidente con la Guerra de Intervención Francesa y el [Segundo] Imperio.<sup>185</sup> Estos acontecimientos hicieron propicia la presencia de músicos franceses y belgas y con ello se intensificó “la influencia musical francesa y su difusión”.<sup>186</sup> Según Romero, tras la caída de Maximiliano la influencia del francesismo menguó un poco. Sin embargo, pronto se recuperó gracias al apoyo que la Sociedad Filarmónica Mexicana mantuvo hacia Bablot, Michell, Laugier y Clément: aquellos músicos franceses que permanecieron en el país a pesar de la caída

---

<sup>181</sup> Flores, “Impresiones, cinco series,” 19. Recordemos que Macdonald comenta que la estética que prevalecía en el Conservatorio de París en este cambio de siglo era la de Charles Gounod, Jules Massenet y Camille Saint-Saëns, por lo tanto estos compositores y otros con estéticas similares fueron los referentes de los francesistas. Macdonald, Caplet, Debussy, 3.

<sup>182</sup> Jesús C. Romero, “El francesismo,” 153-166.

<sup>183</sup> Ésta tuvo lugar de 1862 a 1867. Jessica Quiñones Miranda, “La intervención en México: 1862-1867,” *Secuencia*, no. 90, (septiembre – diciembre de 2014).

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0186-03482014000300010&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0186-03482014000300010&lng=es&nrm=iso)

<sup>184</sup> Romero, “El francesismo,” 155.

<sup>185</sup> Por las fechas mencionadas por Romero, se refiere al periodo de la historia de México conocido como *Segundo imperio*, el cual se ubica de 1863 a 1867, años en que Maximiliano de Habsburgo fue emperador de México.

<sup>186</sup> Romero, “El francesismo,” 155.

del Imperio de Maximiliano y a quienes se unió Félix Sauvinet, quien se convirtió en el “maestro de canto y piano de las mejores familias de la capital y quien permaneció entre nosotros hasta su muerte”.<sup>187</sup> En este periodo se funda el Conservatorio de México (1866).<sup>188</sup>

c) *Lucha*, durante los últimos veinte años del siglo XIX y los primeros siete años del siglo XX. En esta etapa, de 1882 a 1892, fue de gran importancia la labor de Bablot como director del Conservatorio de México. Romero afirma que fue él quien cambió a París el destino de los alumnos becados por el gobierno, quienes antes solían ser enviados a Roma. También afirma que fue Bablot quien introdujo algunos libros de texto de autores franceses en ciertas clases dentro del Conservatorio.<sup>189</sup> En 1882 culminaron sus estudios en el Conservatorio Ricardo Castro, Juan Hernández-Acevedo y Gustavo E. Campa,<sup>190</sup> todos ellos de filiación francesista. Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses e Ignacio Quezadas, si bien eran músicos que no pertenecían al Conservatorio, también abrazaban la corriente francesista. Todos ellos en conjunto se reunían asiduamente y conocían el trabajo de “compositores románticos” gracias a las publicaciones parisinas que llegaban a México a través de la Société Philharmonique [sic] Française au Mexique.<sup>191</sup> Romero los nombra a todos ellos como el Grupo de los Seis.<sup>192</sup> Una de las acciones que este grupo implementó fue la creación del Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo, el cual les sirvió de “centro de operaciones en la lucha que vigorosamente emprenderían en contra del italianismo y de la rutina imperante en el Conservatorio, y en el cual ellos impartirían instrucción moderna”.<sup>193</sup> Para Romero, parte de las innovaciones pedagógicas que implementaron fue el uso del *Traité d’Harmonie* de Emile Durand, texto también utilizado en el Conservatorio de París en aquellos años. Asimismo, se introdujo para la comunidad pianística el estudio del *Clave bien temperado* de J.S. Bach y la adopción de la

---

<sup>187</sup> Romero, “El francesismo,” 155.

<sup>188</sup> Romero, “El francesismo,” 155 a 156.

<sup>189</sup> Romero, “El francesismo,” 156.

<sup>190</sup> De los cuales Campa, Hernández Acevedo y Castro habían sido alumnos de composición del italianista Melesio Morales mientras estudiaron en el Conservatorio mexicano. Jesús C. Romero, *Chopin en México* (México: Imprenta Universitaria, 1950), 24.

<sup>191</sup> Al lugar donde se llevaban a cabo estas reuniones que menciona Romero, los integrantes lo llamaban “pomposamente *Francia*, porque trasponiendo el umbral, cuanta persona lo hiciere debía hablar solamente en francés; allí se congregaban para leer a los poetas franceses de la época, todos ellos tan vibrantes, cuyos versos anhelaban musicar de acuerdo con su prosodia.” Romero, “El francesismo,” 157.

<sup>192</sup> Inicialmente Pablo Castellanos León también formaba parte de este grupo, sin embargo Romero lo excluye de los Seis debido a que dejó la Ciudad de México, cambiando de residencia a Mérida Yucatán, lugar donde residía su familia. Romero, “El Francesismo,” 157.

<sup>193</sup> Romero, El Francesismo,” 157.



“técnica francesa”<sup>194</sup> de Félix Richert, plasmado en su libro *El Arte de tocar el Piano según las Leyes Naturales*, cuya traducción al español y publicación fue llevada a cabo desde Mérida por Castellanos León y estuvo dedicada a Castro, “el pianista del Grupo”.<sup>195</sup> Si bien no es mencionada por Romero, es importante señalar la relevancia de incluir la música de Bach como repertorio de estudio, ya que, como se verá más adelante, parte las renovaciones que buscaron hacer los francesistas estaban basadas en “el desarrollo temático, la polifonía y la invención armónica”,<sup>196</sup> en contraposición con el desarrollo predominantemente melódico como recurso preponderante asociado al “italianismo”.

d) *Etapa de apogeo* que perduró de 1906, año en que, al término de la gestión de Campa, Castro ocupa la dirección del Conservatorio, hasta 1913. Cuando Castro ocupa la dirección del Conservatorio, sus compañeros del Grupo de los Seis ya formaban parte de su planta docente. Para Romero, esto significó el triunfo absoluto para los francesistas. Con Castro a la cabeza de la institución musical más importante del país, el Gobierno ponía “al fin” en las manos de los francesistas “la dirección de la enseñanza de la música”.<sup>197</sup> Romero atribuye el corto periodo de apogeo francesista a la repentina muerte de Castro, ocurrida en noviembre de 1906. Otro acontecimiento que para Romero limitó el éxito francesista fue el hecho de que al ser nombrado Campa director del Conservatorio, el “germanista” Julián Carrillo<sup>198</sup> se convirtió en el nuevo Inspector General de Música: la diferencia de ideologías entre estos dos músicos imposibilitó el que existiera una “unificación de criterio pedagógico, de orientación docente y de tendencia artística”.<sup>199</sup> A pesar de esta teoría de Romero, el Conservatorio vivió su etapa francesista más fuerte durante la gestión de Campa, periodo en el que el francesismo iba a la par del

---

<sup>194</sup> Romero, *El Francesismo*,” 158.

<sup>195</sup> Romero, *El Francesismo*,” 158.

<sup>196</sup> Flores, “*Impresiones*, cinco series,” 60, según la lectura que él hace de Miriam Vázquez Montano, “El modernismo en la obra para piano de Castro, Elorduy y Villanueva,” (tesis de maestría, Universidad Veracruzana, 2006), 39.

<sup>197</sup> Romero, “El francesismo,” 160.

<sup>198</sup> Julián Carrillo ha sido asociado con la música alemana, tanto en algunas de sus composiciones como por sus viajes a este país. Este trabajo no pretende definir la ideología y actividades de Carrillo como una posible corriente “germanista,” ni mucho menos dar un panorama completo de lo compleja y variada que fue la labor de este polémico músico. Simplemente se menciona el particular interés que tuvo en la vida musical de Alemania y sus alrededores, a la cual se está refiriendo Romero.

<sup>199</sup> Romero, “El francesismo,” 160. Esta teoría resulta un tanto improbable, ya que, como se verá más adelante, los francesistas mostraron gran interés en estudiar y difundir la música de compositores alemanes como Bach, Beethoven, Schumann, Wagner, entre otros. Negando así una supuesta preferencia de modelos exclusivamente franceses o alemanes, respectivamente.

“afrancesamiento” que dominaba en todo el país, tanto “en filosofía, en ciencia, en artes y en modas”.<sup>200</sup> Entre los triunfos más representativos del francesismo durante la dirección de Campa, Romero menciona algunos alumnos destacados de su cátedra de composición, Mejía entre ellos.<sup>201</sup>

Por la manera en la que Romero narra esta cronología, resulta evidente que comparte la idea de que los francesitas fueron los encargados de “actualizar” las prácticas musicales en México. Él los sitúa como herederos de aquellos personajes que en el siglo XIX buscaron introducir al país música y métodos de enseñanza musical franceses.<sup>202</sup> A pesar de que aquellos que Romero incluye en el Grupo de los Seis y sus seguidores se identificaron en un inicio con la cultura francesa y se autodenominaron francesistas, como ya insinuado antes, los compositores que valoraban y tomaban como modelos no sólo eran franceses, ni eran necesariamente “de avanzada”. La revista “Música” editada por el pianista Carlos del Castillo, a quien Romero identificaba como “miembro de la escuela francesa”,<sup>203</sup> contiene numerosos programas de conciertos que ilustran la música que los francesistas estimaban. En ellos podemos ver claramente sus normas y valores estéticos, reflejados con una gran cantidad de obras de compositores germanos y, paradójicamente, pocos compositores franceses (Fig. 12a y b). Eduardo Flores afirma que incluso se ha llegado a denominar a los francesistas como la “escuela franco-germana”.<sup>204</sup> Asimismo, Rogelio Álvarez Meneses en su artículo “La presencia de México en la Revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa,” menciona que el Grupo de los Seis “tenía como objetivo las nuevas corrientes de las escuelas francesa y germánica”.<sup>205</sup>

---

<sup>200</sup> Romero, “El francesismo,” 161.

<sup>201</sup> Romero, “El francesismo,” 161.

<sup>202</sup> Jesús C. Romero, “El francesismo en la evolución musical de México,” *Carnet musical* 5, no. 4 (julio 1949): 155.

<sup>203</sup> Romero, *Chopin en México*, 80-81.

<sup>204</sup> Flores “*Impresiones*, cinco series,” 27.

<sup>205</sup> Rogelio Álvarez, “La presencia de México en la Revista Ilustración Musical Hispano-Americana a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa,” *Cuadernos de Música Iberoamericana* 22, (julio-diciembre de 2011): 124.

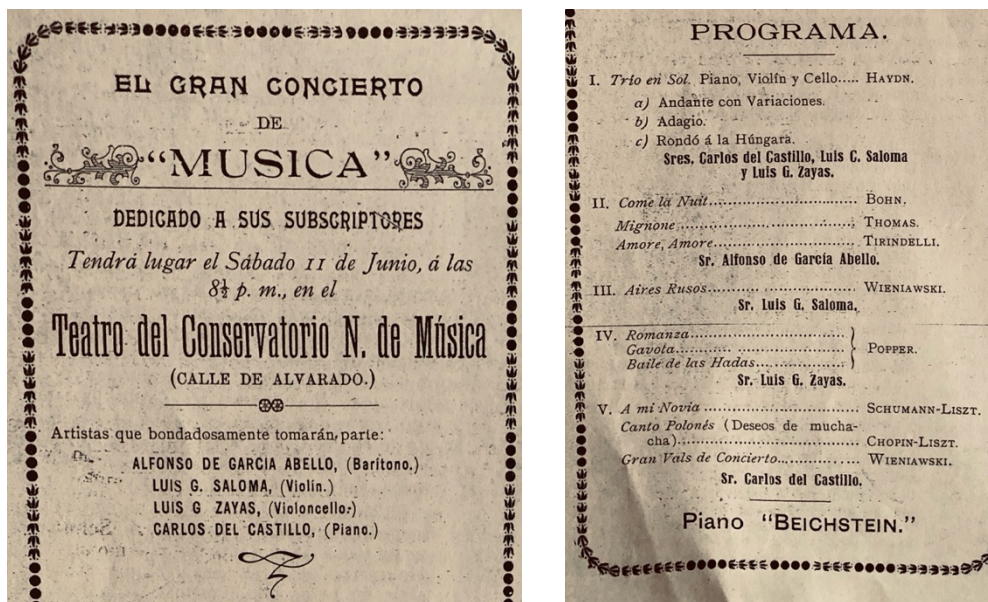


Fig. 12a y b. Programa del “Gran Concierto de la revista ‘Música’” llevado a cabo el 11 de junio de 1910.<sup>1</sup>

Ya sea programados en conciertos, con artículos o con ediciones completas dedicadas a ellos, aparecen continuamente en la revista *Música* los siguientes compositores: Jules Massenet, Camille Saint-Saëns, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Wolfgang A. Mozart, Robert Schumann, Edward Grieg, Pietro Mascagni, George Bizet, Giacomo Puccini, Ruggero Leoncavallo, Richard Wagner, entre otros.<sup>206</sup> Beethoven era uno de los compositores más venerados no sólo en esta revista, sino también en otros textos escritos por francesistas como Campa quien lo define como “el más grande é ilustre de los compositores”.<sup>207</sup> Sin embargo, este era un valor compartido con el grupo contrario: Morales, considerado como el líder de los italianistas, también declaraba que Beethoven era “el más grande de los músicos habidos en dos siglos”;<sup>208</sup> incluso fue él quien dirigió el estreno en México de la segunda y quinta sinfonías de este compositor.<sup>209</sup> Muchos compositores consagrados de épocas anteriores como Bach, Mozart, Beethoven, entre otros, eran admirados

<sup>206</sup> A todos estos compositores se les dedica por lo menos un artículo en la revista *Música* (1909-1911). Esta publicación estaba a cargo del pianista Carlos del Castillo, a quien Romero incluye como miembro de la “escuela francesa.” Romero, *Chopin en México*, 80-81.

<sup>207</sup> Gustavo E. Campa, *Críticas musicales* (México, CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1992), 154. En las citas que datan de finales del siglo XIX y principios del XX conservé el uso de los acentos de aquel periodo.

<sup>208</sup> Melesio Morales, “Chopin, al Sr. Don Eduardo Gariel en contestación á su artículo publicado en El Tiempo del domingo 10 de septiembre de 1893,” *El Tiempo*, 24 de septiembre de 1893, 1.

<sup>209</sup> Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México* (México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1992), 127.

por todos los músicos académicos mexicanos, sin importar si éstos eran francesistas o italianistas. Prácticas musicales híbridas entre ambos grupos, como las aquí descritas, invitan a reconsiderar lo antes insinuado: que los motivos tras este enfrentamiento discursivo se localizan, no tanto en valores estéticos, sino más bien en intereses políticos y económicos.

Sin embargo, en algunos casos estos grupos sí tenían opiniones distintas acerca de ciertas personalidades europeas, tal fue el caso de Frédéric Chopin, quien en la prensa de la época fue el motivo de una disputa entre el francesista regiomontano Eduardo Gariel y el italianista Morales.<sup>210</sup> Éste último, utilizó la rencilla para criticar la supuesta “escuela moderna”<sup>211</sup> que los francesistas se jactaban de divulgar, afirmando que realmente no era tan innovadora. Asimismo, calificó de impositivos los métodos que los francesistas utilizaban para difundir compositores que no eran frecuentemente programados en México, por ejemplo, Chopin. Afirmaba que:

Lo que sí enerva el adelanto que se va buscando á propósito de la música seria, es la precipitación con que se quiere introducir en nuestras *plazas* [la música de Chopin], y el ningún respeto que se tiene de parte de los *Introduectores*, á los gustos de las masas, esto es, al de los públicos, á quienes le imponen la deglusion [sic] incondicional de la llamada *escuela moderna* (mucho de ella bien anciana) sin tomar ciertas precauciones meditadas en pró del éxito y manifestando una intolerancia contraproducente.<sup>212</sup>

Su postura desacreditaba el discurso francesista y muestra una de las normas y valores de los italianistas que contribuye en gran medida a distinguirse del grupo contrario: la consideración del gusto del público. Un público que en definitiva no abarcaba a toda la nación, sino sólo a la alta y baja burguesía de las zonas urbanas que podía y se interesaba en asistir a conciertos, funciones de ópera y otros espectáculos presentados en los grandes teatros. Varios cronistas de la época afirmaban que “el público de la Ciudad de México sencillamente no era lo suficientemente numeroso para dividirse en grupos específicos para cada género teatral o musical”.<sup>216</sup> Por lo tanto, a pesar de que existían obras que generaban mayor interés por parte

---

<sup>210</sup>Melesio Morales, “Chopin, su 2º ‘Scherzo’ y algunas consideraciones acerca de su música y modo de interpretarla,” *El Tiempo*, 20 de agosto de 1893,

<sup>211</sup> Melesio Morales, “Chopin, al Sr. Don Eduardo Gariel,” 1.

<sup>212</sup> Melesio Morales, “Chopin, al Sr. Don Eduardo Gariel.” 1, [énfasis del autor].

de este público, es difícil pensar que ellos participaban en la lucha entre francesistas contra italianistas, esta disputa sólo existía entre las cabezas de los grupos.

El positivismo formó parte importante durante el Porfiriato en la ideología de los ilustrados de la sociedad mexicana. Su idea de “progreso” fue perfectamente aprovechada por los francesistas, particularmente por el Grupo de los Seis, mostrándose así poseedores del único camino hacia la modernización y mejoramiento de la práctica musical de México. Sin embargo, para lograr su objetivo, este grupo necesitaba ciertos recursos que aún poseían los italianistas: un lugar dentro del Conservatorio y apoyo del gobierno; es decir, una posición de mayor poder en la esfera artística del país; ya que los discursos estéticos no se imponen si no encuentran sustento en una estructura institucional. Ya lo decía Foucault:

¿Cómo van a poder compararse razonablemente la coacción de la verdad con separaciones como éstas, separaciones que son arbitrarias desde el comienzo o que cuando menos se organizan en torno a contingencias históricas; que no sólo son modificables sino que están en perpetuo desplazamiento; *que están sostenidas por todo un sistema de instituciones que las imponen y las acompañan en su vigencia y que finalmente no se ejercen sin coacción y sin cierta violencia?*<sup>213</sup>

Como afirma Romero, no todos los miembros de los Seis lograron colocarse como docentes en el Conservatorio antes de 1906, y es por eso que en sus inicios buscaron apoyo fuera de la institución. Lo encontraron en José Ives Limantour, abogado de ascendencia francesa que en ese año fungía como Oficial Mayor 1º de la Secretaría de Hacienda.<sup>214</sup> Algunos empresarios y políticos encabezados por Limantour patrocinaron la creación de la Sociedad Anónima de Conciertos<sup>215</sup> de filiación francesista. Esta agrupación “en cierto modo, venía a oponerse a la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, fundada en agosto de 1887, porque tanto ésta, como el Conservatorio y su Orquesta, habían quedado bajo la dirección de maestro José Rivas, de filiación italianista”.<sup>216</sup> La creación de esta Sociedad de Conciertos manifiesta abiertamente la

---

<sup>213</sup> Michael Foucault, *El orden del discurso*, 18, [énfasis añadido].

<sup>214</sup> “Limantour Marquet. José Ives (1854-1935),” *Guía de memorias de Hacienda de México (1822-1910)* (consultado el 2 de noviembre de 2019). [https://memoriasdehacienda.colmex.mx/mhwp/?page\\_id=5175](https://memoriasdehacienda.colmex.mx/mhwp/?page_id=5175)

<sup>215</sup> Fernanda Muñoz Salazar, “Ricardo Castro,” *Musiteca.mx* (consultado el 2 de noviembre de 2019). <http://musiteca.cloudforce.mx/micrositios/ricardo-castro?o=biografia>

<sup>216</sup> Romero, “El Francesismo,” 158.

posición y relación de los francesistas frente a los italianistas, logrando a través de este espacio de expresión no sólo consolidarse como grupo, sino también criticar y desacreditar el trabajo de los “otros”. Con los nombres de ambas sociedades quedaba denunciada la oposición a la dirección del Conservatorio y, por consecuencia, a la educación musical del país.<sup>217</sup> Romero lo ejemplifica de la siguiente manera, haciendo también alusión a la lógica positivista de la época:

El Conservatorio [...] desarrollaba sus actividades enmarcándolas dentro del italianismo operístico de la Escuela napolitana, a todas luces inadecuada para conducir al estudiante hacia el romanticismo, que en ese tiempo era *la etapa lógica en la evolución* de nuestro desenvolvimiento musical.<sup>218</sup>

No obstante los enfrentamientos entre los dos grupos, podemos concluir que compartían más valores que aquellos que presuntamente los separaban. Es más, podría aventurarse la tesis de que el enfrentamiento presuntamente estético era en buena medida una ficción que disfrazaba intereses políticos y económicos. Eran, finalmente, todos miembros del grupo de los ilustrados que compartían una ideología eurocéntrica que pone en evidencia un innegable colonialismo interno en la práctica musical del país. Los dos grupos utilizaron referentes europeos para legitimar su autoridad, no tanto frente a Europa, sino más bien dentro del país: frente al gobierno, la clase dominante burguesa, a la intelectualidad y toda persona o institución que pudiera incrementar su poder económico y político por medio de su aprobación. Valga un último ejemplo de esta ambigüedad estratégica: es el caso de Giuseppe Verdi (1813-1901) quien fue uno de los compositores de ópera más admirados por los francesistas. Herrera y Ogazón afirma que el “moderno Verdi”<sup>219</sup> incluso ejerció una clara influencia en los compositores mexicanos de aquella época.<sup>220</sup> Esto queda elocuentemente ejemplificado con la publicación que realizó Campa sobre una interpretación en México del *Otello* de Verdi<sup>221</sup>:

---

<sup>217</sup> No hay que olvidar que una de sus *actividades* fue la creación de su propio centro educativo, el “Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo.”

<sup>218</sup> Romero, *Chopin en México*, 21, [énfasis añadido].

<sup>219</sup> Como se verá más adelante, el adjetivo de “moderno” hace alusión a las últimas obras de este compositor.

<sup>220</sup> Herrera y Ogazón, *Historia de la música*, 497. La especificación que hace con la palabra “moderno” puede responder al hecho de que los francesistas admiraban las últimas obras de Verdi, sin embargo, como se verá a continuación, sus primeras composiciones también eran catalogadas como anticuadas.

<sup>221</sup> Cabe aclarar que ésta se refiere a la obra original de Verdi, y no a la versión aprócrifa que se presentó en México en 1887. Fernanda Muñoz Salazar, “El polémico estreno del *Otello* de Verdi a finales del siglo XIX en

No espere deleitarse con torrentes de vocalizaciones inoportunas, que apenas halagan el oído sin dejar impresión alguna en el corazón; no anhele escuchar ciertos derroches *ornitológicos* más o menos celebrados, trinos y *fermatas* soportables tan sólo en el salón de conciertos y esencialmente ridículos en las situaciones dramáticas; olvide esos y otros despropósitos estéticos universalmente señalados en las anticuadas óperas italianas, y admire con toda el alma la pintura de pasiones y sentimientos, la exactitud y vehemencia de la expresión, la profundidad de las ideas, la frescura y novedad de las melodías, el brillante colorido de la orquestación, y otras mil cualidades que se imponen por sí solas y dejan profunda huella en el ánimo. *Otello* —como la gran mayoría de dramas italianos contemporáneos— no está escrito para los que buscan el placer exclusivo del oído: a éstos convienen de preferencia las óperas de Donizetti, Bellini, Paccini, Petrella, Ricci y *tutti quanti*.<sup>222</sup>

Las declaraciones de Campa son de particular relevancia ya que ha sido considerado como “el más ferviente partidario”<sup>223</sup> del francesismo. En este comentario pone en evidencia la posición y relación que él tenía respecto a la ópera y muestra tanto los elementos que criticaba, como aquellos que valoraba. Así pues, todo parece indicar que la escuela italiana con la que Campa como francesista estaba en desacuerdo era aquella que comulgaba con la estética propuesta por compositores como Rossini, Bellini o Donizetti, autores de muchas de las óperas que habían monopolizado los escenarios mexicanos a finales del siglo XVIII y parte del XIX.<sup>224</sup> Asimismo, a pesar de que Verdi era un compositor muy apreciado por los francesistas, ellos asociaban sus primeras óperas con la que consideraban la “anticuada escuela”; admirando, por el contrario, sus obras posteriores:

Al producir *Otello* [...] Verdi firmó, con la entereza del génio progresista, la sentencia de muerte de la anticuada escuela, de la escuela anti-estética que en un tiempo pudo regocijarse de contarle como adepto, adepto ciertamente moderado, nunca servil, jamás

---

México,” *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)* (España: Universidad Internacional de Andalucía, 2020), 339.

<sup>222</sup> Gustavo E. Campa, *Artículos y críticas musicales* (México: A. Wagner y Levien Suc., 1902), 77-78.

<sup>223</sup> Flores, “*Impresiones cinco series*,” 27.

<sup>224</sup> Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana*, 79.

desprovisto de esa intuición dramática que desde sus primeras obras le caracterizó, pero al fin su adepto, aunque sólo fuese por la nacionalidad a la que pertenece y las exigencias de la época en que dio principio a su carrera artística.<sup>225</sup>

Tomando como ejemplo un pequeño fragmento del aria “Regnava nel silenzio” de la ópera *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, una de las óperas más representadas en México a finales del siglo XIX,<sup>226</sup> es posible identificar los elementos que tanto criticaba Campa: los “torrentes de vocalizaciones inoportunas”, posiblemente asociados a las coloraturas, “los derroches *ornitológicos*”, los “trinos y *fermatas*” que él consideraba tan “ridículos en las situaciones dramáticas” (Fig. 13).

14047

san-gue ros-seg- giò, sì, pria sì lim-pi-da di san-gue ros-seg-  
 forth a lu-rid light, the streamlet's sil-ver tide shone with a lu-rid

Strings

coloratura

convención de *cadenza*

giò, sì, pria sì lim-pi-da, ah, sì ros-seg-  
 light, there shone a lu-rid light ah, a lu-rid

Fig. 13. Aria “Regnava nel silenzio” de la ópera *Lucia de Lammermoor* de Gaetano Donizetti. En el último calderón que se muestra en este fragmento, incluso se suele incluir una *cadenza* que alarga aún más las “fermatas” a las que se refiere Campa.

<sup>225</sup> Campa, *Artículos*, 73.

<sup>226</sup> Escobedo y Sosa, *Dos siglos*, 104-142.



A pesar del evidente carácter político y económico que enmarcó la disputa entre francesitas e italianistas, también es necesario mencionar algunas diferencias estéticas entre los compositores mexicanos que pertenecían a cada uno de estos grupos. Obras realizadas por compositores que Romero identificaba como italianistas<sup>227</sup> comparten numerosos elementos con las óperas italianas compuestas en la primera parte del siglo XIX. Algunos ejemplos son *Ildegonda* (1866) de Morales o *Catalina de Guisa* (1859) de Paniagua, en donde la estructura de la ópera, la forma de las arias y el desarrollo melódico como recurso compositivo preponderante son algunos aspectos que también se encuentran en dichas óperas italianas.<sup>228</sup> Por el contrario, obras como *El rey poeta* de Campa, *Atzimba* o la *Leyenda de Rudel* de Castro, dialogan más directamente con la temática de los libretos, la orquestación, el manejo de la armonía y de la voz que se aprecian en las óperas de Wagner, en las últimas óperas de Verdi y en obras de algunos compositores franceses de la *fin-de-siècle* como Massenet, Gounod, Saint-Saëns, entre otros. Por su parte, la programación de óperas en los teatros de las diferentes ciudades del país pone en evidencia cómo fueron perdiendo terreno los italianistas, ya que desde los últimos años del siglo XIX hubo un incremento en los títulos de compositores con los que se identificaba el discurso francesista y comenzaron a estrenarse obras de miembros del Grupo de los Seis.<sup>229</sup> Todos estos eventos fueron muy relevantes para la vida musical de México, principalmente dentro del Conservatorio. Con la autoridad que obtuvieron los francesistas dentro de la institución, poco a poco fueron insertando sus ideas en la comunidad de alumnos y maestros, cambiando así los modelos europeos dentro de su comunidad que durante tanto tiempo estuvieron dominados, no completamente pero sí en gran medida, por la ópera italiana. Aún así, esto no significó la desaparición en México del “llamado ‘estilo italianista’”,<sup>230</sup> estas óperas siguieron presentándose aunque ya no monopolizaban los teatros, sino que compartían cartelera con una lista más amplia de compositores y géneros operísticos. Para Mejía, como alumno del Conservatorio en la época que Romero ubica como de apogeo para la corriente francesista, todo esto fue determinante en sus inicios como compositor, ya

---

<sup>227</sup> Romero, “El francesismo,” 154.

<sup>228</sup> Para mayor información sobre la ópera de Rossini, Bellini y Donizetti, consultar de Charles Osborne, *The Bel Canto Opera* (Estados Unidos: Amadeus Press, 1996).

<sup>229</sup> Escobedo y Sosa, *Dos siglos*, 105-201.

<sup>230</sup> Miriam Vázquez Montano, “El modernismo en la obra para piano de Castro, Elorduy y Villanueva” (Tesis de maestría, Universidad Veracruzana, 2006), 29.

que sus primeras composiciones fueron hechas dentro de las ideas francesistas.<sup>231</sup> Asimismo, las premisas eurocéntricas en las que estuvo inmerso durante toda su formación estuvieron siempre presentes en su discurso, incluso mucho tiempo después de que terminara sus estudios. Así se puede ver en su siguiente declaración, donde se manifiesta tanto el nacionalismo post-revolucionario que él afirmó abrazar desde 1918, como el eurocentrismo que lo rodeo durante gran parte de su vida:

Los países civilizados que han creado sus propias tradiciones musicales en la consecución de sus respectivos pueblos, son: Italia, Alemania y Francia. Su música, las doctrinas formales y la filosofía del arte viven en la conciencia nacional de cada uno de estos pueblos civilizados.<sup>232</sup>

Hasta aquí se han visto algunos ejemplos de actividades, normas, valores, propósitos y relaciones que ponen en evidencia el discurso francesista en contraposición con los italianistas. Como antes dicho, resulta evidente que una de sus actividades clave para consolidarse y fortalecerse como grupo fue la desacreditación de los “otros”. Este ataque hacia el grupo contrario, también se puede identificar en el discurso francesista contra aquellos a quienes denominaban despectivamente como los “modernistas”, es decir: compositores también reconocidos en Europa, pero con los que francesistas como Campa o Herrera y Ogazón, manifestaban un claro desacuerdo debido a que su lenguaje compositivo iba en contra de la estética que ellos promulgaban. Como se ha mencionado, Debussy y Strauss son dos ejemplos de compositores que ellos calificaban de modernistas.<sup>233</sup> Al respecto, Campa opinaba:

Los *modernistas* se van imponiendo, está de *moda* [...] y de ahí que todo lo que se desvíe de la corriente, todo lo que no sea ruidoso, confuso extravagante é incomprendible, se declare retrógrado, pueril ó superficial. Y sin embargo –eso es pasmoso– el mismo público que aplaude hoy la *Salomé* de Strauss, se deleita (y para esto sí hay razón) con

---

<sup>231</sup> Algunos ejemplos son su *Minuetto*, su pieza para piano *Chanson de Amour*, y justamente su ópera *Edith*, entre otras. Para más información al respecto puede consultarse el catálogo con sus obras y composiciones presente en esta tesis en la página 165 del presente tomo.

<sup>232</sup> “Estanislao Mejía, “Breves comentarios sobre educación musical. La escala tonal y el nacimiento de la Armonía. Evolución de estos elementos en la Educación musical de algunos pueblos civilizados,” (documento mecanografiado, IISUE-AHUNAM, 17 de febrero de 1959).

<sup>233</sup> Herrera y Ogazón, *Puntos de vista. Ensayos de crítica* (México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 2012, reimpresión facsimilar [1921]) 83, 100.

el *Matrimonio de Fígaro* de Mozart; y el que ayer aplaudió una obra en *forma de ecuación* de Max Reger, se emociona mañana con la *Cavalleria Rusticana* ó los *Payasos*... ¿Habrá quien pueda explicar hechos semejantes que a diario se palpan aquí [Leipzig]?... Lo cierto es que la música atraviesa un rudo período de transición que no se sabe a dónde conducirá: quizás, y así lo espero, á una reacción favorable á las obras fundadas en las eternas é inmutables leyes de la belleza.<sup>234</sup>

Particularmente sobre *Salomé* Campa afirmaba: “eso es la degeneración y no progreso; es todo junto: la locura, la aberración y la neurastenia del arte”.<sup>235</sup> La opinión de Herrera y Ogazón no era muy distinta. Ella pensaba que las obras tempranas de Strauss eran valiosas; sin embargo, para ella el compositor perdió el camino cuando decidió anteponer el verismo a la belleza en sus composiciones.<sup>236</sup> Debussy fue también blanco de las críticas de ambos mexicanos. Campa tampoco era partidario de las innovaciones armónicas del compositor francés; sin embargo, lo reconocía un poco más que a Strauss.<sup>237</sup> Herrera y Ogazón, por su parte, se mostraba más dura en su posición contra Debussy, aun cuando aceptaba que era un músico apreciado por los franceses:

[...] el fatalismo, la excentricidad, el carácter enigmático de la música debussiana son tan ajenos, más todavía tan antagónicos al alegre y claro genio francés, al espíritu “rebondissant” de esa raza llena de vitalidad, -raza privilegiada, a la par exquisita y enérgica-, que pueden comprometer la permanencia de Debussy en su puesto actual en el Parnaso Galo.

Una idea semejante no podría anidar entre la crítica francesa contemporánea, que se ha dedicado, casi en su totalidad, a cantar las alabanzas de Debussy en términos de exageración absurda.<sup>238</sup>

Estas opiniones arrojan que no cualquier práctica “nueva” que viniera del viejo continente era aceptada por los francesistas. Aquellas que atentaban contra su concepción de las “eternas é inmutables leyes de la belleza” eran rechazadas con una abierta desacreditación. Y esto era casi

---

<sup>234</sup> Campa, *Críticas musicales*, 41.

<sup>235</sup> Campa, *Críticas musicales* 38.

<sup>236</sup> Herrera y Ogazón, *Puntos de vista*, 85.

<sup>237</sup> Campa, *Críticas Musicales*, 44.

<sup>238</sup> Herrera y Ogazón, *Puntos de vista*, 100.

una necesidad para asentar el poder que ya habían conseguido y para demostrar que ellos ofrecían la única vía posible para la modernización musical en México. Más allá de una lucha estética contra italianistas o modernistas, las diferencias que los francesistas buscaron evidenciar las utilizaron casi como pretexto para conseguir poder en las altas esferas artísticas del país; poder que obtuvieron al desplazar de los altos cargos a la generación anterior: los italianistas. Asimismo, defendieron sus ideales de una posible amenaza representada por los modernistas quienes podían poner en tela de juicio su discurso modernizador, es decir: aquellas prácticas y compositores “nuevos” que ellos se adjudicaban haber introducido a México; pero también aquellas prácticas que buscaron conservar. Ambas definían su identidad, y de cierta forma, buscaban unificar la práctica musical del país. Como he mencionado, las primeras composiciones de Mejía concuerdan con las ideas promulgadas por los francesistas y no contienen ese lenguaje “modernista” que criticaba su maestro Campa. Sin embargo, años más tarde, Mejía describe a Debussy y a Stravinsky como compositores “consagrados” de la “música moderna”<sup>239</sup> y a Strauss como un “músico admirable”.<sup>240</sup> Esto pone en evidencia que a pesar de que él tuvo posteriormente su propia opinión sobre estos “modernistas”, mientras fue alumno del Conservatorio siguió fielmente los lineamientos establecidos por sus profesores francesistas.

Por otro lado, existía otro grupo que atentaba seriamente con el objetivo francesista de inculcar la “moderna música clásica” a nivel nacional y que se estaba posicionado mucho más fuerte que cualquiera de los grupos anteriores: me refiero a la zarzuela. Este género de origen español ha tenido una “ubicación secundaria en el corpus musical universal”, probablemente como “resultado del desconocimiento del género como tal, prejuicio de la crítica erudita o factores socio-políticos”.<sup>241</sup> Llegó a Cuba en 1854 y se esparció rápidamente por toda América Latina.<sup>242</sup> Puede dividirse en dos categorías: la zarzuela “chica” y la “grande”. Al parecer, la única diferencia que existía entre ellas era el número de actos: la zarzuela chica solía constar de un único acto, presentándose comúnmente en las tandas, y la grande de dos o tres actos, por lo

---

<sup>239</sup> Estanislao Mejía, “La música mexicana,” ponencia presentada en el Segundo Congreso Nacional de Música (septiembre de 1928), citado por Acuña, *Al encuentro de la música*, 98.

<sup>240</sup> Estanislao Mejía, “Alocución leída por el profesor Estanislao Mejía, Director de la Facultad de música, con motivo de la inauguración y apertura de cursos,” (1929), citado por Acuña, *Al encuentro de la música*, 127.

<sup>241</sup> Sixto Plaza, “La Zarzuela, género olvidado o malentendido,” *Hispania* 73, no. 1 (marzo de 1990): 23.

<sup>242</sup> Bryan, “Teatro popular,” 134.

tanto su duración era considerablemente mayor.<sup>243</sup> Ambas solían mostrar “cuadros populares”<sup>244</sup> de la gente asociada a las clases sociales bajas y compartían la característica principal del género: la alternancia entre canto y diálogos hablados. Este rasgo también lo comparten otros géneros líricos como la opereta, el *singspiel* alemán o la *opéra comique* francesa y representa una de las principales diferencias que tienen con el resto de los géneros operísticos creados hasta esos primeros años del siglo XX, donde todo el texto es cantado.

En México, desde 1888 la zarzuela por tandas cobró una gran popularidad y se presentaba con gran éxito en los “principales teatros de la ciudad”.<sup>245</sup> Aunque también se representaban zarzuelas de gran formato<sup>246</sup>, éstas y las ofrecidas por horas solían ser juzgadas por los intelectuales de las élites mexicanas como zarzuelas chicas y, por lo tanto, representaciones artísticas inferiores; probablemente esto sucedía a causa de la enorme cantidad de zarzuelas por tandas que se exhibían, lo cual tendió a encuadrar ambas categorías como parte del género chico. Asimismo, existía un gran resentimiento por parte de los intelectuales mexicanos frente al enorme éxito que estaban conquistando las zarzuelas, pues esto amenazaba la imagen de nación civilizada que ellos buscaban construir. Así se puede ver en el comentario del escritor Luis G. Urbina sobre la enorme cantidad de zarzuelas exhibidas en la Ciudad de México:

Ellos mandan y los otros espectáculos obedecen. Nos dan lo que quieren, como lo quieren y cuando lo quieren. Pues la zarzuela nos tiene ahitos [sic], zarzuela para todas las temporadas, zarzuela noche a noche. Alejan al drama, le dan por cárcel al Nacional o lo destierran al Arbeu. Pertenece a las tandas, nos lo han impuesto.<sup>247</sup>

Esta declaración refleja su desaprobación ante esa especie de monopolio de la zarzuela en los escenarios de la ciudad. La opinión de los músicos conservatorianos no era muy diferente, Morales también tenía en muy baja estima a la zarzuela. Con relación a un concurso de zarzuelas mexicanas<sup>248</sup> él comentaba lo siguiente:

---

<sup>243</sup> Plaza, “La Zarzuela,” 23.

<sup>244</sup> Plaza, “La Zarzuela,” 28.

<sup>245</sup> Bryan, “Teatro popular,” 145.

<sup>246</sup> Olavarría y Ferrari, *Reseña histórico*, tomo IV, 611-624.

<sup>247</sup> Luis G. Urbina, *Ecos teatrales* (México: INBA, 1963), 151, citado por Bryan, “Teatro popular,” 146.

<sup>248</sup> Debido a la gran demanda de este género por parte del público mexicano, en los primeros años del siglo XX comenzaron a aparecer las primeras zarzuelas compuestas en el país. Uno de los ejemplos más conocidos es *Chin-Chun-Chan*, con letra del periodista y escritor José F. Elizondo. Pérez Montfort, *La cultura*, 27-28.

Acá somos más hombres, en esta bendita Italia de América se piden zarzuelas en tres y cuatro actos, conteniendo payos, borrachos, mujeres desnudas y estrofas satíricas; la obra así presentada, pasa a la censura de un... tal, que si es amigo del autor, acepta su composición con gestos; y si es enemigo la devuelve con desprecio y aún con grosería. Ya aceptada hay que apechugar con las lindas (?) voces de los artistas y con su fino trato. Una vez preparada se ofrece al respetable público y a sus sesudos reventadores.

Si se salva la pieza -cosa muy problemática si es hechura paisana-, como no hay en ello, ni puede haber la satisfacción de un triunfo artístico, sólo restan las esperanzas de lucro; pero éste, consiste en dos pesos, sí, dos pesos por cada representación, los cuales al decir del experimentado autor de *Zulema*, [Ernesto Elorduy] no alcanzan ni para pagar las copas que ingieren los gorreros adictos amigos felicitantes.<sup>249</sup>

Muchas son las realidades que refleja el comentario de Morales sobre la vida musical mexicana: la censura que se aplicaba a estos géneros, el “compadrazgo”, el desempeño de los cantantes y su comportamiento, el inherente colonialismo interno ante el menosprecio de las obras nacionales y la exigua remuneración a los compositores. Pero lo que llama la atención en referencia a la zarzuela, son los valores que se reflejan en la manera despectiva con la que se refiere a ella: como un género incapaz de lograr un “triunfo artístico” y la carga de inmoralidad con la que asocia a los personajes representados en estas obras. ¿Cuál era la opinión que tenían los francesistas sobre la zarzuela? no muy diferente de la que expresaba Morales. Al respecto, Campa opinaba:

A mi juicio, los compositores de zarzuela han seguido rumbo torcido imitando el pornográfico *género chico*, hoy cultivado en España, y trasladando á la escena las costumbres vulgares y el lenguaje soez de nuestro pueblo.<sup>250</sup>

---

<sup>249</sup> Melesio Morales, *Melesio Morales (1838-1908): Labor periodística*, con selección, introducción, notas y hemerografía de Áurea Maya (México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1994), 166-167.

<sup>250</sup> Campa, *Críticas*, 167.

Tal parece que la postura negativa ante la zarzuela, relegándola como una expresión del género chico, es un valor compartido entre francesistas e italianistas, que reafirma a ambos como parte de los ilustrados. En general, los partidarios de la música “seria” comparaban la zarzuela con la ópera, condenando a la primera como un género inferior y enaltecendo a la segunda. Así lo demuestran los comentarios sobre la *Atzimba* Ricardo Casto, miembro del Grupo de los Seis, que en numerosos periódicos fue anunciada antes de su estreno como una zarzuela.<sup>251</sup> Después de su representación, Campa afirmó que la obra de su amigo Castro estaba “modestamente titulada como opereta” y que en realidad se trataba de una “ópera cómica en la cual se esbozan los legítimos méritos de un drama lírico moderno”.<sup>252</sup> Y le hacía la siguiente invitación:

Con el empleo del recitado musical aprovechado en la forma usada por Bizet en su “Carmen”<sup>253</sup> y por Gounod en el “Fausto”, “Atzimba” sería una verdadera ópera que nada tendría que envidiar á muchas de las contemporáneas europeas.<sup>254</sup>

Aparentemente para Campa el alternar el texto hablado con el texto cantado era una característica que degradaba a los géneros líricos<sup>255</sup> y, por lo tanto, consideraba que el uso de este recurso era el único impedimento para que Castro lograra realizar una obra equiparable a sus referentes más elevados: las óperas serias europeas de finales del siglo XIX. Castro siguió el consejo de Campa, alineándose así a los valores de uno de los miembros más fuertes del grupo francesista al que él también pertenecía. Para la función de *Atzimba* en noviembre del mismo año,<sup>256</sup> la obra se presentó ya sin los diálogos hablados, además de contar con un nuevo acto:

En los programas que han circulado de la “Atzimba” del profesor D. Ricardo Castro, aparece como que ha sido enteramente refundida la obra, puesto que además de

---

<sup>251</sup> “La nueva obra en Arbeu ‘Atzimba’ acontecimiento teatral” *El mundo, edición diaria*, 7 de septiembre de 1899, 3. “Atzimba,” *El tiempo*, 12 de septiembre de 1899, 2. “Atzimba, un artista y una obra de arte,” *El mundo, edición diaria*, 12 de septiembre de 1899, 1.

<sup>252</sup> Gustavo E. Campa, “En Arbeu,” *Diario del Hogar*, 23 de enero de 1900, 1; tomado de “La ‘Atzimba’ de Ricardo Castro, impresiones,” *El Imparcial*, 22 de enero de 1900, 1.

<sup>253</sup> Los recitativos de *Carmen* no fueron agregados por Georges Bizet, sino por Ernest Guiraud para su representación en Viena el 23 de octubre de 1875. Blas Cortés, *Introducción al mundo de la ópera: Carmen, George Bizet* (España/México: Daimon, 1983), 41.

<sup>254</sup> Gustavo E. Campa, “En Arbeu,” 1.

<sup>255</sup> Ante tales comentarios de Campa, como maestro de composición de Mejía, resulta lógico el hecho de que *Edith* no contenga diálogos hablados.

<sup>256</sup> Sosa, *Dos siglos*, 148.

habérsele suprimido la parte hablada que tenía como zarzuela substituyéndose [sic] por recitados de canto, se la ha agregado un acto demás, teniendo por consiguiente, en la actualidad, tres actos la obra.<sup>257</sup>

Como se ha visto hasta ahora, el público mexicano que asistía a los grandes teatros de la capital gustaba tanto de la ópera, como de la zarzuela y otros espectáculos similares representados en los mismos recintos, como la opereta. En el caso del género chico, los precios de los boletos abrieron la puerta a un público más heterogéneo gracias a las tandas, factor que contribuyó a que fueran estos los espectáculos con una mayor afluencia de público. Por lo tanto, la crítica a estos géneros no era propia de todos los burgueses que frecuentaban los teatros, sino de aquellos ilustrados para quienes estos géneros no estaban a la altura de otros que ellos consideraban más elevados y más civilizatorios, por ejemplo, la ópera. Para los líderes del Conservatorio, la zarzuela y en general el género chico, representaba una actividad que no comulgaba con lo que ellos valoraban como “digno” de ser llevado a la escena y que, por el contrario, era un retroceso en su búsqueda de inculcar la música “clásica” en el país. Sin embargo, hubo una ocasión en que las circunstancias orillaron a Campa a emitir un juicio favorable acerca de la zarzuela, particularmente de la zarzuela mexicana. En 1902 Ernesto Elorduy estrenó en el Teatro del Conservatorio su “zarzuela oriental”<sup>258</sup> *Zulema*, orquestada por Castro.<sup>259</sup> Ricardo Miranda afirma que al estar “su gran amigo Castro”<sup>260</sup> tan relacionado con la creación de esta obra del género chico, a Campa no le quedó más remedio que calificarla de la siguiente manera:

El cultivo de la zarzuela entre nosotros fue, aunque más escaso, superior en lejanas épocas; hoy, que ha tomado mayor incremento, decae irremediamente bajo el influjo del corrompido “género chico”. Éste es uno de los males que nos ha procurado el comercio artístico-musical con España, y del cual, en buena parte y con mi más entusiasta aprobación, ha logrado sustraerse Elorduy.

---

<sup>257</sup> “La representación de ‘Atzimba’,” *El tiempo*, 11 de noviembre de 1900, 2.

<sup>258</sup> Alba Herrera y Ogazón se refiera a ella como una opereta. Herrera y Ogazón, *El arte musical*, 215.

<sup>259</sup> Ricardo Miranda “De Estambul a Tuxtepec: “Zulema,” en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana* (México: Universidad Veracruzana y Fondo de Cultura Económica, 2001), 155.

<sup>260</sup> Miranda “De Estambul,” 168.



[...] Alabo sin restricción el justo medio en que supo colocarse el autor al emprender el vuelo: no fue tan alto que se perdiese entre las nubes, ni tan bajo que rozase las escorias de la trivialidad.<sup>261</sup>

Ya sea por la participación de Castro, como afirma Miranda, o por el hecho de que esta zarzuela haya sido escrita por un compositor mexicano que “pertenecía, lo mismo por linaje que por derecho propio, a lo respetable y selecto de la sociedad porfiriana”,<sup>262</sup> el discurso de Campa refleja el cuidado con el que debía desempeñar su actividad pública y cómo su discurso verbal estaba muchas veces supeditado a cuidar su poder político. A pesar de no dejar de mencionar su posición frente al género chico, no podía desaprobado públicamente a un miembro del Grupo de los Seis, en el caso de Castro, ni enemistarse con Elorduy, alguien tan influyente en la política y las artes en México.<sup>263</sup> Así que con esta declaración “el honor de los músicos serios estaba salvado, [y] la zarzuela mexicana se redimía al cosechar siquiera por una ocasión los comentarios bondadosos de uno de sus más acérrimos enemigos”.<sup>264</sup>

¿Cómo se inserta la escena lírica *Edith* de Mejía en esta diversidad de discursos? Ahora buscaré mostrar la identidad discursiva de la *Edith* de Mejía y cómo ésta se relaciona, o no, con los discursos de todos los grupos que convivieron durante su creación.

### **Conclusiones: *Edith*, una ópera francesista**

En 1902, Campa fue nombrado “inspector general de música en las escuelas primarias y conservatorios”.<sup>265</sup> Para Herrera y Ogazón, fue a partir de entonces que Campa comenzó a tener injerencia en la dirección del Conservatorio. De esa época, ella afirmaba lo siguiente:

En aquel tiempo, notábase en el Gobierno mexicano una especie de furor por todo lo que tuviese origen europeo. Esa tendencia, tan útil para el país mientras tuvo un

---

<sup>261</sup> Gustavo E. Campa, “La ‘Zulema’ de Elorduy. Breves impresiones,” *El imparcial*, 27 de enero de 1902, 1-2.

<sup>262</sup> Ricardo Miranda “De Estambul,” 158.

<sup>263</sup> “[Elorduy] fue cónsul de México en Marsella y Barcelona. En México era amigo de Justo Sierra y solía asistir con éste a las recepciones en Chapultepec. Cuando Díaz hizo traer desde Dolores la campana de la Independencia, Elorduy escribió la música para la ocasión.” Miranda, “De Estambul a Tuxtepec,” 158.

<sup>264</sup> Miranda, “De Estambul a Tuxtepec,” 168.

<sup>265</sup> Pareyón, *Diccionario enciclopédico* vol I, 164.

desarrollo moderado, había llegado, a la sazón, a los límites de lo humillante. Nada podía tener valor sin el sello del Viejo Mundo, en cualquier orden que fuese; el contagio cundió y todos acabamos por participar de la gran ilusión; sin Europa, decididamente, no eran concebibles un modelo serio, una opinión de peso o una iniciativa digna de atención.<sup>266</sup>

Su declaración pone en evidencia el eurocentrismo y el consecuente colonialismo interno que dominaban en aquella época. Como parte de estos fenómenos, el gobierno de Díaz emprendió acciones para mejorar los “planteles educativos y artísticos del país”,<sup>267</sup> y lo hizo promoviendo la visita a los principales centros de enseñanza europeos para que “México pudiera, mediante la puesta en práctica de aquellos modelos de desarrollo, alcanzar un sitio dentro de la dinámica mundial civilizadora”.<sup>268</sup> De esta manera, surge la iniciativa de Campa de crear un nuevo plan de estudios para el Conservatorio, producto de su viaje por Europa en 1908.<sup>269</sup> Dicho plan entró en vigor en 1910 y tenía como ejes principales el generar “una escrupulosa selección de alumnos” y “que permitiera desarrollar rápidamente el talento de las buenas o excepcionales facultades, avanzar más pausadamente en el caso de los talentos con menores facultades, y excluir a los alumnos medianamente dotados pues su permanencia sería a la larga improductiva”.<sup>270</sup> Para llevar a cabo estas propuestas, tanto los métodos de enseñanza como los criterios de evaluación se establecieron con referentes europeos, fundamentalmente franceses. Considerando todo esto, la *Edith* de Mejía resulta un ejemplo idóneo para mostrar las habilidades que se esperaban de un compositor que egresaba del Conservatorio. Este trabajo final refleja los valores francesistas, los cuales ya estaban indudablemente arraigados en la institución para cuando Mejía escribe su ópera. ¿Cómo se refleja el francesismo en *Edith*? En primer lugar, el libreto fue escrito originalmente en francés, y no sólo eso, también se trataba de un texto que ya había sido previamente aprobado por las más altas autoridades musicales en París en el marco del *Grand Prix de Rome*, es decir, por aquellos que representaban los modelos a seguir para los francesistas. Asimismo, esta ópera no contiene diálogos hablados, rasgo característico de géneros como la *opera buffa*, la *opéra-comique* o el *Singspiel* que los

---

<sup>266</sup> Herrera y Ogazón, *El arte musical*, 74.

<sup>267</sup> Zanolli, “La profesionalización” vol. I, 294-295

<sup>268</sup> Zanolli, “La profesionalización” vol. I, 295.

<sup>269</sup> Zanolli, “La profesionalización” vol. I, 292.

<sup>270</sup> Zanolli, “La profesionalización” vol. I, 297, 299.

francesistas consideraban menos elevados en comparación con la ópera seria;<sup>271</sup> o más aún, que solían relacionar con la zarzuela a la que criticaban severamente. Por el contrario, en la *Edith* de Mejía todo el texto está cantado de principio a fin, con algunos fragmentos que funcionan como una especie de recitativo o diálogo acompañado por toda la orquesta; un ejemplo de esto se encuentra en el fragmento que precede el aria del Monje en la Escena I (Fig. 14).

The image shows a page of a musical score for the opera *Edith* by Manuel Mejía. It is a recitative piece for the Monks (LE MOINE) before an aria. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts for the Monks. The instruments listed are: Cl. en sib, Cor. Ing., Fig., Cor. en fa 1 & 3, Cor. en fa 2 & 4, Tpt. en sib, Tbn. 1 & 2, Tbn. 3 & Tb., Timb., Bom. & Pl., Arp., M. (LE MOINE), Vn. I, Vn. II, Va., Ve., and Ch. The score includes various musical notations such as 'ad lib.', 'a tempo', 'f', 'pp', and 'divis.' along with French lyrics for the Monks' part. The lyrics are: 'L'atache est an de - sui de tou - te force lu - mai - ne! El car-go, es su - pe - rior a to - do, es - fuer - zo, lu - ma - no. La lame, en gran - di - La lu - sa, es ple - ni -'.

Fig. 14 Recitativo previo al aria del Monje en *Edith* de Mejía.

Los recursos armónicos que Mejía utilizó en esta ópera ciertamente no son innovadores. Sin embargo, existen ciertos pasajes donde en pocos compases juega con las inflexiones y los cromatismos. Así se puede ver en el final del dueto entre Edith y el Monje, en el que los

<sup>271</sup> Así lo dejan ver las modificaciones que hace Castro a su *Atzimba*, siguiendo el consejo de Campa de transformar los diálogos hablados en recitativos para que ésta fuera una “verdadera ópera” equiparable a las realizadas por sus referentes europeos.

cromatismos de la línea de la soprano van guiando primero hacia una inflexión a Mi bemol mayor y después a una en Mi menor, para volver al Sol mayor, tonalidad en la que había iniciado el número (Fig. 15). Este tipo de cambios en secciones tan pequeñas se contraponen al estilo habitual de las óperas italianas que los francesistas reprobaban, en el que un gran desarrollo melódico podía estar acompañado sólo por dos o tres acordes y sin el menor guiño a otras tonalidades, tal como se muestra en el dueto entre Lindoro (tenor) y Mustafá (bajo) de la ópera *L'italiana in Algeri* de Rossini. (Fig. 16).

285 *Tempo primo* melodía cromática

E  
 paix et sa lu - mière sa lu - mière et sa lu - mière sa lu - mière sa lu -  
 luz y san - ta paz, dul - ce paz y san - ta luz, san - ta luz, dul - ce

M  
 paix sa paix sa paix sa lu - mière sa lu -  
 luz su san - ta luz, san - ta luz, dul - ce

*Tempo primo*

V Sol mayor V9 V i iii Mib mayor ii7/vi vii°/vi vi ii

acorde pivote

290

E  
 miè - re à ge - noux à ge - noux  
 paz... de ro - di - llas de ro - di - llas

M  
 miè - re à ge - noux à ge - noux  
 paz... de ro - di - llas de ro - di - llas

V7 I V7 vi°7 i iv7 ii°7 vii°7

Mi menor como transición a Sol mayor

E  
 à ge - noux  
 de ro - di - llas

M  
 à ge - noux  
 de ro - di - llas

*poco ritenuto*

I Sol mayor

Fig. 15 Dueto de Edith y el Monje en *Edith* de Mejía, compases 285 a 296.

74

L. *-mor, che den - tro il pet - to mar - tel - lan - do il cor mi*  
*-ev - er I may trav - el to my love I must be*

M.

**Sol mayor**

V7 I V7

77

L. *va, sen - to a - mor, che*  
*true, for - wher - ev - er*

M. *Sei di ghiaccio? sei di stucco? Vie - ni, vie - ni: che t'ar - re - sta? Sei di ghiaccio? sei di*  
*Have you turned in to a stat - ue? I don't know what's get - ting at you. Have you turned in - to a*

[Legato] *ppp*

I IV I

79

L. *den - tro il pet - to mar - tel -*  
*I may trav - el, to my*

M. *stucco? Vie - ni, vie - ni: che t'ar - re - sta? U - na mo - glie co - me questa, u - na mo - glie co - me*  
*stat - ue? I don't know what's get - ting at you. Come a - long now, I implore you, to the beauty wait - ing*

IV I IV

132118

63

80

L. *-lan - do il cor mi va,*  
*love I must be true,*

M. *que - sta, u - na mo - glie co - me que - sta, cre - di a me, ti pia - ce - rà, sì, cre - di a*  
*for you, she is read - y to a - dore you, she's the ver - y girl for you, I swear, the*

[Arch.]

I IV I

Fig. 16 Dueto de Lindoro y Mustafá en *L'italiana in Algeri* de Rossini, compases 74 a 81.

Como se ha mencionado, los francesistas solían criticar el abuso de coloraturas, trinos y *cadenzas*, escritas por el compositor o agregadas por los cantantes, todo ello ampliamente utilizado en las óperas que ellos calificaban de italianistas. Sin erradicarlos por completo, tanto los francesistas como algunos de los compositores europeos que tomaban como modelos usaban estos recursos con mucha mayor moderación. Asimismo, implementaban otras herramientas que demandaban un virtuosismo vocal distinto, por ejemplo, en lugar de introducir varias notas agudas dentro de un grupo de coloraturas,<sup>272</sup> realizaban una frase larga en donde el punto más importante era una sola nota aguda, la cual solía estar precedida por algún cambio de tempo y se alargaba con un calderón, *ritardando* o *tenuto*; esta forma de articular la melodía también produce un desarrollo dramático más continuo. En *Edith*, Mejía utiliza este desarrollo melódico en numerosas ocasiones. Un ejemplo se encuentra al final del aria de la soprano en la segunda escena, la cual también constituye uno de los puntos climáticos de la obra (Fig. 17). Por su parte, Campa también hace uso de este recurso en el dueto entre Citlalin (soprano) y Nezahualcóyotl (tenor) en su ópera *El rey poeta* (Fig. 18).

The image shows a musical score for the final of the aria of Edith, scene II in *Edith* de Mejía. The score is in G major and 4/4 time. It features a soprano line (E) with lyrics and an orchestral accompaniment (Vn. I, Vn. II, Va., Vc., Cb.). The soprano line has a long melodic phrase with a fermata over the final note, marked 'rit.' and 'a tempo'. The lyrics are: 'lui! / él! / oui / ¡Si, / c'est / es / lui / él! / O / ¡Oh, / joie / gran / Dios! / c'est / ¡Es / lui! / él!'.

Fig. 17 Final del aria de Edith, escena II en *Edith* de Mejía.

<sup>272</sup> Ver ejemplo del aria “Regnava nel silenzio” de la ópera *Lucia de Lammermoor* de Gaetano Donizetti en la página 48.

Fig. 18 Dueto de Citlalin y Nezahualcóyotl en *El rey poeta* de Campa, compases 54 y 57.

La intención de preservar la tradición de los “grandes maestros de la música europea” como parte de la ideología conservatoriana, también traía consigo una imitación a nivel de cátedra. Con referencia a la época en la que Campa ocupaba la dirección del Conservatorio, Herrera y Ogazón afirmaba que “el alumno, consciente o inconscientemente, es el reflejo del profesor hasta que termina sus estudios.”<sup>273</sup> Es por ello que *Edith* refleja fielmente los valores francesistas, ya que Campa aprovechó su puesto de director y de maestro en Conservatorio para divulgarlos e incluso imponerlos entre los alumnos y maestros. De esta forma, la tradición musical se preservaba a través de las técnicas que los francesistas apuntalaban como las más actualizadas, las cuales ellos se jactaban de dominar y las presentaban como la única vía de desarrollo posible. Esta posibilidad de imponer su discurso en la institución de educación musical más importante en el país era la prueba irrefutable de que habían vencido a los

<sup>273</sup> Herrera y Ogazón, *El arte*, 78.

italianistas y que habían logrado convertirse en el grupo que ostentaba el mayor poder en el ámbito musical mexicano. Tomando en cuenta todo esto, no es sorprendente encontrar similitudes entre las óperas de Campa y Mejía, es decir, maestro y alumno. Además del desarrollo melódico ya mencionado, otro ejemplo se encuentra en la manera en la que algunos elementos musicales se relacionan con ciertos componentes dramáticos. Esto se ejemplifica en el dueto de amor entre la soprano y el tenor; en ambas óperas las líneas vocales de los protagonistas están en unísono justo cuando enaltecen al sentimiento que los une. Este unísono puede interpretarse como un elemento que simboliza la resolución de los personajes en amarse y permanecer unidos, un valor otorgado a los protagonistas en numerosos libretos de óperas del siglo XIX. Por otro lado, ambos fragmentos están en modo mayor, en los dos abundan los cambios de tempo, las notas agudas tenidas y los trémolos en el acompañamiento; elementos que contribuyen a la expresividad de estas secciones. (Fig. 19a, 19b, 20a y 20b).

The image shows a musical score for a duet between Citlalin (Cit.) and Nezahualcōyotl (Netz.) in the opera 'El rey poeta' by Campa, measures 100 to 105. The score is written in G major and 2/4 time. The vocal lines for Citlalin and Nezahualcōyotl are in unison, as indicated by a green bracket labeled 'unísono'. The lyrics are: 'mor! A - mor! Ah! Sueño en - can - to ju - bi - lo del co - ra - zón! E - res tú nues - tro buen Dios!'. The piano accompaniment features several tempo markings: 'accel. poco a poco' (circled in red) at measure 100, 'allarg. assai' (circled in red) at measure 103, 'sempre cresc.' at measure 104, and another 'accel. poco a poco' (circled in red) at measure 105. A red bracket labeled 'trémolos' spans measures 104 and 105, indicating trills in the piano accompaniment.

Fig. 19a Dueto entre Citlalin y Nezahualcōyotl en *El rey poeta* de Campa, compases 100 a 105.



Do mayor

106 17

Cit. San - to\_a-mor, se - ñor del mun - do! Sa - cro nu - men ce - les -

Netz. San - to\_a-mor, se - ñor del mun - do! Sa - cro nu - men ce - les -

Tempo I un poco mosso

108 accel.

Cit. tial! Tú trans-for - mas en un o - a - sis nues-tra vi - da te - rre -

Netz. tial! Tú trans-for - mas en un o - a - sis nues-tra vi - da te - rre -

108 accel.

110 rit.

Cit. nal! - Ven sin tar-dar a - - - mor! Ven a no - so - tros

Netz. nal! - Ven sin tar-dar a - - - mor! Ven a no - so - tros

110 rit.

Fig. 19b Dueto entre Citlalin y Nezahualcōyotl en *El rey poeta* de Campa, compases 106 a 111.

**EDITH**

492

E Ah! que les cieus soient be - nis\_

¡Ah! ben-di - ga - mos al cie - lo

H i - vre, à ja - mais Pourt'a-dorer je veux vi - vre Je sens mes bras ra - jeu -

con tu dul-ce\_amor Quiero vi-vir pa-ra\_a - mar - te Vuelvo\_a sen-tir - me fe -

Sib mayor

496

E Dé jà le bon - heur m'en - i - vre soyons u - nis, soyons u - nis, soyons u -

Vuelvo\_a sen-tir - me fe - liz nos u - ni - re - mos, nos u - ni - re - mos, nos u - ni -

H nis ra - jeu - nis soyons u - nis, soyons u - nis, soyons u -

liz con a - mor nos u - ni - re - mos, nos u - ni - re - mos, nos u - ni -

trémolos

cresc.

unísono

cresc.

Fig. 20a Dueto entre Edith y Haroldo en *Edith* de Mejía, compases 492 a 499.

500

E

ten.

rall.

dim.

nis, soy - ons u - nis L'a-mour nous a réu - nis soy-ons u - nis, soy - ons u -  
 re - mos, con los la - zos de un a - mor sin fin nos u-ni - re - mos, nos u - ni -

H

ten.

f

nis, soy - on u - nis L'a-mour nous a réu - nis soy-ons u - nis, soy - ons u -  
 re - mos, con los la - zos de un a - mor sin fin nos u-ni - re - mos, nos u - ni -

28

504

E

nis, soy-ons u - nis\_

re - mos, nos u - ni - re - mos

H

nis, soy-ons u - nis\_

re - mos, nos u - ni - re - mos

LE MOINE

M

Sei-gneur! Seigneur! vous les fe-rez  
 ¡Se - ñor! ¡Se - ñor! vos lo\_haceis vi -

Tempo

mf

Fig. 20b Dueto entre Edith y Haroldo en *Edith* de Mejía, compases 500 a 507.

Para Romero, una de las innovaciones educativas realizadas por los francesistas fue la implementación del estudio de obras polifónicas, como del *Clave bien temperado* de Bach incluido por Felipe Villanueva en los materiales de estudio para los pianistas en el Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo.<sup>274</sup> El interés por el estudio de esta técnica compositiva también se refleja en el Grand Prix de Rome, donde no sólo la fuga, sino también el coro y la cantata que se solicitaban a los participantes, eran consideradas habilidades requeridas en un compositor:

Estos géneros obligatorios, por artificiales que fueran, no eran arbitrarios: la *fugue d'école* representaba el más alto nivel de disciplina escolar, rigor formal y habilidad técnica (contrapuntística), mientras que el coro y la cantata eran ejercicios académicos preparatorios para escribir ópera, lo que implicaba crecer profesionalmente como natural ambición profesional.<sup>275</sup>

En *Edith*, Mejía incluye un coro con este estilo polifónico (Fig. 21), comprobando de esta forma que era capaz de componer a partir de esta textura musical, competencia que se esperaba de un alumno de los Conservatorios tanto de París como de México.<sup>276</sup>

*L'enfant prodigue* de Debussy, es otra obra con la que *Edith* tiene numerosas coincidencias; en este caso, dichas similitudes también permiten identificar ciertos modelos educativos europeos que fueron implementados en México. Esta ópera de Debussy nació igualmente a partir del Grand Prix de Rome, fue premiada en 1884 y también utiliza un libreto de Guinand.<sup>277</sup> Ambas obras están definidas como escenas líricas, son composiciones escolares, tienen una duración breve (de entre cuarenta y sesenta minutos), no contienen diálogos hablados, tienen tres personajes con las mismas tesituras (soprano, tenor y barítono), tienen un aria corta para cada personaje, además de un dueto entre soprano y tenor y un trío final. Asimismo, el lenguaje que utiliza Debussy

---

<sup>274</sup> Romero, "El francesismo," 158.

<sup>275</sup> Grayson, "Debussy on Stage," 62 [énfasis del autor] [mi traducción].

<sup>276</sup> Además de este coro, la *Fuga vocal* es otra composición escolar donde Mejía demuestra que domina esta habilidad. Ver entrada correspondiente en el catálogo de esta tesis en la página 172 del presente tomo.

<sup>277</sup> Gilbert, "Prix de Rome," 6.

en esta obra no tiene relación con aquellas innovaciones armónicas que tanto criticaban Campa y Herrera y Ogazón.

**CORO DE MONJES**

71

Tenor I  
Ve - ni Cre - á - tor spi - ri - tus, men - tes tu ó - rum

Tenor II  
[Ve - ni Cre - á - tor spi - ri - tus, men - tes tu ó - rum

Bajo I  
[Ve - ni spi - ri - tus men - tes vi -

Bajo II  
[Ve - ni spi - ri - tus, men - tes vi -

74

T. I  
vi - si - ta: [Im - ple su pér - na grá - ti - a Quae

T. II  
vi - si - ta: su - pér - na

B. I  
si - ta: Im - ple su - pér - na Quae

B. II  
- si - ta: Im - ple su - pér - na

Fig. 21 Coro de monjes en *Edith* de Mejía compases 71 a 76.

Así lo demuestran las críticas con motivo de la representación de *L'enfant prodigue* en el Teatro Real de la Moneda en Bruselas en 1913:

[...] cuál no habrá sido su sorpresa al escuchar la música de *l'Enfant prodigue*!... Sin la más mínima disonancia, ninguna sombra de impresionismo; la melodía brotaba plenamente en las fórmulas más utilizadas y más conocidas; las arias con un inicio y un fin; un pequeño ballet encantador; y, para terminar, un hosanna general, como en las cantatas que se respetan...

Y era una cantata, en efecto, lo que esta vez escuchaban encantados los viejos abonados, la cantata que el señor Debussy escribió al salir de Conservatorio y que le valió su Premio de Roma. Ella no tenía ninguna ambición de originalidad: era una buena tarea de estudiante, bien hecha, sobre el poema tradicional de tres personajes que, todos los años, es propuesto a la inspiración de los laureados; el alumno de Guiraud y de Massenet no tenía ninguna preocupación más que aquella de probar que él conocía a fondo la “materia” de sus maestros.<sup>278</sup>

De igual forma la ópera de Mejía contiene los valores que dominaron durante aquella época en la institución donde estudiaba: en su caso el discurso francesista. Y no pudo haber sido de otra manera, ya que, desde sus orígenes, un Conservatorio tenía como premisa “el cultivo de la tradición cultural musical”,<sup>279</sup> es decir, el “conservar” las tradiciones musicales adoptadas e impuestas por aquellos que tenían el poder para hacerlo. El Conservatoire National de Musique et Déclamation de Paris, desde su fundación en 1795, sirvió de modelo para el resto de los conservatorios europeos<sup>280</sup> y por ende, de los fundados posteriormente en América Latina. Este fenómeno es uno de los resultados del dominio eurocéntrico y su consecuente colonialismo interno bajo el cual estaba sometida toda generación de conocimiento durante el siglo XIX. En palabras de Quijano:

[L]os europeos generaron una nueva perspectiva temporal de la historia y reubicaron a los pueblos colonizados, y a sus respectivas historias y culturas, en el pasado de una trayectoria histórica cuya culminación era Europa [...] Con acuerdo a esa perspectiva, la modernidad y la racionalidad fueron imaginadas como experiencias y productos exclusivamente europeos. Desde ese punto de vista, las relaciones intersubjetivas y culturales entre Europa, es decir Europa Occidental, y el resto del mundo, fueron codificadas en un juego entero de nuevas categorías: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-razional, tradicional-moderno. En suma, Europa y no-Europa [...] Esa perspectiva binaria, dualista, de conocimiento, peculiar del eurocentrismo, se impuso como

---

<sup>278</sup> Lucien Solvay, *L'Etoile belge*, 10 de diciembre 1913, citado en Albert van der Linden, “‘L’Enfant prodigue’ de Debussy au Théâtre Royal de la Monnaie en 1913,” *Revue belge de Musicologie* 16, no. 1/4 (1962): 98 [mi traducción].

<sup>279</sup> Zanolli, “La profesionalización” vol. I, 37-38.

<sup>280</sup> Zanolli, “La profesionalización” vol. I, 42.

mundialmente hegemónica en el mismo cauce de la expansión del dominio colonial de Europa sobre el mundo.<sup>281</sup>

Como se ha mencionado, México era un reciente Estado nación que buscaba crearse un lugar dentro de la modernidad eurocéntrica, y una de las maneras de lograrlo fue por medio de la imitación de aquellas naciones que ya eran parte de esa modernidad. En esta visión eurocéntrica toda imitación lleva siempre consigo un inevitable retraso,<sup>282</sup> y el hablar desde la periferia, es decir desde “no-Europa”, califica irremediablemente como obsoletos e inferiores a estos discursos periféricos. Pero lo más significativo en este caso es el juicio negativo que los mismos mexicanos daban a cualquier producción cultural local. Particularmente los músicos “cultos”, tanto los compositores, los intérpretes, las escuelas y sus planes de estudio, transitaban un camino que pretendía “alcanzar” a los modernos europeos, lo cual convertía a las producciones nacionales en “intentos” o pasos en el camino de lograr esa supuesta evolución; y todas estas prácticas dentro del Conservatorio eran un reflejo de aquellas que el Estado buscaba implementar a nivel nacional. La *Edith* de Mejía es un producto cultural que forma parte de este fenómeno, en ella se pueden identificar los valores que Quijano atribuye al discurso dominante de Occidente, es decir a Europa: el hecho mismo de ser una ópera denota lo “civilizado” que se puede ser desde la periferia; lo “científico” y “racional” se palpa en la obediencia al correcto uso de las normas compositivas dictadas desde Europa e implementadas en el Conservatorio mexicano; y lo “moderno” al estar bajo la estética planteada por el discurso francesista, lo cual en aquella época era visto como lo más actualizado dentro de la práctica musical académica. Es decir, se reafirmaba el colonialismo interno al comprobar, una vez más, que la Ciudad de México podía llegar a ser “el París de América”<sup>283</sup> y que el Conservatorio formaba músicos “a la altura” de los que producía la “capital del mundo”,<sup>284</sup> prueba todo ello del progreso de México como una nación “civilizada”.

Sería muy limitado definir la *Edith* de Mejía sólo como una copia de las óperas europeas del siglo XIX: entender cómo se gesta este proceso de imitación y qué es lo que lo desencadenó,

---

<sup>281</sup> Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder,” 210-211.

<sup>282</sup> Este retraso puede ejemplificarse con el desfase en la implementación de los modelos extranjeros que los músicos mexicanos buscaron introducir en el país y los planteaban como novedosos.

<sup>283</sup> Julieta Ortiz Gaitán, “La ciudad de México” (consultado el 10 de octubre de 2019).

<https://books.openedition.org/cemca/843?lang=es>

<sup>284</sup> París. Campa, *Críticas*, 146.

ha permitido una contextualización más amplia. Al ubicar a *Edith* en este panorama musical y social, ha sido posible para mí identificar las convenciones y las estructuras de poder que dominaban en México durante aquel cambio de siglo y que, en cierto grado, han perdurado hasta la actualidad. Los fenómenos que envuelven a esta ópera están presentes en una gran cantidad de música académica mexicana de aquel periodo.<sup>285</sup> Por lo tanto, pienso que su estudio crítico representa una importante área de oportunidad para futuras investigaciones, las cuales ayudarían a visibilizar de una manera más clara de dónde viene la imitación a Europa que rodea a toda esta música y que la inserta dentro de los paradigmas del eurocentrismo y el colonialismo interno, en cierta medida vigentes aún hoy en día.

A continuación, describiré más detalladamente todas las fuentes de *Edith* que he localizado hasta este momento. Asimismo, plantearé los criterios editoriales que delimitaron la edición tanto de la partitura orquestal como de la versión para voz y piano, mi propuesta de filiación de las fuentes y el aparato crítico de ambas partituras.

---

<sup>285</sup> Sin lugar a dudas estos fenómenos también están presentes en mucha música de otros países latinoamericanos; por lo tanto, pienso que ese repertorio también podría ser abordado bajo las mismas premisas.



## EDICIÓN

### Abreviaturas fuentes:

AM: Aria del Monje, manuscrito.

CNM: Versión para voz y piano localizada en el Conservatorio Nacional de Música

FaM: Versión para voz y piano localizada en la Facultad de Música, manuscrito.

LibES: Libreto en español mecanografiado, localizado en el Conservatorio Nacional de Música.

LibFR: Libreto en francés, impreso en ceremonia de premiación de Grand Prix. GALLICA.P: partichelas, manuscrito.

PO: Partitura para orquesta, manuscrito.

REA: Romanza Edith, editada por Heriberto Acuña.

RECENIDIM: Romanza Edith, editada por el CENIDIM.

RECNM: Romanza Edith, manuscrito localizado en el Conservatorio Nacional de Música.

REFaM: Romanza Edith, manuscrito localizado en la Facultad de Música.

REO: Romanza Edith, editada en la revista *Orientación*.

RET: Presunta versión en la revista *Tricolor*.

## Fuentes y su descripción

ÓPERA COMPLETA PARA ORQUESTA <sup>286</sup>							
ABREVIATURA	DOTACIÓN			TEXTO	FECHA	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN
PO	2 Flautas 2 Oboes 2 Clarinetes Corno inglés 2 Fagotes 4 Cornos 2 Trompetas 2 Trombones Trombón bajo Tuba	Timbales Bombo Platillo Arpa Violín I Violín II Viola Violonchelo Contrabajo	Edith – Soprano Harold - Tenor Monje - Barítono  Coro masculino: -Tenor I -Tenor II -Bajo I -Bajo II	francés	ca. 1912	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM  Biblioteca Cuicamatini  Fondo Reservado

<sup>286</sup> Se localizaron las partichelas incompletas. La partitura orquestal se obtuvo gracias a la valiosa colaboración del investigador Herberto Acuña, quien lo localizó en el Fondo Reservado de la Biblioteca de la Facultad de Música de la UNAM en 2010, año en que realizó su investigación sobre el compositor. Sin embargo, desde 2018, año en que inicié mi búsqueda en este archivo, la partitura para orquesta no ha podido ser localizada nuevamente en la biblioteca.

PARTICHELAS							
ABREVIATURA	DOTACIÓN			TEXTO	FECHA	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN
P	2 Flautas 2 Oboes 2 Clarinetes* 2 Fagotes 4 Cornos 2 Trompetas 2 Trombones Trombón bajo Tuba	Timbales* Bombo* Platillo* Arpa* Violín I Violín II Viola Violonchelo Contrabajo	Edith – Soprano* Harold - Tenor Monje - Barítono Coro masculino*: -Tenor I -Tenor II -Bajo I -Bajo II	francés	ca. 1912	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado
	*Partichelas faltantes: Clarinete II Corno inglés Timbales (incompleta) Bombo Platillo Arpa Edith – soprano Coro						

<b>ÓPERA COMPLETA PARA VOZ Y PIANO</b>					
<b>ABREVIATURA</b>	<b>DOTACIÓN</b>	<b>TEXTO</b>	<b>FECHA</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>UBICACIÓN</b>
FaM	Edith - Soprano Harold - Tenor Monje - Barítono  Piano	francés	ca. 1912	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado
CNM	Edith - Soprano Harold - Tenor Monje – Barítono  Piano	francés y español	ca. 1922	Manuscrito	Conservatorio Nacional de Música Biblioteca Candelario Huizar Archivo Histórico

<b>ROMANZA PARA SOPRANO</b>					
<b>ABREVIATURA</b>	<b>DOTACIÓN</b>	<b>TEXTO</b>	<b>FECHA</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>UBICACIÓN</b>
REFaM	Voz y piano	francés	s/f	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado
RECNM	Voz y piano	francés y español	s/f	Manuscrito	Conservatorio Nacional de Música Biblioteca Candelario Huizar Archivo Histórico

RET <sup>287</sup>	¿voz y piano?	¿?	1917 fecha de la presunta publicación	Partitura editada: Revista <i>Tricolor</i>	Presumiblemente en la Biblioteca Jaime Torres Bodet de la CDMX
REO	Voz y piano	español	1949 fecha de publicación	Partitura editada: Revista <i>Orientación Musical</i> 8, no. 91	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini
REA	Voz y piano	español	2010 fecha de publicación	Partitura editada: <i>Concierto para la memoria. Obras para canto, piano y coro de Estanislao Mejía.</i> Editado por Heriberto Acuña Palacios	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Música mexicana
RECENIDIM	Voz y piano	francés	2018 fecha de publicación	Partitura editada: <i>Arias y Plegarias del Romanticismo Mexicano</i>	CENIDIM

<sup>287</sup> Romero, en la biografía que realizó sobre Mejía, menciona la publicación de una “Romanza” en la revista *Tricolor* en 1917. Hacia el final de esta investigación localicé ejemplares de esta revista resguardados en la biblioteca Jaime Torres Bodet; sin embargo, debido a la cuarentena del COVID-19 me ha sido imposible hasta el momento corroborar la existencia de dicha publicación y si esta “Romanza” es la misma que forma parte de *Edith*. Por esta razón, no es posible filiar esta presunta versión de la Romanza con el resto de las fuentes.

ARIA DEL MONJE					
ABREVIATURA	DOTACIÓN	TEXTO	FECHA	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN
AM	Voz y piano	francés	s/f	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado

LIBRETOS					
ABREVIATURA	FUENTE	TEXTO	FECHA	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN
LibFR	Libreto	francés	21 de octubre 1882	Impreso en: Programa de la Sesión Anual de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Francia.	Página web de la Bibliothèque nationale de France, Gallica. <sup>288</sup>
LibES	Libreto	español	10 de junio 1931	Documento mecanografiado	Conservatorio Nacional de Música Biblioteca Candelario Huizar Archivo Histórico

<sup>288</sup> “Académie de Beaux-Arts, séance publique,” 1-3.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9756449c.r=Acad%C3%A9mie%20de%20Beaux-Arts%2C%20s%C3%A9ance%20publique%20annuelle%201882?rk=64378;0>

## Criterios de edición

Esta edición crítica comprende la versión orquestal y la versión para voz y piano de la ópera completa. Como anexos en el tomo II se agregan las transcripciones, tanto para orquesta como para voz y piano, de la Romanza para soprano, la cual forma parte de la segunda escena de la ópera. Los siguientes criterios de edición corresponden a la partitura para orquesta y a la versión para voz y piano, más adelante señalaré por separado aquellos criterios específicos de cada versión.

- A continuación, se muestra mi propuesta de filiación estemática<sup>289</sup> de las fuentes:

NÚMERO	FUENTE	COMENTARIOS
1	PO	Muestra muchas correcciones hechas a lápiz o con lápices de colores, las cuales se han localizado ya corregidas e integradas al cuerpo del texto en fuentes posteriores. Por otro lado, contiene algunas secciones que, sin ninguna indicación o corrección, son diferentes en el resto de las fuentes.
2	P, PT, PB	Contienen algunas de las correcciones marcadas en PO.
3	FaM	Esta versión contiene una gran cantidad de correcciones hechas a lápiz o con lápices de colores.
4	AM	Es prácticamente igual a FaM, sólo con algunas pequeñas omisiones.
5	CNM	Esta versión contiene la mayor parte de las correcciones incluidas en las fuentes anteriores, pero integradas al cuerpo del texto.
6	REFaM	Esta versión de la Romanza tiene siete compases más que la versión contenida en la ópera y contiene integradas al texto las correcciones que ya se habían agregado en CNM. En el compás 35 de REFaM sólo existe la versión de la melodía de la soprano que fue agregada desde FaM, sin mostrar la otra versión contenida en PO y en FaM. Asimismo, en el compás 37 hay una nueva versión de la melodía de la soprano y se omite la de las fuentes anteriores. El manuscrito está firmado por el copista Modesto Pineda.
7	RECNM	Es prácticamente idéntica a REFaM, sólo que esta versión sí contiene las dos versiones de la melodía de la soprano en el compás 37. Asimismo, contiene el texto tanto en español como en francés. Es posible que esta

<sup>289</sup> James Grier define la filiación estemática como un “árbol genealógico de fuentes.” Afirma que éste “no constituye un procedimiento mecánico que causa la producción automática del texto definitivo editado. El estema es, más bien, una herramienta que puede aclarar las relaciones entre testimonios, esclarecer el proceso de transmisión por el cual estos testimonios fueron creados, y proporcionar información para clasificar las lecciones adecuadas que conforman la tradición de la obra.” Grier, *La edición crítica*, 63, 88.

		copia se haya realizado junto con REFaM, sin embargo, se sitúa como posterior ya que la adaptación al español se escribió en 1922. Está firmada por el copista Modesto Pineda.
8	RET	Fuente sin posibilidades de consulta hasta el momento de publicar esta investigación.
9	REO	Editada en 1949. Es prácticamente igual a RECNM, pero contiene el texto sólo en español.
10	REA	Editada en 2010. Es igual a REO.
11	RECENIDIM	Editada en 2018. Esta versión es igual a REFaM, ya que no contiene las dos melodías opcionales para la soprano en el compás 37 y sólo se incluye el texto en francés.

### LIBRETOS

NÚMERO	FUENTE	COMENTARIOS
1	LibFR	Publicado en la “Sesión pública anual” de la <i>Académie de Beaux-Arts de l’Institut de France</i> del 21 de octubre de 1882.
2	LibES	Firmado por Ignacio Montiel y López, autor de la adaptación al español. Documento mecanografiado con fecha del 10 de junio de 1931.

El estema completo se muestra en la siguiente imagen (Fig. 22).

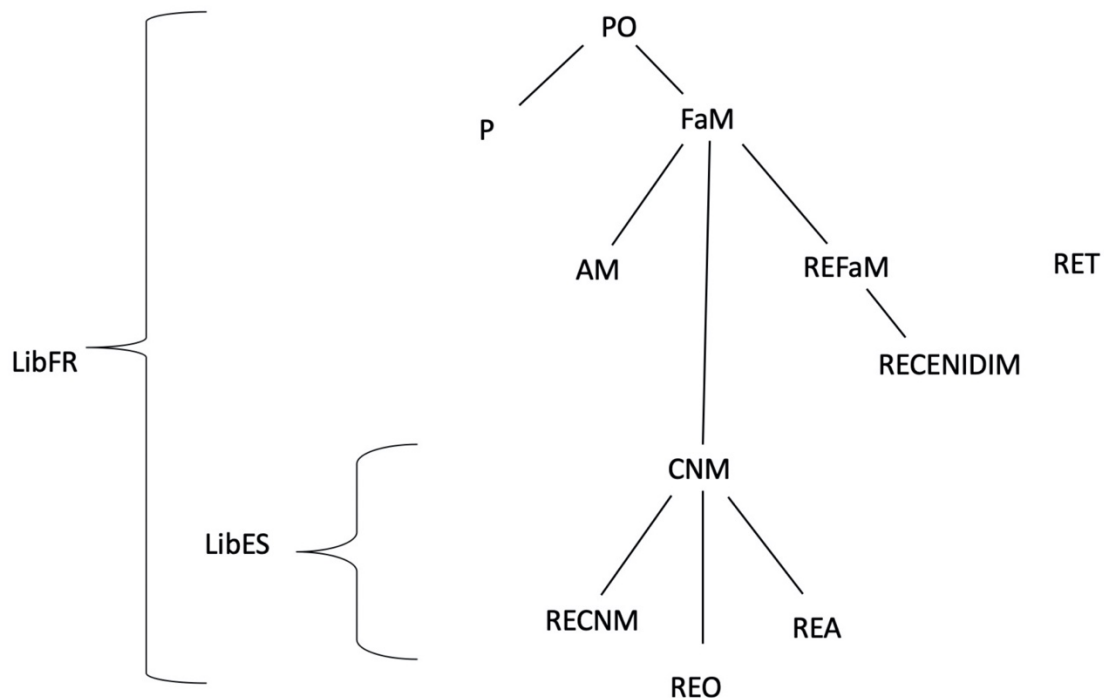


Fig. 22



- Ésta es una edición ecléctica, es decir: contiene información que en ocasiones sólo aparece en una de las fuentes con la finalidad de incluir la mayor cantidad de datos plasmados en los manuscritos.
- Empaté la información de la versión para orquesta y la de voz y piano.
- En ninguna fuente existe una numeración de compases, la que contiene esta edición es mi propuesta.
- Existen diferencias en la ubicación de los números de ensayo entre las versiones para piano y la de orquesta, utilicé ambas versiones para crear una propuesta que unificara las dos partituras.
- Fueron marcadas entre corchetes todas las notas, alteraciones, dinámicas u otras indicaciones agregadas por mí. Todas ellas también están especificadas en el aparato crítico.
- Las modificaciones que realicé están indicadas en la partitura con un asterisco y especificadas en el aparato crítico.
- En el caso de las ligaduras que agregué, están indicadas en la partitura con una línea punteada.
- Las melodías opcionales fueron escritas en pentagramas pequeños sobre el instrumento al que pertenecen. En los casos en que las fuentes ofrecen dos opciones, indiqué como opcionales las melodías que se encontraron en un menor número de fuentes. En aquellos lugares en que no es posible aplicar este criterio, conservé como opcional la melodía más aguda.
- Las notas que corresponden exclusivamente al texto en español fueron escritas en un tamaño más pequeño.
- En el caso de las líneas vocales, el manuscrito de CNM fungió como un referente principal cuando se encontraron diferencias con otras fuentes (tanto manuscritos como impresos), debido a que presumo que es la fuente más actualizada de la ópera completa y contiene integrado al cuerpo del texto información que se ha encontrado distribuida en el resto de las fuentes. Sin embargo, están especificados en el aparato crítico aquellos lugares donde conservé información de alguna otra fuente.
- Extraje el texto en francés tanto de las diferentes partituras como del libreto. Todas las fuentes coinciden, salvo algunas letras omitidas que agregué. En el libreto y las

versiones de George Marty y Gabriel Pierné existen algunas líneas que no aparecen en las fuentes de Mejía. Todas estas diferencias las indiqué en la partitura con el símbolo § y agregué los textos distintos u omitidos al pie de página.

- En el caso del texto en español, cuando localicé alguna diferencia entre el libreto y las partituras conservé la información contenida en CNM, ya que presumo fueron adecuaciones de Mejía a la adaptación hecha por Montiel y López en función tanto del ritmo como de una traducción más literal del francés.
- Corregí las faltas ortográficas en ambos idiomas.
- Agregué al texto los signos de puntuación que no aparecen en los libretos ni en los manuscritos.
- Tanto en francés como en español, cuando hay repeticiones de textos que no están en los libretos agregué los signos de puntuación necesarios.
- Incluí y traduje las acotaciones que aparecen sólo en el libreto en francés, que es la única fuente que las contiene todas.
- Cuando en una acotación se repite el nombre de algún personaje lo omití para evitar la redundancia y la saturación de elementos en la partitura.
- Escribo con corchetes separados las líneas vocales.
- El coro está escrito íntegramente sólo en PO, en el resto de las fuentes únicamente está indicado el lugar donde debería de interpretarse. En esta edición incluyo todo el coro tanto en la versión para orquesta como en la versión para voz y piano.
- En PO el coro sólo contiene las palabras del primer verso en la línea del tenor I. Para esta edición realicé una propuesta de la disposición del resto del texto en todas las voces, la cual está basada en el *Liber Usualis*<sup>290</sup> donde está contenido el himno completo.
- Todas las indicaciones *tempo* que seguían a algún cambio agógico las señalé como *a tempo* con la finalidad de hacer más clara la indicación.
- Homogeneicé las indicaciones *tempo primo* y *primo tempo* con la indicación *tempo I*.
- En los compases incompletos agregué los silencios necesarios.

---

<sup>290</sup> Benedictinos de Solesmes, eds., *Liber Usualis*, (Bélgica, Estados Unidos: Desclee Company, 1961), 885.

## Partitura para orquesta

- Cuando encontré diferencias entre PO y P en la mayoría de los casos le di prioridad a la información contenida en P, ya que la considero una fuente posterior al tener integradas al texto las correcciones indicadas en PO. Para mantener una partitura de fácil lectura, están especificados sólo en el aparato crítico aquellos puntos en que conservé información de PO.
- Agregué las indicaciones de agógica, articulación, dinámicas y ligaduras que aparecen ya sea sólo en PO o sólo en P. Aquellas tomadas de alguna de las versiones para voz y piano y agregadas a la edición para orquesta, están especificadas en el aparato crítico e indicadas en la partitura entre corchetes, cuando fueron modificaciones a lo indicado en PO o en P están señaladas con asterisco.
- Realicé la separación de los cornos como suele hacerse actualmente (1-3 y 2-4), a diferencia de como se encuentra en PO (1-2 y 3-4).
- Repetí en cada familia de instrumentos las indicaciones de articulación, dinámica y agógica que afectan a toda la orquesta. No señalé estas repeticiones en la partitura para mantener una fácil lectura.
- Agregué las armaduras a todos los instrumentos, ya que en los manuscritos tanto del PO como en las diferentes P no siempre se incluyen. Esto sucede por lo general en los instrumentos transpositores.
- Agregué la indicación “a 2”, “1ero.” “2do.” “3ero.” o “4to.” cuando ésta no estaba especificada en PO pero podía corroborarse en las P. En el caso de Clarinete II y Corno inglés, instrumentos de los cuales no se localizaron las partichelas y por lo tanto no es posible corroborar dicha información, mis propuestas están marcadas entre corchetes y especificadas en el aparato crítico.
- En el aparato crítico se incluyen las notas reales de aquellas entradas que hacen referencia a instrumentos transpositores.
- Tanto en PO como en P aparece en algunas ocasiones el símbolo de repetición de compás, en esta edición orquestal repito todas las notas (Fig. 23). Sin embargo, en las partichelas conservé el símbolo de repetición. En ambos casos, el propósito es facilitar la lectura.



Fig. 23

- Cuando localicé trémolos de una sola línea desarrollé toda la figura rítmica para facilitar la lectura (Fig. 24).



Fig. 24

### Partitura para voz y piano

- Entre la información contenida en FaM y CNM di preferencia a CNM, por considerarla una fuente posterior con un gran número de correcciones integradas al cuerpo del texto. Esto no está especificado en la partitura ni en el aparato crítico.
- Están indicados en el aparato crítico aquellos lugares donde localicé diferencias entre las versiones para voz y piano y la versión orquestal. En la partitura están marcados entre corchetes los casos en que agregué información proveniente de los manuscritos para orquesta o de las versiones de concierto de la Romanza para soprano, y con un asterisco cuando fueron modificaciones a lo indicado en FaM o en CNM.

## APARATO CRÍTICO

### Abreviaturas

arr: arreglo

c.: compás

cc. compases

ca.: *circa*

s/f: sin fecha

m.d.: mano derecha

m.i.: mano izquierda

A: mezzosoprano/alto/contralto

Arp: arpa

B: bajo

Bom: bombo

Bugle: bugle

Cb: contrabajo

Cing: corno inglés

Cl: clarinete

ClA: clarinete alto

Cor: corno

Ctn: cornetín

E: Edith

Fg: fagot

Fl: flauta

H: Harold

M: Monje

Ob: oboe

Pcc: piccolo/flautín

Pe: percusiones

Pl: platillo

Pno: piano

Req: requinto

S: soprano

Sax: saxofón

T: tenor

Tb: tuba

Tbn: trombón

TbnB: trombón bajo

Timb: timbales

Trp: trompeta

Va: viola

Vc: violonchelo

Vn I: violín primero

Vn II: violín segundo

Vz: voz

VzInf: voces infantiles

ORQUESTA		
Compases	Instrumentos o personajes	Comentario
<b>ESCENA I</b>		
1, 65 y 103	Todos los instrumentos	En el libreto en francés aparece antes de los diálogos la siguiente acotación: “Le champ de bataille. - La nuit est venue. - On entend dans le lointain les cloches du monastère et les cantiques des moines. - Une ombre passe à travers les longues files de cadavres, s’agenouillant à chaque pas.” Sin embargo, conservo la versión como aparece en los manuscritos FaM y CNM de Mejía, dividiendo este texto en tres y ubicando la primera parte al inicio de la partitura, la referencia a los cantos de los monjes en el c. 65 y la parte que menciona la “sombra que pasa” en el c. 103. Es importante mencionar que esta misma división de la acotación inicial se encuentra en la versión de Marty, otro hecho que invita a pensar que Mejía tuvo acceso a su partitura.
1	Todos los instrumentos	La indicación de tempo en PO es <i>Lento maestoso</i> y tanto en FaM como en CNM es <i>Andante maestoso</i> . Conservo la información de las versiones para piano ya que la considero más apropiada para el carácter de esa sección.
1, 3 y 5	Cl II	Agrego las plicas en los primeros tres tiempos del compás que marcan el unísono entre Cl I y II. Esta voz no está marcada en PO ni se localizó la P de Cl II para corroborarlo; sin embargo, lo incluyo ya que el resto de las maderas toca <i>a 2</i> en esta sección y Cl II sí tiene indicada melodía en el cuarto tiempo.
1-2	Cb	En el c. 1 y los dos primeros tiempos del c. 2 el trémolo en PO está indicado por tres líneas. Se conserva la versión de P con dos líneas.
2 y 4	Ob II	En PO en el tercer tiempo hay un silencio de negra y el Si del cuarto tiempo es una negra. Conservo la versión de P con dos blancas.
2 y 4	Cl II	En PO hay dos blancas y un silencio de negra, por lo que excede los cuatro tiempos del compás. Esas blancas parecen haber sido agregadas al resto de la música, ya que no tienen espacio suficiente con relación al resto de las notas. Elimino el silencio y dejo las dos blancas, para igualar con los Ob, los cuales son iguales a los Cl durante los primeros nueve compases.
6	Tb	En PO el Re del cuarto tiempo está una octava abajo. Conservo la versión de P.
6	Vc y Cb	En PO la indicación <i>marcato il basso</i> está en el c. 7. Conservo la ubicación de P.

7	Tbn I	Esta melodía sólo se encuentra en PO, en P el Tbn I toca en unísono con Tbn II. Conservo la versión de PO con ambas melodías.
7	Fl II, Ob II, Cl II, Tbn I, Vn I y II	Agregué las alteraciones necesarias para hacer coincidir armónicamente todos los instrumentos.
8	Fg I	Sólo en P aparece esta melodía en la octava superior. Conservo esta versión con ambas octavas.
9	Ob I y II	Las notas en PO son Re para el Ob II y Sol# para Ob I. En P son Sol# para el Ob II y Si para Ob I. Conservo la versión de P.
24	Cl I	Agrego la indicación <i>lero.</i> ya que ese motivo ha sido indicado para un sólo instrumento en el Fg I y el Cor I desde el c. 15.
24	Cor I	Conservo la indicación <i>solo</i> que aparece únicamente en PO y el <i>mf</i> que sólo aparece en P.
30	Ob II y Fg II	Agrego los silencios necesarios para llenar el compás.
30	Fg II	En PO el Fg II tiene un Fa en el primer tiempo, en P es Sib. Conservo la versión de P.
31	Cl I	Agrego la indicación <i>lero.</i> ya que el resto de los alientos tocan a 1 en esa sección.
32	Ob I	El tercer tiempo en PO es una corchea. Conservo la negra contenida en P.
32	Trp I	Las notas de adorno no aparecen en PO, sólo en P.
34	Fg I	El La en los dos primeros tiempos del compás no aparece en PO, sólo en P.
35	Va y Vc	En PO este compás marca trino en lugar de trémolo. Conservo el trémolo marcado en P.
36	Tbn I-III y Tb	En PO el La y Mi lo tienen solo el Tbn 3 y la Tb durante ocho compases. Sin embargo, conservo la versión de P, donde inician en el mismo lugar y con las mismas notas el Tbn I y II y cuatro compases más adelante continúan Tbn 3 y Tb con las mismas notas durante tres compases y el primer tiempo del cuarto compás.
38	Vn II	Agrego el <i>p</i> para hacer coincidir con la dinámica de Vn I.
47	Fg I y II	En PO está indicado <i>ff</i> . Sin embargo, conservo las dinámicas como están indicadas en la P de cada instrumento: <i>mf</i> para Fg I y <i>f</i> para Fg II.
56	Arp	Agrego en la m. i. los arpeggios en el tercer y cuarto tiempos para hacer coincidir con el resto de los acordes de ambas manos.
58	Arp	Agrego en la m. d. el arpeggio en el segundo tiempo para hacer coincidir con el resto de los acordes de ambas manos.
59	Arp	Agrego el sostenido al Fa en ambas manos para hacerlo coincidir con el resto de los instrumentos.

60	Va	En PO el último tiempo y medio del compás está un tono más arriba que en todos los juegos de P. Conservo versión de P y sólo cambio la segunda parte del tercer tiempo, con la finalidad hacer coincidir el movimiento melódico que en el mismo lugar tienen VnI y VnII.
62 y 63	Vn I	Las corcheas del segundo tiempo tienen indicado un trémolo sólo en PO. Conservo esta versión para igualar con Vn II.
62 y 63	Vn I, II, Va y Vc	Existen numerosas diferencias entre PO y las diferentes copias de P respecto a los trémolos de estos dos compases. Para homogeneizar las cuerdas y mantener la proporción rítmica indico el trémolo de una línea para las corcheas, dos líneas para negras y negras con punto y tres líneas para las blancas y blancas con punto.
62	Vc	En PO hay un Sol negra en el tercer tiempo. La omito conservando la versión de P.
62	Cb	Sólo en PO hay un Sib corchea al final del compás. Lo omito porque no está en ninguna otra fuente. Por otro lado, la duración de la nota anterior, que es una redonda, no permitiría esa corchea.
63	Tb I y II	Agrego el b al Sol del segundo tiempo para que coincida con el Solb indicado en Va, Vc y Cb.
65	Todos los instrumentos	Agrego la acotación que Mejía incluye en FaM y CNM: “On entend dans le lointain les cloches du monastère et les cantiques des moines”. (Ver primera entrada del aparato crítico).
67	Vc	En PO sólo hay una blanca. Conservo la versión de P, con la redonda que completa el compás.
71	Tbn I-III, Tb, Timb, Vc y Cb	Estos instrumentos tienen una última nota al inicio del Coro de Monjes. En PO se encuentran en el mismo compás donde inicia el coro; sin embargo, en el caso de Tbn I-III, Tb y Timb las P contienen un compás más, terminando esta sección antes del inicio de las voces. Las P de Vc y Cb no contienen esta última nota, por lo que la cantidad de compases coincide con el resto de las fuentes. Conservo la versión de PO, para incluir esta última nota en los instrumentos que la tienen, por lo menos en una fuente, y sin aumentar el compás que sólo aparece en ciertas P.
71-96	Coro	Sólo los dos primeros versos fueron escritos en la partitura por el compositor, para el resto del texto se utilizó la versión incluida en el <i>Liber usualis missae et officii</i> con mi propuesta de distribución. Todos los acentos y signos de puntuación también fueron tomados de <i>Liber usualis</i> . Están indicadas con líneas punteadas todas las ligaduras que agregué para la distribución del texto.



74	B I y II	Agrego un silencio de blanca para completar el compás.
77	B II	En PO la primera nota es una redonda con punto; sin embargo, por la distribución del texto la separo en una redonda y una blanca.
79	Coro	Agrego los silencios necesarios para completar el compás.
82	B II	Para la distribución del texto divido en dos blancas la redonda que se indica en PO en el cuarto tiempo.
96	Fg II	En PO y en P de Fg II el <i>mf</i> aparece en el c. 97. Conservo para ambos instrumentos la ubicación en c. 96, como aparece en P de Fg I.
103	Todos los instrumentos	Agrego la acotación que Mejía incluye en FaM y CNM: “Une ombre passe à travers les longues files de cadavres, s’agenouillant à chaque pas”. (Ver primera entrada del aparato crítico).
103	Fg I	En PO el Fa del primer tiempo es negra y en P es blanca. Conservo la versión de P.
107	Fg II	En PO el Solb del primer tiempo es negra y en P es blanca. Conservo la versión de P.
108	Vn I	Sólo en PO hay una ligadura entre la blanca del primer tiempo y la negra del tercer tiempo, en P no aparece esta ligadura. Conservo la versión de P.
108-110	Vc	La indicación <i>arco</i> del c. 108 y <i>pizz.</i> del c. 110 sólo aparecen en P.
110	Trp I	Las negras de los tiempos uno y dos son Si (La) en PO y Do# (Si) en P. Conservo la versión de P por armonía.
111	Cb	La ligadura que une el Solb del primer tiempo al c. anterior sólo aparece en P.
118	Tbn I y II	En PO aparece la indicación <i>a 2</i> ; sin embargo, en P el Tbn II tiene silencios. Asimismo, en PO está indicado <i>pp</i> y en P es <i>p</i> . Conservo versión de P.
119	Fg I y II	El tercer tiempo tiene en PO un Si y en P un Do. Conservo versión de PO considerando la Va que toca la misma melodía.
122	Vn II	Agrego el <i>p</i> para hacer coincidir la dinámica con Vn I.
126	CI I y II	Agrego la indicación <i>a 2</i> ya que el resto de las maderas están indicadas de esta manera desde el c. 96.
127	Todos los instrumentos	Conservo la indicación <i>morendo</i> que sólo aparece en PO y en P de Vn I y en algunas copias de las P de Va, Vc y Cb.
128	Fl I y Ob I	Tanto en PO como en P la Fl I y el Ob I tienen indicado un Si negra en el tercer tiempo. Sin embargo, modifiqué esta nota a La tal como aparece en las versiones para piano, ya que de esta forma guarda más relación con los motivos similares que han aparecido hasta este punto, además de ser

		armónicamente más concordante con el resto de los instrumentos.
128	Fl I y II	En PO está indicado <i>ppp</i> , sin embargo, conservo el <i>pp</i> que aparece en P de ambos instrumentos.
129	Cl I y II	En PO ambos Cl. tienen una corchea en el tercer tiempo; sin embargo, conservo la negra que está indicada en P de Cl. I. Asimismo, mantengo las ligaduras del cuarto tiempo como aparecen en P, ligando sólo las dos corcheas sin incluir el siguiente compás.
131	Vn I y II, Va, Vc, Cb	En PO todas las cuerdas tienen una corchea en el tercer tiempo. Conservo la negra indicada en todas las P. Asimismo, agrego la ligadura a Vn II para hacerlo coincidir con el resto de las cuerdas.
138-140	Tbn I y II	En PO las ligaduras sólo están en los cc.138 y 139, a diferencia de P en donde también abarcan el c. 140. Mantengo la versión de P.
144-146	Cor I, II, Trp I y Tbn I y II	Existen numerosas diferencias entre P y PO respecto a las ligaduras de esta sección. Mantengo la información contenida en PO y agrego la ligadura al Tbn I entre los cc. 145 y 146 para mantener igualar el fraseo con el resto de los metales.
146-149	Todos los instrumentos	En PO y P durante estos tres compases se mantiene Si becuadro. Sin embargo, tanto en FaM como en CNM se indica Sib. Cambio a Sib para homogeneizar con las versiones a piano y porque considero que de esta forma la armonía va más concorde al carácter de esa sección.
155	Todos los instrumentos	Incluyo el <i>tempo I</i> que sólo aparece en CNM.
156	Ob I	En PO aparece una melodía hecha con cuatro octavos, sus notas son: Mi5, Re5, Do5 y Re5. No las incluyo ya que no son claras, no están incluidos los silencios u otros elementos para llenar el compás y no a parecen en P de Ob I ni de Ob II.
157	Tbn I	Agrego el <i>p</i> para hacer coincidir la dinámica con Trp I.
157 y 158	Vc y Cb	En PO el <i>p</i> está ubicado en el c. 158 para ambos instrumentos. Sin embargo, en las P de Cb está un compás antes. Conservo la versión de las P de Cb, ubicándolo en el c. 157 para ambos instrumentos.
158	Fg I y II	Incluyo el Si que tienen ambos instrumentos y que sólo aparece en P.
158	Trp y Tbn I	En PO la única nota de estos dos instrumentos es una negra ligada a una corchea, en P ambos tienen una blanca. Conservo la versión de P.

160	Todos los instrumentos.	Conservo para todos los instrumentos el <i>rall.</i> que sólo aparece en FaM, CNM y en P de M.
160	Vn II	Conservo el Si del tercer tiempo que sólo aparece en P.
162	Vc	En P el compás tiene sólo una redonda y en PO son dos blancas ligadas. Conservo la escritura de P con la redonda.
165	Vc	En PO la única nota del compás es una negra y en P es una redonda. Conservo la redonda que aparece en P.
166	Cl I y II	Agrego el <i>p</i> para hacer coincidir con la dinámica de Ob y Fg.
168	Ob II	En P hay un Fa blanca en el tercer tiempo, en PO no hay nada especificado salvo tal vez repetir el Si que tiene el Ob I. Conservo el Fa contenido en P.
169	Ob I	En P el compás tiene sólo un Do redonda, en PO es la misma nota pero dividido en dos blancas. Conservo la versión de P.
170	Todos los instrumentos	En PO la indicación es <i>un poco riten.</i> Sin embargo, en las diferentes P se indica de diferente forma: <i>rit.</i> , <i>poco rit</i> o <i>poco riten.</i> Conservo la versión de PO.
170	Ob II	Mantengo el becuadro del Mi del tercer tiempo que sólo aparece indicado en P, de esta manera coincide con Va.
170	Fg I	En PO el tercer tiempo tiene indicado un Do y en P un Re. Conservo la versión de PO considerando la armonía con el resto de los instrumentos.
172	Todos los instrumentos	Este compás no aparece en FS ni en las P de los instrumentos de la orquesta, es igual al c. 171 y sólo está incluido en las versiones para voz y piano (FaM y CNM) y en la P de M. Lo incluyo en esta edición para orquesta para que coincida con la partitura para piano.
173	Todos los instrumentos.	La indicación de tempo en PO y en las P de la orquesta es Adagio. Sin embargo, en la P de M y en las versiones para piano (FaM y CNM) es <i>Andantino quasi allegretto.</i> Conservo la segunda, ya que considero que CNM es la fuente que reúne el mayor número de correcciones integradas al cuerpo del texto.
173	Cl I y II	En PO están ligados el tercer y cuarto octavo; es decir, el Sib (Lab) y el Sol (Fa) correspondientes al Cl I y Cl II respectivamente. Esta ligadura no aparece en P y es así como mantengo este compás, considerando la rítmica de Vn I y II.
173	Fg II	En PO están indicadas dos negras con punto, un Fa y un La. En P sólo aparece una Fa blanca con punto, conservo la versión de P.
173-177	Cor I	En P se mantiene el Sol (Do) ligado durante 5 compases. Sin embargo, en PO las notas cambian en cada compás: Sol

		(Do), Sib (Mib), La (Re), La (Re) y Sol (Do). Mantengo la versión de P.
173	Todos los instrumentos	En PO aparece la indicación <i>Adagio</i> . Sin embargo, agregó la información contenida en FaM y CNM donde se indica <i>Andantino quasi allegretto</i> .
177	Ob I	Conservo las ligaduras que sólo aparecen en P.
178-179	Ob II	Mantengo la melodía de este instrumento que aparece completa sólo en P. Asimismo, en el c. 178 conservo tanto para el Ob I como para el Ob II el <i>p</i> que sólo aparece en P de Ob II.
178	Cl I y II	La única nota que tiene cada instrumento en este compás es corchea en PO y negra en P. Conservo la versión de P.
178	Fg I	Incluyo la melodía que sólo aparece en P.
178-180	Cor I-IV	Las líneas de estos instrumentos están invertidas en PO y P. En PO está a lápiz en el c. 178 la indicación “copia el 1ero. y 2do” sobre el segundo pentagrama de los Cor. Mantengo la versión de P y pienso que a eso se refiere la anotación mencionada.
179	Cb	Las dos notas de este compás son corcheas en PO y negras en P. Conservo la versión de P.
180	Fg I y II	Las dos notas de este compás son corcheas en PO y negras en P. Conservo la versión de P.
180-182	M	En el libreto en español la frase del Monje es “¿no existe quien me diga, no hay nadie que me indique [...]”. Sin embargo, en CNM el orden se invierte de la siguiente manera: “¿no exista quien me indique, no hay nadie que me diga [...]” Conservo la versión de CNM.
184	Ob II	En PO en el primer tiempo hay en Re y en P un Sol. Conservo la versión de P.
184	Cor I y III	Para los dos instrumentos, la última nota del compás es corchea en PO y negra en P. Conservo la versión de P.
184	Va	Mantengo la melodía superior del compás que sólo aparece en PO.
185	Ob I y II	En PO el segundo tiempo del compás está semi-borrado. Conservo la información contenida en P donde está indicado un Fa negra con punto para el Ob I y un Si negra para el Ob II.
185-186	Cb	Mantengo las ligaduras en los primeros tiempos de ambos compases y que sólo aparecen en PO.
186-187	Ob I	El contenido de estos compases es totalmente diferente entre P y PO. Conservo la versión de P.
187	Vc	Conservo en el segundo tiempo los tres octavos indicados en PO para igualar con Cb, a diferencia de la negra y corchea que aparecen en P.

188	M	El último octavo del compás es un Si en CNM, en el resto de las fuentes es un Re. Conservo el Re.
188	Va	Tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos, conservo la información de PO con Reb en el último octavo del compás, a diferencia de P donde se indica un Do.
190-191	Vc	En PO el Fa del c. 190 está ligado al Fa del primer tiempo del compás siguiente. En P no aparece esta ligadura. Mantengo la versión de P sin la ligadura.
192	Fg II	Tanto en PO como en P se indica un Dob en el segundo octavo del primer tiempo; sin embargo, lo modifiqué a Do becuadro para que coincida con Vc y considerando la armonía con el resto de los instrumentos.
193	Fg II	Tanto en PO como en P el segundo octavo del segundo tiempo es un Fa. Sin embargo, pienso que es un error y debería de ser un Sol, para respetar la melodía a unísono o a la octava inferior de Fg I durante ese compás y el siguiente. Asimismo, Vc y Cb hacen la misma figura.
193	Va	Tanto en PO como en P el último octavo tiene indicado un Do. Sin embargo, lo cambié a Re para que coincida con Vn I y Cor I.
193	Cb	El Si negra del primer tiempo no es clara en PO ya que una sola plica tiene dos neumas pero hacia lados opuestos, uno para Si3 y otro para Si2 y no encontré alguna anotación que indicara si se trataba de alguna corrección. Conservo el Si3 que es la versión de P.
194	Fg I y II	Para los dos instrumentos, la última nota del compás es corchea en PO y negra en P. Conservo la versión de P.
197	Cl I	Agrego la indicación <i>Iero.</i> ya que el Fg I toca un motivo similar en ese compás.
197	Cor I	Este compás no aparece en P. Lo incluyo como se encuentra en PO.
203	Fl I, II, Cl I, II, Cing, Cor I-IV	En PO estos instrumentos tienen en el primer tiempo una negra con un calderón, seguida de un silencio de corchea, en el caso de las Fl I y II también con calderón. Salvo el Cl I, en P todos ellos tienen una negra con punto en el primer tiempo. Conservo la versión de P para igualar con el resto de los instrumentos y agrego el puntillo a los Cl I y II.
203	Cl I y II	En PO ambos instrumentos tienen indicado un Sib (Lab), en P de Cl I aparece Mib (Reb). Conservo para Cl I la información contenida en P y para Cl II lo que aparece en PO, de este modo se conservan las dos notas que forman parte del acorde.

203	Cing	En PO las notas que tiene el primer tiempo son Sib y Re (Mib y Sol). Sin embargo, pienso que es un error ya que es el único punto en la ópera en que hay dos notas distintas en esta línea y no hay otro dato que invite a pensar que se trata de un segundo instrumento. Aunado a esto, las notas serían muy lejanas al acorde de Reb menor que generan el resto de los instrumentos, lo cual no sería concordante con el manejo de la armonía que Mejía emplea en el resto de la ópera. Pienso que probablemente la intención era tener Lab y Do; para esta edición decido conservar una sola nota y la bajo un tono, resultando un Lab (Reb), fundamental del acorde generado por el resto de los instrumentos. <sup>291</sup>
204	M	El compás tiene una corchea de más en todas las fuentes. En PO la negra con la que inicia el segundo tiempo tiene agregada una plica de corchea; asimismo, el tercer tiempo parece tener agregado un puntillo. Ambas indicaciones son poco claras, sin embargo, las incluyo para de esta forma corregir los tiempos del compás.
205	Fl I, II y Ob I y II	En PO las Fl I y II tienen una corchea en el segundo tiempo, en P es negra. Conservo la versión de P. En el caso de los Ob I y II tanto en PO como en P mantienen la corchea; sin embargo, lo cambio a negra para igualar con Fl.
205-206	Cl I	Agrego en c. 205 la indicación <i>a 2</i> ya que esta es la manera en la que están indicadas el resto de las maderas. Asimismo, conservo en el c. 206 la negra del primer tiempo que aparece en P, a diferencia de la corchea indicada en PO.
206	Vc y Cb	En PO la figura rítmica indicada en el segundo tiempo excede la duración del compás. Incluyo la versión de P, donde no aparecen errores en la rítmica.
207	Vn I, II y Va	Agrego el <i>pp</i> para igualar la dinámica con Vc y Cb.
<b>ESCENA II</b>		
209	Cl II	En PO se indica en el cuarto tiempo un Do# (Si) corchea. Sin embargo, lo cambio a Re (Do), ya que pienso que es un error, al no estar dicha nota en ninguna otra fuente y ser ajena al acorde de Fa# <sup>o</sup> 7.
209	Va	Estos compases están en silencio en PO, conservo la versión de P con la melodía que tiene el mismo ritmo que el resto de los instrumentos.
210	Ob I y II	En el primer tiempo el Ob I tiene dos corcheas Do en PO y dos corcheas Re en P. Por su parte, el Ob II en el mismo lugar tiene dos corcheas que son Fa y Sol en PO y dos Sol en P. En ambos instrumentos conservo la versión de P.

<sup>291</sup> Esta resolución fue gracias a la sugerencia del compositor Erick Estrada, quien amablemente me compartió su opinión al respecto.

210	Vn I	El último octavo del compás es Sol en PO y algunas P, en otras P es Si. Conservo el Sol.
211	Fl II	La única nota de este compás es Sol en P, al igual que la Fl I, y Mi en PO. Incluyo la versión de PO para conservar las dos notas.
211	M	La primera nota es Fa en CNM, Fa con una corrección a Mi en FaM, Mi en P y Sol en PO. Conservo la versión de PO.
212	M	El tresillo del segundo tiempo está marcado con tres corcheas en P y con tres semicorcheas en el resto de las fuentes, conservo las semicorcheas, ya que pienso que la versión de P es un error al exceder de esta forma duración del compás. Por otro lado, sólo en PO está indicada una negra en la segunda parte del segundo tiempo, conservo la versión de FaM y CNM que indica una corchea.
213	Tbn III	En PO la única nota de este compás es una corchea y en P es negra. Conservo la versión de P.
214	Vn I	Mantengo el Sol del último octavo del compás que sólo aparece en PO.
215-216	Tbn I y II	(Asimismo, conservo para Tbn I y II las ligaduras que unen estos dos compases y que sólo aparecen en P.) Tbn I tiene indicado en P un Re redonda que inicia en el c. 215 y se liga al compás siguiente. Sin embargo, conservo la versión de PO donde no se marca la ligadura y en c. 216 se inicia un Fa redonda, ya está nota es más concordante con el resto de la armonía. Asimismo, omito para Tbn II la ligadura que une ambos compases y que sólo aparece en P.
215-217	M	Incluyo los signos de interrogación que se indican sólo en el libreto en español.
217	Tbn III y Tb	En P las notas de este compás son Re para Tbn III y Sol para Tb. En PO son Sol y Do, respectivamente. Considerando la armonía con el resto de los instrumentos conservo la versión de PO.
218	Cor I-IV, Trp I, II, Tbn I-III, Tb y Timb	En PO la única nota de este compás es corchea, mientras que en P es negra. Conservo la versión de P para todos estos instrumentos.
218	Tbn III y Tb	En PO la única nota del compás es Lab para ambos instrumentos. En P aparece Mib para Tbn III y Lab para Tb. Conservo la versión de P.
219-220	Cor I- IV	Los Cor I y II no tienen ligadura entre estos dos compases; sin embargo, agrego dichas ligaduras ya que en los cc. 221-222 tienen las mismas notas y las ligaduras sí están señaladas en P. Asimismo los Cor. III y IV tienen las mismas figuras rítmicas que Cor I y II y tienen ligaduras en P en ambos pares de compases. Por su parte, en la P de Cor I y II hay un <i>f</i> señalado en el c.219, en PO ambos

		pentagramas tienen un <i>ff</i> en el c.220. Conservo la información contenida en P y agrego el <i>f</i> en el mismo lugar a los Cor. III y IV.
219-222	Tbn I-III y Tb	Conservo las ligaduras que aparecen sólo en P y la ubicación en el c.219 de las dinámicas, las cuales en PO están indicadas un compás después; sin embargo, cambio el <i>ff</i> que aparece en PO por el <i>f</i> indicado en P. Asimismo, en PO la única nota del c.220 para todos estos instrumentos es corchea, conservo la versión de P con negra para todos ellos.
220	Trp I y II	En PO este compás está vacío. Conservo la versión de P con Mib (Reb) para la Trp I y Sib (Lab) para la Trp II así como la ligadura que une el Mib con el compás anterior.
220	M	El primer tiempo en PO tiene dos Lab corcheas, en el resto de las fuentes es una negra. Conservo la versión con la negra.
221-222	Cor I-IV, Tpr I, II Vc y Cb	Conservo las ligaduras que unen ambos compases y que sólo aparecen en P. Para Tpr I conservo la versión de PO donde se indica un Do negra en el primer tiempo del c. 222, a diferencia del Mib que aparece en P y que choca armónicamente con Cor II y Tbn I.
222	Cl I, II y Fg I, II	En PO la ligadura abarca sólo las notas de este compás, en P incluye la primera nota del compás siguiente. Conservo la versión de P.
223	Cl I y II	La única nota de este compás es corchea en PO y negra en P. Conservo la versión de P.
226	Cl I	En PO al inicio del compás hay un La (Sol) blanca. En P es un Mib negra en el primer tiempo y Mib (Reb) y Re (Do) en dos corcheas en el segundo tiempo. Conservo la versión de P tomando en cuenta la armonía del resto de los instrumentos.
226	Todos los instrumentos	En PO está indicado un calderón sobre el Lab corchea del cuarto tiempo en la línea de E. En FaM y CNM el calderón está sobre el silencio siguiente, en la segunda parte del cuarto tiempo. Conservo la ubicación de las versiones para voz y piano y agrego el calderón al resto de los instrumentos.
227	Va	Agrego el becuadro al Si en el segundo dieciseisavo del segundo tiempo, para que ésta nota coincida con Vn I y II.
228	Fg II	La primera parte del tercer tiempo es un Do en PO y un Lab en P. Conservo versión de P.
229	Fg I y II	En PO la ligadura abarca sólo los dos primeros tiempos, a diferencia de P donde incluye los tiempos uno al tres. Conservo la versión de P.



229 y 232	E	Sólo en CNM las últimas tres corcheas del compás están indicadas como tresillo. Mantengo la información contenida en el resto de las fuentes sin incluir el tresillo ya que es la única fuente que lo contiene.
229	Vn I	Sólo en PO las últimas dos corcheas del compás tienen <i>staccato</i> . Omito la indicación ya que no aparece en ninguna otra fuente y ningún otro instrumento la tiene, a pesar que muchos de ellos tienen la misma figura rítmica.
229	Vn II	Agrego el bemol a los Si corcheas del cuarto tiempo para hacer coincidir armónicamente con el resto de los instrumentos.
229 y 230	Cb	En PO los dos primeros tiempos tienen una corchea con punto y semicorchea, en P son dos grupos de cuatro semicorcheas. Conservo la versión de P.
230	Fg I y II	Conservo para ambos instrumentos la ligadura que sólo aparece en P. Asimismo, mantengo el bemol para las dos corcheas en La en el cuarto tiempo del compás que no aparecen en P de Fg II pero sí en PO y en P de Fg I.
230-231	Cor I-IV	Conservo las voces como aparecen en P. En PO la voz que corresponde al Cor III está en la línea de Cor II y el Cor IV no tiene nada especificado.
231	Fg I, Vc y Cb	En P de Fg I el segundo tiempo del compás tiene un símbolo de repetición. Sin embargo, en PO están indicados ambos fagotes al unísono y tanto en P de Fg II como en PO, el segundo tiempo tiene Do en la última semicorchea del grupo de cuatro y no La como en el primer tiempo. Conservo para ambos instrumentos la versión contenida en PO y P de Fg II. Asimismo, incluyo la ligadura de los tiempos uno y dos que sólo aparece en P. Por su parte, Fg I, Vc y Cb tienen en el tercer tiempo en PO una corchea y en P es una negra, conservo la versión de P para estos instrumentos.
234	Vn II	Conservo el Sol negra en el primer tiempo que sólo aparece en P.
236	Cor IV	Incluyo el Do (Fa) blanca que inicia en el primer tiempo del compás que no aparece en PO.
237	Cl I y II	Agrego la indicación <i>a 2</i> ya que el resto de las maderas toca de esta manera en esa sección.
238	Cl I y II	En PO este compás está en silencio. Sin embargo, incluyo el Re (Do) negra en el primer tiempo que está indicado en P.
241	Vn II	Incluyo el Sol en el segundo tiempo que sólo aparece en PO.

243-244	Cb	En PO estos compases están vacíos, incluyo la versión de P con notas que son iguales al Vc y agrego al Cb el trémolo indicado en Vc en el c. 244.
245	E	En PO el tercer tiempo es una corchea y en el resto de las fuentes es una negra. Conservo la negra.
246	Ob I	En P de Ob I está indicado un acento sobre la blanca que inicia en el primer tiempo del compás. Lo omito ya que no se encuentra en PO, en P de Ob II o en algún otro instrumento.
246	Cor III	En P en el tercer tiempo del compás está indicado un Re (Sol), a diferencia de PO que en el mismo lugar contiene un Mi (La). Conservo el Mi de PO.
246-247	M	La intervención de M en estos dos compases con la palabra “marchons” (“marchemos”) sólo está contenida en PO, en el resto de las fuentes ambos compases permanecen con silencio. Mantengo la versión de PO.
247	Fg I y II	En el segundo tiempo, el segundo del grupo de cuatro semicorcheas está indicado como Si becuadro en PO y Sib en P. Conservo para ambos instrumentos la versión de P.
250	Tbn I	Agrego el sostenido al Mi en el primer tiempo para que coincida armónicamente con el resto de los instrumentos.
253	Arp	Agrego como sugerencia de dinámica <i>p</i> para Cor I-IV y <i>mp</i> para Arp.
253	Vn II, Va, Vc y Cb	La única nota de este compás es corchea en todas las fuentes de Vn II y en la línea de Va, Vc y Cb en PO. Sin embargo, conservo para todas las cuerdas la negra indicada en P de Va, Vc y Cb y cambio la duración a negra en Vn II para hacerla coincidir con el resto de las cuerdas.
254	Todos los instrumentos	Incluyo la indicación <i>Adagio espressivo</i> que aparece en todas las versiones de concierto de la Romanza, a diferencia del <i>Adagio</i> que se indica en PO, FaM y CNM.
254	E	En PO está indicado un <i>pp</i> . Sin embargo, conservo el <i>p</i> contenido en todas las fuentes de la Romanza en su versión de concierto.
255	Vn II	Conservo la ligadura entre el Do negra del segundo tiempo y el Do corchea del inicio del tercer tiempo que sólo aparece en PO.
256	Cing	Agrego un <i>mp</i> como sugerencia de dinámica.
256	E	Sólo en PO el segundo tiempo del compás contiene una corchea. Conservo la negra indicada en ese lugar que está contenida en el resto de las fuentes.
256	Vn I y II	Conservo el trémolo indicado en P para Vn I y lo agrego a Vn II, para hacer coincidir con el resto de las cuerdas en ese pasaje.

256	Va y Vc	En P se indica un Si blanca con punto, en PO es la misma nota pero con una negra ligada a un octavo. Sin embargo, en PO hay una anotación que parece indicar una corrección a la nota larga, es por ello que conservo la versión de P con blanca con punto.
257	E	Incluyo la indicación <i>dolce</i> que aparece en todas las fuentes de la Romanza en su versión de concierto.
257	Va	En PO el compás tiene un Mi blanca y un Mi negra. Conservo la versión de P con un Mi blanca con punto.
258	Arp	Modifico el Si que se indica en la nota grave de la m. i. en el segundo tiempo, ya que pienso que falta una línea adicional para tener Sol y de esta manera formar las octavas que tiene indicadas en este pasaje y que también tocan Vc y Cb.
259	E	Incluyo la distribución del texto en francés como aparece en REFaM, RECNM y RECENIDIM. Asimismo, incluyo el calderón y las notas de adorno La y Si en la primera corchea del tercer tiempo que están incluidas en todas las fuentes excepto en PO.
260	Cl I	Agrego la indicación lero ya que el Cing está indicado de esta misma forma.
260	E	En PO el primer tiempo del compás tiene un Sol negra. Sin embargo, mantengo la información contenida en el resto de las fuentes en donde es un Si negra.
262	E	En REO y REA el primer tiempo del compás tiene un Si negra. En el resto de las fuentes es un Sol negra. Conservo ambas versiones dejando el Si como melodía opcional. Asimismo, en PO la negra del primer tiempo y la corchea de la primera parte del segundo tiempo están ligadas; omito esta ligadura ya que no se encontró en ninguna otra fuente.
263	Cl I, II, Cor I, Arp, E y Vn II.	A lo largo del compás estos instrumentos tienen indicado Mi becuadro, tanto en PO como en su respectiva P. Sin embargo, en todas las fuentes para voz y piano este compás tiene Mi sostenido, por ello agrego el sostenido a todos estos instrumentos que tienen Mi en algún tiempo del compás.
264	Cl I y II	Debido a la alteración agregada en el compás anterior, agrego en este compás el becuadro necesario al Sol (Mi) que abarca todo el compás. Conservo la ligadura que, al ser una nota distinta, se convierte en una ligadura de fraseo.
265	E	La duración de las notas de este compás es distinta entre las fuentes. Conservo la versión de REO con dos negras en los dos primeros tiempos. Esto aplica también en los cc. 268, 269, 271, 274, 277, 278, 282 y 284.

265-266	Vn I y II	En PO la última corchea del c. 265 está ligada a la primera negra del c. 266. Omito esta ligadura ya que no está presente en P.
265-266, 267-268 y 275-276.	Vc	En PO la última corchea del c. 265 está ligada a la primera del c. 266, lo mismo ocurre entre los cc. 267 y 268 y cc. 275 y 276. Omito estas ligaduras ya que no están presentes en P.
265	Va	Conservo la melodía superior con un Mi negra y un silencio de dos tiempos que sólo aparece en P.
266	Trp I	En PO el primer tiempo tiene una corchea y en P está indicada una negra. Conservo la versión de P.
267-269	Fl I y II	Las ligaduras de estos compases abarcan notas distintas en PO y en P. Conservo la versión de P.
268-269	E	En ambos compases, la duración del segundo tiempo es de una corchea en PO, FaM y CNM. En el resto de las fuentes de concierto para voz y piano contiene una negra. Conservo la negra. Asimismo, omito la ligadura entre el primer y segundo tiempo ya que sólo aparece en PO. Incluyo también en el c. 268 la indicación <i>con molta espressione</i> que está contenida en todas las versiones de concierto de la Romanza para voz y piano.
269	Cor I	Las notas de las últimas tres corcheas del compás son diferentes, conservo la versión de PO ya que coincide con la m. d. del Arp. Asimismo, omito la ligadura entre la negra del primer y segundo tiempo que sólo aparece en PO para igualar el fraseo con Cor II y Fl.
271-273	Cb	En PO las primeras notas de estos tres compases son corcheas, en P son negras. Conservo la versión de P.
273	Vn II	Cambio el La del primer octavo del tercer tiempo por Si, ya que coincide con la melodía de Cl I y E.
273-275	Cl I y II	El primer tiempo del c. 273 es una corchea en PO y negra en P, conservo la versión de P.
274	Va	La única nota del compás es corchea en PO y negra en P. Conservo la versión de P.
277-278	E	Incluyo en el c. 277 el <i>cresc.</i> que sólo aparece en las versiones de concierto para voz y piano de la Romanza. Asimismo, conservo las negras en el primer y segundo tiempo de ambos compases, las cuales se indican en todas las fuentes excepto en PO que tiene corcheas.
278	Ob II	Agrego un becuadro al sol durante todo el compás, para hacer coincidir con Vc y Cb.
278	Cor I y II	Conservo para ambos instrumentos la indicación <i>sordina</i> que sólo aparece en PO.
279	E	Incluyo el <i>ff</i> que sólo aparece en las versiones de concierto para voz y piano de la Romanza. Asimismo, omito el

		calderón que sólo se indica en PO sobre el Fa# en la segunda parte del segundo tiempo.
279	Ob II	En P se indica una negra ligada a una corchea en Sol#, en PO no es claro si es esta nota o un Fa#. Conservo lo que parece indicarse en PO ya que es armónicamente más concordante con el resto de los instrumentos.
280	E y cuerdas	<p>La melodía tiene unas correcciones marcadas en PO en el tresillo del tercer tiempo, las cuales ya se encuentran integradas al texto en el resto de las fuentes. Los dos primeros tiempos del compás tienen una melodía distinta en PO y en las otras las fuentes, esta segunda versión está anotada a lápiz en FaM y ya integrada al cuerpo del texto en todas las fuentes posteriores. Incluyo las dos melodías en esta edición, dejando como opcional aquella que sólo aparece en PO y FaM. A la par de estas diferencias, en CNM el segundo tiempo tiene indicado un tresillo, lo omito ya que es la única fuente donde aparece y no es claro si está pensado sólo para el texto en español o para ambos idiomas.</p> <p>Armónicamente este compás tiene importantes diferencias entre PO, FaM y CNM y las versiones de concierto de la Romanza. Conservo para esta edición la información contenida en FaM y CNM, ya que esta armonía es concordante con cualquiera de las dos melodías de E. Hago todas las adecuaciones en las cuerdas para conservar las cuatro voces del pno. Asimismo, conservo para Vc y Cb la indicación de <i>arco</i>.</p> <p>Respecto al texto en español, en el libreto en español y en CNM aparece la frase “ecos de sus himnos guerreros”. Sin embargo, en el resto de las fuentes que tienen el texto en español la palabra “sus” no está incluida, probablemente porque con ella resulta muy forzado el acomodo del texto. Tomando esto en cuenta, tampoco la incluyo en esta edición.</p>
281	E	El segundo tiempo del compás es una corchea en PO, FaM y CNM; y una negra en el resto de las versiones de concierto de la Romanza para voz y piano, en esta edición incluyo la versión con la negra.
282	E	Existen dos versiones de la melodía en este compás. Una comienza en el Fa#5 seguida de un tresillo y aparece en PO, FaM y CNM. La otra versión comienza en Fa#4 y se compone de una negra y dos corcheas, ésta aparece como única opción de melodía en REFaM y RECENIDIM; y ambas melodías aparecen en RECANM, REO y REA. Para

		esta edición incluyo las dos versiones, dejando la melodía más aguda como opcional.
283	E	Conservo el # en la primera corchea del segundo tiempo, el cual no aparece en PO ni en CNM, pero sí está indicado en el resto de las fuentes.
283	Arp	Agrego el sostenido al La octavo del segundo tiempo, tal como lo agregué a E.
283	Va	Tanto en P como en PO se indica Sol# y Re blancas al inicio del compás; sin embargo, lo cambio el Sol# por Fa#, para adecuarla al acorde de Si mayor.
284	Fg II	En PO la única nota del compás es una negra, en P es una blanca con punto. Conservo la versión de P.
284	E	En PO, FaM y CNM hay al inicio del compás una negra y una corchea. En el resto de las fuentes es una blanca. Conservo la negra y la corchea considerando las dos sílabas que el texto en español tiene en ese lugar.
284	Va	Tanto en P como en PO se indican Mi y Si; sin embargo, pienso que hay un error, así que cambio el Mi por Re# para que todas las notas formen parte del acorde de Si mayor.
285	Fg I	En el primer tiempo del compás está indicado un Mi blanca en PO y en P un Sol blanca. Conservo la versión de P.
285	E	Conservo el <i>p</i> que aparece sólo en las versiones de concierto de la Romanza para voz y piano.
286	E	Omito la ligadura que une la blanca del primer tiempo a la corchea de la primera parte del tercer tiempo y que sólo aparece en PO.
286-287	M	Conservo la melodía que sólo aparece en PO, iniciando en el tercer tiempo del c. 286 y los dos primeros del compás siguiente. El texto en francés de estas notas es nuevamente “ignorées”, para el texto en español repito “del dolor”, palabras utilizadas en las notas anteriores.
288-291	Todos los instrumentos	En todas las P de los instrumentos de la orquesta estos compases no aparecen, en su lugar están aquellos cinco que corresponden a la versión de concierto de la Romanza. Sólo en la P de M hay continuidad en los compases para iniciar con el siguiente dueto entre E y M. En PO los compases que pertenecen al final de la Romanza en su versión de concierto están concentrados en una página, situada justo antes de que inicie el dueto. En FaM estos compases se encuentran añadidos a lápiz entre los pentagramas y en CNM ya están integrados al cuerpo del texto con la indicación “para final”. En esta edición mantengo la versión que da continuidad al dueto y en el Anexo I del Tomo II incluyo la versión de concierto de la Romanza para orquesta.

288	Fl II	En PO se indica un Sol becuadro en el primer tiempo; sin embargo, agrego el sostenido considerando la armonía con el resto de los instrumentos.
288	E	Omito los dos Mi corcheas del tercer tiempo que aparecen sólo en PO, ya que éstas pertenecen al final indicado para la versión de concierto.
289	E	Conservo el becuadro en el Re del primero y segundo tiempo que aparece en FaM y CNM.
291	Arp	El acorde de este compás aparece a lápiz en PO. Agrego los becuadros a Re y Do para cuadrar con el resto de la armonía.
291	E	Conservo el becuadro en el Re de la segunda parte del segundo tiempo y que sólo aparece en FaM y CNM.
292	Todos los instrumentos	Coloco aquí el número 14 de ensayo, tal cual como se indica en las versiones para voz y piano, ya que considero que es más apropiado este lugar en comparación al c. 301 que es donde se indica en PO.
292	Va	En PO la nota superior en el primer tiempo es Fa# y en P es Sol. Conservo la versión de P tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos.
293	M	Incluyo el Si opcional ubicado al final del compás que se indica en todas las fuentes excepto en PO.
294-295	Vc	Conservo las ligaduras como se indican en P.
295-296	Fl II	Conservo la melodía que sólo aparece en P.
295	Arp	Agrego el silencio de negra en el segundo tiempo de la segunda voz de la m. i.
295	Vn I	La segunda corchea del primer tiempo es La en PO y Si en P. Conservo la versión de PO tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos.
297	Arp y Vn I	Agrego el becuadro al Re corchea en el cuarto tiempo, resulta necesario tomando en cuenta la armonía con Fl, Cor, E y Vn II.
298	Cb	La segunda blanca es Re en P y Do en PO. Conservo la versión de PO tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos.
298	Arp	Cambio el Re blanca que se indica para la m. i. en el tercer tiempo y agrego un Do con su octava, ya que considero que esta nota es armónicamente más concordante con el resto de los instrumentos.
298	M	Agrego la división en dos negras de la blanca del primer tiempo necesaria para el texto en español, tal como se indica para E.
299	Vn I	La última corchea del compás es un Si en P y un La en PO. Conservo la versión de PO tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos.

300-301	Fl I	Conservo la segunda ligadura del compás como aparece en P, la cual abarca las dos últimas corcheas del c. 300 y la primera del c. 301.
301	Ob I	En P de Ob I la ligadura abarca también la primera nota del siguiente compás. En PO y en P de Ob II sólo incluye las notas del c. 301, conservo esta última versión.
303	Vn II	La sexta corchea del compás es Re en P y Fa# en PO. Conservo la versión de P.
303 y 307	M	Agrego la división de la blanca del primer tiempo en dos negras, necesaria para el texto en español.
305	Va	En PO el segundo tiempo inicia con dos corcheas y en P con una negra. Conservo la versión de P.
306	Fl I y II	En PO la indicación <i>a 2</i> está en el c. 308; sin embargo, en P ambos instrumentos inician su frase en el c.306, es por ello que agrego la indicación en dicho lugar.
306	Cor I y II	En PO la única nota del compás es negra y en P es blanca. Conservo la versión de P.
308	Fl I y II	Conservo para ambos instrumentos la ligadura que sólo aparece en P.
308-309	Cor III	Conservo la ligadura entre ambos compases que sólo está indicada en P.
308	Trp I y II	La melodía en PO y en P son distintas. Conservo para ambos instrumentos la versión de P.
308	Tbn I-III y Tb	Conservo para los cuatro instrumentos el <i>p</i> que sólo aparece en P.
309	Cor III	Tanto en PO como en P se indica un La (Re) redonda ligado al compás anterior. Sin embargo, cambio esta nota por un Si (Mi), ya que la considero armónicamente más concordante con el resto de los instrumentos.
310-311	Trp I y II	Incluyo la ligadura que une estos dos compases y que sólo aparece en P. Asimismo, conservo en c. 311 para ambos instrumentos la blanca indicada en P, la cual es negra en PO.
311-312	M	Incluyo la melodía opcional que no aparece en PO pero sí en el resto de las fuentes. Asimismo, agrego un becuadro al Fa blanca del c. 312 para hacer coincidir con Cor I en PO.
312-313	Tb	La nota ligada entre estos dos compases es un Re4 en P y un Re3 en PO. Conservo la versión de PO.
313	Cor III y IV	Este compás no aparece en P de Cor III y IV.
316	Tb	En PO el primer tiempo tiene un Mib3. Conservo la versión de P con el Mib2.
316 y 317	M	Agrego la división de la blanca en dos negras al inicio del segundo tiempo, necesaria para el texto en español.
317-318	Vn II	Conservo la ligadura entre ambos compases que sólo aparece en P.



318	Fl II	Incluyo la melodía que sólo aparece en P.
318	Vc y Cb	En PO la segunda blanca del compás es Do y en P es Re. Conservo la versión de PO.
319	Cor III y IV	Conservo para ambos instrumentos el <i>pp</i> que se sólo se indica en P.
320-321	M	Conservo la ligadura entre ambos compases que sólo aparece en P. En FaM hay un Si por debajo del Sol en c.220, lo omito ya que no se encontró en ninguna otra fuente.
322	Vn I	Omito la indicación <i>arco</i> que sólo aparece en PO sobre el Sol blanca con punto del primer tiempo.
324	M	En PO la blanca que aparece en el primer tiempo está ligada a una negra, prolongado el Sib por tres tiempos. Sin embargo, conservo el silencio en el tercer tiempo que se indica en el resto de las fuentes. Asimismo, conservo el Sib del cuarto tiempo que se indica en PO, a diferencia del Si becuadro que aparece tanto en P como en las versiones para voz y piano, esto lo hago con la finalidad de que M no choque con Va.
325	M	Agrego el becuadro al Fa en el tercer tiempo, tomando en cuenta el Fa natural indicado para Vn II durante todo el compás.
326	M	En PO y P las dos notas del compás están ligadas, dicha ligadura no aparece en las versiones para voz y piano. En esta edición no incluyo la ligadura.
326	Vc	A partir del Si del segundo tiempo conservo el <i>b</i> que se indica sólo en PO.
328	Cing	Agrego el sostenido al Sol (Do) redonda para que esta nota no choque con Fl I, ObII, Vn I, II y Va.
331 y 334	E	Conservo las ligaduras que aparecen sólo en FaM y CNM.
332	Cing	En PO el silencio al inicio del compás es de un tiempo, lo cambio a uno de medio tiempo para no exceder el compás.
332	Cor I-IV	En PO se indica <i>p</i> para los Cor I-IV en el c. 333. Conservo para los cuatro instrumentos la ubicación indicada en P de Cor III y IV en el c. 332.
335	E	La última corchea del compás es Sol en FaM y CNM. En PO es Fa y tiene una anotación con el nombre de la nota a lápiz. Conservo el Fa indicado en PO tomando en cuenta el resto de los instrumentos.
336	E	El tercer tiempo está ligado a la blanca anterior; sin embargo, en PO está indicada una negra y tanto en FaM como en CNM una corchea. Conservo la corchea contenida en las versiones para voz y piano.

336	Vc	En P se indican dos Do blancas y en PO es una redonda. Conservo versión de PO para hacer coincidir el ritmo con Cb.
337	Todos los instrumentos	Coloco aquí tanto el número de 16 de ensayo como la indicación <i>Allegro</i> , ambas indicadas en PO en el c. 338. Este cambio es debido a que en las versiones para voz y piano el cambio de tempo está marcado en este compás, lo cuál resulta un mejor punto de ubicación para el número de ensayo que tanto en FaM como en CNM está colocado en el c. 332.
337	Fg I y II	La única nota del compás es una negra en P de Fg II y PO y una blanca en P de Fg I. Conservo la negra.
338	Cor I-IV	En P la ligadura abarca la primera corchea del compás siguiente. Conservo la versión de PO con la ligadura sólo en las notas del c. 338, quedando de esta manera el mismo fraseo que tienen los Fg I y II y el Vc.
338	Tbn III y Tb	En PO durante todo el compás el Tbn III tiene silencio, en P está indicado un Sol. Conservo la versión de P así como el <i>f</i> para ambos instrumentos que está señalado sólo en P.
339	Fl I y II	Conservo para Fl I el La octavo en el segundo tiempo que se indica en PO, a diferencia del Do que aparece en P. Asimismo, en el último octavo del compás agrego para ambos instrumentos la información contenida en P, con Re para Fl II y Fa becuadro para Fl I, a diferencia de PO donde se indica Fa becuadro y La respectivamente.
339	Fg II	Las primeras tres corcheas del compás están indicadas una octava arriba en P. Conservo la versión de PO en la octava inferior.
339	Tbn II	La melodía es distinta en PO y en P. Conservo la versión de P.
341	E	En PO y FaM hay una negra en el segundo tiempo, la cual es corchea en CNM. Conservo la versión de CNM ya que de otro modo hay medio tiempo de más en el compás.
342	E	Agrego la división en dos dieciseisavos de los octavos del cuarto tiempo, necesaria para el texto en español.
345	Fl I	La última nota del c. 345 y la primera del c. 346 están escritas en PO una octava debajo de lo contenido en P. Conservo ambas versiones dejando la melodía de P como opcional.
345	Cor IV	En PO la melodía es igual a la del Cor III, en P es igual a la de la Trp II. Conservo la versión de P.
345	Trp I y II	Agrego para ambos instrumentos el bemol en el Si (Mi) del primer tiempo de Trp II que está indicado sólo en P,

		tomando en cuenta el resto de los instrumentos que forman un acorde de Mi bemol mayor.
346	Vc y Cb	El tercer tiempo en PO es corchea y en P es negra. Conservo la versión de PO que coincide con el ritmo del resto de las cuerdas.
349	Todos los instrumentos	Incluyo el <i>molto più lento</i> que se indica en FaM y CNM.
350	Cb	Tanto en PO como en P está indicado un Mi en el primer tiempo. Sin embargo, pienso que esta nota no es concordante con el resto de los instrumentos; por ello la cambio a La, que es la nota que tiene indicado Vc y es como aparece también en la m. i. en las versiones para voz y piano.
351	Vn I	En el tercer tiempo las notas indicadas en PO son La y Do#. Sin embargo, en P las notas son Mi y Do#, conservo la versión de P.
352	Todos los instrumentos	Coloco aquí el número 17 de ensayo, tal como aparece en las versiones para voz y piano.
352	Cl I	Agrego la indicación <i>Iero.</i> ya que Cl y E llevan la misma melodía durante la mayor parte de esta sección.
352-355 376-379	Fg II	Conservo la melodía que inicia en el c.352 y termina en el segundo tiempo del c. 355 que aparece sólo en P. Lo mismo ocurre en los cc.376 al 379.
355	Cor I y II	En P el compás tiene una redonda para cada instrumento, ambos Fa# (Si) unido a la nota anterior. Sin embargo, en PO la nota para ambos instrumentos es Sol# (Do#), igualmente con la ligadura. Conservo la versión de PO tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos.
355	Vc	En PO el Fa# del tercer tiempo está escrito una octava abajo. Conservo la versión de P con el Fa# 4.
356	Fg I	Conservo el Si del cuarto tiempo que sólo aparece en P.
357	E	En PO se indica un Sol blanca y un Sol negra. Sin embargo, tanto en FaM como en CNM la melodía son dos blancas: Si y Mi. Conservo la melodía contenida en las versiones para voz y piano, así como la ligadura entre ambas blancas que sólo aparece en FaM.
359	Fg II	En PO aparece un Re blanca y un La negra. Sin embargo, conservo la versión de P donde el Re es blanca con punto y es la única nota del compás.
359	Cor I-IV	Incluyo la melodía de Cor IV que aparece sólo en P y agrego la ligadura en el Cor IV para que los cuatro instrumentos tengan el mismo fraseo.

359	Vn I	Incluyo el trémolo en la blanca del primer tiempo y la ligadura entre esta nota y la corchea siguiente que se indican sólo en PO.
359	Vc y Cb	En PO el tercer tiempo indica una corchea y en P una negra. Conservo versión de P.
360-367	Fl I y I	Conservo para ambos instrumentos la indicación de octava superior que aparece sólo en PO y en P de Fl I.
360-361	Fg II	Incluyo la melodía de Fg II que sólo aparece en P de Fg II.
360	Vc	Incluyo el # en el Re del tercer tiempo que se indica sólo en PO.
361	Vc	La primera nota del compás en un Si corchea en P y un silencio en PO. Conservo la versión de P.
362	Arp	No es claro si el cuarto octavo es Fa# o Sol. Agregó Sol considerando la armonía con el resto de los instrumentos.
363-371	E	En el libreto en francés se indica el texto “sa lèvres” y “sa main”. Sin embargo, conservo la versión de todas las fuentes musicales de Mejía con el texto “la lèvres” y “la main”.
364	Fg II	En PO todo el compás tiene un Re2. Sin embargo, en P son dos blancas con un Re3 y un Re2. Conservo la versión de P.
366	Cor II	En PO el La del primer tiempo es una negra; sin embargo, sumado a las dos negras siguientes faltaría un tiempo al compás. Por esta razón conservo la versión de P, con una blanca en el primer tiempo.
366-367	Cing	Pienso que la melodía aquí debe ser igual a la de Fl, Cl, E y Vn I, tal vez hubo un error de copia por el cambio de página en PO. Por tal motivo modifiqué la melodía para que coincidiera con la de los instrumentos antes mencionados.
367	Cl I	Conservo la corchea en el cuarto tiempo que está ligada a la nota anterior y que sólo aparece en PO. De esta forma la figura rítmica queda igual a Cing, Fl I y II.
367	Cing	En PO la primera nota del compás es un Re (Sol); sin embargo, la cambio a Do# (Fa#) tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos.
371	Arp	Modifiqué el La octavo del segundo tiempo por un Si, ya que considero que el La es un error por ser una nota ajena al acorde y no aparece en las versiones para voz y piano.
375	Cl I	Conservo el Do (La) en el cuarto tiempo que es la única nota de este compás y sólo aparece en PO. Asimismo, agrego la indicación <i>Iero.</i> ya que Cl y E llevan la misma melodía durante la mayor parte de esta sección.
376	Todos los instrumentos	Tomando en cuenta el cambio de lugar de los números de ensayo 16 y 17, coloqué aquí el número 18, tal como se indica en las versiones para voz y piano. Asimismo, agrego la

		indicación <i>a tempo</i> , ya que inicia la re-exposición del aria de E que comenzó en el c. 352 y en ninguna fuente tiene alguna indicación de tempo después del <i>rit.</i> indicado en PO en el compás anterior.
376-379	Fg II	Conservo la melodía que inicia en el c.376 y termina en el segundo tiempo del c. 379 que aparece sólo en P.
381	E	En PO se indica un Sol blanca y un Sol negra. Sin embargo, tanto en FaM como en CNM la melodía son dos blancas: Si y Mi. Conservo la melodía contenida en las versiones para voz y piano, así como la ligadura entre ambas blancas que sólo aparece en FaM.
383	Fl II, Ob I y II	Conservo para los tres instrumentos la melodía que sólo aparece en P.
383-390	Tbn I-III y Tb	Durante estos compases los dos pentagramas de estos instrumentos aparecen con un bemol en su armadura. La omito ya que en P mantienen la armadura de Re mayor, como el resto de los instrumentos en esta sección.
383	Vn I	El tercer tiempo tiene una corchea en PO y una negra en P. Conservo la versión de P.
384	Fl I y II	Todas las notas de este compás tienen en PO un <i>marcato</i> sobre ellas. Los omito ya que no están incluidos en P ni en ningún otro instrumento.
385	Ob I	En P la segunda blanca del compás es Si y en PO es La. Conservo la versión de P tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos.
385	Cb	Tanto en PO como en P se indica un Mi en el segundo tiempo. Sin embargo, lo modifico a Re, tomando en cuenta la melodía de Vc y la armonía con el resto de los instrumentos.
385-387	Cor IV	Conservo la melodía que sólo aparece en P del tercer tiempo del c. 385 al c. 387.
386	Cb	En PO el primer tiempo de este compás tiene indicado un trémolo con dos líneas, lo omito ya que pienso que se trata de un error de copia.
387	Todos los instrumentos	Incluyo para todos los instrumentos el <i>rit.</i> que sólo aparece en FaM y CNM.
388	Cor IV	Conservo el # en el Do (Fa) del tercer tiempo que aparece sólo en P.
389	Todos los instrumentos	Incluyo para todos los instrumentos el calderón que sólo aparece en FaM y CNM.
389-395	Cor III	Conservo la melodía que tiene indicada en PO, ya que en P está al unísono con Cor I.

389	Trp I	Tanto en FaM como en CNM se indica un Si becuadro; sin embargo, lo modifíco a Sib tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos.
389-390	E	En PO aparecen dos opciones melódicas, una con La5 en ambos compases y otra con La, Do# y Re; sin embargo, los Las del c. 390 están tachados en FaM, quedando como única opción de melodía el Re5. En CNM los La de c. 390 ya no aparecen. Para esta edición conservo la melodía de CNM y dejo como melodía opcional el Do# en el cuarto tiempo del c. 389, como se indica sólo en PO.
389	Vn II	El cuarto tiempo en PO es un Do# y en P es Re. Conservo la versión de PO tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos y porque desde ese compás y hasta el 395 comparte melodía con Vn I, que tiene Do# en dicho lugar.
390	Todos los instrumentos	Agrego la indicación <i>a tempo</i> necesaria para retomar el <i>tempo</i> después del calderón del <i>rit.</i> del c. 387 y el calderón del c. 389.
395	Ob I	En P se indica un Mi para el primer tiempo del compás. Sin embargo, conservo la versión de PO con Re, de esta forma coincide con Fg I, Cor III, Va y Vc.
395	Cor IV	En P de Cor IV la melodía es igual a la que tiene Cor III en PO. Sin embargo, incluyo el Re (Sol) redonda que se indica en PO para Cor IV.
396	Ob II	Incluyo la melodía de La y Sol negras para los dos primeros tiempos del compás que sólo aparece en P, a diferencia del Mi blanca que se indica en PO.
396-397	Cor I-IV	Conservo para los cuatro instrumentos las melodías indicadas en P, ya que en PO sólo aparece la línea del Cor I.
397	Vn I	En P se indica un becuadro para el Do octavo en la segunda parte del segundo tiempo. Sin embargo, conservo la versión de PO con Do#, tomando en cuenta que Fl y Ob tienen indicada la alteración en esa parte del compás.
<b>ESCENA III</b>		
398	Todos los instrumentos	En FaM se indica <i>ff</i> para el primer tiempo y <i>f</i> para el tercero. Sin embargo, sólo agregó un <i>f</i> al inicio del compás, ya que considero más apropiada esta dinámica e innecesario un cambio.
398	Cor I-IV	Conservo para los cuatro instrumentos la melodía que sólo aparece en P.
398	H	Incluyo el Fa corchea en el tercer tiempo y ligada a la negra anterior que aparece en todas las fuentes excepto en PO.
399	Ob I	Conservo la indicación <i>solo</i> que aparece únicamente en P.

399-400	Cl I y II	Incluyo la ligadura que une la blanca del c. 399 con la primera corchea del c. 400 y que sólo está indicada en P. Asimismo, conservo para ambos instrumentos el <i>p</i> y la ligadura de fraseo del c. 400 que sólo aparece en PO.
400	Ob I	En PO en el primer tiempo hay dos notas, un Sib corchea y un La negra. Conservo el Sib que es la única nota que aparece en P y guarda una mayor relación con el resto de los instrumentos.
401	Vc	Conservo el <i>pizz.</i> que sólo está indicado en PO.
402	H	Conservo ambas ligaduras como sólo aparecen en P. Asimismo, mantengo la ubicación de la segunda “e” del texto en francés en la negra de tercer tiempo como aparece en PO, a diferencia del resto de las fuentes donde se indica en el octavo siguiente.
404	Cl I y II	En FS el primer tiempo tiene sólo una corchea, en P es negra. Conservo la versión de P para ambos instrumentos.
404	Vn I	Conservo las indicaciones <i>divis.</i> y <i>p</i> indicadas sólo en P.
405	Vn I y II	Conservo para ambos instrumentos la negra en el primer tiempo indicada en P, a diferencia de la corchea que aparece en PO.
406	Fl I y II	En PO las notas del primer tiempo parecen haber sido borradas. Conservo la versión de P con Sib para la Fl I y Sol para Fl II.
406	Vc	En PO el primer tiempo tiene sólo una corchea, en P es negra. Conservo la versión de P.
407	Cb	En PO en el primer tiempo se indica un La <sub>2</sub> , en P es la misma nota, pero es una blanca ligada a una negra. Conservo la duración de P.
408-410	Cor I-IV	Conservo para Cor I y III la ligadura que está indicada sólo en P. Asimismo, incluyo para los cuatro instrumentos el <i>p</i> que están indicados sólo en P.
407	Va	Agrego un becuadro al Mi en el acorde del cuarto tiempo ya que pienso que la intención es formar un acorde de La mayor con séptima que resuelve a Re mayor.
408	Arp	Cambio el Mib a Re en el acorde del tercer tiempo en la m. d., ya que durante todo el compás el resto de los instrumentos se mantienen en Re mayor.
408	Vn I	Incluyo el Re redonda que aparece sólo en P.
412	Todos los instrumentos	Coloco aquí el número 19 de ensayo, tal como aparece en las versiones para voz y piano y tomando en cuenta el cambio de los números anteriores.
412	Cb	En PO está indicado <i>p</i> y en P <i>pp</i> . Conservo la versión de PO para igualar la dinámica con el resto de las cuerdas.

414	H	Sólo en P el primer tiempo tiene dos corcheas, conservo la versión contenida en el resto de las fuentes con un tresillo.
414-415	Vc y Cb	Conservo la ligadura entre ambos compases que sólo aparece en P.
415	Fg I, II y Va	Tanto en PO como en P en el tercer tiempo el Fg I tiene indicado un Mib y el Fg II un Fa. Por su parte, Va tiene dos notas en PO: Re y Mib, en P sólo aparece el Mib. Pienso que el Mib no forma parte del acorde y que pudo haber sido una confusión de copia, por lo que para Fg I cambio la nota a Fa y para la Va conservo dos notas, modificando la más grave a Fa.
418	Todos los instrumentos	Agrego la indicación <i>a tempo</i> para regresar al tempo anterior después del ten. del c. 417.
418	H	En el libreto en francés el texto es “Il défaille”... Ah!”. Sin embargo, en todos los manuscritos Mejía utiliza “Harold!”. Conservo la versión de las partituras y señalo el texto contenido en el libreto en una nota al pie de página. Es importante mencionar que en la versión de la ópera de Marty él también utiliza “Harold!”, otra coincidencia que invita a pensar que Mejía pudo haber tenido acceso a la versión de Marty.
419	Cor II	Incluyo el Do4 (Fa3) que aparece sólo en P.
419	E	En CNM las notas indicadas para el texto en español son Mi en los dos primeros tiempos; las cambio a Re como se indica para el texto en francés en todas las fuentes, ya que no parece ser una melodía opcional.
420	Fg I y II	Conservo para ambos instrumentos la negra en el primer tiempo que se indica en PO y en P de Fg II, a diferencia de P de Fg I que contiene una blanca.
421	Ob I	En PO hay un tiempo de más. Conservo la versión de P donde no existe este error.
421	E	Agrego el <i>molto espressivo</i> que sólo aparece en FaM.
422-423	Fl I y II	Incluyo la ligadura que abarca ambos compases como se indica en P, a diferencia de PO donde aparece una ligadura por compás.
422-427	Fg I y II	Conservo las ligaduras para Fg II que sólo aparecen en P y agrego las ligaduras para Fg I entre los cc. 424-425 y 426-427 en aquellas notas que son iguales.
424	Cl I	Agrego la indicación <i>lento</i> . ya que frases similares Mejía las indica para un sólo instrumento.
425, 426 y 429	E	En el libreto en español se indica la frase “Favor!... Favor!...”. Sin embargo, en CNM aparece la frase “Socorro...Socorro”, conservo el texto indicado en CNM.



426-427	Fg I, II, Cor I-IV, Vn I, II, Va, Vc y Cb	En las P de Vn I, II y Cb la única nota del c. 427 es una negra, en el resto de P y en PO es una corchea. Incluyo para todos estos instrumentos la negra y agrego las ligaduras entre ambos compases para Vn II y Va.
426	Cl y Vn I	En P se indica Fa para el último octavo del compás, en PO no es claro si la nota es Fa o Mib. Conservo el Mib que parece estar indicado en PO ya que en las versiones para piano se indica de esta manera.
426	E	En todas las fuentes aparecen dos melodías, una iniciando en Fa y otra en Mib. Incluyo ambas y dejo la melodía más aguda como opcional.
428 y 429	Cb	Incluyo el Fa negra del tercer tiempo del c. 428 y el Sib blanca del primer tiempo del c. 429 que sólo aparecen en P.
429 y 430	E	Conservo el <i>p</i> del c. 429 y el <i>pp</i> del c. 430 que sólo se indican en FaM y CNM.
429 y 430	Vn II	Tanto en PO como en P se indica un Sol blanca en el primer tiempo del compás. Sin embargo, pienso que es un error de copia así que lo modifico a Fa para formar el acorde de Sib mayor que se indica en las versiones para piano.
430	Vn I	Sólo en PO hay un La <sub>4</sub> en el tercer tiempo, lo omito ya que está escrito de forma poco clara y es la única fuente donde aparece.
431	Todos los instrumentos	En PO se indica <i>pp</i> para Tbn; sin embargo, agrego para toda la orquesta el <i>mf</i> que aparece en las versiones para voz y piano, ya que considero más adecuada esta dinámica. Asimismo, coloco aquí el número 20 de ensayo ya que es el que corresponde según los cambios previos. Elijo este punto que es donde se indica en PO.
436	Va	Sólo en PO el Sib del cuarto tiempo tiene un <i>staccato</i> , lo omito ya que es la única fuente donde aparece y ningún otro instrumento tiene marcada esa articulación en ese punto.
438	E	La última semicorchea es un Sib en PO, un La en CNM y en FaM no es claro. Conservo la versión de PO.
438	Vn I, II, Va, Vc y Cb	Sólo en P está indicado un <i>staccato</i> sobre el octavo del cuarto tiempo. Lo omito porque es la única fuente donde aparece.
440	E	Conservo la ligadura que sólo se indica en PO.
441-442	Cor I y II	Conservo para ambos instrumentos la ligadura que une ambos compases y que sólo aparece en PO.
447	Todos los instrumentos	Coloco aquí el número 21 de ensayo ya que es el que corresponde según los cambios previos. Elijo este punto que es donde se indica en las versiones para voz y piano.
447	Cl I	Conservo la melodía que aparece en P, a diferencia de PO que indica silencio durante todo el compás. Asimismo,

		agrego la indicación <i>Iero.</i> ya que dobla la melodía de Cing y Fg I, ambos indicados para un sólo instrumento.
448	Cl I	Incluyo la ligadura que sólo aparece en P. Asimismo, mantengo en el cuarto tiempo una negra como está indicado en P, a diferencia de PO que contiene una corchea.
448 y 449	Fg I	El primer tiempo de ambos compases tiene una negra en PO y blanca en P. Conservo la versión de P.
448	Cor II	En P se indica un Fa (Lab) en el primer tiempo, en PO no es claro si se trata de esta nota o de un Mib (Sol). Conservo el Mi (Sol) que parece estar indicado en PO ya que es más concordante con el resto de la armonía.
449	Cor I	Conservo en el tercer tiempo la negra indicada en P, a diferencia de la corchea que aparece en PO. Asimismo, mantengo la ligadura que sólo está contenida en PO.
451 y 452	H	La palabra “Instant” está en plural en el libreto. La mantengo en singular que es como aparece en todas las partituras de Mejía.
453	Cl I y Cing	Sólo en la P de Cl I está contenida la melodía del corno inglés con el transporte correspondiente, contiene la anotación “a defecto de corno inglés”. La incluyo tanto en la línea del Cing como en la del Cl, en ésta última con notas pequeñas e indicada sólo para Cl I.
453	H	Conservo la blanca con punto ligada a una negra en los cuatro primeros tiempos del compás, tal como aparece en todas las fuentes excepto en PO, donde sólo está indicada una blanca.
453-455	H	En el libreto en español el texto es “Ya mi alma se alejaba” y en CNM “Mi alma ya se alejaba”, conservo la versión de CNM.
455	Cor I y II	Tanto en P como en PO se indica un Si (Mi) para ambos Cor, lo cambio a Do (Fa) considerando la armonía con el resto de los instrumentos y conservo la duración de blanca con punto como aparece en P, a diferencia de la negra indicada en PO.
456	Cl I	En P se indica un Sib (Lab) en la última negra del compás; sin embargo, lo modifíco a Sol (Fa) que es la nota que tiene indicado Cing.
456	H	Conservo las dos ligaduras dentro del compás. La primera entre el primer y segundo tiempo que sólo aparece en CNM y la segunda entre el cuarto y quinto tiempo que se indica en P y PO.
457	Cing	Agrego el puntillo a la blanca del primer tiempo que no está indicado en PO.

457	Vc y Cb	En PO al inicio del compás está indicada una blanca ligada a una corchea. Conservo la versión de P, con una blanca con punto en el primer tiempo.
457	Cb	En PO el tercer tiempo tiene indicada una corchea, conservo la versión de P con una negra ligada a la blanca anterior.
457-458	Vn I, II Va y Vc	Para el Vc estos compases están ligados en P. Sin embargo, conservo la versión de PO donde no aparece la ligadura, ya que la P no incluye el <i>b</i> del Do de los dos primeros tiempos del c. 458, el cual es necesario para empatar con el resto de los instrumentos. Para el Vn I y II omito la ligadura que sólo aparece en PO y la conservo en la Va, la cual está indicada tanto en P como en PO.
458	Todos los instrumentos	Coloco aquí el número 22 de ensayo ya que es el que corresponde según los cambios previos. Elijo este punto que es donde se indica en las versiones para voz y piano
458 y 459	Arp	Agrego el bemol al Re en la m. d. del cuarto tiempo ya que la m. i. tiene indicada esta nota. Asimismo, en el c. 459 agrego un bemol al Sol <sup>4</sup> en la m. d. del tercer tiempo para que coincida con el Sol <sup>b5</sup> del primer tiempo.
461	Cl I y II	Conservo para ambos instrumentos la ligadura entre el primer y tercer tiempo, como aparece en P. A diferencia de PO que indica una ligadura del cuarto tiempo al siguiente compás.
461	Fg II	En PO la única nota del compás es un Sib <sup>1</sup> , conservo la versión de P con el Sib <sup>2</sup> .
461-462	Cor I	La melodía indicada en PO tiene plicas hacia abajo, de tal manera que parece que corresponde a Cor III. Sin embargo, en P está dada a Cor I, conservo la versión de P. Asimismo, incluyo en el c. 462 la ligadura entre el cuarto y sexto tiempo que se indica sólo en P.
461	Arp	Agrego un bemol al Re <sup>5</sup> en la m. d. del tercer tiempo para que coincida con el Reb <sup>6</sup> del primer tiempo. Asimismo, cambio el Lab que aparece en la segunda aparte del tercer tiempo por Sib, ya que es así como se indica tanto en FaM como en CNM.
462	Cing	No es claro si la blanca con punto al inicio del compás es un Sib (Mib) o un Do (Fa). Conservo el Sib.
463-464	Cl I	Conservo la ligadura que une la última blanca con punto del c. 463 con la primera del c. 464 y que sólo aparece en P.
463 y 464	Todos los instrumentos	Agrego la indicación <i>col canto</i> al final del compás tomando en cuenta el <i>ten.</i> indicado para H.
464	Ob y Cing	Para ambos instrumentos en PO el cuarto tiempo tiene indicada una corchea. Conservo la versión de P de Ob I con una negra y cambio a negra esta nota en Cing.

464	Cl I	Agrego el bemol al Mi del quinto tiempo que se indica en P.
464	H	Agrego el bemol en el La de la segunda parte del segundo tiempo que está indicado en todas las fuentes excepto en PO.
464	Vn II y Cb	Conservo para el Vn II la ligadura que sólo aparece en PO y que es igual a la que se indica para Vn I. Asimismo, conservo el <i>p</i> para Cb que se indica sólo en P.
465-466	Cing	En PO hay una ligadura sobre la única nota del compás; sin embargo, la omito ya que no aparece en el siguiente compás que está en otra página del manuscrito. Por otro lado, en el c. 466 inicia el motivo que introduce al aria y que en este punto introduce la re-exposición, así que lo conservo sin la ligadura para que aparezca igual que en el c. 447.
465	Fg II	En P aparece un Sib2 redonda con punto, en PO son dos Sib cada uno blanca con punto, el primero Sib2 y el segundo Sib1. Conservo la versión de P.
465	Cor I-IV	En el Cor I el Do5 (Fa4) del primer tiempo es una negra en PO y una blanca con punto en P, conservo la duración indicada en P. Asimismo, incluyo para los cuatro instrumentos el <i>p</i> que se indica sólo en P de Cor III y IV.
466 y 467	Cl I	Agrego la indicación <i>lero.</i> ya que dobla a Cing.
466	Vn I	Omito la ligadura entre Sib3 del cuarto tiempo y las notas anteriores que sólo aparece en PO.
467	Todos los instrumentos	Coloco aquí el número 23 de ensayo ya que es el que corresponde según los cambios previos. Elijo este punto que es donde se indica en las versiones para voz y pno.
467	Fg I y II	Conservo para ambos instrumentos la blanca en el primer tiempo que se indica en P, a diferencia de la negra que aparece en PO.
467	Cor III-IV	En PO el Cor III y IV tienen indicada una blanca ligada a una corchea; sin embargo, conservo la versión de P que señala una blanca con punto para ambos instrumentos, con lo que la duración de la nota es igual a la que en ese punto tienen Cor I y II.
468	Vn I	Omito la ligadura entre la blanca del primer tiempo y la negra del tercero, de esta forma sólo queda la ligadura indicada en P que abarca las últimas tres notas del compás.
469	H	Incluyo el <i>gruppetto</i> sobre el quinto tiempo que aparece en todas las fuentes excepto en PO.
472	H	Mantengo la blanca al inicio del compás como aparece en todas las fuentes, excepto en PO donde se indica una negra.

474	Fl I	En PO los tiempos tres al seis indican negras con las notas La7, Sol7 y Fa7. Sin embargo, conservo la versión de P con estas notas una octava abajo.
474	Cor I-IV	Incluyo para los cuatro instrumentos el <i>p</i> que sólo aparece en P de Cor III y IV.
475	H	Omito la ligadura que sólo aparece en CNM ya que no la considero necesaria al tener una sílaba para cada nota en ambos idiomas.
476	Fl I	Conservo la negra del primer tiempo ligada al compás anterior que sólo aparece en P.
478	Todos los instrumentos	Coloco aquí el número 24 de ensayo ya que es el que corresponde según los cambios previos y este es el lugar indicado tanto en PO como en las versiones para voz y pno.
478	Fg I, II y Cor I-IV	Conservo para Cor I-IV la blanca con punto indicada en P, a diferencia de la negra que aparece en PO. En el Fg agrego una blanca con punto para igualar la duración con Cor, resultando diferente a la negra que aparece en PO y la blanca que se indica en P.
478	Vn II	Conservo la ligadura que se indica sólo en PO.
479	Fl I y Cl I	Modifico la indicación <i>a 2</i> por <i>lero.</i> para Fl y agrego la misma para Cl, ya que estos dos instrumentos y Ob I tocan la misma melodía.
480	Arp	Agrego un bemol al Re5 en la m. i. del tercer tiempo para que coincida con el Reb6 del primer tiempo.
480	E	En FaM y CNM el Reb blanca del primer tiempo está ligado al Reb negra del tercero. Sin embargo, conservo la versión de PO sin la ligadura, ya que considero mejor esa distribución del texto en francés dividida silábicamente en esas dos notas, a diferencia de las versiones para voz y piano que mantienen en una sola nota las dos últimas sílabas de la palabra “enchante”.
481	Arp	Agrego un bemol al Do de m. d. en el segundo tiempo para hacer coincidir con Vn I, II y Va.
481	Vc	Agrego un bemol al Re del tercer tiempo para hacer coincidir con Arp.
482	Vn II	Conservo la ligadura sobre los últimos tres tiempos del compás que sólo aparece en PO, de esta forma las ligaduras son las mismas que se indican para Vn I y Va.
482	Vc	Agrego un bemol al Re del sexto tiempo para hacer coincidir con Arp.
483	Todos los instrumentos	Coloco aquí el número 25 de ensayo ya que es el que corresponde según los cambios previos. Elijo este punto que es donde se indica en las versiones para voz y pno.
483	Cl I	Agrego la indicación <i>lero.</i> ya que Cl dobla la línea de H.

483	H	En PO el texto en francés está distribuido de una manera poco clara, incluyo la distribución que se indica en el resto de las fuentes, así como la ligadura entre los últimos dos dieciseisavos del compás que tampoco aparece en PO. Por otro lado, en el libreto en español se indica la palabra “amor” y Mejía la cambia por “piedad” en CNM, conservo esta última versión.
483	Vn I, II y Va	Incluyo en el primer tiempo las notas que aparecen sólo en P: Solb5 blanca para Vn I, Solb4 negra para Vn II y Solb3 negra para Va.
484	Vn I y Vn II	Mantengo las indicaciones de dinámica que aparecen sólo en P. Para Vn I <i>mf</i> y <i>p</i> para Vn II.
484	Vc	Tanto en PO como en P se indica un Dob en la segunda parte del tercer tiempo. Sin embargo, lo cambio a Mib, que es como se indica para Vn I, II y Va y es como aparece para estos cuatro instrumentos en c. 388 donde hay una repetición de este fragmento.
487	Va	Tanto en PO como en P se indica un Mib en el primer tiempo; sin embargo, lo modifico a Fa para que no choque con el acorde de Reb mayor.
487-488	H	En el libreto en español se indica la frase “¡Oh! ¡cuánta delicia! y en CNM se cambia por “¡qué gran delicia”, conservo la versión de CNM.
489	Arp	No es claro en PO si el segundo dieciseisavo es un Reb o un Mib. Agrego Mib que sí forma parte del acorde de Dob mayor y que está indicado en las versiones para voz y pno.
489	Vn II	Agrego el Sib que se indica sólo en P y que coincide con Cl I y II.
490	Cl	Agrego la indicación <i>lero.</i> ya que quitando la intervección de Cl II en el c. 489, la melodía está indicada sólo para Cl I desde el c. 483.
491-494	Fl II	Incluyo la melodía que sólo aparece en P.
491	Cl	Agrego la indicación <i>lero.</i> ya que d
491	Vn II	Tanto en PO como en P se indica un Lab en el primer tiempo. Sin embargo, lo modifico a Solb para que forme parte del acorde de Solb mayor.
491-494	H	En el libreto en francés el texto indica la frase “Je sens tour à tour, comme une caresse, rentrer en moi la vie avec l’amour”. Sin embargo, en todas las fuentes de Mejía, el texto aparece como “Je sens tout comme une caresse, rentrer en moi la vie, l’amour”, conservo la versión de las partituras.
492	Vc	Tanto en PO como en P se indica un Dob en la segunda parte del tercer tiempo. Sin embargo, lo cambio a Mib, que es

		como se indica para Vn I, II y Va, tal cual lo modifiqué en el c. 484.
493	Arp	En PO se indica un Mib para el cuarto octavo del primer tiempo; sin embargo, lo cambio a Fa para que no choque con el acorde de Reb mayor. Asimismo, no es claro si se indica Solb o Fa en el primer dieciseisavo del tercer tiempo, incluyo Fa considerando la armonía en el resto del compás y con los otros instrumentos.
496	Va	El último octavo del compás en PO está indicado como un Fa y en P como un Mib. Conservo la versión de P tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos.
497-501	Vn I	Incluyo la melodía inferior que sólo aparece en P, así como la ligadura entre la blanca con punto del c. 497 y la primera negra del c. 498.
498	Arp	En PO se indica para la m. i. Fa, Dob y Solb. Sin embargo, cambio el Fa por un Solb y el Do por un Reb, ya que toda la orquesta tiene el acorde de Solb mayor, indicado de la misma manera en ñas versiones para voz y pno.
501	Cl I	La melodía en PO es Reb (Dob), Reb (Dob), Sib (Lab) y en P es Reb (Dob), Do (Sib), Sib (Lab). Conservo la versión de P tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos y que en ese punto el Cl lleva la melodía que canta H.
502	Todos los instrumentos	Coloco aquí el número 26 de ensayo ya que es el que corresponde según los cambios previos y este es el lugar indicado tanto en PO como en las versiones para voz y pno.
502-504	Fl II	Conservo el Reb corchea al inicio del cuarto tiempo en el c. 503 que se indica en P de ambos instrumentos, a diferencia del Sib que aparece en PO.
502	Cl I y II	Agrego la indicación <i>a 2</i> ya que el resto de las maderas están indicadas de esta manera.
502-503	Tbn I	Incluyo la ligadura que une a la redonda del c. 502 con la primera blanca del c. 203 y que se indica sólo en P.
503	Ob II y Vn I	En P de ambos instrumentos el último octavo del compás es un Fab en lugar de un Solb como se indica en PO y en P de Ob I. Conservo esta última versión con el Solb ya que ambos oboes tienen indicada la misma melodía, la cual también es tocada por Fl I, II, Cl I, II, Trp I, II, Vn II y Va.
504-505	Vn I	En PO y algunos juegos de P la figura con doble puntillo que aparece en ambos compases tiene indicado al final un dieciseisavo a diferencia del treintaidosavo que aparece en el resto de las P. Conservo el treintaidosavo para no exceder la duración del compás.

505	E	En todas las fuentes de Mejía aparece en el texto en francés “Ayons foi dans la sorte!”. Sin embargo, tanto en el libreto como en las versiones de Pierné y Marty el texto es “Ayons foi dans le sort!”. Conservo esta última versión ya que la considero más adecuada al contexto del argumento en este punto.
505-506	Vn I, II y Va	En PO la última nota del c. 505 está ligada al 506; sin embargo, hay un cambio de página entre estos compases y en Vn II y Va la ligadura sólo se indica en el c. 506. Por otro lado, en P de estos dos instrumentos dicha ligadura no aparece. Conservo la ligadura sólo en Vn I.
506	Cor I	Conservo la indicación <i>col canto</i> que sólo aparece en P.
506	Cor II	Incluyo el Lab (Dob) negra en el primer tiempo y ligada al compás anterior que aparece sólo en P.
508	Vn I	Conservo la indicación <i>col canto</i> que sólo aparece en PO.
508	M	En el libreto en francés M tiene indicada la siguiente frase y acotación, las cuales no están en los manuscritos de Mejía: Le moine: (s’apochant et aidant Harold) “Secondons son effort”.
509	H	En el libreto en francés no aparece la frase “Edith! O mon Edith”, sólo se encuentra en las partituras de Mejía y en la versión de Marty. Asimismo, la frase y acotación de M ( <i>s’apochant et aidant Harold</i> ) “Secondons son effort” no aparece en los manuscritos de Mejía, sólo en el libreto y en las partituras de Pierné y Marty. Por otra parte, incluyo el becuadro para el Fa ya que está indicado durante todo el compás para Vn I, Vc y Cb.
510	Todos los instrumentos	Coloco aquí el número 27 de ensayo ya que es el que corresponde según los cambios previos y este es el lugar indicado en las versiones para voz y pno.
510 y 512	H	Sólo en PO el ritmo en el tercer tiempo es un octavo con punto y dieciseisavo, conservo la versión del resto de las fuentes donde se indican dos octavos.
514-516	Cor I-IV	Conservo para los cuatro instrumentos los acentos que sólo aparecen en P así como el <i>p</i> en el c. 514 que se indica sólo en P de Cor. III y IV.
514-516	H	En PO no aparece el Sol negra de la segunda parte del primer tiempo en el c. 514, el La negra en el c. 515 ni el La octavo en el c. 516, éstas últimas igualmente en la segunda parte del primer tiempo; incluyo ambas notas como aparecen en el resto de las fuentes. Asimismo, incluyo el <i>f</i> en el c. 516 que aparece en FaM y P y el becuadro en el Mi corchea al final del c. 515 que aparece en todas las fuentes excepto en PO.



514	Vn I	Incluyo la indicación <i>molto espressivo</i> que se indica sólo en dos juegos de P.
515	Cl I, H y Vc	Conservo para H el becuadro en el Mi del último octavo del compás que se indica en todas las fuentes excepto en PO. Asimismo, lo agrego a Cl I y Vc, instrumentos que también tocan Mi en ese lugar.
516	H	Conservo el La corchea que aparece en la segunda parte del primer tiempo, la cual se indica en todas las fuentes excepto en PO. Asimismo, conservo el <i>f</i> que se señala en FaM y P.
517	H	Tanto en el libreto en francés como en las versiones de Marty y Pierné el texto es “à jamais soyons unis!”; sin embargo, en todas las fuentes de Mejía sólo se indica la primera parte de la frase “à jamais”, conservo esta última versión.
517	Vn II	Tanto en PO como en P se indica un Fa en el cuarto octavo; sin embargo, lo cambio a Mib para que no choque con Fl II. De esta manera la armonía coincide con lo indicado en las versiones para voz y pno.
518	E	Tanto en el libreto en francés como en las versiones de Pierné y Marty esta frase comienza con “N'est-ce pas?... Oui! Tu vas vivre”. Sin embargo, en todas las fuentes de Mejía este texto se ubica en el c.533 y cambia la palabra “oui” por “Harold”, conservo esta última versión.
518	Va, Vc y Cb	Agrego un <i>p</i> para igualar la dinámica con Vn I y II.
520	E	Sólo en PO la redonda que llena el compás es un Sol5, en el resto de las fuentes es Sol4, conservo esta última versión.
521	Vn I	En PO se indican dos negras en los tiempos dos y tres; sin embargo, conservo la versión de P con una blanca que inicia en el segundo tiempo.
522	Cl I y II	Agrego la indicación <i>a 2</i> ya que el resto de las maderas están indicadas de esta manera.
522	Vn I	Conservo el <i>espressivo</i> que aparece sólo en algunos juegos de P.
523	Cor I-IV, Tbn I-III y Tb	Conservo los acentos que sólo aparecen en PO. Asimismo, en P de Tb está indicado un Fa negra en el primer tiempo; sin embargo, conservo el silencio que se indica en PO, de esta forma el ritmo es igual a Cor I-IV y Tbn I-III. El <i>p</i> que sólo aparece en la P de Tbn I y II también lo agrego para Tbn III y Tb.
523-524	E y H	Al igual que en los cc. 514 y 515, en PO no están incluidos el Sol y el La en la segunda parte del primer tiempo en los cc. 524 y 525. Incluyo estas notas en dichos compases y en cc. 550, 551, 558 y 559 donde tampoco aparecen en PO pero sí en el resto de las fuentes.

523-524	Cb	En PO el Fa blanca del tercer tiempo está ligada al siguiente compás. Omite esta ligadura ya que no aparece en P.
524	Cor I y II	Conservo el Mi (La) blanca en el segundo tiempo que está indicado en PO a diferencia del Re (Sol) que aparece en P, ya que el acorde ésta última nota no forma parte del acorde.
525-526	Fl I, II, Ob I y Cl I	Las melodías de estos instrumentos son distintas en PO y en P, conservo la versión de P para todos ellos.
525	Trp I y II	En P está indicada una blanca para ambos instrumentos en el primer tiempo; sin embargo, conservo la versión de P con una negra, de esta forma el ritmo es igual al resto de los metales.
526	Fl I, II, Ob I, Cl I, E, H, Vn I y Va.	En el c. 526 en PO el primer tiempo aparece para E y H un Mib; sin embargo, en el resto de las fuentes está indicado Mi becuadro. Conservo esta última versión y agrego los becuadros a aquellos instrumentos que tienen Mi en todo el compás.
526	Va, Vc y Cb	Agrego el becuadro al Mi del primer tiempo, tal como se indica en las versiones para voz y pno.
527 y 528	Todos los instrumentos.	Incluyo para todos los instrumentos el <i>rall.</i> que aparece sólo en FaM y CNM en el c. 527 y el <i>dim.</i> en c. 528 que se indica en estas versiones para voz y piano y en P de H.
530	Todos los instrumentos.	Coloco aquí el número 28 de ensayo ya que es el que corresponde según los cambios previos y este es el lugar indicado en las versiones para voz y pno.
530-531	Cor I, II, Trp I, II y Tbn I	Conservo las ligaduras que unen ambos compases y que sólo aparecen en P de estos instrumentos.
531-533	Tbn II	Conservo las ligaduras que sólo aparecen en P.
531	M	Sólo en PO está indicado un Re4 corchea ligado al compás anterior. Omite esta nota y conservo el silencio de corchea que aparece en el resto de las fuentes.
531	Va	Tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos conservo en el primer tiempo el Sib4 negra con punto indicado en P, a diferencia del La4 que aparece en PO.
532-533	Trp I y II	Incluyo las ligaduras que sólo aparecen en P. Asimismo, conservo las corcheas en el segundo tiempo indicadas en PO, a diferencia de las negras que aparecen en P, de esta forma el ritmo es igual a Cor I-IV y Tbn I y II. En c. 533 está indicado un La (Re) corchea en PO y un Sol (Do) corchea en P, conservo la versión de PO que es lo mismo que se indica para Cor II y III.
533	Cor I y III	Incluyo los La (Re) negra y corchea para Cor III que sólo aparece en P.

533	E	Conservo la versión de FaM y CNM con La4 en el tercer tiempo, a diferencia del Re5 que se indica en PO.
533	M	Sólo en PO el segundo tiempo tiene indicado una negra ligada a una corchea, conservo la información contenida en el resto de las fuentes donde el segundo tiempo tiene sólo una corchea.
534	E	Conservo la versión de FaM y CNM con Re en el segundo tiempo, a diferencia del Fa que se indica en PO.
534 y 535	Vn I y II	Conservo en el Vn I el Fa en el primer octavo del tercer tiempo en el c. 534 que sólo aparece en P.
535 y 537	Ob I	En ambos compases conservo el Fa blanca del primer tiempo que se indica en P, a diferencia del Sib que aparece en PO.
535-537	H	Sólo en PO la frase del tenor inicia en el c.535. Sin embargo, conservo la versión contenida en el resto de las fuentes, donde el tenor comienza su frase en el c. 537 e incluyo este fragmento como una melodía opcional. Para la adaptación al español repito el texto que está indicado en el cc. 537 y 538.
535	M	Sólo en PO están indicados dos Re4 negras al inicio del compás. Conservo la versión contenida en el resto de las fuentes con La3 negra y Sol3 negra.
536	Cl II	Agrego las plicas para Cl I ya que las maderas están indicadas a 2 en este pasaje.
537-539	E y H	Sólo en PO la frase de ambas voces comienza con una Fa blanca en el primer tiempo. En FaM se agregó con color rojo un silencio de negra al inicio del compás, pero esto provoca que haya un tiempo sobrante; lo mismo pasa en P de H, donde el silencio está integrado al cuerpo del texto y seguido de una blanca y una negra en un compás de 3/4. Conservo la versión de CNM, con el silencio de negra en el primer tiempo, un Fa negra en el segundo y un Mi becuadro negra en el tercero.
538	Ob II	En PO está indicada una negra con punto en el primer tiempo; sin embargo, conservo la blanca que aparece en P.
538	E y H	En PO no está indicado el becuadro en el Mi desde el primer tiempo del compás, lo incluyo considerando la armonía con el resto de los instrumentos y como aparece en el resto de las fuentes.
538	M	Sólo en PO el primer tiempo contiene un Sib3 negra ligado al compás anterior y un Sib3 negra en el tercer tiempo. Conservo la información contenida en el resto de las fuentes con un silencio de negra en el primer tiempo y un Sol3 negra en el tercer tiempo.

538	Vc	Sólo en PO el tercer tiempo tiene indicado un Re3 y Sol3 corcheas; sin embargo, conservo la versión de P con Mi3 becuadro y Sib3 blanca con punto que abarca todo el compás.
539-540	E, H y M	Conservo en el c. 539 la ligadura entre el primer tiempo y la primera corchea del segundo que sólo se indica en CNM en la línea de E y la agrego a H. Respecto al texto en francés de E y H, conservo la información contenida en las fuentes de Mejía, donde ambos personajes cantan “Pour t’adorer”, a diferencia del libreto en francés donde este texto corresponde a H y E tiene la frase “Por que je l’aime”.
539	Vc	Mantengo el Do4 que aparece sólo en PO.
540-545	Fl I y II	La melodía de ambos instrumentos en los cc. 540 a 543 es distinta en PO y en P, conservo para ambos instrumentos la versión de P, así como la ligadura en Fl I que une a la blanca con punto del c. 544 con la primera corchea del c. 545 y que se indica sólo en P.
540	Fg II	Tanto en PO como en P se indica un Fa negra ligado al compás anterior. Sin embargo, lo cambio a Mi becuadro ya que lo considero armónicamente más adecuado, tomando en cuenta al resto de los instrumentos.
540	M	Conservo la melodía indicada en todas las fuentes excepto en PO.
541	Va	La melodía es distinta en PO y P, conservo la versión de P.
542	E	En PO el tercer tiempo tiene sólo un octavo, conservo la versión del resto de las fuentes con una negra.
544	Todos los instrumentos	Agrego para todos los instrumentos la indicación <i>dim. e rall.</i> que sólo aparece en FaM y CNM.
545	Ob II	En PO el tercer tiempo tiene indicado un Sol5 negra, en P son dos corcheas Sol5 y Do5, conservo ésta última versión.
545	E, H y M	Tanto en el libreto en francés, como en las versiones de Pierné y Marty aparece el siguiente texto, el cual no está incluido en ninguna fuente de Mejía: “Harold: ( <i>au Moine, montrant Edith</i> ) Mon père, vous savez si je lui dois la vie... De vos pieuses mains, de grâce, unissez-nous... Edith: Le ciel descend en mon âme ravie!... Le Moine: ( <i>leur imposant les mains</i> ) Oui, mes enfants, postenez-vous: Devant Dieu, dès ce jour, vous êtes des époux!”.
546	Todos los instrumentos	Coloco aquí el número 29 de ensayo ya que es el que corresponde según los cambios previos y este es el lugar indicado en las versiones para voz y pno. Asimismo, agrego la indicación <i>a tempo</i> para regresar al tempo después del <i>rall.</i> del c. 544.

546	Fl I, II, Ob I, II, Cl I, II, Fg I y II	Incluyo las negras en el primer tiempo de todos estos instrumentos que sólo aparecen en las P de cada uno de ellos.
546	E y H	Agrego el <i>mf</i> que sólo aparece en FaM.
546 y 547	Vn I	Conservo el Sib4 blanca con punto que sólo aparece en P.
546	Va, Vc y Cb	Agrego <i>p</i> a Va, Vc y Cb para hacer coincidir con las dinámicas indicadas por Vn I y II.
549	Cl II	Agrego la indicación <i>a 2</i> ya que es así como están indicadas el resto de las maderas.
549-551	E	En todas las fuentes de Mejía E tiene en francés el texto “rajeunis”; sin embargo, en el libreto esa palabra pertenece a las líneas de H y completa la frase en la que se refiere a sus brazos: “mes bras rajeunis”. Incluyo el texto como aparece en los manuscritos de Mejía y agrego como opcional mi propuesta utilizando el texto que en ese punto se indica para E en el libreto.
549	Vn I	Conservo el <i>espressivo</i> que aparece sólo en algunos juegos de P.
549-553	Vc	Las ligaduras son diferentes en PO y P, las repito aquí como aparecieron del c. 513 al 517 para que coincidan en esta repetición.
550	E, H y M	Incluyo el <i>cresc.</i> que se indica en FaM y en P de H y lo agrego a la línea de M.
551	Ob I, Cl I y II	Tanto en PO como en P de Ob I y de Cl I, la ligadura abarca todo el compás y la primera nota del c. 552. Sin embargo, para ambos Ob y Cl, la conservo como se indica en P de Ob II, abarcando solamente las notas del c. 551, de esta forma el fraseo queda igual al de Fl I, II.
551	M	Sólo en PO el tercer tiempo indica una corchea con punto y un dieciseisavo. Conservo la información contenida en el resto de las fuentes donde se indican dos octavos.
552	Fl I y II	Conservo la blanca en el primer tiempo como aparece en P, a diferencia de la negra que se indica en PO.
553	Ob II	Incluyo el Fa4 que sólo aparece en P.
553-554	Fg I	Incluyo la melodía que sólo aparece en P.
553	E y H	Sólo en PO el cuarto tiempo tiene indicado un Fa4. Conservo la información que aparece en el resto de las fuentes con un Do para ambas voces.
553	Vn II	Tanto en FaM como en CNM se indica un Fa octavo en la segunda parte del segundo tiempo. Sin embargo, lo modifiqué a Mi, para que no choque con Fl II.
556	M	Conservo la melodía indicada en todas las fuentes excepto en PO.

557	Ob II	La melodía es distinta en PO y en P, conservo la información contenida en P.
557	Cor I	Sólo en PO la ligadura abarca los tres últimos octavos. Conservo la versión de P donde sólo incluye al segundo octavo del segundo tiempo y al primer octavo del tercer tiempo, de esta forma el fraseo queda igual a las maderas y a Cor II-IV.
557-561	E y H	En los manuscritos de Mejía H y E repiten cinco veces la frase “les soient bénis”; sin embargo, sólo en la primera ocasión la frase incluye el sujeto “les cieux”. Sin el sujeto la frase pierde sentido, es por ello que incluyo el texto como aparece en los manuscritos de Mejía y agrego como opcional mi propuesta agregando un pronombre que funge como sujeto.
557-558	M	Sólo en PO está indicado un Do4 negra en el tercer tiempo del c. 557 y un Sib3 negra en el primer tiempo del c. 558. Sin embargo, conservo la información contenida en el resto de las fuentes con un Fa3 negra al final del c. 557 y un Sib3 blanca al inicio del siguiente compás.
558-559	Cor II y IV	Conservo la ligadura que une ambos compases y que sólo se indica en P de Cor II. Asimismo, agrego una ligadura a Cor IV para hacer coincidir el fraseo en ambos instrumentos.
559	Tb I	Sólo en PO se indican dos corcheas en el primer tiempo Sib3 y Fa3. Las omito conservando de esta manera la información contenida en P donde aparece un silencio de negra.
559	E, H y M	Incluyo para las tres voces el <i>cresc.</i> que se indica sólo en FaM.
559	Va	En P el primer tiempo tiene indicada una negra que no está incluida en la ligadura que abarca el resto del compás. Conservo la versión de P con dos corcheas y la ligadura en el compás completo para de esta forma igualar el ritmo y fraseo con Vn I y II.
560	Fl II	Conservo el Sol indicado en P, a diferencia de lo que aparece en PO que no es claro, pero parece ser un Mi becuadro.
560	Trp I	Conservo el becuadro en el Si (Mi) negra del primer tiempo especificado sólo en PO.
560	E, H y M	Conservo el <i>ff</i> del primer tiempo para las tres voces que aparece en todas las fuentes excepto en PO y en P de M. También incluyo para las tres voces el calderón sobre el octavo de la segunda parte del segundo tiempo que está presente para E y H en todas las fuentes salvo en PO. En el caso de M no tiene indicado ningún calderón en ninguna de

		las fuentes, agrego tanto el primero sobre su nota del primer tiempo, como el segundo sobre el silencio que tiene en el segundo tiempo para hacer coincidir su línea con el resto de los instrumentos. Asimismo, conservo los dos octavos que M tiene indicados en el tercer tiempo y que aparecen en todas las fuentes a excepción de PO, donde aparecen dos negras.
560	Va y Cb	Agrego el <i>ff</i> para hacer coincidir con la dinámica indicada para el resto de las cuerdas.
561	Fl I y II	Conservo el Sol5 y Sol6 que aparecen sólo en P.
561-562	E y H	A partir del segundo octavo del segundo tiempo del c. 561 y hasta el primer tiempo del siguiente compás ambas voces tienen melodías distintas en PO y el resto de las fuentes. Conservo esta última versión.
561	M	Sólo en P está indicado un Sol3 en el primer tiempo. Conservo el Sib3 que aparece en el resto de las fuentes.
562-563	Ob I y II	Incluyo la melodía que sólo aparece en P, a diferencia de PO donde sólo se indica una negra en el primer tiempo del c. 562 y el resto permanece en silencio, al igual que el c. 563.
562	Cl II	En PO se indica un La (Sol); sin embargo, lo modifico a Sol# (Fa#) ya que la nota que está indicada originalmente no forma parte del acorde.
562-563	M	Sólo en PO M canta una frase con la palabra en francés “délivre”. La omito ya que no aparece en ninguna otra fuente; aunado a esto, pienso que esta omisión puede ser la corrección de un error, tomando en cuenta que dicha palabra acaba de ser cantada en las notas anteriores. Por otro lado, tanto en el libreto en francés como en las versiones de Pierné y Marty, M tiene la frase: “Par me mains soyez unis”, sin embargo, en todas las fuentes de Mejía sólo canta “soyez unis”, lo mantengo como en los manuscritos de Mejía y pienso que tanto esta omisión como la del c. 545 fueron conscientes y de esta forma se mantiene el sentido del texto y las acciones dramáticas del personaje.
562	Vn II	Mantengo la ligadura que sólo se indica en P.
562	Va	Agrego un becuadro al Mi en la segunda parte del segundo tiempo para hacer coincidir con la armonía contenida en las versiones para voz y pno.
563	Fl II, Ob II, Fg I, II, Vn I, Vc y Cb	Agrego un becuadro al Mi del primer tiempo para hacer coincidir con la armonía contenida en las versiones para voz y pno.
563-565	M	La melodía es distinta en PO y el resto de las fuentes, conservo esta última versión.

564-565	Todos los instrumentos	Agrego para todos los instrumentos las indicaciones <i>più appassionato</i> en el c. 564 y <i>molto cresc.</i> en el c. 565, las cuales aparecen en las versiones para voz y piano y en algunas P.
564-566	Fl II y Ob II	Incluyo para ambos instrumentos la melodía que se indica en la P de cada uno en el c. 564, a diferencia de PO donde sólo aparece una blanca con punto. En el caso del Ob II esto también ocurre en los cc. 565 y 566.
564	Cl I	La melodía es distinta en PO y P, conservo la versión de P tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos.
564-565	Cor I, II Tbn I y II	Conservo las ligaduras que unen ambos compases y que sólo se indican en P.
564-566	H	La melodía es distinta en PO y el resto de las fuentes, conservo esta última versión.
565	Tbn I	Conservo el Re4 indicado en P, a diferencia del Fa4 que aparece en PO.
565	Va	En PO aparece un Mib4; sin embargo, tomando en cuenta la armonía con el resto de los instrumentos conservo la versión de P donde se indica un Fa4.
567-568	Todos los instrumentos	Exceptuando Bom y Pl, incluyo para todos los instrumentos las ligaduras entre ambos compases. Asimismo, sin excluir ninguna línea, agrego en el c. 567 el calderón y el <i>ff</i> y en el c. 568 la indicación <i>secco</i> .
568	Todos los instrumentos	Incluyo la acotación final que sólo aparece en el libreto en francés y agrego la traducción.

VOZ Y PIANO		
ESCENA I		
Compases	m. d. / m. i. o personajes	Comentarios
1		La indicación de tempo en PO es <i>Lento maestoso</i> y tanto en FaM como en CNM es <i>Andante maestoso</i> . Conservo la información de las versiones para piano ya que la considero más apropiada para el carácter de esa sección.
2	m. i.	Tanto en FaM como en CNM se indican dos trémolos con blancas; sin embargo, en ambas fuentes diferentes notas tienen un puntillo, los omito por considerarlo un error. Asimismo, incluyo la ligadura en el tercer tiempo que sólo aparece en FaM.
4	m. i.	En FaM se indican dos trémolos, uno de blanca con punto y otro de blanca. En CNM también aparecen dos trémolos, uno de blanca con punto y otro donde la primera figura es blanca con punto y la siguiente una blanca. Agregó dos trémolos de



		blancas como se indica en PO para el Vc y Cb y para no exceder la duración del compás y de esta manera
7	m. d.	Las notas del primer tiempo en PO son Mi, Re y Sol#. En las versiones para piano no aparece el Re, cambio a Re4 el Mi4 en el segundo octavo del tresillo de la m. d. De esta manera se conservan las cuartas que aparecen en PO en maderas, cornos, trompetas, Vn I y II.
16	m. d.	Tanto en FaM como en CNM las notas de adorno al inicio del compás son Fa, Re y Si. Sin embargo, conservo la versión de PO con Fa, Mi y Re ya que el Fg I toca estas notas las cuales se repiten en el c. 20, además de que en ambas versiones para voz y piano estas notas de adorno ya son iguales a PO en el c. 20.
22	m. d.	Incluyo la ligadura que sólo aparece en PO.
29 y 30		Tanto en FaM como en CNM aparece un f pegado a la barra entre ambos compases, lo incluyo en el c. 30.
47	m. d.	Incluyo los acentos que no aparecen en PO pero sí están indicados en FaM y CNM.
47		Incluyo el <i>mf</i> que se indica para las cuerdas en PO.
48	m. d.	Agrego bemol al Mi4 en el acorde que inicia en la segunda parte del segundo tiempo.
60 y 61	m. d.	Incluyo los acentos que no aparecen en PO pero sí están indicados en FaM y CNM.
62	m. i.	Tanto en FaM como en CNM se indica un trémolo de redonda y un octavo en la segunda parte del cuarto tiempo. Conservo dicho octavo y cambio la duración del trémolo para no exceder la duración del compás.
63	m. i.	Agrego el b al Sol del segundo tiempo para que coincida con la versión para orquesta, donde Tbn I, II, Va, Vc y Cb tienen indicada esa nota.
64	m. i.	Tanto en FaM como en CNM la m.i. contiene las mismas notas que la m. d. una octava abajo. Cambio este fragmento por las notas que aparecen en PO en Tbn I-III, Tb, Vc y Cb, resultando una melodía distinta a la de la m. d.
65		Agrego el <i>meno mosso</i> que se indica en PO.
67	m. i.	Cambio el Sol3 indicado en FaM y CNM por el La3 que aparece en PO.
71-96	Coro	Sólo los dos primeros versos fueron escritos en la partitura por el compositor, para el resto del texto se utilizó la versión incluida en el <i>Liber usualis missae et officii</i> con mi propuesta de distribución. Todos los acentos y signos de puntuación también fueron tomados de <i>Liber usualis</i> . Están indicadas con líneas punteadas todas las ligaduras que agregué para la distribución del texto.

74	B I y II	Agrego un silencio de blanca para completar el compás.
77	B II	En PO la primera nota es una redonda con punto; sin embargo, por la distribución del texto la separo en una redonda y una blanca.
79	Coro	Agrego los silencios necesarios para completar el compás.
82	B II	Para la distribución del texto divido en dos blancas la redonda que se indica en PO en el cuarto tiempo.
96		Agrego el <i>mf</i> que sólo se indica en PO.
99	m. d.	En el cuarto tiempo FaM tiene indicado un Mi y CNM un Re, conservo la versión de FaM ya que esa es la nota que tienen indicados Cing y Fg en PO, instrumentos que también tocan ese motivo.
104	m. i.	Tanto en FaM como en CNM están indicados en la m. i. dos dieciseisavos de adorno y una <i>appoggiatura</i> al primer tiempo. Conservo sólo los dos dieciseisavos de adorno para mantener el motivo presentado en el c. 106. Asimismo, agrego el b al Si del segundo trémolo de la m. d. para que coincida con lo contenido en la m. i.
106	m. i.	Agrego b al Re negra del tercer tiempo, ya que en PO Cing y Va tienen indicada esta nota.
109	m. i.	Agrego en el primer tiempo el silencio de blanca en la segunda voz para completar los tiempos del compás.
114	m. i.	Tanto en FaM como en CNM el trémolo que abarca todo el compás indica Sib. Sin embargo, en PO Vc y Cb tocan Si becuadro, conservo la versión de PO.
117	m. d.	Agrego el motivo indicada para Fl I y II en PO, ya que es análogo al motivo que aparece en los cc. 113 y 115.
125		En PO Ob I y II tocan Do y La de tres tiempos, el Fg tiene una melodía de negras con Do, Re#, Fa y La y el Vc y Cb tienen indicado un Fa con trémolo que abarca todo el compás. En las versiones para piano estos tres motivos están divididos en dos compases, por lo cual esta sección previa al aria del Monje tiene un compás de más que la versión para orquesta. Para unificar ambas partituras omito el compás donde la m.d. tiene indicada la melodía de Fg I, de esta forma se conserva la estructura de los compases anteriores, donde después de una melodía con negras se toca una nota larga. Asimismo, modifiqué el trémolo de la m. i. a un Fa becuadro, para hacer coincidir la armonía con la partitura para orquesta.
128		Omito los puntos de articulación de la m. d. que sólo se indican en FaM, ya que es la única fuente donde aparecen. Por otro lado, incluyo el <i>pp</i> que sólo aparece en PO.

146-149		En PO y P durante estos tres compases se mantiene Si becuadro. Sin embargo, conservo la información contenida en FaM y CNM donde se indica Sib.
162	m. d.	Agrego el Re# blanca en el segundo tiempo que no aparece en FaM ni en CNM, pero que está indicado en Vn I en PO.
165	m. i.	Omito el Mi negra del primer tiempo, ya que sólo aparece en FaM, en CNM tiene una anotación poco clara que tal vez indica una modificación y en PO no aparece. Por otro lado, cambiaría el acorde a Mi menor con séptima y tomando en cuenta el resto del pasaje, resulta más lógico que la cadencia resuelva a Sol mayor.
178	m. d.	Tanto en FaM como en CNM el segundo octavo del segundo tiempo tiene indicado un Lab. Sin embargo, Cor IV, Vn II y Va y tocan un La becuadro en PO. Conservo esta última versión para hacer coincidir ambas partituras.
180-182	M	En el libreto en español la frase del Monje es “¿no existe quien me diga, no hay nadie que me indique [...]”. Sin embargo, en CNM el orden se invierte de la siguiente manera: “¿no exista quien me indique, no hay nadie que me diga [...]” Conservo la versión de CNM.
183		Conservo el <i>poco rit.</i> que se indica sólo en PO.
185		Conservo las indicaciones <i>a tempo</i> y <i>cresc. y accell.</i> que sólo aparecen en PO.
187	m. d.	Agrego un Sib en el acorde del segundo tiempo ya que para el piano es más idiomático y conviene a la sonoridad.
188	M	El último octavo del compás es un Si en CNM, en el resto de las fuentes es un Re. Conservo el Re.
191		Agrego el <i>p</i> que sólo se indica en PO.
195		Agrego el <i>mf</i> que sólo aparece en PO.
203		Tanto en FaM como en CNM aparece en el c. 204 la indicación <i>poco rall.</i> Sin embargo, incluyo la versión de PO con la indicación <i>rall. e molto dim.</i> que se prolonga hasta el c. 208. Asimismo, incluyo el <i>f</i> que se indica sólo en PO.
204	M	El compás tiene una corchea de más en todas las fuentes. En PO la negra con la que inicia el segundo tiempo tiene agregada una plica de corchea; asimismo, el tercer tiempo parece tener agregado un puntillo. Ambas indicaciones son poco claras, sin embargo, las incluyo para de esta forma corregir los tiempos del compás.
207	m. d.	Tanto el FaM como en CNM el segundo tiempo tiene indicadas las notas La y Fa. Sin embargo, en PO las notas son Reb, Lab, Sib y Fa. Conservo la versión de PO agregando el Sib y el bemol al La3.
<b>ESCENA II</b>		

210		Agrego en la m. i. el Sol1 que aparece en PO y porque resulta más idiomático para el piano. Asimismo, en la m. d. conservo el Mi en el acorde del tercer tiempo que aparece en todas las fuentes excepto en CNM, donde en su lugar se indica un Re y en el acorde del cuarto tiempo agrego el Fa que se indica en PO.
211	M	La primera nota es Fa en CNM, Fa con una corrección a Mi en FaM, Mi en P y Sol en PO. Conservo la versión de PO.
212	M	El tresillo del segundo tiempo está marcado con tres corcheas en P y con tres semicorcheas en el resto de las fuentes, conservo las semicorcheas, ya que pienso que la versión de P es un error al exceder de esta forma duración del compás. Por otro lado, sólo en PO está indicada una negra en la segunda parte del segundo tiempo, conservo la versión de FaM y CNM que indica una corchea.
211 y 213		Incluyo el <i>un poco ritenuto</i> en el c. 211 y el <i>a tempo</i> en c. 213 que sólo se indican en PO.
215-217	M	Incluyo los signos de interrogación que se indican sólo en el libreto en español.
220	M	El primer tiempo en PO tiene dos Lab corcheas, en el resto de las fuentes es una negra. Conservo la versión con la negra.
220	m. d.	Agrego el b al Mi en el acorde de la segunda parte del cuarto como aparece en PO.
222	m. d.	Agrego el silencio de blanca necesario para llenar el compás.
224	m. d.	En CNM se indica un Fab5 en la segunda parte del trémolo que abarca todo el compás. Sin embargo, conservo el Fa5 becuadro que aparece en PO y FaM.
227		Omito los <i>staccati</i> que se indican sólo en FaM en los dos octavos del cuarto tiempo.
229 y 232	E	Sólo en CNM las últimas tres corcheas del compás están indicadas como tresillo. Mantengo la información contenida en el resto de las fuentes sin incluir el tresillo ya que es la única fuente que lo contiene.
231	m. d.	Tanto en FaM como en CNM falta un tiempo para llenar el compás. Tomo como referencia la melodía de Vn I para completar llenar el tiempo faltante, ya que este instrumento toca la misma melodía indicada en la m. d. de la versión para voz y piano.
237	m. d.	Agrego el b al Fa de la segunda mitad del tercer tiempo ya que en PO la melodía de Cl contiene dicha alteración, además de igualar de esta manera con el motivo idéntico que canta M en el compás anterior.

239		Tanto en FaM como en CNM se indica Mi becuadro para todo el compás. Sin embargo, lo cambio a Mi bemol, tal como aparece en PO.
240	m. i.	Agrego la octava inferior al Sol3 que se mantiene con octavos durante todo el compás, ya que tanto el compás previo como el siguiente indican esta octava y resulta más idiomático para el piano.
241	m. i.	Omito el Sol2 que aparece tanto en FaM como en CNM en el tercer tiempo. Conservo en su lugar las otras notas del acorde, La2 y Sol3, tal como se indica para Cb, Vc y Vn I en PO, ya que considero que es más adecuado para el piano y no implica una modificación armónica. Asimismo, cambio el Do del acorde del cuarto tiempo por Re, tal como se indica par a la Va en PO.
243	m. d.	Agrego el sostenido al Do del acorde del tercer tiempo, tal como se indica en PO para Vn I.
245	E	En PO el tercer tiempo es una corchea y en el resto de las fuentes es una negra. Conservo la negra.
246	m. d.	Tanto en FaM como en CNM se indica Lab en el acorde del tercer tiempo; sin embargo, lo modifíco a La becuadro, ya que Cor III tiene indicada esta nota en PO y así aparece en el primer y tercer dieciseisavo del primer tiempo en la m. i. de la versión para piano.
246 y 247	M	La intervención de M en estos dos compases con la palabra “marchons” (“marchemos”) sólo está contenida en PO, en el resto de las fuentes ambos compases permanecen con silencio. Mantengo la versión de PO.
250	m. i.	Omito el Fa que aparece en la segunda parte del cuarto tiempo con la finalidad de ajustar con la versión para orquesta, ya que esta nota no está indicada en PO
253		Incluyo el arpeggio en la m. i. en el primer tiempo, el cual se indica sólo en FaM y CNM. Omito el <i>rit.</i> indicado en ambas versiones para voz y piano y su lugar agrego el <i>rall.</i> que aparece en PO. Asimismo, incluyo el sostenido para el Fa4 en el tercer dieciseisavo en el cuarto tiempo, el cuál se indica en PO, REO, REA y RECENIDIM.
254		Incluyo la indicación <i>Adagio espressivo</i> que aparece en todas las versiones de concierto de la Romanza, a diferencia del <i>Adagio</i> que se indica en PO, FaM y CNM.
254	E	En PO está indicado un <i>pp.</i> Sin embargo, conservo el <i>p</i> contenido en todas las fuentes de la Romanza en su versión de concierto.
256	E	Sólo en PO el segundo tiempo del compás contiene una corchea. Conservo la negra indicada en ese lugar que está contenida en el resto de las fuentes.

257	E	Incluyo la indicación <i>dolce</i> que aparece en todas las fuentes de la Romanza en su versión de concierto.
259	E	Incluyo la distribución del texto en francés como aparece en REFaM, RECNM y RECENIDIM. Asimismo, incluyo el calderón y las notas de adorno La y Si en la primera corchea del tercer tiempo que están incluidas en todas las fuentes excepto en PO.
260	E	En PO el primer tiempo del compás tiene un Sol negra. Sin embargo, mantengo la información contenida en el resto de las fuentes en donde es un Si negra.
262	E	En REO y REA el primer tiempo del compás tiene un Si negra. En el resto de las fuentes es un Sol negra. Conservo ambas versiones dejando el Si como melodía opcional. Asimismo, en PO la negra del primer tiempo y la corchea de la primera parte del segundo tiempo están ligadas; omito esta ligadura ya que no se encontró en ninguna otra fuente.
265	E	La duración de las notas de este compás es distinta entre las fuentes. Conservo la versión de REO con dos negras en los dos primeros tiempos. Esto aplica también en los cc. 268, 269, 271, 274, 277, 278, 282 y 284.
268-269	E	En ambos compases, la duración del segundo tiempo es de una corchea en PO, FaM y CNM. En el resto de las fuentes de concierto para voz y piano contiene una negra. Conservo la negra. Asimismo, omito la ligadura entre el primer y segundo tiempo ya que sólo aparece en PO. Incluyo también en el c. 268 la indicación <i>con molta espressione</i> que está contenida en todas las versiones de concierto de la Romanza para voz y piano.
270	m. i.	Agrego el sostenido a ambos La del trémolo, tal cómo se indica para Vc y Cb en PO.
271	m. d.	Cambio el Re del segundo tiempo por Si, buscando incluir la tercera del acorde.
277-278	E	Incluyo en el c. 277 el <i>cresc.</i> que sólo aparece en las versiones de concierto para voz y piano de la Romanza. Asimismo, conservo las negras en el primer y segundo tiempo de ambos compases, las cuales se indican en todas las fuentes excepto en PO que tiene corcheas.
278	m. i.	Agrego un becuadro al Sol en el primer tiempo, tal como se indica para Vc y Cb en PO.
279	E	Incluyo el <i>ff</i> que sólo aparece en las versiones de concierto para voz y piano de la Romanza. Asimismo, omito el calderón que sólo se indica en PO sobre el Fa# en la segunda parte del segundo tiempo.
279-287		Durante estos compases la parte del Pno tiene diferencias significativas entre las versiones de concierto de la Romanza

		y la ópera completa. Pueden consultarse esta información en el Anexo II del tomo II donde se agrega la transcripción de la Romanza para voz y piano.
280	E	<p>La melodía tiene unas correcciones marcadas en PO en el tresillo del tercer tiempo, las cuales ya se encuentran integradas al resto del texto en el resto de las fuentes. Los dos primeros tiempos del compás tienen una melodía distinta en PO y el resto de las fuentes, esta segunda versión está anotada a lápiz en FaM y ya integrada al cuerpo del texto en todas las fuentes que, según mi propuesta de filiación, son posteriores. Incluyo las dos melodías en esta edición, dejando como opcional aquella que sólo aparece en PO y FaM. A la par de estas diferencias, en CNM el segundo tiempo tiene indicado un tresillo, lo omito ya que es la única fuente donde aparece y no es claro si está pensado sólo para el texto en español o para ambos idiomas.</p> <p>Armónicamente este compás tiene importantes diferencias entre PO, FaM y CNM y las versiones de concierto de la Romanza. Conservo para esta edición la información contenida en FaM y CNM, ya que esta armonía es concordante con cualquiera de las dos melodías de E y agregó en la m. d. en el tercer tiempo el La# negra del Vn I.</p> <p>Respecto al texto en español, en el libreto en español y en CNM aparece la frase “ecos de sus himnos guerreros”. Sin embargo, en el resto de las fuentes que tienen el texto en español la palabra “sus” no está incluida, probablemente porque con ella resulta muy forzado el acomodo del texto. Tomando esto en cuenta, tampoco la incluyo en esta edición.</p>
281	E	El segundo tiempo del compás es una corchea en PO, FaM y CNM; y una negra en el resto de las versiones de concierto de la Romanza para voz y piano, en esta edición incluyo la versión con la negra.
282	E	Existen dos versiones de la melodía en este compás. Una comienza en el Fa#5 seguida de un tresillo y aparece en PO, FaM y CNM. La otra versión comienza en Fa#4 y se compone de una negra y dos corcheas, ésta aparece como única opción de melodía en REFaM y RECENIDIM; y ambas melodías aparecen en RECANM, REO y REA. Para esta edición incluyo las dos versiones, dejando la melodía más aguda como opcional.
283	E	Conservo el sostenido en la primera corchea del segundo tiempo, el cual no aparece en PO ni en CNM, pero sí está indicado en el resto de las fuentes.

283	m. d.	Agrego en el segundo tiempo el silencio de negra necesario para cubrir todos los tiempos del compás.
284	E	En PO, FaM y CNM hay al inicio del compás una negra y una corchea. En el resto de las fuentes es una blanca. Conservo la negra y la corchea considerando las dos sílabas que el texto en español tiene en ese lugar.
285	E	Conservo el <i>p</i> que aparece sólo en las versiones de concierto de la Romanza para voz y piano.
285-287	m. i.	Agrego todos los acentos que se indican en FaM en ambos compases, a diferencia de CNM donde sólo aparece un acento en el c. 284 sobre el tercer tiempo en la m. i. y en el c. 286, igualmente sobre el tercer tiempo pero en la m. d.
286	E	Omito la ligadura que une la blanca del primer tiempo a la corchea de la primera parte del tercer tiempo y que sólo aparece en PO.
286-287	M	Conservo la melodía que sólo aparece en PO, iniciando en el tercer tiempo del c. 286 y los dos primeros del compás siguiente. El texto en francés de estas notas es nuevamente “ignorées”, para el texto en español repito “del dolor”, palabras utilizadas en las notas anteriores.
286	m. d.	Tanto en FaM como en CNM se indica un Do# como la nota más aguda del acorde. Sin embargo, la cambio por un Si, tal como aparece en PO, ya que es armónicamente más concordante.
287		En CNM después de este compás inicia una sección con la indicación “para final”, donde se incluye el final de la Romanza en su versión de concierto. En FaM esta información está contenida una página después de este punto con una anotación entre los pentagramas. Como se ha comentado, esta información puede consultarse en el Anexo II del tomo II.
288	E	Omito los dos Mi corcheas del tercer tiempo que aparecen sólo en PO, ya que éstas pertenecen al final indicado para la versión de concierto.
289	E	Conservo el becuadro en el Re del primero y segundo tiempo que aparece en FaM y CNM.
291	E	Conservo el becuadro en el Re de la segunda parte del segundo tiempo y que sólo aparece en FaM y CNM.
292		Coloco en este compás el <i>Andante cantabile</i> y el cambio de armadura a Sol mayor, tal como se indica en PO, a diferencia de las versiones para voz y piano donde aparecen en el c. 293.
293	M	Incluyo el Si opcional ubicado al final del compás que se indica en todas las fuentes excepto en PO.



295	m. i.	Tanto en FaM como en CNM el segundo tiempo tiene una redonda; sin embargo, esto excede la duración del compás. Cambio la duración de esta nota a una blanca, tal como aparece en la línea del Cb.
297 y 300		Incluyo el <i>cresc.</i> en el c. 297 y el <i>dim.</i> en c. 300 que se indican en PO.
298	M	Agrego la división en dos negras de la blanca del primer tiempo necesaria para el texto en español, tal como se indica para E.
299	m. d.	Tanto en FaM como en CM se indica para la Sol y Si en el último octavo del compás; sin embargo, lo cambio por Fa# y La, tal como aparece en PO.
300		Agrego el <i>dim.</i> que se indica en PO.
301 y 302	m. d.	Incluyo la melodía en el c. 301 con tres negras y una corchea de Re4 que sólo aparece en FaM.
303 y 307	M	Agrego la división de la blanca del primer tiempo en dos negras, necesaria para el texto en español.
305	m. d.	Tanto en FaM como en CNM aparece un Re redonda en el primer tiempo y un Do# y Mi redondas en el segundo tiempo de la voz más grave de la m. d. Para no exceder el compás conservo las melodías de Cor I y II indicadas con estas notas en PO.
310	m. d.	Incluyo la octava de Re4 y Re5 que sólo aparece en FaM y agrego los silencios correspondientes.
311-312	M	Incluyo la melodía opcional no aparece en PO pero sí en el resto de las fuentes. Asimismo, agrego un becuadro al Fa blanca del c. 312 para hacer coincidir con Cor I en PO.
316		Incluyo el <i>mf</i> que se indica en PO.
316 y 317	M	Agrego la división de la blanca en dos negras al inicio del segundo tiempo, necesaria para el texto en español.
318	m. i.	En el segundo tiempo, además del Do4 están indicados un Mi y un Do3, tanto en FaM como en CNM estas dos notas graves son negras. Sin embargo, las cambio a blancas ya que así está indicado para Va, Vc y Cb en PO y para completar los tiempos del compás.
320-321	M	Conservo la ligadura entre ambos compases que sólo aparece en P. En FaM hay un Si por debajo del Sol en c.220, lo omito ya que no se encontró en ninguna otra fuente.
323		Coloco aquí el número 15 de ensayo tal como aparece en PO, a diferencia de las versiones para voz y piano que lo indican en el c. 306.
323	m. i.	Para dar continuidad melódica, agrego la octava inferior los Re corcheas del primer tiempo.

323-326	m. d.	Conservo los <i>staccati</i> como se indican en CNM y los agregó en el c. 326 donde continúa la misma figura de los tres compases anteriores.
324	M	En PO la blanca que aparece en el primer tiempo está ligada a una negra, prolongado el Sib por tres tiempos. Sin embargo, conservo el silencio en el tercer tiempo que se indica en el resto de las fuentes. Asimismo, conservo el Sib del cuarto tiempo que se indica en PO, a diferencia del Si becuadro que aparece tanto en P como en las versiones para voz y piano, esto lo hago con la finalidad de que M no choque armónicamente con Va.
324	m. d.	Cambio el Si becuadro a Sib tomando en cuenta el cambio realizado en M.
325	M	Agrego el becuadro al Fa en el tercer tiempo, tomando en cuenta el Fa natural indicado en la m. d. durante todo el compás.
326	M	En PO y P las dos notas del compás están ligadas, dicha ligadura no aparece en las versiones para voz y piano. En esta edición no incluyo la ligadura.
331 y 334	E	Conservo las ligaduras que aparecen sólo en FaM y CNM.
335	E	La última corchea del compás es Sol en FaM y CNM. En PO es Fa y tiene una anotación con el nombre de la nota a lápiz. Conservo el Fa indicado en PO tomando en cuenta el resto de los instrumentos.
336	E	El tercer tiempo está ligado a la blanca anterior; sin embargo, en PO está indicada una negra y tanto en FaM como en CNM una corchea. Conservo la corchea contenida en las versiones para voz y piano.
337		Coloco aquí la indicación <i>Allegro</i> , ya que tanto en FaM como en CNM aparece la indicación <i>Tempo P</i> ; sin embargo, lo cambio a la indicación <i>Allegro</i> tal como aparece en PO. Asimismo, cambio a este compás el número 16 de ensayo, ya que pienso que este punto es una ubicación más contundente, a diferencia del c. 332 donde aparece tanto en FaM como en CNM.
340	m. d.	En FaM la nota más grave es Sib <sub>4</sub> y en CNM es Lab <sub>4</sub> . Ambas forman parte del acorde, conservo la versión de FaM que es como se presenta el acorde en Vn I y Vn II en PO.
341	E	En PO y FaM hay una negra en el segundo tiempo, la cual es corchea en CNM. Conservo la versión de CNM ya que de otro modo hay medio tiempo de más en el compás.
342	E	Agrego la división en dos dieciseisavos de los octavos del cuarto tiempo, necesaria para el texto en español.
347 y 348		Conservo los <i>f</i> del cuarto tiempo que aparecen sólo en FaM.

352-355	m. i.	Cambio la posición de los arpegios ya que la considero más idiomática para el pno.
356	m. d.	Tomando en cuenta la melodía de E, agrego el becuadro al La en el acorde del último octavo del compás.
357	E	En PO se indica un Sol blanca y un Sol negra. Sin embargo, tanto en FaM como en CNM la melodía son dos blancas: Si y Mi. Conservo la melodía contenida en las versiones para voz y piano, así como la ligadura entre ambas blancas que sólo aparece en FaM.
358	m. i.	Tanto en FaM como en CNM se indica trémolo con Mi, Fa# y La. Sin embargo, considero más apropiada la armonía que aparece en PO, por lo tanto la modifíco quedando las notas Do#, Mi, Sol y La.
363-371	E	En el libreto en francés se indica el texto “sa lèvre” y “sa main”. Sin embargo, conservo la versión de todas las fuentes musicales de Mejía con el texto “la lèvre” y “la main”.
366	m. d.	Agrego el sostenido al Sol en el primer tiempo, el cual no aparece en FaM, pero sí en PO y en CNM está indicado en color rojo como una corrección.
375		Agrego el <i>rit.</i> que se indica en PO.
376		Agrego la indicación <i>a tempo</i> , ya que inicia la re-exposición del aria de E que comenzó en el c. 352 y en ninguna fuente tiene alguna indicación de tiempo después del <i>rit.</i> indicado en PO en el compás anterior.
376-379	m. i.	Cambio la posición de los arpegios ya que la considero más idiomática para el pno.
380	m. d.	Tanto en FaM como en CNM el segundo tiempo tiene indicado un trémolo con las notas Fa#, La# y Do#. Sin embargo, cambio el Fa# por un Mi ya que es así como se indica en el c. 356 (este c. 380 forma parte de la re-exposición del inicio del aria) y en PO para Va.
381	E	En PO se indica un Sol blanca y un Sol negra. Sin embargo, tanto en FaM como en CNM la melodía son dos blancas: Si y Mi. Conservo la melodía contenida en las versiones para voz y piano, así como la ligadura entre ambas blancas que sólo aparece en FaM.
382	m. i.	Tanto en FaM como en CNM se indica trémolo con Mi, Fa# y La. Sin embargo, considero más apropiada la armonía que aparece en PO, por lo tanto la modifíco quedando las notas Do#, Mi, Sol y La.
383	m. i.	Conservo para los dos primeros tiempos del compás el bemol para el Si que se indica en FaM y PO.
389-390	E	En PO aparecen dos opciones melódicas, una con La5 en ambos compases y otra con La, Do# y Re; sin embargo, los

		Las del c. 390 están tachados en FaM, quedando como única opción de melodía el Re5. En CNM los La de c. 390 ya no aparecen. Para esta edición conservo la melodía de CNM y dejo como melodía opcional el Do# en el cuarto tiempo del c. 389, como se indica sólo en PO.
390		Agrego la indicación <i>a tempo</i> necesaria para retomar el <i>tempo</i> después del calderón del <i>rit.</i> del c. 387 y el calderón del c. 389.
390		Agrego el <i>ff</i> que se indica en FaM.
391		Agrego el <i>un poco stringendo</i> que se indica en PO.
394	m. d.	Agrego un becuadro al Do del primer tiempo para que coincida con la armonía de PO. Asimismo, agrego un Fa# al acorde en el último octavo del compás para reforzar la armonía y porque lo considero cómodo para el pno.
<b>ESCENA III</b>		
398		En FaM se indica <i>ff</i> para el primer tiempo y <i>f</i> para el tercero. Sin embargo, sólo agrego un <i>f</i> al inicio del compás, ya que considero más apropiada esta dinámica e innecesario un cambio.
398	H	Incluyo el Fa corchea en el tercer tiempo y ligada a la negra anterior que aparece en todas las fuentes excepto en PO.
402		Omito el <i>più mosso</i> que se indica sólo en FaM.
402	H	Conservo ambas ligaduras como sólo aparecen en P. Asimismo, mantengo la ubicación de la segunda “e” del texto en francés en la negra de tercer tiempo como aparece en PO, a diferencia del resto de las fuentes donde se indica en el octavo siguiente.
403	m. i.	Conservo las ligaduras que aparecen sólo en CNM.
407	m. d.	Agrego un becuadro al Mi en el acorde del cuarto tiempo ya que pienso que la intención es formar un acorde de La mayor con séptima que resuelve a Re mayor.
408	m. d.	Cambio el Mib a Re en el acorde del tercer tiempo ya que durante el resto del compás las voces y la m. i. se mantienen en Re mayor.
410	m. i.	Incluyo las ligaduras en cada grupo de cuatro dieciseisavos que se indican en CNM.
412		Agrego el <i>p</i> que sólo aparece en PO.
414	H	Sólo en P el primer tiempo tiene dos corcheas, conservo la versión contenida en el resto de las fuentes con un tresillo.
415	m. i.	Cambio el Mib a Fa, ya que pienso que se trata de un error de copia que viene de las líneas de Fg I y Va en PO. De esta manera se forma un acorde de Re menor.
418		Agrego la indicación <i>a tempo</i> para regresar al tempo anterior después del ten. del c. 417.

418	H	En el libreto en francés el texto es “Il défaille”... Ah!”. Sin embargo, en todos los manuscritos Mejía utiliza “Harold!”. Conservo la versión de las partituras y señalo el texto contenido en el libreto en una nota al pie de página. Es importante mencionar que en la versión de la ópera de Marty él también utiliza “Harold!”, otra coincidencia que invita a pensar que Mejía pudo haber tenido acceso a la versión de Marty.
419	E	En CNM las notas indicadas para el texto en español son Mi en los dos primeros tiempos; las cambio a Re como se indica para el texto en francés en todas las fuentes, ya que no parece ser una melodía opcional.
420		Agrego el <i>appassionato</i> que se indica en las cuerdas en PO.
421	E	Agrego el <i>molto espressivo</i> que sólo aparece en FaM.
422	m. i.	Tanto en FaM como en CNM la nota de adorno está justo después de la primera nota del compás; yo ya pongo antes y agrego la ligadura al primer tiempo, tal como ocurre en numerosas ocasiones a lo largo de la ópera.
425, 426 y 429	E	En el libreto en español se indica la frase “Favor!... Favor!...”. Sin embargo, en CNM aparece la frase “Socorro...Socorro”, conservo el texto indicado en CNM.
426	E	En todas las fuentes aparecen dos melodías, una iniciando en Fa y otra en Mib. Incluyo ambas y dejo la melodía más aguda como opcional.
429		Incluyo el <i>col canto</i> que sólo aparece en FaM.
429 y 430	E	Conservo el <i>p</i> del c. 429 y el <i>pp</i> del c. 430 que sólo se indican en FaM y CNM.
431		Coloco aquí el número 20 de ensayo ya que es el que corresponde según los cambios previos. Elijo este punto que es donde se indica en PO.
434	m. d.	Conservo la ligadura que sólo aparece en FaM.
438	E	La última semicorchea es un Sib en PO, un La en CNM y en FaM no es claro. Conservo la versión de PO.
440	E	Conservo la ligadura que sólo se indica en PO.
447		Agrego la indicación <i>Andantino molto cantabile</i> y el <i>p</i> que se indican en PO. Asimismo, conservo la ligadura en los dos primeros tiempos del compás que sólo aparece en FaM.
451 y 452	H	La palabra “Instant” está en plural en el libreto. La mantengo en singular que es como aparece en todas las partituras de Mejía.
451	m. d.	Agrego un Reb en el acorde del segundo tiempo tal como se indica para Vn II en PO.

453	H	Conservo la blanca con punto ligada a una negra en los cuatro primeros tiempos del compás, tal como aparece en todas las fuentes excepto en PO, donde sólo está indicada una blanca.
453-455	H	En el libreto en español el texto es “Ya mi alma se alejaba” y en CNM “Mi alma ya se alejaba”, conservo la versión de CNM.
456	H	Conservo las dos ligaduras dentro del compás. La primera entre el primer y segundo tiempo que sólo aparece en CNM y la segunda entre el cuarto y quinto tiempo que se indica en P y PO.
456-457		Modifico la parte del pno. De estos dos compases con la información contenida en PO, ya que considero melódica y armónicamente más interesante la información contenida en la versión orquestal.
458-461	m. i.	Agrego una nota más del acorde para reforzar la armonía y porque es más idiomático para el pno. Asimismo, en el c. 468 agrego un bemol al Do del segundo tiempo en la m. d. ya que se indica esta nota en el primer tiempo para m. d., la m. i. y H en el tercer tiempo.
459	m. d.	Agrego bemol al Sol del tercer tiempo y al Re del quinto tiempo, ya que se indican estas notas en la m. i., en H y en la m. d. en el primer tiempo.
460		Agrego bemol al Do en la m. d. del segundo tiempo y a la octava de Do en la m. i. del cuarto tiempo, ya que la alteración se indica tanto en la m. d. en el primer tiempo como en H en el cuarto tiempo.
461	m. d.	Agrego bemol al Re del tercer tiempo ya que esta nota se indica en el primer tiempo tanto para el pno. Como para H.
464	H	Agrego el bemol en el La de la segunda parte del segundo tiempo que está indicado en todas las fuentes excepto en PO.
464	m. d.	Agrego un bemol al Re del quinto tiempo tal como se indica en PO par Cl y Vn I.
466	m. d.	En CNM el tercer tiempo tiene indicado un silencio de negra, en FaM no se especifica nada. Este punto es la re-exposición del aria de H, por lo que agrego un Sib3 negra en el tercer tiempo, tal como aparece en las líneas del Cl y Cing en PO.
468	m. d.	Agrego el Fa negra en el cuarto tiempo tal como aparecen en Vn I en PO.
469	H	Incluyo el <i>gruppetto</i> sobre el quinto tiempo que aparece en todas las fuentes excepto en PO.
472	H	Mantengo la blanca al inicio del compás como aparece en todas las fuentes, excepto en PO donde se indica una negra.

475	H	Omito la ligadura que sólo aparece en CNM ya que no la considero necesaria al tener una sílaba para cada nota en ambos idiomas.
475	m. i.	Conservo el arpeggio que se indica sólo en FaM.
479	m. i.	Agrego un bemol al Re en el último octavo del compás tomando en cuenta que se indica la misma nota en cuarto tiempo para m. d. y H.
480	E	En FaM y CNM el Reb blanca del primer tiempo está ligado al Reb negra del tercero. Sin embargo, conservo la versión de PO sin la ligadura, ya que considero mejor esa distribución del texto en francés dividida silábicamente en esas dos notas, a diferencia de las versiones para voz y piano que mantienen en una sola nota las dos últimas sílabas de la palabra “enchante”.
480 y 481	m. i.	Agrego un bemol al Re del tercer tiempo tomando en cuenta que aparece en el primer tiempo y en E.
482	m. d.	Agrego el bemol a Re del tercer tiempo, tal como se indica para Arp en PO.
483	H	En PO el texto en francés está distribuido de una manera poco clara, incluyo la distribución que se indica en el resto de las fuentes, así como la ligadura entre los últimos dos dieciseisavos del compás que tampoco aparece en PO. Por otro lado, en el libreto en español se indica la palabra “amor” y Mejía la cambia por “piedad” en CNM, conservo esta última versión.
487-488	H	En el libreto en español se indica la frase “¡Oh! ¡cuánta delicia! y en CNM se cambia por “¡qué gran delicia”, conservo la versión de CNM.
487	m. d.	El segundo dieciseisavo en el segundo tiempo tiene un Do <sup>4</sup> en CNM y un Sib <sup>3</sup> en FaM. Conservo la versión de FaM, de tal forma que la melodía queda igual a Arp en PO.
491-494	H	En el libreto en francés el texto indica la frase “Je sens tour à tour, comme une caresse, rentrer en moi la vie avec l’amour”. Sin embargo, en todas las fuentes de Mejía, el texto aparece como “Je sens tout comme une caresse, rentrer en moi la vie, l’amour”, conservo la versión de las partituras.
493	m. i.	Tanto en FaM como en CNM el tercer tiempo no tiene indicado notas ni silencio. Repito los dos Reb <sup>3</sup> octavos que aparecen en el c. 483, ya que es una re-exposición de esta sección que inicia en dicho compás.
504-505	m. d.	Conservo la ligadura entre la última negra del c. 504 y la primera corchea con punto del c. 505 que, al haber un cambio de página entres estos compases, aparece sólo en el c. 505, tanto en FaM como en CNM. De esta forma el fraseo queda igual a Vn I en P.

505	E	En todas las fuentes de Mejía aparece en el texto en francés “Ayons foi dans la sorte!”. Sin embargo, tanto en el libreto como en las versiones de Pierné y Marty el texto es “Ayons foi dans le sort!”. Conservo esta última versión ya que la considero más adecuada al contexto del argumento en este punto.
508	M	En el libreto en francés M tiene indicada la siguiente frase y acotación, las cuales no están en los manuscritos de Mejía: Le moine: (s’aprochant et aidant Harold) “Secondons son effort”.
509	H	En el libreto en francés no aparece la frase “Edith! O mon Edith”, sólo se encuentra en las partituras de Mejía y en la versión de Marty. La incluyo en esta edición y agregó con una nota al pie de página la siguiente frase y acotación del Monje que no aparece en las versiones de Mejía, pero sí en el libreto y en las partituras de Pierné y Marty: ( <i>s’aprochant et aidant Harold</i> ) “Secondons son effort”. Asimismo, incluyo el becuadro para el Fa ya que está indicado durante todo el compás para Vn I, Vc y Cb en PO.
510 y 512	H	Sólo en PO el ritmo en el tercer tiempo es un octavo con punto y dieciseisavo, conservo la versión del resto de las fuentes donde se indican dos octavos.
514-516	H	En PO no aparece el Sol negra de la segunda parte del primer tiempo en el c. 514, el La negra en el c. 515 ni el La octavo en el c. 516, éstas últimas igualmente en la segunda parte del primer tiempo; incluyo ambas notas como aparecen en el resto de las fuentes. Asimismo, incluyo el <i>f</i> en el c. 516 que aparece en FaM y P y el becuadro en el Mi corchea al final del c. 515 que aparece en todas las fuentes excepto en PO.
514-515	m. i.	Conservo las ligaduras indicadas en FaM que unen la blanca del segundo tiempo del c. 514 con la negra del primer tiempo del c. 515.
516	H	Conservo el La corchea que aparece en la segunda parte del primer tiempo, la cual se indica en todas las fuentes excepto en PO. Asimismo, conservo el <i>f</i> que se señala en FaM y P.
517	H	Tanto en el libreto en francés como en las versiones de Marty y Pierné el texto es “à jamais soyons unis!”; sin embargo, en todas las fuentes de Mejía sólo se indica la primera parte de la frase “à jamais”, conservo esta última versión.
518	E	Tanto en el libreto en francés como en las versiones de Pierné y Marty esta frase comienza con “N'est-ce pas?... Oui! Tu vas vivre”. Sin embargo, en todas las fuentes de Mejía este texto se ubica en el c.533 y cambia la palabra “oui” por “Harold”, conservo esta última versión.



519-520	m. i.	Tanto en FaM como en CNM la página está cortada y no es posible ver las notas más graves. Agrego los trémolos con Sib1 y Sib2 en el c. 519 y con Sib1 y Sol2 en c. 520, tal como en los cc. 511-512 donde aparece previamente el mismo motivo en Pno.
520	E	Sólo en PO la redonda que llena el compás es un Sol5, en el resto de las fuentes es Sol4, conservo esta última versión.
523	m. i.	Tanto en FaM como en CNM se indica en el segundo tiempo las notas Fa, Do, Fa. Sin embargo, modifiqué el Fa superior a Sol, ya que es así como se indica para Fg en PO y en la repetición de esta sección en el c. 550.
523-524	E y H	Al igual que en los cc. 514 y 515, en PO no están incluidos el Sol y el La en la segunda parte del primer tiempo en los cc. 524 y 525. Incluyo estas notas en dichos compases y en cc. 550, 551, 558 y 559 donde tampoco aparecen en PO pero sí en el resto de las fuentes.
526	m. d.	En FaM algunos de los octavos son negras formando una segunda voz. Conservo la versión de CNM donde solo aparece esa segunda voz con una negra en el primer tiempo y el resto del compás son octavos, lo cual tiene mayor similitud con la información contenida en PO. Asimismo, agrego el becuadro al Fa a partir del segundo tiempo, tal como se indica para Va en PO.
529	m. d.	Omito el bemol en el Do del último octavo del compás que sólo se indica en FaM, pienso que es un error.
531	M	Sólo en PO está indicado un Re4 corchea ligado al compás anterior. Omito esta nota y conservo el silencio de corchea que aparece en el resto de las fuentes.
533	E	Conservo la versión de FaM y CNM con La4 en el tercer tiempo, a diferencia del Re5 que se indica en PO.
533	M	Sólo en PO el segundo tiempo tiene indicado una negra ligada a una corchea, conservo la información contenida en el resto de las fuentes donde el segundo tiempo tiene sólo una corchea.
534	E	Conservo la versión de FaM y CNM con Re en el segundo tiempo, a diferencia del Fa que se indica en PO.
535-537 y 541		Agrego: el <i>ff</i> en el c. 535 y los becuadros en los dos Mi del primer tiempo en la m.d. del c. 536 y la ligadura en el trémolo de la m. i. en el c. 541, todo ello indicado en FaM.
535-537	H	Sólo en PO la frase del tenor inicia en el c.535. Sin embargo, conservo la versión contenida en el resto de las fuentes, donde el tenor comienza su frase en el c. 537 e incluyo este fragmento como una melodía opcional. Para la adaptación al español repito el texto que está indicado en el cc. 537 y 538.

535	M	Sólo en PO están indicados dos Re4 negras al inicio del compás. Conservo la versión contenida en el resto de las fuentes con La3 negra y Sol3 negra.
537-539	E y H	Sólo en PO la frase de ambas voces comienza con una Fa blanca en el primer tiempo. En FaM se agregó con color rojo un silencio de negra al inicio del compás, pero esto provoca que haya un tiempo sobrante; lo mismo pasa en P de H, donde el silencio está integrado al cuerpo del texto y seguido de una blanca y una negra en un compás de 3/4. Conservo la versión de CNM, con el silencio de negra en el primer tiempo, un Fa negra en el segundo y un Mi becuadro negra en el tercero.
538	E y H	En PO no está indicado el becuadro en el Mi desde el primer tiempo del compás, lo incluyo considerando la armonía con el resto de los instrumentos y como aparece en el resto de las fuentes.
538	M	Sólo en PO el primer tiempo contiene un Sib3 negra ligado al compás anterior y un Sib3 negra en el tercer tiempo. Conservo la información contenida en el resto de las fuentes con un silencio de negra en el primer tiempo y un Sol3 negra en el tercer tiempo.
539-540	E, H y M	Conservo en el c. 539 la ligadura entre el primer tiempo y la primera corchea del segundo que sólo se indica en CNM en la línea de E y la agrego a H. Respecto al texto en francés de E y H, conservo la información contenida en las fuentes de Mejía, donde ambos personajes cantan “Pour t’adorer”, a diferencia del libreto en francés donde este texto corresponde a H y E tiene la frase “Por que je l’aime”.
540	M	Conservo la melodía indicada en todas las fuentes excepto en PO.
541	m. d.	Omito el silencio de octavo en la segunda parte del segundo tiempo que sólo aparece en FaM, ya que excede la duración del compás.
542	E	En PO el tercer tiempo tiene sólo un octavo, conservo la versión del resto de las fuentes con una negra.
545	E, H y M	Tanto en el libreto en francés, como en las versiones de Pierné y Marty aparece el siguiente texto, el cual no está incluido en ninguna fuente de Mejía: “Harold: ( <i>au Moine, montrant Edith</i> ) Mon père, vous savez si je lui dois la vie... De vos pieuses mains, de grâce, unissez-nous... Edith: Le ciel descend en mon âme ravie!... Le Moine: ( <i>leur imposant les mains</i> ) Oui, mes enfants, posternez-vous: Devant Dieu, dès ce jour, vous êtes des époux!”.
546	E y H	Agrego el <i>mf</i> que sólo aparece en FaM.

546		Agrego la indicación <i>a tempo</i> para regresar al tempo después del <i>rall.</i> del c. 544.
549-551	E	En todas las fuentes de Mejía E tiene en francés el texto “rajeunis”; sin embargo, en el libreto esa palabra pertenece a las líneas de H y completa la frase en la que se refiere a sus brazos: “mes bras rajeunis”. Incluyo el texto como aparece en los manuscritos de Mejía y agrego como opcional mi propuesta utilizando el texto que en ese punto se indica para E en el libreto.
549 y 557	m. i.	Agrego el puntillo a la blanca en la voz más grave. Asimismo, omito la doble plica de la blanca en el compás c. 557, pienso que se trata de un error y no de una tercera voz.
550	E, H y M	Incluyo el <i>cresc.</i> que se indica en FaM y en P de H y lo agrego a la línea de M.
551	M	Sólo en PO el tercer tiempo indica una corchea con punto y un dieciseisavo. Conservo la información contenida en el resto de las fuentes donde se indican dos octavos.
551	m. d.	En CNM el segundo octavo del primer tiempo tiene indicado un Re4. Conservo la versión de FaM con Do4, al igual que tiene indicado Arp en PO.
553	E y H	Sólo en PO el cuarto tiempo tiene indicado un Fa4. Conservo la información que aparece en el resto de las fuentes con un Do para ambas voces.
553	m. d.	Tanto en FaM como en CNM se indica Mi becuadro en el segundo octavo del segundo tiempo. Sin embargo, lo agrego a partir del Mi del primer tiempo, tal como aparece en PO para Fl II y Va.
556	M	Conservo la melodía indicada en todas las fuentes excepto en PO.
557-561	E y H	En los manuscritos de Mejía H y E repiten cinco veces la frase “les soient bénis”; sin embargo, sólo en la primera ocasión la frase incluye el sujeto “les cieux”. Sin el sujeto la frase pierde sentido, es por ello que incluyo el texto como aparece en los manuscritos de Mejía y agrego como opcional mi propuesta agregando un pronombre que funge como sujeto.
557-558	M	Sólo en PO está indicado un Do4 negra en el tercer tiempo del c. 557 y un Sib3 negra en el primer tiempo del c. 558. Sin embargo, conservo la información contenida en el resto de las fuentes con un Fa3 negra al final del c. 557 y un Sib3 blanca al inicio del siguiente compás.
559	E, H y M	Incluyo para las tres voces el <i>cresc.</i> que se indica sólo en FaM.
560	E, H y M	Conservo el <i>ff</i> del primer tiempo para las tres voces que aparece en todas las fuentes excepto en PO y en P de M. También incluyo para las tres voces el calderón sobre el

		octavo de la segunda parte del segundo tiempo que está presente para E y H en todas las fuentes salvo en PO. En el caso de M no tiene indicado ningún calderón en ninguna de las fuentes, agrego tanto el primero sobre su nota del primer tiempo, como el segundo sobre el silencio que tiene en el segundo tiempo para hacer coincidir su línea con el resto de los instrumentos. Asimismo, conservo los dos octavos que M tiene indicados en el tercer tiempo y que aparecen en todas las fuentes a excepción de PO, donde aparecen dos negras.
560 y 561	m. d.	Agrego el Sol que se indica en PO para Fl II, Cor I, Tb II, E, H, Vn II y Va.
561-562	E y H	A partir del segundo octavo del segundo tiempo del c. 561 y hasta el primer tiempo del siguiente compás ambas voces tienen melodías distintas en PO y el resto de las fuentes. Conservo esta última versión.
561	M	Sólo en P está indicado un Sol3 en el primer tiempo. Conservo el Sib3 que aparece en el resto de las fuentes.
562-563	M	Sólo en PO M canta una frase con la palabra en francés “délivre”. La omito ya que no aparece en ninguna otra fuente; aunado a esto, pienso que esta omisión puede ser la corrección de un error, tomando en cuenta que dicha palabra acaba de ser cantada en las notas anteriores. Por otro lado, tanto en el libreto en francés como en las versiones de Pierné y Marty, M tiene la frase: “Par me mains soyez unis”, sin embargo, en todas las fuentes de Mejía sólo canta “soyez unis”, lo mantengo como en los manuscritos de Mejía y pienso que tanto esta omisión como la del c. 545 fueron conscientes y de esta forma se mantiene el sentido del texto y las acciones dramáticas del personaje.
562	m. d.	Agrego un Mib5 en el acorde del primer tiempo para hacer coincidir con lo indicado en PO.
563-565	M	La melodía es distinta en PO y el resto de las fuentes, conservo esta última versión.
564-566	H	La melodía es distinta en PO y el resto de las fuentes, conservo esta última versión.
567		Agrego el calderón indicado en PO.
568		Agrego la indicación <i>secco</i> indicada en PO.
568		Incluyo la acotación final que sólo aparece en el libreto en francés y agrego la traducción.

## BIBLIOGRAFÍA

### DOCUMENTOS NO PUBLICADOS

Bonilla, María, Blas Galindo, Fernando González Peña, Eduardo Hernández Moncada, Manuel López Tapia, Pedro Michaca, Manuel M. Ponce, Alfonso del Río, Jesús C. Romero y Luis Sandi. “Nómina de óperas mexicanas de la Asociación Nacional Técnico-Pedagógica de Profesores de Música.” Documento mecanografiado, ENM, caja 17, exp. 12, Fo. 6316-6360, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Archivo Histórico de la UNAM, s.f.

“Diploma otorgado a los alumnos del Conservatorio de Música de México por su participación en la Exposición Universal de 1889 en París.” Fondo Reservado de la Biblioteca Candelario Huízar del Conservatorio Nacional de Música.

Laynesmith, Joanna L. “Queens, Concubines and the Myth of Marriage More Danico: Royal Marriage Practice in tenth and eleventh-century England.” Acta seleccionada de la Conferencia de Posgrado de la Universidad de Reading, 2013.

Mejía, Estanislao. “Breves comentarios sobre educación musical. La escala tonal y el nacimiento de la Armonía. Evolución de estos elementos en la Educación musical de algunos pueblos civilizados.” Documento mecanografiado. Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Archivo Histórico de la UNAM, 17 de febrero de 1959.

\_\_\_\_\_. “Datos biográficos.” Manuscrito, respuesta a la entrevista personal realizada por Sylvia Newman, ENM, caja 9, exp. 2, Fo. 4035-4149, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Archivo Histórico de la UNAM, ca. 1964.

\_\_\_\_\_. “Hoja de servicios de Estanislao Mejía.” Documento llenado a mano. Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, Sección Universitaria, 1912.  
Documento proporcionado por la Dra. Artemisa Reyes.

Montiel y López, Ignacio. “‘Edith’, escena lírica. Letra de E. Guinand, Música de E. Mejía, adaptación rítmica al español de I. Montiel y López.” Documento mecanografiado. Archivo Histórico de la Biblioteca Candelario Huízar del Conservatorio Nacional de Música, 1931.

Romero, Jesús C. “Datos sobre Estanislao Mejía.” Documento mecanografiado, ENM, caja 9, exp. 2, Fo. 4035-4149, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Archivo Histórico de la UNAM, 1943.

## PARTITURAS

Campa, Gustavo E. “Escena III. Dueto Citlalin y Nezahualcóyotl” de la ópera *El Rey Poeta*, voz y piano. Partitura transcrita. Sin datos.

Documento proporcionado por el Mtro. Rufino Montero.

Donizetti, Gaetano. “Recitativo e Cavatina ‘Regnava nel silenzio’” de la ópera *Lucia de Lammermoor*, voz y piano. Estados Unidos: G. Schirmer, Inc, s.f.

Mejía, Estanislao. “Aria del Monje” de la escena lírica *Edith*, voz y piano. Manuscrito. Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, s.f.

\_\_\_\_\_. *Concierto para la memoria. Obras para canto, piano y coro de Estanislao Mejía*. Coro, voz y piano. Heriberto Acuña, ed. México: CONCULTA, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 2010.

\_\_\_\_\_. *Edith*, escena lírica. Orquesta y voces, partichelas, voz y piano. Manuscritos. Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, s.f.

\_\_\_\_\_. *Edith*, escena lírica. Voz y piano. Manuscrito. Fondo Reservado de la Biblioteca Candelario Huízar del Conservatorio Nacional de Música, s.f.

\_\_\_\_\_. “Romanza” para soprano de la escena lírica *Edith*. Voz y piano. Manuscrito. Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM, s.f.

\_\_\_\_\_. “Romanza” para soprano de la escena lírica *Edith*. Voz y piano. Manuscrito. Fondo Reservado de la Biblioteca Candelario Huízar del Conservatorio Nacional de Música, s.f.

\_\_\_\_\_. “Romanza para soprano de la escena lírica ‘Edith’.” Voz y piano. *Orientación Musical* 8, no. 91 (1949).

\_\_\_\_\_. *Vois! que la nuit...* Romanza de la escena lírica *Edith*.” Voz y piano. *Arias y Plegarias del Romanticismo Mexicano*. México: CENIDIM, 2018.

Rossini, Gioachino. Dueto “Se inclinassi a prender moglie” de la ópera *L’Italiana in Algeri*. Italia: Ricordi, 1982.

## SITIOS WEB

“Académie de Beaux-Arts, séance publique annuelle, 1882.” *Bibliothèque Nationale de France* (en línea desde el 7 de noviembre de 2016).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9756449c.r=Acad%C3%A9mie%20de%20Beaux-Arts%2C%20s%C3%A9ance%20publique%20annuelle%201882?rk=64378;0>

Ann Williams. “Cautionary tales: the daughters of Æthelstan Mannesunu and Earl Godwine.” *Academia* [consultado el 20 de abril de 2020].

[https://www.academia.edu/462239/Cautionary\\_Tales\\_the\\_daughters\\_of\\_Aethelstan\\_Mannesunu\\_and\\_Earl\\_Godwine\\_of\\_Wessex](https://www.academia.edu/462239/Cautionary_Tales_the_daughters_of_Aethelstan_Mannesunu_and_Earl_Godwine_of_Wessex)

“Annuaire des artistes et de l’enseignement dramatique et musicale 1907.” *Bibliothèque Nationale de France* (en línea desde el 23 de octubre de 2008).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb326968873/date>

Budden, Julian. “Recitative. After 1800.” *The Grove Music Online* (2001).

<https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1093/gmo/9781561592630.article.23019>

“Cravioto, Alfonso,” *Publicaciones Digitales D. G. S. C. A. UNAM* (consultado el 10 de agosto de 2020).

[http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/biografias/bio\\_c/cravioto\\_alf.htm](http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/biografias/bio_c/cravioto_alf.htm)

“Data: Édouard Guinand,” *Bibliothèque Nationale de France* (última revisión 15 de enero de 2019). <https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12765119s>

“Diego Rivera.” *Museo Mural Diego Rivera* (consultado el 9 de octubre de 2019).

<https://museomuraldiegorivera.inba.gob.mx/diego-rivera/biograf%C3%ADa.html>

“Edith Swanneschals.” *English Monarchs* [consultado el 21 de abril de 2020].

[http://www.englishmonarchs.co.uk/saxon\\_36.html](http://www.englishmonarchs.co.uk/saxon_36.html)

Gilbert, David. “Prix de Rome.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Online* (2001).

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40632>

Gómez Serrano, Jesús. “El trabajo y los trabajadores.” *Breve Historia de los Estados. Biblioteca digital del Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa*. (1994) [consultado el 24 de abril de 2020].

<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/estados/libros/aguas/html/aguascalientes.html>

“Harold II, King of England.” *Encyclopædia Britannica* (última revisión 24 de enero de 2019).

<https://www.britannica.com/biography/Harold-II>

- “Histoire et patrimoine.” *Villa Médicis, Académie de France à Rome* [consultado el 18 de septiembre de 2019]. <https://www.villamedici.it/fr/histoire-et-patrimoine/>
- Jander, Owen. “Bel canto.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Online* (2001). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02551>
- Lander, Jeremy. “Queen Edith. The story of a Saxon king, his lover and a Cambridge suburb.” (2009). [http://www.frrarchitects.co.uk/wp-content/uploads/2011/07/Queen-Edith\\_-Jeremy-Lander.pdf](http://www.frrarchitects.co.uk/wp-content/uploads/2011/07/Queen-Edith_-Jeremy-Lander.pdf)
- “Legislación mexicana o colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la Independencia de la República / ordenada por Manuel Dublán y José María Lozano, 1876-1912.” *Colección Digital UANL* [consultado el 9 de octubre de 2019]. [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042593\\_C/1080042593\\_C.html](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042593_C/1080042593_C.html)
- “Limantour Marquet. José Ives (1854-1935).” *El Colegio de México. Guía de memorias de Hacienda de México (1822-1910)* [consultado el 2 de noviembre de 2019]. [https://memoriasdehacienda.colmex.mx/mhwp/?page\\_id=5175](https://memoriasdehacienda.colmex.mx/mhwp/?page_id=5175)
- “Lyrique-lexicographie.” *Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales* (última modificación 2012). <https://www.cnrtl.fr/definition/lyrique>
- McIntosh, Anthony. “The Hastings and St. Leonards Sculpture Trail.” *National Recording Project for Sussex, Public Monuments and Sculpture Association, University of Brighton* [consultado el 24 de enero de 2019]. <http://www.publicsculpturesofsussex.co.uk/files/Hastings-Sculpture-trail.pdf>
- Muñoz Salazar, Fernanda. “Ricardo Castro.” *Musiteca.mx* [consultado el 2 de noviembre de 2019]. <http://musiteca.cloudforce.mx/micrositios/ricardo-castro?o=biografia>
- “Orchestral recitative.” *Grove Music Online* [consultado el 30 de julio de 2020]. <https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1093/gmo/9781561592630.article.O003899>
- Ortíz Gaitán, Julieta. “La ciudad de México durante el Porfiriato: ‘el París de América.’” *Centro de estudios mexicanos y centroamericanos* [consultado el 9 de octubre de 2019]. <https://books.openedition.org/cemca/843?lang=es>
- “República Restaurada.” *Constitución 1917* [consultado el 9 de octubre de 2019]. [https://constitucion1917.gob.mx/es/Constitucion1917/Republica\\_Restaurada](https://constitucion1917.gob.mx/es/Constitucion1917/Republica_Restaurada)



- “Restauración del cuadro de Horace Vernet, *Edith que reencuentra el cuerpo de Harold después de la batalla de Hastings*. Ejemplo de un estudio previo a una restauración.” *Openagenda – La Fabrique de patrimoines en Normandie* [consultado el 21 de abril de 2020]. <https://openagenda.com/fabrique/events/restauration-du-tableau-dhorace-vernet-edith-retrouvant-le-corps-dharold-apres-la-bataille-dhastings?lang=es>
- “Segundo Imperio Mexicano.” *EcuRed* (última actualización el 19 de agosto de 2019). [https://www.ecured.cu/Segundo\\_Imperio\\_Mexicano](https://www.ecured.cu/Segundo_Imperio_Mexicano)
- “Sicalipsis.” *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* [consultado el 20 de marzo de 2020]. <https://dle.rae.es/?w=sicalipsis>
- “*Slagfält* de François Schommer,” *National Museum* [de Estocolmo] [consultado el 21 de abril de 2020]. <http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=artist&objectId=16431&viewType=detailView>
- “The discovery of King Harold’s body at the Battle of Hastings.” *Wellcome Collection*, Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) [consultado el 21 de abril de 2020]. <https://wellcomecollection.org/works/ptvw4hvn/items?canvas=1&langCode=eng>
- Zárate Toscano, Verónica. “Habla Melesio. Reseña de varias obras.” *H-México* (en línea desde el 27 de mayo de 2011). <http://www.h-mexico.unam.mx/node/6534>
- “2016 | Swedenborg Film Festival, *Edith Walks* de Andrew Kötting.” *The Swedenborg Society* [consultado el 22 de abril de 2020]. <http://swedenborg.org.uk/wp-content/uploads/2019/05/SFF-Edith-2016-flyer.pdf>

## TESIS

- Gómez Esquinas, Yeray. “El bordado de Bayeux como fuente histórica. Problemáticas e introducción a nuevas posibilidades de estudio.” Tesis de licenciatura. Universitat de Barcelona. 2013-2014.

- Flores, Eduardo. “*Impresiones cinco series de piezas para piano solo (ca. 1922-1927) de José F. Vázquez: ejemplos del impresionismo musical mexicano.*” Tesis de maestría. UNAM. 2019.
- Vázquez Montano, Miriam Laura. “El modernismo en la obra para piano de Castro, Elorduy y Villanueva.” Tesis de maestría. Universidad Veracruzana. 2006.
- Zanoli Fabila, Luisa María Auxiliadora. “La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996) su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional.” Tesis doctoral. UNAM. 1997.

## LIBROS

- Acuña, Heriberto *Al encuentro de la música, los caminos de Estanislao Mejía*. México, 2010, CD-ROM.
- Aguirre Lora, María Esther. *Memoria en el tiempo. La Escuela Nacional de Música de la UNAM (ca. 1929-1945)*. México: UNAM, CESU, ENM, DGAPA, Publicaciones digitales DGSCA – SOMEHIDE, 2006, CD-ROM.
- \_\_\_\_\_. coord. *Preludio y fuga. Historias trashumantes de la Escuela Nacional de Música de la UNAM*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Plaza y Valdés Editores, 2008.
- Beezley, William. *Judas at the Jockey Club and Other Episodes of Porfirian Mexico*. Estados Unidos: Universidad de Nebraska, 2004. Edición para Kobo.
- Benedictinos de Solesmes. eds. *Liber Usualis*. Bélgica, Estados Unidos: Desclee Company, 1961.
- Campa, Gustavo E. *Artículos y críticas musicales*. México: A. Wagner y Levien Sucs., 1902
- \_\_\_\_\_. *Críticas musicales*. Reimpresión facsimilar [1911]. México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1992.
- Contreras Soto, Eduardo. *Silvestre Revueltas: baile, duelo y son*. México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 2000.
- Cortés, Blas. *Introducción al mundo de la ópera: Carmen, George Bizet*. España/México: Daimon, 1983.
- Escobedo, Mónica y José Octavio Sosa. *Dos siglos de ópera en México*. México: Secretaría de Educación Pública, 1988.

- Estrada, Julio ed. *La música de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1984.
- Foucault, Michael. *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano. México: Editorial Planeta, 1970.
- Giroud, Vincent. *French Opera. A Short History*. Estados Unidos: Yale University Press, 2010.
- Grier, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Traducción de Andrea Giráldez. España: Ediciones Akal, 2008.
- Guizot, Francois Pierre Guillaume. *A popular History of France from the Earliest Times. The Project Gutenberg Ebook History of a Popular History of France from the Earliest Times*. Última actualización el 9 de septiembre de 2016.  
<http://www.gutenberg.org/files/11951/11951-h/11951-h.htm>
- Hammeken, Luis de Pablo, *La república de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. México: Bonilla Artigas Editores, 2018.
- Heine, Heinrich. *Hastings Battlefield. Complete Poetical Works*. Traducido por Edgar Alfred Bowring. Reino Unido: Delphi Classics, 2016.
- Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. Reimpresión facsimilar [1917]. México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la música*. México: UNAM, 1931.
- \_\_\_\_\_. *Puntos de vista. Ensayos de crítica*. Reimpresión facsimilar [1921]. México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 2012.
- Lacombe, Hervé. *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*. Traducido por Edward Schneider. Estados Unidos: University of California Press, 2001.
- Leal, Juan Felipe. *Anales del cine en México, 1895-1911. 1899: ¡A los barrios y a la provincia!* México: Juan Pablos Editor, 2007.
- Madrid, Alejandro L. *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*. Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.
- Malmström, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Maya, Áurea. *Guía-inventario del fondo reservado de la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música*. México: Conservatorio Nacional de Música, CENIDIM, 2012. Edición para PDF.

- Mayer-Sierra, Otto. *El estado presente de la música en México*. Estados Unidos: División de Música Unión Panamericana, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 1941.
- Miranda, Ricardo. *Ecós, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México: Universidad Veracruzana y Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Morales, Melesio. *Melesio Morales (1838-1908): Labor periodística*. Selección, introducción, notas y hemerografía de Áurea Maya. México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1994.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México: UNAM, ENM, 1995.
- Nervo, Amado. *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*. México: UNAM, 1993.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*. 4 vols. México: La europea, 1895.
- Orta Velázquez, Guillermo. *Breve Historia de la música en México*. México: Porrúa, 1984.
- Osborne, Charles. *The Bel Canto Opera*. Estados Unidos: Amadeus Press, 1996.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario enciclopédico de Música en México* vol. I y II. México: Universidad Panamericana, 2007.
- Pérez Montfort, Ricardo. *La cultura. México 1880-1930*. España: Fundación Mapfre y Penguin Random House Grupo Editorial, 2012. Edición para Adobe Digital Editions.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Editorial Planeta, 1934.
- Romero, Jesús C. *Chopin en México*. México: Imprenta Universitaria, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Durango en la evolución musical de México*. México: Centro Cultural Duranguense. 1949.
- \_\_\_\_\_. *Efemérides de la música mexicana* vol. I. México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La ópera en Yucatán*. México: Guión de América, 1947.
- Saavedra, Leonora. *La música como conocimiento social y comunidad identitaria: México 1910-1930*. México: Secretaría de Cultura, INBAL, CENIDIM, 2019.
- Sosa, Octavio. *Diccionario de la ópera mexicana*. México: INBA, CONACULTA, ríos y raíces, 2005.
- Tavira, Luis de. *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México: Ediciones El Milagro, CNCA, 1999.

Tello, Aurelio, coord. *La música en México. Panorama del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, 2010.

## ARTÍCULOS Y CAPÍTULOS

Aguirre Lora, María Esther. “La escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto.” *Perfiles Educativos* 18, no. 11 (2006): 89-11.

\_\_\_\_\_. “Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926, 1928).” *Revista Iberoamericana de Educación Superior* 7, no. 20 (2016): 79-93.  
<https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2016.20.201>.

Álvarez, Rogelio. “La presencia de México en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa.” *Cuadernos de Música Iberoamericana* 22. (2011): 123-150.

<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/59622>

“Atzimba.” *El tiempo*. 12 de septiembre de 1899, 2.

“Atzimba, un artista y una obra de arte.” *El mundo, edición diaria*. 12 de septiembre de 1899, 1.

“Audición en el Conservatorio.” *La voz de México, diario político y religioso, órgano de los católicos mexicanos*. 20 de diciembre de 1907, 1.

Beristain-Cardoso, José Ángel. “La orquesta del Conservatorio en el seno de la Universidad Nacional (1917-1929).” *Revista Iberoamericana de educación superior* 10, no. 27 (febrero de 2019): 93-113.

<https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2019.27.352>

Blackaller, Eduardo R. “La música en México.” *Revista de la Universidad de México*, no. 12 (1976): 29-46.

Bryan, Susan. “Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato.” *Historia Mexicana* 33 no.1 (1983): 130-169.

Campa, Gustavo E. “En Arbeu.” *Diario del Hogar*. 23 de enero de 1900, 1.

\_\_\_\_\_. “La ‘Atzimba’ de Ricardo Castro, impresiones.” En *El Imparcial*, México, 22 de enero de 1900, 1.

Campos, Rubén M. “El Conservatorio Nacional.” *Heterofonía*, no. 93 (1986): 35-42.

Carredano, Consuelo y Clara Meierovich. “El teatro lírico” y “Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas.” *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en*

- Hispanoamérica en el siglo XIX* vol. 6. Editado por Consuelo Carredano y Victoria Eli. España: Fondo de Cultura Económica, 2010, 153-220, 323-366.
- Castillo, Carlos del, dir. *Música* (octubre de 1909 – julio de 1912).
- Catelli, Laura y Alejandro de Oto. “Sobre colonialismo interno y subjetividad. Notas para un debate.” *Tabula Rasa*, no. 28 (2018): 229-255.  
<https://doi.org/10.25058/20112742.n28.10>
- Catelli, Laura. “Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío.” *Cuadernos del CILHA* 13, no. 2 (2012): 147-174.
- Choiselat, Céline. “Verdi: De l’opéra bel canto á l’opéra d’action.” *La scena musicale* 6.5 (2001):14-15.
- Delgado, Eugenio y Áurea Maya. “Una aproximación a *Anita*, última ópera de Melesio Morales.” *Heterofonía*, no.107 (1992): 25-31.
- Dijk, Teun van. “Análisis del discurso ideológico” *Versión*, n. 6 (1996): 15-43.
- Dill, Charles. “Eighteenth-Century Models of French Recitative.” *Journal of the Royal Musical Association* 120, no. 2 (1995): 232-250.
- “El Ateneo Musical Mexicano y sus finalidades.” *Orientación Musical* 1, no. 1 (1941): 1-2.
- Estrada, Luis A. y Luis Sandi. “Vida musical y formación de las instituciones (1910-1958)” y “Compositores Mexicanos de 1910 a 1958.” *La música de México* pt. 4. Editado por Julio Estrada. México: UNAM, 1984, 11-36, 39-64.
- García Sánchez, Rafael. “Desiderio Hernández Xochitiotzin, una década, ¿de ausencia?” *ParaDigma*, no. 11 (2017): 3-13.
- Gariel, Eduardo. “Chopin, rectificación al artículo publicado con este título por el maestro Melesio Morales en El Tiempo del 20 de agosto.” *El Tiempo*, 10 de septiembre, 1893, 1.
- González Casanova, Pablo. “Colonialismo interno (una redefinición).” *Rebeldía*, no. 12 (2003): 41-59.  
[http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos\\_final/412trabajo.pdf](http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/412trabajo.pdf)
- Grayson, David. “Debussy on Stage.” *The Cambridge Companion to Debussy*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003, 61-83.
- Hammeken, Luis Pablo. “Ópera y política en el México decimonónico: El caso de Amilcare Roncari” *Secuencia, revista de Historia y Ciencias Sociales*, no. 97.(2017): 140-169.

<https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i97.1450>

Houts, Elisabeth van. "The Waltham Chronicle. An Account of the Discovery of Our Holy Cross at Montacute and Its Conveyance to Waltham by Leslie Watkiss and Marjorie Chibnall." *The English Historical Review* 112, no. 445 (1997): 161-163.

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/578528>

Judex [seud.]. "Audición en el Conservatorio Nacional de Música." *El Excelsior*, 10 de noviembre de 1919, 7.

"La nueva obra en Arbeu 'Atzimba' acontecimiento teatral." *El mundo, edición diaria*. México, 7 de septiembre de 1899, 3.

"La representación de 'Atzimba.'" *El tiempo*. México, 11 de noviembre de 1900, 2.

Linden, Albert van der. "'L'Enfant prodigue' de Debussy au Théâtre royal de la Monnaie en 1913." *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 16, no. 1/4 (1962): 97-106. <https://www.jstor.org/stable/3686074>

Leyva Castrejón, Mauricio. "Luis Manuel Rojas Arriola: Constituyente y Masón." *Influencia de la Masonería en la Constitución de 1917*, coord. Manuel Jiménez Guzmán. México: Secretaría de Cultura, INEHRM, 2016, 67-86.

[https://inehrm.gob.mx/work/models/Constitucion1917/Resource/1883/Constitucion\\_1917\\_y\\_Masoneria\\_PDF\\_WEB.pdf](https://inehrm.gob.mx/work/models/Constitucion1917/Resource/1883/Constitucion_1917_y_Masoneria_PDF_WEB.pdf)

Martins, Paulo Henrique. "La actualidad de la Teoría del Colonialismo Interno para el debate sobre la dominación y los conflictos inter-étnicos." *Encrucijadas abiertas América Latina y el Caribe. Sociedad y Pensamiento Crítico Abya Yala, tomo II*. Argentina: TeseoPress, 2018. Capítulo 12.

Maya, Áurea. "El financiamiento del Estado en las compañías italianas de ópera en México." *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, ed. Javier Marín-López. España: Universidad Internacional de Andalucía, 2020, 317-324.

Mayer-Serra, Otto. "El siglo XIX." *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Atlante, 1947, 633-644.

\_\_\_\_\_. "La zarzuela en México, jardín de senderos que se bifurcan." *Cuadernos de música Iberoamericana*, vol. 2-3 (1996-97): 451-473.

<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61298>

- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México." *Cuadernos Políticos*, no.30 (1981): 33-52.
- Morales, Melesio. "Chopin, al Sr. Don Eduardo Gariel en contestación á su artículo publicado en El Tiempo del domingo 10 de septiembre de 1893." *El Tiempo*, 24 de septiembre, 1893, 1. \_\_\_\_\_. "Chopin, su 2º 'Scherzo' y algunas consideraciones acerca de su música y modo de interpretarla." En *El Tiempo*, 20 de agosto, 1893, 1.
- Muñoz Salazar, Fernanda. "El polémico estreno del Otello de Verdi a finales del siglo XIX en México." *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, ed. Javier Marín-López. España: Universidad Internacional de Andalucía, 2020, 325-339.
- Plaza, Sixto. "La zarzuela, género olvidado o malentendido." *Hispania* 73 no.1 (1990): 22-31. <https://www.jstor.org/stable/342956>
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina." *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, comp. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2000, 201-246.
- Quiñones Miranda, Jessica. "La intervención en México: 1862-1867." *Secuencia*, n. 90 (2014): 195. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0186-03482014000300010&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0186-03482014000300010&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 2395-8464
- Riguzzi, Paolo. "México próspero: las dimensiones de la imagen nacional en el Porfiriato." *Historias*, n. 20 (1988): 137-158.
- Romero, Jesús C. "El francesismo en la evolución musical de México." *Carnet musical* 5 no. 4. (1949): 153-163. \_\_\_\_\_. "Reseña histórica de la fundación del Conservatorio Nacional de Música." *Heterofonía*, no. 93 (1986): 7-31.
- Ruíz, Rafael A. "Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato." *Cuicuilco* 23 no. 66 (2016): 95-105.
- Sandi, Luis. "El nacimiento del Conservatorio." *Heterofonía*, no. 93 (1986): 47-51.
- Speckman Guerra, Elisa. "El Porfiriato." En *La nueva historia mínima de México ilustrada*. México: Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal, EL Colegio de México, 2008, 337-391.



Vázquez Montano, Miriam. “Romanticismo musical en Méxcio: ¿imitación o asimilación?” En *Discanto, ensayos de investigación musical*, tomo 1. México: Universidad Veracruzana, 2005, 127-138.

Zárate Tosano, Verónica y Serge Gruzinski. “Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* de Carlos Gomes.” *Historia Mexicana* 58 no.2 (2008): 803-860.  
<https://www.jstor.org/stable/25139868>

### REVISTAS COMPLETAS

*Música*. Dir. Carlos del Castillo. 1909 – 1911.

*Orientación Musical*. Órgano del Ateneo Musical Mexicano. 1941 vol. 1 no. 1; 1942 vo. 1 no.9; 1945 vol. 7 no. 51; 1948 vol. 7 no.79; 1949 vol. 8 no. 91; 1950 vol. 9 no. 102 y 105; 1951 vol. 10 no. 111 y 120.

### OTROS

Barbachano de Agüero, Jacinta. *Vois! Que la nuit*, registro de propuesta audiovisual realizado para la final de la 1era. Competencia de Canto y Performance de la compañía Ópera Irreverente. México: 27 de noviembre de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=QEVMSBWOFFQ&feature=share&fbclid=IwAR1pwgBrZoxHKIvJOoQpDBP2DHGyEW1Hr23M4koz3Z09mldB-ZQ-U19qBW0>

Bustillo Oro, Juan. *En tiempos de Don Porfirio*, película dirigida por Juan Bustillo Oro. México: Grovas - Oro México Films, 1940.

<https://www.youtube.com/watch?v=zsZzDQYo3Os&t=126s>

Bustillo Oro, Juan. *México de mis recuerdos*, película dirigida por Juan Bustillo Oro. México: Filmex, 1944.

Macdonald, Hugh. “Caplet, Debussy, Ravel- Prix de Rome cantatas.” Notas contenidas en el CD *Prix de Rome Cantatas*. Francia: Marco Polo. Grabado del 3 al 5 de julio de 1993 y el 8 de mayo de 1994, 2-8.

Mejía. Estanislao. *Pajarito errante*. María Teresa Frenk, Edith Lascuráin, Assaet Méndez Méndez, Verónica Murúa, Samuel Pascoe, David Eduardo Rocha, Orquesta y coro de la

Escuela Nacional de Música-UNAM. CONACULTA, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, UNAM, ENM-UNAM. CD. 2010

Murúa, Verónica. *Eccomi!* Iván López Reynoso, Verónica Murúa, Janet Paulus, Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata. EPROMUSICA, CONACULTA, INBA, Coordinación Nacional de Música y Ópera. CD. 2015.

Sandoval, Juan Ramón. “Vals de las gorditas de horno calientes, de José Antonio Gómez,” ... *y la música de volvió mexicana. Testimonio Musical de México, número 51* (notas contenidas en el librito de los 6 discos compactos. México, 2010, 115-122.

Sánchez, Luis Manuel, director de la Banda de la Facultad de Música de la UNAM.  
Conversación telefónica el 14 de marzo de 2019.

## ANEXO I – CATÁLOGO ESTANISLAO MEJÍA

### Abreviaturas

arr: arreglo

c.: compás

cc. compases

ca.: *circa*

s/f: sin fecha

m.d.: mano derecha

m.i.: mano izquierda

A: mezzosoprano/alto/contralto

Arp: arpa

B: bajo

Bom: bombo

Bugle: bugle

Cb: contrabajo

Cing: corno inglés

Cl: clarinete

CIA: clarinete alto

Cor: corno

Ctn: cornetín

Fg: fagot

Fl: flauta

Ob: oboe

Pcc: piccolo/flautín

Pe: percusiones

Pl: platillo

Pno: piano

Req: requinto

S: soprano

Sax: saxofón

T: tenor

Tb: tuba

Tbn: trombón

TbnB: trombón bajo

Timb: timbales

Trp: trompeta

Va: viola

Vc: violonchelo

Vn I: violín primero

Vn II: violín segundo

Vz: voz

VzInf: voces infantiles

**COMPOSICIONES**

<b>OBRA</b>	<b>DOTACIÓN</b>	<b>FECHA</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>UBICACIÓN</b>	<b>NOTAS</b>
<b><i>AIRES POPULARES DE CHIHUAHUA</i></b>	Pno	s/f	Manuscrito	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	Localicé la obra junto con el resto de partituras y otros documentos que pertenecieron a Mejía y fueron donados a la biblioteca del Conservatorio. Por esta razón está atribuída al compositor; sin embargo, la partitura no ofrece más información sobre su autoría.
<b>ARIA DEL MONJE DE LA ESCENA LÍRICA <i>EDITH</i></b>  Texto en francés de Édouard Guinand	Vz Pno	ca. 1912	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM  Biblioteca Cuicamatini  Fondo Reservado	En numerosas fuentes se menciona que esta ópera fue la prueba recepcional que Mejía presentó al culminar sus estudios de composición. En la hoja de servicios del Conservatorio, firmada por el compositor en 1912, afirma que ese año “terminará sus estudios de composición.” <sup>292</sup>
<b>BALADA MEXICANA</b>	S I S II A I A II T Ba B	s/f	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	En este archivo se encuentran sólo algunas partichelas de cada voz. Algunas están firmadas por el copista Modesto Pineda, otras por José Guadalupe Briano y una más por “Rocío”.
				Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	En este archivo se resguardan dos ejemplares de la partitura con todas las voces y dos juegos de las partichelas. Ninguno de estos manuscritos está

<sup>292</sup> Mejía, “Hoja de servicios,” 1.

					firmado por algún copista. Algunas partichelas tienen un sello con el texto: "Secretaría de Educación Pública. Junio 7 1951. Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música". Desconozco si la fecha hace referencia a su llegada a la biblioteca del Conservatorio o al momento en que se clasificó; tampoco se puede asegurar si guarda alguna relación con la fecha de su composición.
<b>BALLET TLAXCALTECA</b>	Pno	s/f	Manuscrito	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	Acuña afirma que se trata de una adaptación para piano del tercer movimiento de la <i>Suite mexicana</i> . Asimismo, menciona que en la biblioteca de la Facultad de Música existe también esta versión para piano con el título <i>Aire del Ballet Tlaxcalteco</i> ; <sup>293</sup> sin embargo, durante esta investigación en dicho archivo sólo localicé el folder sin las partituras.
<b>BARCAROLA SUR LA MER</b>	SI SII	c.a. 1916 (fecha de la copia)	Manuscrito	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	Sólo localicé partichelas de soprano I y soprano II; alrededor de 30 juegos de cada voz. Contienen texto tanto en francés como en español; sin embargo, éste último parece haber sido agregado posteriormente. Algunas de las copias están firmadas por J. E. Abascal y tienen la fecha de V-15-1916, presumo

<sup>293</sup> Acuña, *Al encuentro de la música*, 58.

					que es la fecha de la realización de la copia.
<b><i>CANCIÓN MATINAL</i></b>	Vz Pno	c.a. 1942 (fecha de publicación)	Partitura impresa: Ediciones de <i>Orientación Musical</i>	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	De la versión que aparece en la revista <i>Orientación Musical</i> localicé 131 copias en el Archivo Histórico del Conservatorio, en la Facultad de Música sólo un ejemplar. La partitura no tiene fecha; sin embargo, en el dorso de la última página de algunos ejemplares hay información sobre un concierto con fecha de 21 de marzo de 1942. Esta página también pertenece al número 9 de la revista, correspondiente a marzo de 1942. Por lo tanto infiero que la obra fue o debió de haber sido incluida en ese número; sin embargo, en los ejemplares de la revista que se conservan en la Biblioteca de la Facultad de Música no encontré la partitura como parte de dicha publicación.
		2010 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: <i>Concierto para la memoria. Obras para canto, piano y coro de Estanislao Mejía.</i> Editado por Heriberto Acuña Palacios.	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Música Mexicana	

<b>CHANSON D'AMOUR</b> <b>(CANCIÓN DE AMOR)</b> <b>Op. no. 17</b>	Pno	c.a. 1918	Manuscrito	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	En este archivo localicé un manuscrito que presumo es un autógrafo. Contiene al inicio la fecha: “7-1918”, pienso que es la fecha de su composición. El manuscrito está escrito a lápiz con el título en francés, asimismo contiene el título en español y nuevamente la misma fecha escritos con tinta, ambos datos parecen haber sido agregados posteriormente.
				Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	Este archivo resguarda una copia con el título en español, realizada con tinta y con una escritura más formal; sin embargo, no está fechada ni firmada por ningún copista.
<b>CUATRO PIEZAS PARA PIANO</b> <i>1. Sueño</i> <i>2. Arrullo</i> <i>3. Recuerdo</i> <i>4. Ausencia</i>	Pno	s/f	Manuscrito	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	Las piezas están presentadas en diferente orden de como están numeradas.
<b>DOS CANCIONES MEXICANAS</b> <i>ELEGÍA DE LAS LÁGRIMAS</i> <i>LA VI PARTIR</i>	Vz Pno	1917 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: A. Wagner y Levien Suc. Copyright by G. Schirmer New-York.	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	La publicación contiene dos obras: <i>1. Elegía de las lágrimas</i> <i>2. La vi partir</i> La biblioteca resguarda 41 ejemplares.

					<p>La pieza <i>Elegía de las lágrimas</i> está dedicada “Al Lic. Luis Manuel Rojas”.<sup>294</sup></p> <p>Por su parte, <i>La vi partir</i> contiene la dedicatoria: “Al señor Don Alfonso Cravioto”, quien fue miembro del Ateneo de la Juventud y la academia Mexicana de la Lengua, fue Director de General de Bellas Artes, Subsecretario de Educación Pública, Diputado Federal, Presidente del Senado, Embajador, entre otros.<sup>295</sup></p>
<p><b>EDITH</b> <b>SCÈNE LYRIQUE</b></p> <p>Texto en francés de Édouard Guinand</p> <p>Adaptación al español de Ignacio Montiel y López</p>	<p>2 Fl 2 Ob 2 Cl 2 Fg 4 Cor 2 Trp 2 Tbn TbnB Tb Pe Arp Vn I Vn II Va Vc Cb S</p>	<p><i>c.a.</i> 1912<sup>296</sup></p>	<p>Manuscrito</p>	<p>Facultad de Música de la UNAM</p> <p>Biblioteca Cuicamatini</p> <p>Fondo Reservado</p>	<p>Durante el transcurso de esta investigación no localicé la partitura para orquesta; sin embargo, gracias al apoyo de Heriberto Acuña, conté desde el inicio con una evidencia digital tanto de las partichelas como de la partitura completa para orquesta. Queda pendiente la localización de este manuscrito.</p> <p>Esta versión contiene el texto sólo en francés. La partitura orquestal es la única fuente que cuenta con la parte del coro, el cual sólo contiene la primera frase del texto en la línea del TI y el resto sólo las notas de las cuatro voces masculinas sin texto.</p>

<sup>294</sup> Para más información ver las entradas individuales de cada una de las piezas.

<sup>295</sup> “Cravioto, Alfonso,” Publicaciones Digitales D. G. S. C. A. UNAM (consultado el 10 de agosto de 2020).

[http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/biografias/bio\\_c/cravioto\\_alf.htm](http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/biografias/bio_c/cravioto_alf.htm)

<sup>296</sup> Ver la entrada: Aria del monje, de la escena lírica *Edith*.



	T Ba Coro masculino (T I, T II, BI, BII)				Las partichelas encontradas están incompletas, faltan: Cl II, Arp, y S. Asimismo, la partichela de Pe está incompleta. Las partichelas de las cuerdas están firmadas por un copista no identificado.
	Pno S T Ba			Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	Esta versión contiene sólo texto en francés y no incluye las líneas de ninguna de las cuatro voces, sólo menciona el punto donde debe de estar ubicada esta sección.
				Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	Por su parte, la versión resguardada en este archivo incluye el texto tanto en francés como en español. Éste último parece haber sido agregado posteriormente. Al igual que en el ejemplar resguardado en la Facultad de Música, esta versión sólo indica el lugar donde debe incluirse el coro de monjes.
<b><i>ELEGÍA DE LAS LÁGRIMAS</i></b>  Texto de Marcelino Dávalos	Vz Pno	s/f	Partitura impresa: sin datos	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	La versión sin datos localizada en la Facultad de Música es la misma que está publicada en la revista <i>Orientación Musical</i> , sin embargo no tiene datos de impresión y su portada no esta impresa, sino escrita a mano con tinta.

		1948 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: Revista <i>Orientación Musical</i> 7, no. 79.	Facultad de Música de la UNAM  Biblioteca Cuicamatini	La pieza está dedicada al Lic. Luis Manuel Rojas, quien fue jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes, director general de la Biblioteca Nacional, director del periódico <i>El Universal</i> y partidario de la Revolución Mexicana. <sup>297</sup> Marcelino Dávalos fue maestro de Lectura Escénica en el Conservatorio Nacional de Música durante los años 1912 y 1914. <sup>298</sup>
		2010 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: <i>Concierto para la memoria. Obras para canto, piano y coro de Estanislao Mejía.</i> Editado por Heriberto Acuña Palacios.	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Música mexicana	Acuña menciona la existencia de un arreglo para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, arpa y cuerda. <sup>299</sup> Sin embargo, no localicé dicho arreglo a lo largo de esta investigación.
<b><i>EVOCACIÓN POPULAR</i></b>	Pno	s/f	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	La versión resguardada en el Archivo Histórico del Conservatorio contiene numerosas correcciones en color azul. Infero que la versión de la Facultad de Música es posterior, ya que contiene

<sup>297</sup> Mauricio Leyva Castrejón, “Luis Manuel Rojas Arriola: Constituyente y Masón,” *Influencia de la Masonería en la Constitución de 1917*, coord. Manuel Jiménez Guzmán (México: Secretaría de Cultura, INEHRM, 2016) 67-69.

[https://inehrm.gob.mx/work/models/Constitucion1917/Resource/1883/Constitucion\\_1917\\_y\\_Masoneria\\_PDF\\_WEB.pdf](https://inehrm.gob.mx/work/models/Constitucion1917/Resource/1883/Constitucion_1917_y_Masoneria_PDF_WEB.pdf)

<sup>298</sup> Zanolli, “La profesionalización” vol. II, 120.

<sup>299</sup> Acuña, *Al encuentro de la música*, 54.

				Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	todas estas correcciones integradas al texto.
<b><i>EVOCACIÓN SILVESTRE</i></b>	Pno	s/f	Manuscrito	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	La versión localizada en el Archivo Histórico del Conservatorio está firmada por el copista Modesto Pineda y contiene numerosas correcciones, las cuales no están en la versión de la Facultad de Música, por lo que pienso que ésta última es anterior y posiblemente un autógrafo del compositor.
				Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	
<b>FUGA VOCAL</b>	S A T B	ca. 1907 (fecha de la publicación de la nota periodística)	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM  Biblioteca Cuicamatini  Fondo Reservado	Manuscrito a lápiz, presumo que es un autógrafo del compositor. En una nota de la biblioteca se afirma que es un arreglo; sin embargo, en un artículo publicado en el diario <i>La voz de México</i> , se habla de la ejecución de una fuga vocal en La bemol “compuesta” por el alumno de composición Estanislao Mejía. <sup>300</sup> A pesar de que esta obra está escrita en la tonalidad de Fa menor, pienso que se trata de la misma obra con una confusión de tonalidades, ya que ambas tienen la misma armadura.

<sup>300</sup> “Audición en el Conservatorio,” en *La voz de México, diario político y religioso, órgano de los católicos mexicanos*, 20 de diciembre de 1907, 1.

<b><i>GAVOTTE ANCIENNE</i></b>	Pno	s/f	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	
<b>HIMNO AL CORONEL FELIPE SANTIAGO XICOTÉNCATL</b>  Texto de Juventino Sánchez de la Vega	Vz Pno	s/f	Manuscrito	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	Acuña menciona una edición realizada por el gobierno del Estado de Tlaxcala impresa el 13 de septiembre de 1965. <sup>301</sup> Sin embargo, no localicé dicha fuente a lo largo de esta investigación.
		2010 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: <i>Concierto para la memoria. Obras para canto, piano y coro de Estanislao Mejía.</i> Editado por Heriberto Acuña Palacios.	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Música mexicana	
<b>HIMNO A LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA</b>  Texto de Horacio Zuñiga	Vz Pno	ca. 1925	Manuscrito	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	En este archivo se resguarda una copia de la versión para voz y piano, al final de la obra está escrita la fecha “junio 26 de 1925”, sin más datos que permitan saber si es la fecha de composición.

<sup>301</sup> Acuña, *Concierto para la memoria*, 62,

	Vz Pno				En este archivo se hallan tanto la partitura para orquesta como la versión para voz y piano. En la portada de la versión para piano se encuentra la leyenda: “Copia de Isaias Santos Mex. 30 de agosto 1925”. <sup>302</sup> Contiene también la dedicatoria: “Homenaje de cariño a la Escuela Nacional Preparatoria” México 31 de agosto de 1925. Est: Mejía”.
	Pcc 2 Fl 2 Ob Rq 3 Cl SaxS SaxA SaxT SaxBa 2 Fg 2 Trp 2 Ctn 2 Cor 2 Bugles 3 Altos <sup>303</sup> 2 Barítonos 2 Contrabajos 4 Tbn Bajo Cb Pe			Facultad de Música de la UNAM  Biblioteca Cuicamatini  Fondo Reservado	

<sup>302</sup> Posiblemente se trate de Isaias L. Santos, violoncelista de la Orquesta de Alumnos del Conservatorio de Música en 1929. José Ángel Beristain-Cardoso, “La orquesta del Conservatorio en el seno de la Universidad Nacional (1917-1929),” *Revista Iberoamericana de educación superior* 10, no. 27 (febrero de 2019): 103. <https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2019.27.352>

<sup>303</sup> Durante la primera mitad del siglo XX, en las bandas sinfónicas o militares se solían utilizar los siguientes instrumentos para estas líneas: “Altos”: saxhorn o corno; “Barítonos”: eufonio o tuba tenor; “bajo” y “contrabajo”: eufonio o tuba bajo. Información brindada por Luis Manuel Sánchez, director de la Banda de la Facultad de Música de la UNAM, 14 de marzo, 2019.

<b>LA ÚLTIMA ROSA</b> Danza romántica	Pno	1945 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: Revista <i>Orientación Musical</i> 7, no. 51.	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini	Contiene la dedicatoria: “A mi querido amigo José Córdoba Cantú”.
		2010 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: <i>Concierto para la memoria. Obras para canto, piano y coro de Estanislao Mejía.</i> Editado por Heriberto Acuña Palacios.	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Música mexicana	
<b>LA VI PARTIR</b> Canción popular mexicana	Vz Pno	s/f	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	Acuña menciona la existencia de un arreglo para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, arpa y cuerda. <sup>304</sup> Sin embargo, no localicé dicho arreglo a lo largo de esta investigación.
		2010 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: <i>Concierto para la memoria. Obras para canto, piano y coro de Estanislao Mejía.</i> Editado por Heriberto Acuña Palacios.	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Música mexicana	Esta versión también contiene la dedicatoria incluida en las “Dos canciones mexicanas” (ver entrada correspondiente).

<sup>304</sup> Acuña, *Al encuentro de la música*, 54.

<p style="text-align: center;"><b>MINUETTO</b></p>	<p style="text-align: center;">Vn I Vn II Va Vc Cb</p>	<p style="text-align: center;">s/f</p>	<p style="text-align: center;">Manuscrito</p>	<p style="text-align: center;">Facultad de Música de la UNAM  Biblioteca Cuicamatini  Fondo Reservado</p>	<p>En este archivo existen dos versiones tanto de la partitura para orquesta como de las partichelas. Este <i>Minuetto</i> forma parte de las <i>Variaciones para orquesta de cuerda y arcos</i>, siendo la variación número cinco. Al respecto Acuña comenta: “[a]pegándose a cierta lógica de trabajo, es difícil concebir que Mejía escribiera inicialmente el <i>Minuetto</i> para luego desarrollar el tema y el resto de las variaciones. Ante la falta de datos precisos se plantean dos posibilidades: que el autor escribió inicialmente las <i>Variaciones</i> para orquesta y de ahí extrajo el <i>Minuetto</i>, adaptándolo para piano, o que desde su origen la composición fue concebida para este instrumento. Esta última hipótesis se ve reforzada por la localización del <i>Tema con variaciones</i> para piano; tampoco se cuenta con la fecha de su composición pero es posible considerarla como una versión previa de las <i>Variaciones para orquesta de cuerda y arcos</i>”.<sup>305</sup> Partiendo de las ideas de Acuña, pienso que posiblemente Mejía compuso en primer lugar el <i>Tema con variaciones para piano</i>, de ahí extrajo el <i>Minuetto</i> y posteriormente creo las <i>Variaciones para orquesta de cuerda y arcos</i> que,</p>
--	--	--	---	---	---

<sup>305</sup> Acuña, *Concierto para la memoria*, 19.

					como también piensa Acuña, contiene variaciones más elaboradas que las de la versión para piano.
	Pno	1910 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: Editorial A. Wagner y Levien Sucs. No. de plancha: 1771	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	Contiene impresa la dedicatoria: “A mi distinguido Maestro Don Gustavo E. Campa”. Asimismo, en la primera página está escrita a mano y con tinta la dedicatoria: “Para el maestro D. Gustavo E. Campa. Homenaje de su humilde discípulo. México julio 23 de 1910”.
Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música				En este archivo sólo se localizó la primera página de esta publicación.	
		2010 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: <i>Concierto para la memoria. Obras para canto, piano y coro de Estanislao Mejía.</i> Editado por Heriberto Acuña Palacios.	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Música mexicana	Contiene la dedicatoria: “A mi distinguido Maestro Don Gustavo E. Campa”.
<b>OBERTURA SINFÓNICA</b>	Pcc 2 Fl 2 Ob Req 3 Cl ClA 2 Fg SaxS	<i>c.a.</i> 1921	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	En la biblioteca se encuentran resguardadas sólo las partichelas. Muchas de ellas contienen una firma que puede interpretarse como “E. M.”, que podría significar Estanislao Mejía. En algunas copias se localizó la fecha “6-11-21” o bien “junio 11 1921”, sin más datos resulta difícil saber si este



	<p>SaxA SaxT SaxBa 2 Cornetines 2 Trp 2 Bugles 2 Cor 4 Tbn 2 Altos 2 Barítonos Bajo Contrabajo<sup>306</sup> Tb Cb Pe</p>				año corresponde a la composición o a la realización de la copia.
<b><i>PAJARITO ERRANTE</i></b>	<p>Vz Pno</p>	<p><i>c.a.</i> 1932 (fecha de la dedicatoria)</p>	<p>Manuscrito</p>	<p>Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado</p>	<p>En este archivo existen dos versiones con diferencias en el texto, el acompañamiento y la línea vocal. Acuña sostiene que una de ellas es más “elaborada” y por lo tanto posterior; afirma que ésta última “presenta un enriquecimiento rítmico y armónico en la parte del piano [lo cual] es el resultado de la revisión de un trabajo previo”.<sup>307</sup> De la “segunda versión” existen dos copias en la Facultad de Música: una de ellas está firmada por el copista Modesto Pineda, la otra contiene la siguiente anotación: “Para Carmela Baca. Con el cariñoso afecto de su</p>

<sup>306</sup> Ver nota 288.

<sup>307</sup> Acuña, *Concierto para la memoria*, 21.

					maestro. México, a 7 de diciembre de 1932. Est: Mejía”.
				Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	En este archivo se resguarda una copia de esta presunta segunda versión, la cual no está firmada por ningún copista.
		2010 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: <i>Concierto para la memoria. Obras para canto, piano y coro de Estanislao Mejía.</i> Editado por Heriberto Acuña Palacios.	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Música mexicana	
<b>QUIMERA</b>	Vz Pno	2010 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: <i>Concierto para la memoria. Obras para canto, piano y coro de Estanislao Mejía.</i> Editado por Heriberto Acuña Palacios.	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Música mexicana	Acuña menciona la existencia del manuscrito de esta obra en la Biblioteca de la Facultad de Música de la UNAM; asimismo, comenta la existencia de un arreglo para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, arpa y cuerda. <sup>308</sup> Sin embargo, no localicé ninguna de esas dos versiones a lo largo de esta investigación. En el banco de datos de la biblioteca de la Facultad de Música aparece una entrada del manuscrito en el catálogo de “Música mexicana”; sin embargo, debido a la cuarentena del COVID-19

<sup>308</sup> Acuña, *Al encuentro de la música*, 54.

					me ha sido imposible hasta este momento corroborar la existencia de dicho manuscrito.
<p><b>ROMANZA DE LA ESCENA LÍRICA</b> <b>EDITH<sup>309</sup></b></p> <p>Texto en francés de Édouard Guinand</p> <p>Adaptación al español de Ignacio Montiel y López</p>	Vz Pno	ca. 1912 <sup>310</sup>	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	Contiene texto sólo en francés y está firmada por el copista Modesto Pineda.
				Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	Contiene texto tanto en francés como en español.
		1917 (fecha de la publicación)	Partitura editada: Revista <i>Tricolor</i>	Presumiblemente en la Biblioteca Jaime Torres Bodet de la CDMX	Romero menciona la publicación de una “Romanza” en la revista <i>Tricolor</i> en 1917. <sup>311</sup> Hacia el final de esta investigación localicé ejemplares de esta revista resguardados en la biblioteca Jaime Torres Bodet; sin embargo, debido a la cuarentena del COVID-19 me ha sido imposible hasta este momento corroborar la existencia de dicha publicación y que esta “Romanza” sea la misma que forma parte de <i>Edith</i> .

<sup>309</sup> Para más información sobre esta versión ver la entrada correspondiente en el cuadro Fuentes y su descripción, páginas 73-77.

<sup>310</sup> Ver la entrada: Aria del monje, de la escena lírica *Edith*.

<sup>311</sup> Romero, “Datos Romero, “Datos sobre Estanislao Mejía,” 9.

		1949 (fecha de la publicación)	Partitura editada: Revista <i>Orientación Musical</i> 8, no. 91	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini	Contiene texto sólo en español y la siguiente nota: “Esta romanza pertenece a la Escena Lírica “EDITH”, obra en un acto para soprano, tenor, bajo, coro y orquesta, presentada como prueba recepcional cuando el autor terminó sus estudios de composición en el Conservatorio de México. Muestra indudablemente la influencia italiana hasta 1918, periodo en el que empieza con la modalidad nacional al través de la SUITE MEXICANA para grande orquesta; BALADA MEXICANA para coros mixtos a cuatro y cinco voces, etc., etc.”
		2010 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: <i>Concierto para la memoria. Obras para canto, piano y coro de Estanislao Mejía.</i> Editado por Heriberto Acuña Palacios.	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Música mexicana	Contiene texto sólo en español.
		2018 (fecha de la publicación)	Partitura editada: <i>Arias y Plegarias del Romanticismo Mexicano</i>	CENIDIM	Contiene texto sólo en francés.

<p style="text-align: center;"><b>SHADANI BALLET o LAS BINIGUENDAS DE PLATA</b></p> <p>Basado en la leyenda del sureste mexicano: Las biniguendas de plata<sup>312</sup></p>	<p style="text-align: center;">Pno</p> <hr/> <p>2 Fl 2 Ob Cing 2 Cl 2 Fg 4 Cor 2 Trp 2 Tbn TbnB Tb 2 Arp Pe Vn I Vn II Va Vc Cb</p>	<p style="text-align: center;">s/f</p>	<p style="text-align: center;">Manuscrito</p>	<p>Facultad de Música de la UNAM</p> <p style="text-align: center;">Biblioteca Cuicamatini</p> <p>Fondo Reservado</p>	<p>La versión orquestal de la obra se titula <i>Las biniguendas de plata</i> y la versión para piano <i>Shadani</i>, pero se trata de la misma obra. A lo largo de la partitura para orquesta se encuentran fragmentos del argumento del ballet. En la versión para piano hay una indicación a lápiz en el número 8 de ensayo: “faltan 4 compases”, los cuales sí están incluidos en la versión para orquesta.</p>
<p style="text-align: center;"><b>SINFONÍA ESTILO ROMÁNTICO</b></p>		<p style="text-align: center;">1920 (fecha mencionada por Romero)</p>		<p style="text-align: center;">No localizada</p>	<p>La biografía sobre Mejía realizada por Romero es la única fuente donde se menciona esta Sinfonía,<sup>313</sup> la cual no fue localizada a lo largo de esta investigación. Tampoco es posible para mí asegurar que se trate de la <i>Sinfonía no. 1</i> o de otra obra.</p>

<sup>312</sup> Heriberto Acuña, *Al encuentro de la música*, 59.

<sup>313</sup> Romero, “Datos sobre Estanislao Mejía,” 9.

<p><b>SINFONÍA NO. 1</b></p>	<p>2 Fl 2 Ob 2 Cl 2 Fg 4 Cor 2 Trp 2 Tbn TbnB Tb Pe Arp Vn I Vn II Va Vc Cb</p>	<p>1917</p>	<p>Manuscrito</p>	<p>Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música</p>	<p>En este archivo se resguarda la partitura para orquesta y sólo una partichela de ob II firmada por el copista Modesto Pineda. Tres movimientos: “Adagio molto”, “Andante lento” y “Scherzo” están incluidos en un cuadernillo y escritos con tinta. Asimismo, se localizó otro manuscrito con otra versión de fragmentos de la obra pero escrito a lápiz y con múltiples correcciones. En este último grupo de partituras está un movimiento más titulado <i>Final</i>, el cual tampoco se incluye en la partichela.</p>
<p><b>SUITE PARA ORQUESTA DE CUERDA</b></p> <p>-Minueto -Gavota -Tema con variaciones</p>		<p><i>c.a.</i> 1912</p>		<p>Partitura no localizada</p>	<p>Romero<sup>314</sup> y Dan Malmström<sup>315</sup> mencionan esta obra de Mejía. Ubican su estreno en 1912 por la Orquesta del Conservatorio, dirigida por Carlos J. Meneses. Acuña plantea la posibilidad de que las <i>Variaciones para orquesta de cuerda y arcos</i> puedan ser parte de esta <i>Suite</i>.<sup>316</sup></p>

<sup>314</sup> Romero, “Datos sobre Estanislao Mejía.”

<sup>315</sup> Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1977), 45.

<sup>316</sup> Acuña, *Al encuentro de la música*, 53.

<b>SUITE MEXICANA</b>	2 Fl 2 Ob 2 Cl 2 Fg 4 Cor 2 Trp 2 Tbn TbnB Tb Pe 2 Arp Vn I Vn II Va Vc Cb	<i>ca.</i> 1919 (primer ejecución)	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM  Biblioteca Cuicamatini  Fondo Reservado	La obra se divide en tres movimientos: “Aire de ballet, inspirado en el tema de la Danza del Fuego, originaria de Durango; “Andante”, escrito sobre el tema popular de <i>Las mañanitas</i> , en forma de Balada y "Aire de Vals" desarrollado sobre el tema "El Palomo." <sup>317</sup> Se encuentran por separado la partitura para orquesta y las partichelas de cada uno de los movimientos. El <i>score</i> de los movimientos I y III tienen la anotación: " <i>First performance May 1, 1919 Orquesta del Sindicato de Filarmónicos Mexico City, José Rocabrana conducting</i> ". Algunas partichelas del tercer movimiento están firmadas por el copista Modesto Pineda. Asimismo, existe una reducción a piano del movimiento final.
				Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	En el Archivo Histórico del Conservatorio sólo existe una copia de la partitura para orquesta del tercer movimiento. Ésta cuenta al final con la firma de Mejía y la fecha “Agosto de 1921”; se infiere que se trata de la fecha en que se terminó esa copia, tomando en cuenta la información sobre su estreno contenida en las otras versiones. En este archivo también existe una adaptación a piano del

<sup>317</sup> Jesús C. Romero, “Estanislao Mejía Casto,” *Raudal s/a*, 67, citado por Heriberto Acuña, *Al encuentro de la música.*, 56.

					tercer movimiento, para más información al respecto ver la entrada <i>Ballet tlaxcalteca</i> .
<b>SUITE MEXICANA “FINAL”</b>  (para banda sinfónica)	Pcc 2 Fl 2 Ob Req 3 Cl ClA ClB 2 Fg SaxS SaxA SaxT SaxBa 2 Bugles 2 Ctn I 2 Ctn II 2 Trp 4 Tbn 4 Cor Barítonos Bajo	<i>c.a.</i> 1936	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM  Biblioteca Cuicamatini  Fondo Reservado	Se trata del tercer movimiento de la <i>Suite mexicana</i> (ver entrada anterior). En este archivo existen tanto la partitura para orquesta como las partichelas, éstas últimas firmadas por el copista Modesto Pineda con la anotación: “México D.F. 1936” y tiene un sello con la leyenda: “Archivo musical. Propiedad de Humberto Macías Campos”. <sup>318</sup> Se desconoce si 1936 es la fecha de la copia o de la adaptación a banda sinfónica. Romero menciona que esta adaptación fue realizada por Melquiades Campos, director de la Banda del Estado Mayor y que fue interpretada por esta agrupación. <sup>319</sup>
<b>TEMA CON VARIACIONES</b>	Pno	s/f	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	El tema es el mismo que se utiliza en <i>Variaciones para orquesta de cuerda y arcos</i> , sin embargo las variaciones tienen algunas diferencias.

<sup>318</sup> Humberto Macías Campos fue profesor de “Instrumentos de latón” en el Conservatorio de 1918-1937. Continuó dando clases hasta 1938 pero en el último año los nombres de sus asignaturas cambiaron a: Trombón, Trompeta y Tuba. Zanolli, “La profesionalización” vol. II, 117.

<sup>319</sup> Romero, “Estanislao Mejía Casto,” *Raudal s/a*, 70, citado por Heriberto Acuña, *Al encuentro de la música*, 56.



<p><b><i>VALS LENTO</i></b></p>	<p>1917 (fecha de la publicación)</p>		<p>Partitura editada: Revista <i>Tricolor</i></p>	<p>Presumiblemente en la Biblioteca Jaime Torres Bodet de la CDMX</p>	<p>Romero menciona la publicación de esta pieza en la revista <i>Tricolor</i> en 1917.<sup>320</sup> Hacia el final de esta investigación localicé ejemplares de esta revista resguardados en la biblioteca Jaime Torres Bodet; sin embargo, debido a la cuarentena del COVID-19 me ha sido imposible hasta este momento corroborar la existencia de dicha publicación.</p>
<p><b>VARIACIONES PARA ORQUESTA DE CUERDA Y ARCOS</b></p>	<p>Vn I Vn II Va Vc Cb</p>	<p>s/f</p>	<p>Manuscrito</p>	<p>Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado</p>	<p>El tema es el mismo que se utiliza en <i>Tema con variaciones</i> para piano, sin embargo, las variaciones son distintas. Para Acuña las variaciones son más elaboradas, por lo que presume que la versión para orquesta es posterior a la de piano solo<sup>321</sup>. En este archivo existen dos versiones de la partitura para orquesta: una escrita a lápiz en un cuaderno pautado, la cual presumo es un autógrafo y la otra a tinta y firmada por el copista Modesto Pineda. Asimismo, localicé las partichelas también firmadas por Pineda.</p>

<sup>320</sup> Romero, “Datos sobre Estanislao Mejía,” 9.

<sup>321</sup> Heriberto Acuña, *Al encuentro de la música. Estanislao Mejía*, CD-ROM (México:PACMyC, 2010), 52-53.

				Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	En este archivo se encuentra sólo una copia de la partichela del Vn I firmada por el copista Modesto Pineda.
<p><b><i>XICOTENCATL</i></b> <b>MARCHA SOLEMNE</b></p> <p>Texto de R. López Velarde y R. E. G. Esqueda</p>	Pno	1949	Manuscrito	<p>Facultad de Música de la UNAM</p> <p>Biblioteca Cuicamatini</p> <p>Fondo Reservado</p>	<p>En este archivo se encuentran los manuscritos de la partitura orquestal, las partichelas de orquesta y la reducción a piano, los dos últimos están firmados por el copista Modesto Pineda. También existen varias copias de las partichelas del coro, estas están impresas pero sin ningún dato acerca de esta impresión.</p> <p>En la reducción a piano se encuentra la anotación: “A la memoria de los héroes de mi Patria. A la Asociación <u>Tlaxcalteca</u> de la Ciudad de México, D.F.” La misma anotación se localiza en la partitura para orquesta, sin embargo, la parte “Asociación <u>Tlaxcalteca</u> de la Ciudad” parece haber sido borrada.</p>
	<p>2 Fl</p> <p>2 Ob</p> <p>2 Cl</p> <p>2 Fg</p> <p>4 Cor</p> <p>2 Trp</p> <p>3 Tbn</p> <p>Tb</p> <p>Pe</p> <p>Vn I</p> <p>Vn II</p> <p>Va</p> <p>Vc</p> <p>Cb</p> <p>Coro (S, A, T, B)</p>		<p>Partitura impresa: Partichelas del coro impresas. No contienen datos de impresión.</p>		

	Pno		Manuscrito	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	En este archivo se encuentra una copia de la reducción a piano firmada por el copista Modesto Pineda en la cual aparece también la dedicatoria ya mencionada; sin embargo, la parte “A la Asociación Tlaxcalteca de la Ciudad de México” está escrita a lápiz. El archivo también resguarda una copia de las partichelas del coro impresas y sin datos sobre la impresión.
	Coro (S, A, T, B)		Partitura impresa: Partichelas del coro impresas. No contienen datos de impresión.		

#### ARREGLOS

OBRA	DOTACIÓN	FECHA	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN	NOTAS
<i>ADIÓS MARIQUITA LINDA</i> de Marcos A. Jiménez	3 VzInf	c.a. 1939	Partitura impresa:  Sin datos	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	El archivo alberga dos documentos: una copia impresa y sin datos del arreglo hecho por Mejía y la obra original de Marcos A. Jiménez con la dedicatoria: “Para el maestro Estanislao Mejía en quien reconozco un gran músico. El Autor. México D.F. agosto 1939”.
<i>ADIÓS MARIQUITA LINDA</i> de Marcos A. Jiménez  <i>LA GOLONDRINA</i> Canción popular	3 VzInf	1951 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: Revista <i>Orientación Musical</i> 10, no. 111.	Facultad de Música de la UNAM  Biblioteca Cuicamatini	Se trata de la misma obra de la entrada anterior dentro de la revista <i>Orientación Musical</i> . En esta versión la obra está acompañada por el arreglo realizado por Mejía de la pieza <i>La Golondrina</i> .

<p><b>CÚBREME</b> <b>¡OH LUNA!</b> Canción popular mexicana</p> <p><b>LAS DOS ROSAS</b> de H. Rieman</p> <p><b>FROTTOLA</b> <b>EL GRILLO</b> de Josquin d'Ascanio</p>	S A T B	s/f	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	En este archivo se encuentra la partitura completa de la pieza <i>Cúbreme ¡oh, luna!</i> ; sin embargo, no contiene escritas las líneas de todas las tesituras. También hallé las partichelas de este arreglo, en la parte posterior de la hoja se encuentra el arreglo de una de las otras dos obras, ya sea <i>Las dos rosas</i> o bien <i>El grillo</i> . Algunas de las partichelas están firmadas por el copista Modesto Pineda.
			Manuscritos y partituras impresas sin datos	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	En este archivo existen numerosas copias de las partichelas del arreglo de la pieza <i>Cúbreme ¡Oh, luna!</i> , algunas son manuscritos y otras son copias con el texto de la pieza mecanografiado.
<p><b>EL DANUBIO AZUL</b> de Johann Strauss</p>	2 Fl 2 Ob 2 Cl 2 Fg 2 Cor 2 Trp 3 Tbn Ta Pe Arp Vn I Vn II Va	s/f	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM  Biblioteca Cuicamatini  Fondo Reservado	Localicé sólo las partichelas de las voces y los instrumentos. Todos están firmados por el copista Modesto Pineda.

	Vc Cb  Coro (S, A, T y B)				
<b><i>EL POPULAR JARABE TAPATÍO</i></b>	S A T B	s/f	Manuscrito y fotocopia	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	En este archivo se hallan los manuscritos de las partichelas firmadas por Modesto Pineda y de la partitura con todas las voces firmada por José Guadalupe Briano. De esta última también existe una fotocopia.
		1951 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: Revista <i>Orientación Musical</i> 10, no. 120.	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini	Contiene el siguiente texto distribuido en la primera, tercera y cuarta páginas: "Letra del Dr. Alfredo Ramos Espinosa y arreglo a cuatro voces mixtas de Estanislao Mejía. El valor intrínseco de la letra adaptada a los sones del Jarabe Nacional, nos revela la belleza del alma musical mexicana. La constante petición de nuestros suscriptores de distintas ciudades de la República para la publicación de coros populares mexicanos en "ORIENTACIÓN MUSICAL", nos obliga a presentar el Jarabe Nacional".
				Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	En este archivo se resguardan 85 juegos de la versión editada por la revista <i>Orientación Musical</i> . Acuña menciona una publicación de este arreglo en los <i>Anales de la Escuela</i>

					<i>Nacional de Música</i> ; <sup>322</sup> sin embargo, debido a la cuarentena del COVID-19 me ha sido imposible hasta este momento corroborar la existencia de dicha publicación.
<b>JARABE TLAXCALTECA</b>	S A T B	s/f	Manuscrito y copias	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	En este archivo se encuentran numerosas copias de las partichelas de cada voz, algunas son manuscritos y otras son copias.
			Manuscrito	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	En este archivo se halla la partitura con todas las voces.
		2010 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: <i>Concierto para la memoria. Obras para canto, piano y coro de Estanislao Mejía</i> . Editado por Heriberto Acuña Palacios.	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Música mexicana	Acuña menciona una publicación de este arreglo en los <i>Anales de la Escuela Nacional de Música</i> ; <sup>323</sup> sin embargo, debido a la cuarentena del COVID-19 me ha sido imposible hasta este momento corroborar la existencia de dicha publicación.
<b>MARCHITA EL ALMA</b>  de Manuel M. Ponce	S A T B	s/f	Manuscrito	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	En este archivo se encuentra sólo la partitura completa del arreglo, no las partichelas.

<sup>322</sup> Acuña, *Concierto para la memoria*, 17.

<sup>323</sup> Acuña, *Concierto para la memoria*, 17.

			Copias	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	En este archivo se encuentran sólo las partichelas. Los manuscritos están firmados por el copista José Guadalupe Briano; sin embargo, sólo localicé copias de dichos manuscritos.
		1950 (fecha de la publicación)	Partitura impresa: Revista <i>Orientación Musical</i> 9 no. 102.	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini	
<b>ORACIÓN MATINAL y CANCIÓN PIMAVERAL</b>  de Felix Mendelssohn	S A T B	s/f	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM  Biblioteca Cuicamatini  Fondo Reservado	En este archivo se encuentran sólo las partichelas, algunas contienen ambas obras y otras sólo <i>Oración Matinal</i> . Algunos juegos están firmados por el copista Modesto Pineda, otros no tienen firma y unos más están firmadas con: "EM", que podrían ser las iniciales de Estanislao Mejía. Acuña comenta que en la relación de composiciones y arreglos de Mejía que fueron donados al Conservatorio se menciona la <i>Canción de primavera</i> de la cual no se conoce la dotación. <sup>324</sup> Pienso que tal vez pueda tratarse de este arreglo de Mejía: <i>Canción primaveral</i> .

<sup>324</sup> Acuña, *Al encuentro de la música*, 54.

<p><b><i>PALOMA BLANCA</i></b>  <b>CANCIÓN MEXICANA</b>  de Miguel Lerdo de Tejada</p>	S A T Ba B	1950 (fecha de publicación)	Partitura impresa: Revista <i>Orientación</i> <i>Musical</i> 9 no. 105.	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini	
				Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	En este archivo se halla sólo una copia impresa de la obra completa, esta no posee datos de impresión.
<p><b><i>PASAS POR EL</i></b>  <b><i>ABISMO</i></b>  de Manuel M. Ponce  texto de Amado Nervo</p>	S	s/f	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	Sólo localicé la partichela de la soprano.
<p><b><i>ROSITA SILVESTRE</i></b>  de Robert Schumann</p>	S A T	s/f	Manuscrito	Facultad de Música de la UNAM Biblioteca Cuicamatini Fondo Reservado	Las partichelas están escritas en el verso de las hojas que también contiene <i>Las</i> <i>dos rosas</i> de Hugo Riemann o <i>Pasas</i> <i>por el abismo</i> de Manuel M. Ponce. No localicé la partichela del bajo.



**TEXTOS INÉDITOS<sup>325</sup>**

OBRA	FECHA	DESCRIPCIÓN	UBICACIÓN	NOTAS
<b>APUNTES DE LA CLASE DE ANÁLISIS</b>	s/f	Documento mecanografiado	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	El documento consta de 11 páginas, donde al inicio se lee la siguiente introducción: “Método práctico de las formas para la música de piano. Formas de la Canción, Minueto, Rondó y Sonata, presentadas en ejemplos analizados cuidadosamente y adaptados para la enseñanza en escuelas de Música, Seminarios y Escuelas Preparatorias. Publicado por Ricardo Noatzsch.” Dentro del folder que contiene estos apuntes también se halla un documento mecanografiado con el texto que Mejía utilizó para su obra <i>Jarabe Tlaxcalteca</i> .
<b>APUNTES DE LA MATERIA DE ORQUESTACIÓN</b>	c.a. 1908	Manuscrito	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	Contiene numerosos ejemplos de obras de Schumann, Jean Louis, Mendelssohn, Haydn, Claude Debussy, G. B. Pergolesi, Heller, Beethoven, entre otros. Algunos ejemplos están fechados en 1908, por lo que infiero que estos apuntes datan de su época de estudiante.
<b>APUNTES DE LA MATERIA DE FORMAS MUSICALES</b>	c.a. 1942	Documento mecanografiado	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música	Al inicio se encuentra el siguiente texto: "Apuntes coleccionados por Estanislao Mejía. Profesor de Composición y de Análisis musical en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Autónoma de México. México D. F., año de 1942".

<sup>325</sup> Es importante recordar que, además de estos documentos inéditos, Mejía fue un prolífico escritor de diversos textos, como los *Anales de la Escuela Nacional de Música* o la enorme cantidad de artículos publicados en la revista *Orientación Musical, Arte y Labor* “órgano oficial de la Unión Filarmónica de México”, los periódicos *el Universal* y *el Novedades*, el semanario *El Ilustrado*, entre otros. Romero, “Datos sobre Estanislao Mejía,” 8-9.

## ANEXO II - IMÁGENES



*Harold y Edith*, estatua en mármol realizada por Charles Augustus William Wilke en 1875, se encuentra actualmente en West Marina Gardens en Hastings.<sup>326</sup>

---

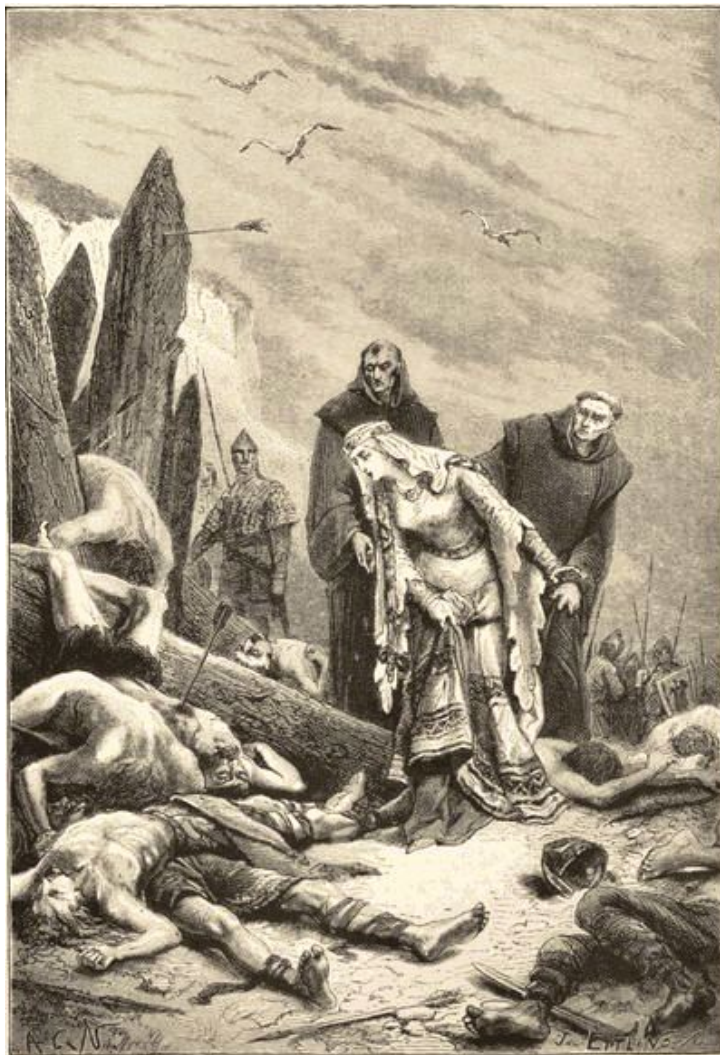
<sup>326</sup> Anthony McIntosh, "The Hastings and St. Leonards Sculpture Trail," *National Recording Project for Sussex, Public Monuments and Sculpture Association, University of Brighton* (consultado el 24 de enero de 2019), 15. <http://www.publicsculpturesofsussex.co.uk/files/Hastings-Sculpture-trail.pdf>



*Édith retrouvant le corps de Harold après la bataille d'Hastings*, cuadro realizado por Horace Vernet en 1828.<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> “Restauración del cuadro de Horace Vernet, Edith que reencuentra el cuerpo de Harold después de la batalla de Hastings. Ejemplo de un estudio previo a una restauración,” *La fabrique de patrimoines en Normandie* (consultado el 21 de abril de 2020). <https://openagenda.com/fabrique/events/restoration-du-tableau-dhorace-vernet-edith-retrouvant-le-corps-dharold-apres-la-bataille-dhastings?lang=es>



*King Harold II of England after the Battle of Hastings*, dibujo de Alphonse de Neuville.<sup>328</sup>

---

<sup>328</sup> Alphonse de Neuville, "King Harold II of England after the Battle of Hastings," dibujo contenido en Francois Pierre Guillaume Guizot, *A popular History of France from the Earliest Times*, *The Project Gutenberg EBook History of a Popular History of France from the Earliest Times* (última actualización el 9 de septiembre de 2016). <http://www.gutenberg.org/files/11951/11951-h/11951-h.htm>



*Campo de batalla*, grabado de François Schommer.<sup>329</sup>

---

<sup>329</sup> François Schommer, “Slagfält,” *National museum* [de Estocolmo] (consultado el 21 de abril de 2020). <http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=artist&objectId=16431&viewType=detailView>



*The discovery of King Harold's body at the Battle of Hastings*, grabado de E.R. Whitfield hecho a partir de la obra de William Hilton,<sup>330</sup>

<sup>330</sup> E.R. Whitfield, *The Discovery of King Harold's Body at the Battle of Hastings*, "Line engraving" realizado a partir de W. Hilton. Crédito de la imagen: Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), (consultado el 21 de abril de 2020). <https://wellcomecollection.org/works/ptvw4hvn/items?canvas=1&langCode=eng>



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música  
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología  
Instituto de Investigaciones Antropológicas

***EDITH, ESCENA LÍRICA DE ESTANISLAO MEJÍA***  
TOMO II: EDICIÓN CRÍTICA

TESIS  
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN)

PRESENTA  
MARÍA DEL PILAR GUADALUPE FLORES CARRASCO

TUTOR  
ELÍAS MORALES CARIÑO  
Programa de Maestría y Doctorado en Música

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2021

## ÍNDICE GENERAL

### Tomo I

• <b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
• <b>EDITH, SCÈNE LYRIQUE</b> .....	7
- La obra .....	7
- Otras versiones: Gabriel Pierné y George Marty .....	13
• <b>LA CULTURA Y EL ARTE DEL PORFIRIATO: ANÁLISIS DEL DISCURSO</b> .....	19
- ¿Quiénes somos “nosotros” y quienes los “otros”? .....	25
- El conservatorio: “nosotros” los “francesistas” y los otros los “italianistas,” los “modernistas” y el “género chico.”.....	36
- Conclusiones: <i>Edith</i> , una ópera francesista .....	56
• <b>EDICIÓN</b>	
- Abreviaturas .....	72
- Fuentes y su descripción .....	73
- Criterios de edición .....	78
- Aparato crítico .....	83
• <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	132
• <b>ANEXO I: CATÁLOGO DE COMPOSICIONES Y ARREGLOS</b> .....	145
• <b>ANEXO II: IMÁGENES</b> .....	176

### Tomo II

• <b>EDICIÓN: <i>EDITH</i>, SCÈNE LYRIQUE</b>	
- Abreviaturas .....	1
- Partitura orquestal .....	2
- Partitura para voz y piano .....	120
- Anexo I: Romanza para soprano y orquesta .....	191
- Anexo II: Romanza para voz y piano .....	199



## Abreviaturas

arr: arreglo  
c.: compás  
cc. compases  
*ca.:* *circa*  
s/f: sin fecha  
m.d.: mano derecha  
m.i.: mano izquierda

A: mezzosoprano/alto/contralto  
Arp: arpa  
B: bajo  
Bom: bombo  
Bugle: bugle  
Cb: contrabajo  
Cing: corno inglés  
Cl: clarinete  
CIA: clarinete alto  
Cor: corno  
Ctn: cornetín  
E: Edith  
Fg: fagot  
Fl: flauta  
H: Harold  
M: Monje  
Ob: oboe  
Pcc: piccolo/flautín  
Pe: percusiones  
Pl: platillo  
Pno: piano  
Req: requinto  
S: soprano  
Sax: saxofón  
T: tenor  
Tb: tuba  
Tbn: trombón  
TbnB: trombón bajo  
Timb: timbales  
Trp: trompeta  
Va: viola  
Vc: violonchelo  
Vn I: violín primero  
Vn II: violín segundo  
Vz: voz  
VzInf: voces infantiles

# EDITH

Escena lírica

Escena I

Édouard Guinand  
Ignacio Montiel y López

Estanislao Mejía

(Le champ de bataille. La nuit est venue.)\*  
(El campo de batalla. La noche ha llegado.)

Andante maestoso \*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flautas, Oboes, Clarinetes en Sib, Corno inglés, Fagotes, Cornos en Fa I y III, and Cornos en Fa II y IV. The brass section includes Trompetas en Sib, Trombones I y II, and Trombón III y Tuba. The percussion section includes Timbales, Bombo y Platillo, and Campanas. The string section includes Arpa, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is in 4/4 time and features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) throughout. The woodwinds and strings play a melodic line with triplet markings. The percussion section provides a rhythmic accompaniment with timbales and a snare drum. The strings play a steady accompaniment.

6

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*marcato il basso*

*marcato il basso*

*a 2*

*a 2*

*a 2*

*f*

*Iero. sordina*

*poco rall.*

*poco rall.*

*poco rall.*

*poco rall.*

*poco rall.*

*poco rall.*

*poco rall.*

*seco*

Allegro moderato

The score is divided into two systems. The first system includes:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. en Sib (Clarinet in B-flat)
- Cor. Ingl. (Cor Anglais)
- Fg. (Fagot) with a *1ero.* (first) part and a *mf* dynamic.
- Cor. en Fa I y III (Corn in F, parts I and III)
- Cor. en Fa II y IV (Corn in F, parts II and IV)
- Trp. en Sib (Trumpet in B-flat) with a *mf* dynamic.
- Tbn. I y II (Tuba I and II)
- Tbn. III y Tb. (Tuba III and Trombone)
- Timb. (Timpani) with *pp* dynamics and *dim.* markings.
- Bom. y Pl. (Bass Drum and Cymbal)
- Camp. (Cymbal)
- Arp. (Arpeggiator)

The second system includes:

- Vn. I (Violin I) with *pp* dynamics.
- Vn. II (Violin II) with *pp* dynamics and *dim.* markings.
- Va. (Viola) with *pp* dynamics and *pp* dynamics.
- Vc. (Violoncello) with *pp* dynamics.
- Cb. (Contrabajo) with *pp* dynamics.

The tempo *Allegro moderato* is indicated at the beginning of the second system.

17

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*mf*

*p*

*lero.*

*mf*

*p*

*pp*

23 1

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*mf*

*[Iero.]*

*Iero.*

*Iero. solo*

*mf*

*p*

*pp*

*f*

*pp*

*2do.*

29

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*mf*

*f*

*p*

*1ero.*

*2do.*

*a 2*

*[1ero.]*

*1ero. solo sordina*

35

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*a 2*

*mf*

*sordinas*

*pp*

*divis.*

*p*

*divis.*

*[p]*



41

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

*p*

*mf*

*lento.*

*divis.*

*p*

47 2

Fl. *mf*

Ob.

Cl. en Sib *mf*

Cor. Ingl.

Fg. *mf*  
*f*

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Vn. I *mf*

Vn. II *mf*

Va. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

53 *meno mosso*

Fl.

Ob. *p*

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III *meno mosso*

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. *meno mosso*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *meno mosso*

Vn. I *divis.* *meno mosso*

Vn. II *divis.*

Va. *divis.*

Vc.

Cb.

59 *poco accell.*

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III *poco accell. Lento.*

Cor. en Fa II y IV *2do.*

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb. *mf f poco accell. a 2*

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *poco accell.*

Vn. I *divis. f cresc. poco accell. \**

Vn. II *divis. f \**

Va. *divis. f \**

Vc. *f \**

Cb. *f \**

64 *meno mosso* [(On entend dans le lointain les cloches du monastère et les cantiques des moines.)  
(Se oyen a lo lejos las campanas del monasterio y el cántico de los monjes.)]

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III *meno mosso*

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb. *pp*

Timb. *meno mosso*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *meno mosso*

Vn. I *meno mosso*

Vn. II

Va.

Vc. *pp*

Cb. *pp*

69

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

CORO DE MONJES

T. I

T. II

B. I

B. II

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Ve - ni Cre - á - tor Spí - ri - tus,

[Ve - ni Cre - á - tor Spí - ri - tus,

[Ve - ni Spí - ri - tus,

[Ve - ni Spí - ri - tus,

§ Sólo los dos primeros versos fueron escritos en la partitura por el compositor, para el resto del texto se utilizó la versión incluida en el *Liber usualis missae et officii* con una distribución propuesta por la editora.

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

T. I  
Mén - tes tu ó - rum ví - si - ta: [Im - - ple\_ su -

T. II  
Mén - tes tu ó - rum ví - si - ta: su -

B. I  
Mén - - tes ví - si - - ta: Im - - ple\_ su -

B. II  
Mén - - tes ví - si - ta: Im - - ple\_ su -

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

T. I  
pér - na grá - ti - a Quae tu cre - ás - ti péc - to - ra...

T. II  
pér - na Quae tu cre - ás - ti péc - to - ra...

B. I  
pér - na Quae tu cre - ás - ti péc - to - ra...

B. II  
pér - na Quae tu cre - ás - ti péc - to - ra...

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.



Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

T. I  
 Dé - o Pá - tri sit gló - ri - a, Et Fí - li - o, qui a mór -

T. II  
 Pá - tri sit gló - ri - a, Et Fí - li - o, qui a mór -

B. I  
 Fí - li - o, qui a mór -

B. II  
 Dé - o Pá - tri gló - ri - a, Fí - li - o, qui a

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

T. I  
- tu - is - Su - rré - xit, ac Pa - rá - cli -

T. II  
- - tu - is - Su - rré - xit, ac Pa - rá - cli - to,

B. I  
- - tu - is - Su - rré - xit, ac Pa - rá - cli - to,

B. II  
mór - - tu - is - Su - rré - xit, ac Pa - rá - cli - to,

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

88

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

T. I  
to, In sae - cu - ló - rum saé - - - - - cu -

T. II  
In - sae - cu - ló - rum, in saé - cu - lo - rum

B. I  
sae - cu - ló - rum, in - saé - cu - lo - rum

B. II  
sae - cu - ló - rum saé - - - - - cu -

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

T. I  
la. A - - men, a - - men.]

T. II  
saé - cu - la. A - - men.]

B. I  
saé - cu - la. A - - men, a - - men.]

B. II  
la. A - - men - a - - men.]

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

96 4

Fl. *mf*

Ob.

Cl. en Sib *mf*

Cor. Ingl. *a 2* *mf*

Fg. *mf*

Cor. en Fa I y III *1ero.* *mf*

Cor. en Fa II y IV *2do.* *mf*

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. *pp*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc. *p*

Cb. *p*

(Une ombre passe à travers les longues files de cadavres, s'agenouillant à chaque pas.)  
(Una sombra pasa a través de largas filas de cadáveres, arrodillándose a cada paso.)

102

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*f*

*p*

*f*

4to. sordina

1era. sordina

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*pp*  
*3ero.*  
*p*

*p*

*pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra, page 108. The score is arranged in a standard orchestral layout with woodwinds at the top, brass in the middle, percussion below that, and strings at the bottom. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. en Sib), Cor Anglais (Cor. Ingl.), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Horns in F (Cor. en Fa I y III and II y IV), Trumpets in B-flat (Trp. en Sib), and Trombones (Tbn. I y II and Tbn. III y Tb.). The percussion section includes Timpani (Timb.), Bombo and Platanillo (Bom. y Pl.), and Cymbals (Camp.). The string section includes Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *3ero.* (third), and *p* (piano). Performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) are present for the cello part. The woodwinds and brass parts have several rests, while the strings and bassoon have active parts.

113

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*1ero.*

*2do.*

*1ero.*

*p*

*pizz.*

*pizz.*



Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg. *a 2*  
*f* *f* *f*

Cor. en Fa I y III *sordina*

Cor. en Fa II y IV *sordina*

Trp. en Sib *sordina*

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb. *p*

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Vn. I *arco*

Vn. II *p* *arco*

Va. *f* *[p]*

Vc.

Cb.

124

Fl. *morendo*

Ob. *pp*

Cl. en Sib *[a 2]* *f* *pp* *solo*

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III *morendo*

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib *1era. sordina*

Tbn. I y II *pp*

Tbn. III y Tb. *a 2*

Timb. *pp* *morendo*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *morendo*

Vn. I *pp* *morendo*

Vn. II *pp*

Va. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

130

5 *ad lib.*

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg. *solo* *mf*

Cor. en Fa I y III *ad lib.*

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. *en Fa y Do* *ad lib.*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *ad lib.*

M. **LE MOINE** *(s'arrêtant)* *(deteniéndose)* *ad lib.*

La tache est au - de - sus de tou - te force hu - mai - ne!  
 El car - go es su - pe - rior a to - do es - fuer - zo hu - ma - no.

Vn. I *ad lib.*

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*a tempo* *ad lib.*

Fl. *a tempo* *ad lib.*

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg. *f*

Cor. en Fa I y III *a tempo* *ad lib.*  
*pp*

Cor. en Fa II y IV *a tempo* *ad lib.*  
*pp*  
4to.  
2do.  
1era.

Trp. en Sib *a tempo* *ad lib.*  
*pp*

Tbn. I y II *a tempo* *ad lib.*  
*pp*

Tbn. III y Tb. *a tempo* *ad lib.*  
*pp*

Timb. *a tempo* *ad lib.*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *a tempo* *ad lib.*

M. *a tempo* *ad lib.*  
La lune, en gran - di - ssant dans sa  
La lu - na, en ple - ni - tud, con su

Vn. I *a tempo* *divis.* *f* *ad lib.*

Vn. II *a tempo* *divis.* *f*

Va. *a tempo* *divis.* *f*

Vc. *a tempo* *f*

Cb. *a tempo* *f* *pp*

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

pâ - le - clar - té, des fan - tô - mes trem - blants, sem - ble cou - vrir la plei - ne.  
 te - nue cla - ri - dad, de tré - mu - los fan - tas - mas pa - re - ce cu - brir la lla - nu - ra.

146 *tempo I*

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

*a 2*

*tempo I*

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

*tempo I*

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

*tempo I*

Arp.

*tempo I*

M

*tempo I*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*divis.*

*divis.*

L'es - prit s'é-gare, é - pou-van -  
 Se, o - fus - ca, el al - ma de te -

151

*ad lib.* *rall.* *[tempo 1]*

Fl. *ff* *1ero.* *mf*

Ob. *ff* *mf*

Cl. en Sib *ff* *mf*

Cor. Ingl. *ff* *mf*

Fg. *ff* *2do.* *mf*

Cor. en Fa I y III *ad lib.* *rall.* *[tempo 1]*

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. *ad lib.* *rall.* *[tempo 1]*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *ad lib.* *rall.* *[tempo 1]*

M *ad lib.* *rall.* *[tempo 1]*

té!  
rror:

Je ne puis plus pour - suivre u - ne re - cher - che vai - ne.  
No pue - do con - ti - nuar in - ves - ti - gan - do en va - no.

Vn. I *ff* *p*

Vn. II *ff* *p*

Va. *ff* *p*

Vc. *ff* *p*

Cb. *ff* *p*

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

M.

J'ai, pour trou - ver son corps, — trou - blé bien des som - meils, ou - vert bien les ar - mures, I - nu - ti - les ef - forts!  
 Yo, pa - ra - en - con - trar su cuer - po, tur - bé\_ mu - chos sue - ños, a - brien - do mu - chos yel - mos; ¡Pe - ro, i - nú - til es - fuer - zo!

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.



162 *un poco animato*

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

1<sup>ero</sup>

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*p*

*[p]*

*p*

*un poco animato*

*un poco animato*

*un poco animato*

*un poco animato*

*un poco animato*

*un poco animato*

Les noms de ses il-lus-tres morts... sont... per-  
 ;Los nom-bres de los i-lus-tres muer-tos es-tán per-

168 *un poco riten.* \*

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

*un poco riten.*

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

*un poco riten.*

Timb.

*mf*

Bom. y Pl.

Camp.

*un poco riten.*

Arp.

M

*un poco riten.*

dus\_ à\_ ja - mais au fond de leurs bles - su - res.  
 di - dos pa - ra siem-pre con mor - ta - les he - ri - das!

*un poco riten.*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

173

7 Andantino quasi allegretto\*

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Andantino quasi allegretto\*

M

Lors - que ta pá - le fian - cé - e, par ton sou - ve - nir op - pres - sé - e, vou -  
 Cuan - do tu pá - li - da no - via, a - bri - gan - do tu gra - to re - cuer - do qui -

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

177

Fl.

Ob. *lento.*

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

M

dra sur un tom-beau ve-nir je-ter des fleurs, el-le di-ra: "nul ne peut donc m'ap-pren-dre, nul ne peut donc m'ap-  
 sie-ra en u-na tum-ba po-ner al-gu-nas flo-res, di-ri-a: "¿no e-xis-te quien me in-di-que, no hay na-die que me

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*poco rit.*

*a tempo*

*lento solo col canto*

Fl. *cresc. e accell.*

Ob. *f* *lento*

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

*poco rit.*

*a tempo*

*cresc. e accell.*

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

*poco rit.*

*a tempo*

*cresc. e accell.*

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

*poco rit.*

*a tempo*

*cresc. e accell.*

Arp.

*poco rit.*

*a tempo*

*cresc. e accell.*

M

pren - dre les tris - tes lieux où re - po - se sa cen - dre?  
 di - ga dón - de re - po - san sus tris - tes des - po - jos?  
 Et ce cru - el tour - ment fe - ra cou - ler ses  
 Y tal tor - men - to cruel, ha - rá co - rrer el

*poco rit.*

*a tempo*

*cresc. e accell.*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

187

*poco rall.* ----- **8** *a tempo*

Fl.

Ob. *1ero.*

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg. *1ero.*

Cor. en Fa I y III *poco rall.* *1ero.* *a tempo*

Cor. en Fa II y IV *p* *2do.* *p*

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. *poco rall.* *a tempo*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *poco rall.* *a tempo*

M. *poco rall.* *a tempo*

pleurs! et ce cru-el tour-ment fe-ra cou-ler ses pleurs! L'hum-ble ha-bi-tant de la chau-  
 llan-to. Y tal tor-men-to cruel, ha-rá co-rrer el llan-to. El ha-bi-tan-te de la

Vn. I *poco rall.* *a tempo*

Vn. II *p*

Va. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

192

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*espressivo*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

miè - re peut comp - ter sur la blan - che pier - re qu'é - lè - ventses en - fans dans le champ du re - pos, dans le champ du re -  
cho - za pue - de con - tar con u - na lo - za que sus hi - jos le - sa - gren en el cam - po - san - to, en el cam - po

197

Fl.

Ob.

Cl. en Sib *[1ero.]*

Cor. Ingl.

Fg. *1ero.*

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. *fp*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

M. *molto cantato*

pos. — Et toi, qui tins soustonsceptre une ar — mé — e, Toi dont le nom rem-plit la — re-nom-mé — e,  
 san — to. Y tú, lle - no de po - der y de glo - ria, Y que tu nom-bre fue bri-lan-te por la fa - ma.

Vn. I *f*

Vn. II *f*

Va. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*



rall. e molto dim.

202

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

rall. e molto dim.

solo

mf

rall. e molto dim.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

rall. e molto dim.

rall. e molto dim.

rall. e molto dim.

nul ne sau-ra ja - mais où blan-chis - sent tes os! Oû blan-chis-sent tes os!

na-die sa - brá ja - más el lu - gar de tu fo - sa, ¡el lu - gar de tus hue - sos!

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

[pp]

[pp]

[pp]

pp

pp

# ESCENA II

209 **9** *Allegro*

*ff* *un poco ritenuto*

Flautas

*ff*

Oboes

*ff*

Clarinetes en Sib

*ff*

Corno inglés

Fagotes

*ff*

Cornos en Fa I y III

*un poco ritenuto*

Cornos en Fa II y IV

*f*

Trompetas en Sib

*f*

Trombones I y II

Trombón III y Tuba

*3ero.*

*f*

Timbales

*en Do y Sol*

*ff* *pp* *un poco ritenuto*

Bombo y Platillo

Campanas

Arpa

*un poco ritenuto*

Le Moine

*Allegro* (*regardant à gauche*) (*mirando hacia la izquierda*) *un poco ritenuto*

Mais quoi? je cro - yais  
;Oh Dios! ¿vie - ne, ha - cia, a -

Violín I

*ff* *un poco ritenuto*

Violín II

*ff*

Viola

*ff*

Violonchelo

*ff*

Contrabajo

*ff*

*a tempo*

*ad lib.*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*a tempo*

*ad lib.*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*ad lib.*

*a tempo*

*ad lib.*

*a tempo*

*ad lib.*

voir u - ne fem - me voi - lé - e?  
qui u - na da - ma, en - lu - ta - da?

C'est quel - que il - lu -  
¿Se - rá qui - zá i - lu -

*a tempo*

*ad lib.*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

216

10 *a tempo*

Fl. *ff* *ff*

Ob. *ff* *ff*

Cl. en Sib *ff* *ff*

Cor. Ingl. *ff* *ff*

Fg. *ff* *ff*

Cor. en Fa I y III *f*

Cor. en Fa II y IV *f*

Trp. en Sib *f* *f*

Tbn. I y II *f* *f*

Tbn. III y Tb. *f* *ff*

Timb. *a tempo*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *a tempo*

M. *a tempo*

sion de ma rai - son trou - blé - e Nonpas! c'estu-ne fem - me!  
sion de mi ra - zón tur - ba - da? ¡No tal! es u-na da - ma.

Vn. I *ff* *ff*

Vn. II *ff* *ff*

Va. *ff* *ff*

Vc. *ff* *ff*

Cb. *ff* *ff*

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

*a 2*

*ff*

*en mi*

*ff*

*ad. lib.*

*ad. lib.*

*ad. lib.*

*ad. lib.*

EDITH

ad lib.

E

M

É - tran - ge vi - si - on!\_

¡Ex - tra - ña vi - sión!\_

(à Edith, avec effroi)

(a Edith, con espanto)

Vous i - ci?\_

¿Vos a - qui?\_

Jus - te ciel!

¡Jus - to Dios!

Oui... moi - ne,

¡Sí... mon - je,

*ad. lib.*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ad. lib.*



230

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

morts\_ et les mou - rants\_ je viens cher - cher ce - lui que j'ai - me!  
 muer - tos y mo - ri - bun - dos ven - go, a bus - car a mi bien - a - ma - do.

M

(à part)  
(aparte)

Sei -  
 ¡Se -

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

[a 2]

*Tbn. 3*

*(à Edith, voulant l'éloigner)*  
*(a Edith, queriendo alejarla)*

gneur! Sei - gneur, com-ment sou-tien-drez - voussonâme en cettehor - reur?\_ Le jour\_\_\_ ne do - re pas en - co - re la col -  
 nor! ;Se - fior! ;y có - mo le da - reis va-lor de\_es-tar a - qui?\_ El dí - a\_aúnno\_a-lum-bra\_en es-te\_ins-tan - te la co -



Fl.  
Ob.  
Cl. en Sib  
Cor. Ingl.  
Fg.  
Cor. en Fa I y III *1ero.*  
Cor. en Fa II y IV *2do.*  
Trp. en Sib  
Tbn. I y II  
Tbn. III y Tb.  
Timb.  
Bom. y Pl.  
Camp.  
Arp.  
E  
M  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
Cb.

*ff*

L'a-mour ne voit pas, il de - vi -  
Ja - más, ¡él mis pa - sos a - di - vi -

ne! - Mar -  
na! - Mar -

li - ne, ve - nez de - main  
li - na; ve - nid ma - fla - na.

*ff*



Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Trp. en Sib

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*rall.*

*p*

*rall.*

[*p*]

2do.

[*p*]

*rall.*

[*mp*]

*rall.*

*rall.*

Et quoi donc? as-tu peur? as-tu peur?  
 ¿Esque a ti te ven-ció el pa - vor?

reur! Ma - da - me!  
 rror! ¡Se - ño - ra!

*rall.*

*rall.*

\*

Fl.

Ob.

Cl. en La *en La*

Cor. Ingl. *[mp]*

Fg.

Cor. en Fa I y III *en Mi*

Cor. en Fa II y IV *en Mi*

Tpt. en Mi *en Mi*

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. *en Mi y Si*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

*Adagio espressivo*  
*p*

E  
 Vois, que la nuit est cal - me et ra - di - eu - se!  
 Ve, cuán di vi - na y quie - ta es - tá la no - che: Com - me un su -  
 Co - mo un su -

*dolce*

Vn. I *pp*

Vn. II *pp*

Va. *pp*

Vc. *pp*

Cb.

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Mi 1 y 3

Cor. en Mi 2 y 4

Tpt. en Mi

Tbn. I y II

Tbn. III y Tbn.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*p*

*[Lero]*

*p*

*en Mi*

*lero solo*

*pp*

ai - re Com - me un su - ai - re elle é - tend sur ces corps son voi - le blanc, clar - té si - len - cieu - se; la  
 da - rio, co - mo un su - da - rio, ex - tien - de, en es - tos cuer - pos su bla - co ve - lo de luz si - len - cio - sa; la

ciou - se; la  
 cio - sa; la

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Mi 1 y 3

Cor. en Mi 2 y 4

Tpt. en Mi

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

*pp*

*f*

*1ero. sordina*

*1ero.*

*2do.*

*molto espressivo*

*molto espressivo*

*espressivo*

*pizz.*

nuit\_ vrai - ment\_ est fai - te pour les morts!\_ É -  
 no - che en ver - dad\_ es man - to de los muer - tos. ¡Es -

268

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Mi 1 y 3

Cor. en Mi 2 y 4

Tpt. en Mi

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

*[con molta espressione]*

cou - te, \* é - cou - te! au fond de la clai - riè - re un chant dis - cret aux  
 cu - cha! \* ¡Es - cu - cha! Al fon - do de la pe - num - bra, un dul - ce can - to se e -

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*p*

*arco*

*pizz.*

273

Fl.

Ob.

Cl. en La *dolce*

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Mi 1 y 3

Cor. en Mi 2 y 4

Tpt. en Mi *sempre sordina*

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

*[cresc.]*

cieux mon - te, là - bas! le - va, ha - cia los cie - los. É - cou - te! É - ¡Es - cu - cha! ¡Es -

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc. *pizz.*

Cb. *arco* *pizz.*



Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Mi 1 y 3  
*1ero. sordina*

Cor. en Mi 2 y 4  
*2do. sordina*

Tpt. en Mi

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

cho - de leur hym - ne gue  
e - cos de him - nos gue

*[ff]* C'est un é - cho de leur hym - ne gue - rriè - re, *ten.* morts un hé -  
Qui - zds son e - cos de him - nos gue - rre - ros: muer - tos he -

cou - te!  
cu - cha!

3

3

arco

arco

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Mi 1 y 3

Cor. en Mi 2 y 4

Tpt. en Mi

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

*p*

ros, ils chan - tent leur tré - pas! Mer - vei - lles ig - no - rées ig - no - rées  
roi - cos can - tan su de - rro - ta jen me - lles dio del do - lor, del do - lor!

Mer - vei - lles ig - no - rées, ig - no - rées! Ma -  
jen me - lles dio del do - lor, del do - lor! ;Se -

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Mi 1 y 3

Cor. en Mi 2 y 4

Tpt. en Mi

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

*en Sib*

*en Fa*

*en Fa*

*en Fa*

*en Sol y Re*

*p*

*Andante cantabile*

*dolce*

*dolce*

*dolce*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

O moi - ne!      En - ten - dez vous ces      hym - nes é - thé - ré - es      Con - cert plain -  
 ;Oh, mon - je!      O - id e - té - reos      him - nos del va - lor      Do - lien - te.y

da - me,      En - ten - dez vous ces      hym - nes é - thé - ré - es      Con - cert plain -  
 no - ra!      O - id e - té - reos      him - nos del va - lor      Do - lien - te.y

294

Fl. *p* *a 2* *lento. cresc.*

Ob.

Cl. en Sib *lento. p*

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III *lento. cresc. p 2do.*

Cor. en Fa II y IV *p*

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. *cresc.*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *cresc.*

E *cresc.*  
 tif et doux\_ Des â - mes dé - li - vrées\_ Qui pas - sent près de nous?\_  
 sua - ve can - to de se - res re - di - mi - dos que pa - san co - mo som - bras\_

M *cresc.*  
 tif et doux\_ Des â - mes dé - li - vrées\_ Qui pas - sent près de nous?\_  
 sua - ve can - to de se - res re - di - mi - dos que pa - san co - mo som - bras\_

Vn. I *cresc.*

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

299

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*dim.*

*p*

*1ero.*

*2do.*

Qui pas - sent près, près - de nous?  
 fu - ga - ces an - près - de te mi.

Con - cert plain - tif et doux,  
 Do - lien - te, y sua - ve can - to!

304 *accel. a 2*

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III *accel.*

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. *accel.*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *accel.*

E *accel. appassionato*

M *accel. appassionato*

Vn. I *accel.*

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

joig - nons no - tre pri - è - re: Des à - mes dé - li - vrées,  
 U - na - mos la ple - ga - ria de se - res re - di - mi - dos:

Fl. *tempo primo*

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III *pp* *tempo primo*

Cor. en Fa II y IV *pp* *tempo primo* 4to. 2do.

Tpt. en Fa *p* *pp*

Tbn. I y II *p* *pp*

Tbn. III y Tb. *p* *pp* *tempo primo*

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *tempo primo*

E

que Dieu leur don - ne à tous sa paix et sa lu - mière, sa lu - mière, et sa lu -  
 Que Dios con - ce - da a to - dos su luz y san - ta paz, paz, y san - ta

M

que Dieu leur don - ne à tous sa paix, sa su paix, sa  
 Que Dios con - ce - da a to - dos su luz, su san - ta

Vn. I *tempo primo*

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV  
4to.  
2do.

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E  
mière, sa lu - mière, sa lu - miè - re! à ge - noux!\_ à ge - noux!\_  
luz, san - ta luz, dul - ce paz. ;De ro - di - llas! ;de ro - di - llas!

M  
paix, sa lu - mière, sa lu - miè - re! à ge - noux!\_ à ge - noux!\_  
luz, san - ta luz, dul - ce paz. ;De ro - di - llas! ;de ro - di - llas!

Vn. I  
*mf*

Vn. II  
*mf*

Va.  
*mf*

Vc.  
*p*

Cb.  
*p*



318

Fl. *un poco ritenuto*

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III *un poco ritenuto*  
*3ero.*

Cor. en Fa II y IV *pp*  
*4to.*  
*pp*

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. *un poco ritenuto*  
*tr*

Bom. y Pl. *p*

Camp.

Arp. *un poco ritenuto*

E. *(Ils se prosternent et demeurent muets)*  
*(Prosternándose y permaneciendo callados)* *un poco ritenuto* *(Les voix s'éteignent peu à peu)*  
*(Las voces se van extinguendo poco a poco)* *(se relevant)*  
*(levantándose)*

à ge - noux! Con ti nu ons!\_  
;de ro - di - llas! Con-ti-nua - re- mos.

M. *un poco ritenuto*

à ge - noux!  
;de ro - di - llas!

Vn. I *pizz. un poco ritenuto*

Vn. II *pizz.*

Va. *pizz.*

Vc.

Cb.

323

15 Allegro

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

M

Ce sang!\_ Que Dieu vous sou - tien - ne!  
 ;La san - gre! ;Que Dios nos au - xi - lie!

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*ff*

*ff*

*a 2*

*ff*

*tr*

*(s'éloignant)*  
*(alejándose)*

*(elle s'incline)*  
*(inclínándose)*

Cher - chons tou - jours!\_

¡Bus - que - mos a - ún!

Ce glai - ve?

¿La - es - pa - da?

C'est hor - ri - ble!

¡Es ho - rri - ble!

Lento

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Lento

E

Cet-temain gla - cé - e? Oh! non, la sien - ne por - tait un an - neau d'or, ga - ge de nos a -  
 ¿Es-ta ma-nó, he - la - da? ¡Oh! no, la su - ya te - nía un cin - ti - llo de o - ro, pren - da de nues-tro a -

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

16\* Allegro

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

mours!\_  
mor\_

Dieu pui-ssant! par mes  
;San-to Dios! ;mis sen-

341

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y II

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

senssuis-jedonc a - bu - sé - e? Non! sur un cœur qui bat je sens ma main po - sé - e, je sens ma main po - sé - e.  
 ti - dos a - ca - some, enga - ñan? ;No! ;so - bre un co - ra - zón que la - te mi ma - no se ha po - sa - do, mi ma - no se ha po - sa - do!

*più lento*  
*più lento* [molto più lento]

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III *più lento* 1.ero. [molto più lento]

Cor. en Fa II y IV 2.do.

Tpt. en Fa *en la*

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. *più lento* [molto più lento]

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. [molto più lento]

E *(avec éclat)* *(radiante)* *più lento* [molto più lento]

Ah! je l'a - vais bien dit! Ha - rold?\_ il me re - gar - de! il vit!\_ il vit!  
 ¡Ah! bien lo di - je yo ¡Ha - rol - do! él ya me mi - ra, él vi - ve\_ él vi - ve\_

*più lento* [molto più lento]

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Allegro con fuoco

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en La

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Allegro con fuoco

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

O  
;qué a - le - grí - a!

O  
;Oh!

joie  
;glo - ria, i - ne -

i - nef - fa - ble!  
- ria, i - ne - fa -

ble!  
- ble!

O  
;Oh!

joie  
;glo - ria, i - ne -

i - nef - fa - ble!  
- ria, i - ne -



355

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en La

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*f*

*ff*

*a<sup>2</sup>*

*arco*

fa - ble! Bon - heur\_ i - nou - i - ble! Dont l'ex - cès m'ac - ca - ble!

fa - ble! ;Oh! ;Di - cha in - com - pa - ra - ble! Que - ro no, en - ga - ñar - me.

360 *8 (sólo 1era.)*

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en La

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

O joie i - nef - fa - ble! c'est lui! c'est lui! La lè - vre pâ - li - e m'ap -  
 ¡Oh! ¡glo-ria j-ne - fa - ble! ¡Es él, es él! Sus la - bios en - tre a - bier - tos pro -

366 8

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en La

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

pe - lle tout mi bas; la main af - fai - bli e  
 nun - cian ya mi nom - bre; su ma - no a - te ri - - - da

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en La

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

veut pres - ser mon bras: la\_ lè - vre pâ - li - e m'ap - pe - lle tout\_

quie - re a - sir mi bra - zo. Sus la - bios en - tre a - bier - tos pro - nun - cian ya mi

375

*rit.*

**18\***

*[a tempo]*

Fl.

Ob.

Cl. en La *[1ero.]*

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III *rit.* *[a tempo]*

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en La

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. *rit.* *[a tempo]*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *rit.* *[a tempo]*

E. *rit.* *[a tempo]*

bas. nom - bre. O ;Oh! joie i - nef - fa - ble! O joie i - nef - fa - ble! Bon - glo - ria i - ne - fa - ble! ;Oh!

Vn. I *rit.* *[a tempo]*

Vn. II

Va.

Vc. *pizz.*

Cb. *arco*

380

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en La

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

heur\_ i - nou - i\_ Dont l'ex - cès m'ac - ca - ble! c'est lui! c'est  
 ¡Di - cha\_in-com - pa - ra - ble! ¡Que - ro no\_en - ga - fiar - me! ¡Es él. es

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

386

[rit.] ----- [a tempo]

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en La

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

[rit.] ----- [a tempo]

E

lui! \_\_\_\_\_ oui c'est lui O joie c'est lui!  
 él! \_\_\_\_\_ ;Si, es él! ;Oh, gran Dios! ;Es él!

joie c'est  
 Dios! ;Es

[rit.] ----- [a tempo] *divis.*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

391 *un poco stringendo*

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III *un poco stringendo*

Cor. en Fa II y IV *en mib*

Tpt. en La

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. *un poco stringendo* *fr*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *un poco stringendo*

E. *(Edith tombe anéantie près du corps de son fiancé dont elle couvre la mains des baisers)*  
*(Edith cae aniquilada junto al cuerpo de suamado, cuyas manos cubre con sus besos)*

Vn. I *un poco stringendo*

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.



# ESCENA III

Andante moderato

398

Flautas

Oboes *lento solo*

Clarinetes en Sib

Corno inglés

Fagotes

Cornos en Fa I y III

Cornos en Fa II y IV

Trompeta en Fa

Trombones I y II

Trombón III y Tuba

Timbales *cambia Sib y Fa*

Bombo y Platillo *secco*

Campanas

Arpa

Andante moderato

HAROLD *(se soulevant à demi)*  
*(incorporándose a medias)*

Harold

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Ah! quelle est cet - te bouche ai - mé - e par qui ma vie\_ est ra - ni - mé - e?  
 ¡Ah! ¿De quien es - tos sua - ves la - bios que me con - sue - lan y me re - a - ni - man?

*divis. pizz.*

*ppp*

*ppp*

403

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

H

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*Edith (lui soutenant la tête)*  
*Edith (sosteniéndole la cabeza)*

**EDITH**

Par - le moi donc, que j'en - ten - de ta  
 Há - bla - me, pues, que yo es - cu - cho tu

*divis.*  
*p*  
 E - dith!  
 ¡E - dith!

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

H

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*arco*

voix! C'est moi! c'est ton E - dith!\_  
 voz ¡Soy yo! ¡Soy tu E - dith!\_

C'est el - le!\_ Je la vois!\_  
 ¡Es e - lla!\_ ¡Yo la ve - o!

19\* Andante cantabile

411

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

*(à Edith)*  
*(a Edith)*

Andante cantabile

H

Pour t'a - do - rer je veux vi - vre je sens mon bras ra - jeu - ni -  
 Quie - ro vi - vir pa - ra a - mar - te, sien - to con fuer - zas mis bra - zos

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

416

[a tempo] *l'era.*  
p

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

[a tempo]  
pp

Cor. en Fa I y III

4to.  
2do.  
pp

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

[a tempo]

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

[a tempo]

Arp.

[a tempo]

E

(il retombe)  
(el vuelve a caer)

Ha - rold!  
¡Ha - rol - do!

§

tout  
ces

se - rait - il fi -  
to - do ter - mi -

ten.

[a tempo]

H

3

Sou - tiens moi, je vais te sui - vre! Ah!  
Da - me la ma - no, i - ré con - ti - go al fin.

[a tempo]

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

§ En el libreto en francés el texto es "Il défaille!... Ah!"

420

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

ni? Non! Dieu... que j'im - plo - re, Ne\_ me l'a pas ren - du pour le re-prendreen -  
 nó? ¡No! Dios a quien yo im - plo - ro No me lo ha de - vuel-to a - ún pa - ra re - cu - pe -

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*pp*

425 rall. \_\_\_\_\_

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III rall. \_\_\_\_\_

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. rall. \_\_\_\_\_

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. rall. \_\_\_\_\_

E

Au se - cours!  
 ¡So - co - rro!  
 Au se - cours!  
 ¡So - co - rro!  
 Au se - cours!  
 ¡So - co - rro!  
 Ne me l'a pas ren-du le re-prendre en - co - re!  
 ¡So-lo res-pi-ró pa-ra mo - rir al fin!

Vn. I rall. \_\_\_\_\_

Vn. II pp

Va. pp

Vc. pp

Cb. pp

20\* Allegro moderato

429

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*[p]* *ten.* *(appellat)* *(llamando)* *[pp]* *ten.* **Allegro moderato**

Au se-cours!  
¡So - co - rro!

Au se-cours!  
¡Fa - vor!

*[mf]* *a 2* *[mf]* *2do.* *[mf]* *[mf]* *divis.* *[mf]*



*meno mosso*

434

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

*meno mosso*

*1ero.*

*2do.*

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

*meno mosso*

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

*meno mosso*

E.

**LE MOINE**

*(corriendo)*  
*(accorant)*

*meno mosso*

Hâ - tez - vous! c'est Ha-rol-d! I -  
Por - fa - vor, es Ha-rol - do. A -

M.

Ma - da - me! près de vous j'ac - cours!\_  
;Se - fio - ra! ;pres - to, a vos a - cu - do!

*pizz.*

*meno mosso*

*arco*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*pizz.* *arco* *divis.*

ci dans l'ins-tant mê - me il res-pi - rait! mais, ô dou - leur su - præ - me!  
 quí, ha-ce,un mo-men - to, res-pi - ra - ba más, ¡oh so - lor su - præ - mo!

(Prenant la main d'Harold, à Edith)  
 (Tomando la mano de Haroldo, a Edith)

A - pai -  
 A - ca -

rall. -----

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

rall. -----

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

rall. -----

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

rall. -----

M

sez votre an - goisse ex - trê - me: Deux gout - tes de cet - te li - queur lui ren - dront bien - tôt la vi -  
 llad vues-tra\_a - mar - ga pe - na, dos go - tas de es - te li - cor le\_ da - rán muy pron - to la

rall. -----

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

21\* Andantino molto cantabile

447

Fl.

Ob. *1ero.*

Cl. en Sib *[1ero.]*  
*p*

Cor. Ingl. *p*

Fg. *1ero.*  
*p*

Cor. 1 y 3 en Mib *1ero.*

Cor. 2 y 4 en Mib *2do.*

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

Andantino molto cantabile

HAROLD

(revenant à lui)  
(volviendo en sí)

H

O mon E - dith! O mon E - dith! sous la voûte é - toi - lé - e je rou-vre en - fin les  
Mi be - lla E - dith, mi dul - ce bien... ba-jo, el cie - lo, es - tre - lla - do ; mis o - jos ya vuel-vo a a-

(Il lui donne à boire)  
(Le da de beber)

M

geur...  
vi - da.

Vn. I *p*

Vn. II *p*

Va. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

451

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. 1 y 3 en Mib

Cor. 2 y 4 en Mib

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

H

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

[1ero] a defecto de corno inglés

§ yeux. Ins-tant de-li-ci - eux! Ins - tant dé-li - ci - eux! Mon â - me, pres-qu'en - vo - lé - e, Vers  
brir! ¡Ins-tan - te de-li - cio - so! ¡Ins - tan - te de-li - cio - so! Mi al - ma ya se,a - le - ja - ba, ¡Del

§ En el libreto en francés el texto es "Instants".  
 §§En el libreto en español el texto es "Ya mi alma se alejaba".

456

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. 1 y 3 en Mib

Cor. 2 y 4 en Mib

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

H

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*oblig.*

toi re - des - cend\_ des cieux... Loin des gran - deurs et loin du mon - de,  
 cie - lo vuel - ve\_ha - cia ti!\_ Le - jos del mun - do y sus gran - de - zas,

460 [col canto]

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. 1 y 3 en Mib [col canto]

Cor. 2 y 4 en Mib

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. [col canto]

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. [col canto]

H

nous fui - rons tous les deux dans u - ne re - trai - te pro - fon - de. de. Ah! \_\_\_\_\_  
 a un re - ti - ro - ig - no - ra - do ca - mi - na - re - mos los dos. Ah! \_\_\_\_\_

Vn. I [col canto]

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

464 [col canto]

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. 1 y 3 en Mib

Cor. 2 y 4 en Mib

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

H

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

[1ero.]  
p

[col canto]

[col canto]

[col canto]

ten.

[p]

[p]

[p]

[p]

p

que nous se-rons he-reux! Ah! que nous se-rons he-reux! he-reux! O mon E-dith! O mon E-  
 ¡qué be-llo por-ve-nir! ¡Ah! ¡qué vi-da sin i-gual, fe-liz! Mi be-lla E-dith, mi dul-ce\_a-



468

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. 1 y 3 en Mib

Cor. 2 y 4 en Mib

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

H

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*1 era.*

*mf*

*s*

dith! sous la voûte é - toi - lé - e je rouvre en - fin les yeux. O mon E - dith! O mon E -  
mor, ba-jo,el man - to de,es - tre - llas te vuél-vo,al fin,a con-tem - plar. Mi be - llaE - dith mi dul - ce,a -

472

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. 1 y 3 en Mib  
*1ero. solo*  
*mf*

Cor. 2 y 4 en Mib  
*4to.*  
*2do.*  
*p*

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

H  
8

dith! Nousfui-rons tous les deux, loin des gran - deurs... tous les et loin du mon - de.  
mor, Muy u - ni - dos los dos, le - jos del mun - do y sus gran - de - zas.

Vn. I  
*pizz.*

Vn. II

Va.  
*pizz.*

Vc.  
*pizz.*

Cb.

476 24\*

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. 1 y 3 en Mib

Cor. 2 y 4 en Mib

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

H

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*p*

*1era.\**

*1ero.*

*[1ero]*

*(ravig)*  
*(embelezada)*

**EDITH**

Par - le en - cor!\_ Ton ac-cent m'en -  
Si - gue ha - blan - do, tus a-cen - tos

Quenou se-rons he-reux! he - reux! he - reux!  
¡Qué vi-da sin i-gual! ¡fe - liz! ¡fe - liz!

*arco*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pizz.*

*pp*

480

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. 1 y 3 en Mib

Cor. 2 y 4 en Mib

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

chan - te et jé - prou - ve un di - vin trans -  
sua - ves me trans - por - tan al e - ter - no\_a -

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl. en Sib *[Iero.]*

Cor. Ingl. *p*

Fg. *p*

Cor. 1 y 3 en Mib *p*

Cor. 2 y 4 en Mib *p*

Tpt. en Fa *p*

Tbn. I y II *p*

Tbn. III y Tb. *p*

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E. *Moderato*  
*port. mor.*

H. **HAROLD**  
C'est par ta pi-é-té tou - chan - te qu'au - jour - d'hui j'é - chappe à la mort. Oh! trou - blante i -  
Es a tu pie - dad i - ne - fa - ble a que de - bo mi sal - va - ción. ¡Oh! ¡qué gran de -

Vn. I *mf*

Vn. II *p*

Va. *p*

Vc. *arco*

Cb. *arco*

488

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. 1 y 3 en Mib

Cor. 2 y 4 en Mib

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

H

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

vres - - se! Oh! trou - blante i - vres - se! Je sens tout comme u - ne ca -  
 li - - cia! ;Oh! ;qué gran de - li - cia! Co - mo dul - ce,y sua - ve ca -

[1ero.]

a 2

\*

§

492

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. 1 y 3 en Mib

Cor. 2 y 4 en Mib

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

H

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

res - se Ren - trer en moi la vie, l'a - mour! Ren - trer en moi la vie  
ri - cia ¡Con la vi - da vuel - ve el a - mor! ¡Vuel - ve la vi - da en mi

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. 1 y 3 en Mib

Cor. 2 y 4 en Mib

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

H

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*en Mib*

a - vec el l'a - mour!  
con el a - mor!

Ren - trer en moi la vie  
¡Vuel - ve la vi - da, en mi

a - vec el l'a -



26\*

Allegro appassionato

502

Fl.

Ob. *ff* *a<sup>2</sup>*

Cl. en Sib *[a 2]*

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. 1 y 3 en Mib *f*

Cor. 2 y 4 en Mib *f*

Tpt. en Mib *f* *a<sup>2</sup>* *en Fa*

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

EDITH Allegro appassionato

E

Viens! j'ai - de - rai ta mar - che chan - ce - lan - te A - yons foi dans le sort!\_  
 ¡Ven! yo gua - ré tus pa - sos va - ci - lan - tes ¡y ten fe en el des - ti - no!

H

mour!  
 mor!

Vn. I *f*

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. 1 y 3 en Mib *solo col canto*

Cor. 2 y 4 en Mib *en Fa*

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

**HAROLD**

H *ad lib.*

*col canto*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

§ La siguiente acotación y frase pertenecen al Monje y no están incluidas en los manuscritos de Mejía, sólo aparecen en el libreto en francés:  
 Le moine: (*s'aprouchant et aidant Harold*) "Secondons son effort".

27\*

Andante appassionato

510

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

(se levant)  
(levantándose)

Andante appassionato

H

Pour t'a-do-rer je veux vi - vre Je sens mes bras ra - jeu - nis, ra - jeu - nis, ra - jeu - nis, dé -  
 Quie-ro vi - vir pa - ra a - mar - te, vuel-vo a sen-tir - me fe - liz, re - con - for - ta - do y rea - ni - ma - do, que ya la

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

516

Fl.

Ob. *p lero.*

Cl. en Sib *p*

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

**EDITH §**

E

Ah! que les cieus soient be - nis\_ -  
 Ah! ben - di - ga - mos al cie - lo

*f*

H §

jà\_ le bon - heur m'en - i - vre, à ja - mais Pour t'a - do - rer, je veux vi - vre! Je sens mes bras ra - jeu -  
 di - cha me, en - lo - que - ce con tu dul - ce, a - mor. Quie - ro vi - vir pa - ra - mar - te, vuel - vo, a sen - tir - me fe -

Vn. I

Vn. II *p*

Va. *p*

Vc. [p]

Cb. [p]

[p]

§ En el libreto el texto indicado es: Harold: "à jamais soyons unis!"

Edith: "N'est-ce pas?... Oúi! Tu vas vivre". Este último texto aparece en los manuscritos de Mejía en el c. 533.

521

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

H

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*a 2*

*[a 2]*

*[p]*

*[p]*

*[p]*

*[p]*

*3*

*ten.*

*cresc.*

*f*

*ten.*

*cresc.*

*f*

*espressivo*

*divis.*

Dé - jà le bon - heur m'en - i - vre, soy - ons u - nis!\_ soy - ons u - nis!\_ soy - ons u - nis!\_ soy - ons u - nis!  
 ¡Vuel-vo\_a sen-tir - me fe - liz! Nos u - ni - re - mos, nos u - ni - re - mos, nos u - ni - re - mos con los

nis, ra - jeu - nis, soy - ons u - nis!\_ soy - ons u - nis!\_ soy - ons u - nis!\_ soy - on u -  
 liz, Con a - mor nos u - ni - re - mos, nos u - ni - re - mos, nos u - ni - re - mos con los

[rall.]

28\*

[a tempo]

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

[rall.] [dim.] [a tempo]

nis! L'a - mour nous a réu - nis! soy - ons u - nis, soy - ons u - nis, soy - ons u - nis...  
 la - zos de un a - mor sin fin. Nos u - ni - re - mos, nos u - ni - re - mos, nos u - ni - re - mos.

H

[rall.]

nis! L'a - mour nous a réu - nis! soy - ons u - nis, soy - ons u - nis, soy - ons u - nis...  
 la - zos de un a - mor sin fin. Nos u - ni - re - mos, nos u - ni - re - mos, nos u - ni - re - mos.

M

**LE MOINE** (à part, les yeux au ciel)  
(aparte, los ojos hacia el cielo)

Sei - gneur,  
Se - ñor,

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

531

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

H

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*f* (à Harold) (a Haroldo) *più f* *ff*

N'est-ce pas? Ha - rold, tu vas  
¿No es ver-dad, Ha - rol - do? Vi - vi -

Je - veux  
[Pa - ra, a -

Sei - gneur, vous les fe - rez vi - vre, vous les a - vez ré - u -  
Se - ñor, vos lo ha - ceis vi - vir\_ y vos tam - bién los u -

*cresc.* *ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

536

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

H

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*molto espressivo*

*a2*

vi - vre! tu vas vi - vre! tu vas vi - vre! Pour t'a - do - rer, pour t'a - do -  
 rás, vi - vi - rás, vas a vi - vir, pa - ra que - rer - te, pa - ra a - do -

vi - vre.  
 mar.)

Je veux vi - vre! Je veux vi - vre! Pour t'a - do - rer, pour t'a - do -  
 Pa - ra a - mar vi - vir yo quie - ro. Pa - ra que - rer - te, pa - ra a - do -

nis, Sei - gneur, vous les fe - rez vi - vre. De la mort Dieu vous dé -  
 nis, Se - ñor, ¿vos lo ha - ceis vi - vir! De la muer - te Dios lo



541

Fl.

Ob.

Cl. en Sib.

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

H

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

[dim. e rall.]

[dim. e rall.]

[dim. e rall.]

[dim. e rall.]

[dim. e rall.]

[dim. e rall.]

[dim. e rall.]

[dim. e rall.]

§

rer... Ha - rold, pour t'a - do - rer...  
rar - te con un e - ter - no, a - mor.

rer... E - dith! Pour t'a - do - rer, pour t'a - do - rer...  
rar - te, E - dith, pe - ro con e - ter - no, a - mor.

li - vre, que ses des - seins soient bé - nis!  
sal - va, ben - di - ta - sea su vo - lun - tad.

[dim. e rall.]

§ El siguiente texto aparece en el libreto en francés pero no fue incluido en los manuscritos de Mejía:  
Harold: (*au Moine, montrant Edith*) Mon père, vous savez si je lui dois la vie... De vos pieuses mains, de grâce, unissez-nous...  
Edith: Le ciel descend en mon âme ravie!...  
Le Moine: (*leur imposant les mains*) Oui, mes enfants, posternez-vous: Devant Dieu, dès ce jour, vous êtes des époux!

546 **29\*** *[a tempo]*

Fl. *a 2*

Ob. *a 2*

Cl. en Sib *[a 2]*

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III *[a tempo]* *1ero.*

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb. *[a tempo]* *fp*

Bom. y Pl.

Camp.

Arp. *[a tempo]*

E *[a tempo]* *[mf]* *[soient bé -*  
 Pour que je l'aime, il va vi - vre. Que - les cieux soient bé - nis! ra - jeu -  
 El vi - vi - rá pa - ra a - mar - le Gra - cias a Dios por su bien, nos u - ni -

H *[mf]*  
 Pour l'a - do - rer, je veux vi - vre! sens\_ mes bras ra - jeu - nis, ra - jeu -  
 Yo vi - vi - ré pa - ra a - mar - la, gra - cias a Dios por mi bien, Nos u - ni -

M *[a tempo]*  
 Sei - gneur, vous l'a - vez fait vi - vre, que vos des - seins, des - seins bé -  
 Se - ñor, vos lo ha - ceis vi - vir! Ben - di - ta se - a tu vo - lun - *espressivo*

Vn. I *p*

Vn. II *p*

Va. *p*

Vc. *[p]* *divis.*

Cb. *[p]*

550

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

H

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*cresc.*

*fp*

*p*

*cresc.*

*[cresc.]*

nis, soient bé - nis!

nis, ra - jeu - nis! Dé ja le bon - heur m'en - i - vre, à ja - mais.

re - mos, nos u - ni - re - mos y nues - tra di - cha cim - bre - mos siem - pre en el a - mor

nis, ra - jeu - nis, Dé ja le bon - heur m'en - i - vre à ja - mais.

re - mos, nos u - ni - re - mos, y nues - tra di - cha ci - fre - mos siem - pre en el a - mor.

*[cresc.]*

nis! tad. Que vos des - seins, a que vos des - seins soient bé - nis!

Ben - di - ta se - a tu vo - lun - tad. ¡A - sí sea!

554

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

H

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Pour que je l'aime il va vi - vre. Que les cieus soient bé - nis! les soient bé -  
 El vi - vi - ra pa - ra\_a - mar - le. Gra - cias a Dios por su bien, Ben - di - to

[soient - ils]

Pour t'a - do - rer, je veux vi - vre! Sens mes bras ra - jeu - nis, les soient bé -  
 Yo vi - vi - ré pa - ra\_a - mar la, Sien - to de Dios el fa - vor. Ben - di - to

[soient - ils]

Sei - gneur, Sei - gneur, que vos des - seins soient bé -  
 Se - gneur, fior, oh, Dios, ben - di - ta se - a tu

*espressivo*

*espressivo*

Fl.  
Ob.  
Cl. en Sib.  
Cor. Ingl.  
Fg.  
Cor. en Fa I y III  
Cor. en Fa II y IV  
Tpt. en Fa  
Tbn. I y II  
Tbn. III y Tb.  
Timb.  
Bom. y Pl.  
Camp.  
Arp.

E  
H  
M

[soient - ils] [soient - ils] [soient - ils] [soient - ils] [soient - ils]

nis!\_ les soient bé - nis!\_ les soient bé - nis! bon - heur m'en -  
se - a, ben - di - to se - a, su - pre - mo bien. La di - cha

[soient - ils] [soient - ils] [soient - ils] [soient - ils] [soient - ils]

nis\_ les soient bé - nis\_ les soient bé - nis, bon - heur m'en -  
se - a, ben - di - to se - a, su - pre - mo bien. La di - cha

[cresc.] [cresc.] [cresc.] [cresc.] [cresc.]

nis, bé nis, bé nis! De la mort Dieu le dé -  
vo - lun - tad. iA mén! iDe la muer - te Dios lo

Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
Cb.

562

*più appassionato* *molto cresc.*

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

*più appassionato* *molto cresc.*

*più appassionato* *molto cresc.*

E

i - vre, le bon - heur m'en - i - vre. Soy - ons u - nis, soy - ons u - nis, soy - ons u -  
 me, en - lo - que - ce, me, en - lo - que - ce. Nos u - ni - re - mos nos u - ni - rá, e - ter - no, a -

H

i - vre, le bon - heur m'en - i - vre. Soy - ons u - nis, soy - ons u - nis, soy - ons u -  
 me, en - lo - que - ce, me, en - lo - que - ce. Nos u - ni - rá, nos u - ni - rá e - ter - no, a -

M

li - - vre, soy - ez u - nis, soy - ez u - nis, soy -  
 sal - - va! U - ni - dos, sois, u - ni - dos, sois, a -

*più appassionato* *molto cresc.*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

§ En el libreto la frase completa aparece como:  
 Le Moine: Par me mains soyez unis.

(Harold, soutenu par Édith et par le moine, se dirige vers le monastère, don't les cloches tintent. - Le jour se lève.)  
 (Haroldo, sostenido por Edith y por el monje, se dirige hacia el monasterio, cuyas campanas tañen. - Amanece.)

566

Fl.

Ob.

Cl. en Sib.

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Fa I y III

Cor. en Fa II y IV

Tpt. en Fa

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Bom. y Pl.

Camp.

Arp.

E

H

M

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*ff* *cresc.* *[ff]* *[secco]*

nis, soy - ons u - nis!  
 mor ;nos u - ni - rá!

ez mén u - nis!  
 mén ja - mén!

# EDITH

Escena lírica

Escena I

Édouard Guinand  
Ignacio Montiel y López

Estanislao Mejía

(Le champ de bataille. La nuit est venue.)  
(El campo de batalla. La noche ha llegado.)

Andante maestoso

Piano

*ff*

4

7

Trompeta con sordina

*f*

10

*poco rall. e dim.*



13

Allegro moderato

16

19

22

25

28

Musical score for measures 28-30. Measure 28: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4 with a flat sign above the staff. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3. Measure 29: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3. Measure 30: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3. Dynamics: *f*.

31

Musical score for measures 31-33. Measure 31: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3. Measure 32: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3. Measure 33: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3.

34

Musical score for measures 34-36. Measure 34: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3. Measure 35: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3. Measure 36: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3. Dynamics: *pp*.

37

Musical score for measures 37-39. Measure 37: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3. Measure 38: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3. Measure 39: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3.

40

Musical score for measures 40-42. Measure 40: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3. Measure 41: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3. Measure 42: Treble clef has a chord of B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3, C4. Bass clef has a chord of G2, B $\flat$ 2, D3, F3, A $\flat$ 3.

43

Musical score for measures 43-45. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 43 features a whole note chord in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 44 has a quarter rest in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 45 has a quarter note in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. A fermata is placed over the final note of the bass line in measure 45.

46

Musical score for measures 46-48. A box containing the number '2' is positioned above measure 46. Measure 46 has a quarter note in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 47 has a half note in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 48 has a half note in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The dynamic marking *mf* is placed above measure 47. Accents are placed above the notes in measures 47 and 48. A fermata is placed over the final note of the bass line in measure 48.

49

Musical score for measures 49-51. Measure 49 has a quarter note in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 50 has a half note in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 51 has a half note in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. A fermata is placed over the final note of the bass line in measure 51.

52

Musical score for measures 52-54. Measure 52 has a quarter note in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 53 has a half note in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 54 has a half note in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. A fermata is placed over the final note of the bass line in measure 54.

55

Musical score for measures 55-57. The dynamic marking *meno mosso* is placed above measure 55. Measure 55 has a quarter note in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 56 has a quarter rest in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 57 has a quarter note in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. A fermata is placed over the final note of the bass line in measure 57.

58 *a tempo*

61

\*  
 (On entend dans le lointain les cloches du monastère et les cantiques des moines.)  
 (Se oyen a lo lejos las campanas del monasterio y el cántico de los monjes.)

64 Cloches *meno mosso*

68

71 **3** § *CORO DE MONJES*

T. I  

  
 Ve - ni Cre - á - tor Spí - ri - tus,

T. II  

  
 [Ve - ni Cre - á - tor Spí - ri - tus,

B. I  

  
 [Ve - ni Spí - ri - tus,

B. II  

  
 [Ve - ni Spí - ri - tus,

73

T. I  

  
 Mén - tes tu ó - rum ví - si - ta:

T. II  

  
 Mén - tes tu ó - rum ví - si - ta:

B. I  

  
 Mén - tes ví - si - ta:

B. II  

  
 Mén - tes ví - si - ta:

§ Sólo los dos primeros versos fueron escritos en la partitura por el compositor, para el resto del texto se utilizó la versión incluida en el Liber usualis missae et officii con una distribución propuesta por la editora.

T. I  
8 [Im - ple - su - pér - na - grá - ti - a Quae

T. II  
8 su - pér - na

B. I  
Im - ple - su - pér - na - Quae

B. II  
Im - ple - su - pér - na -

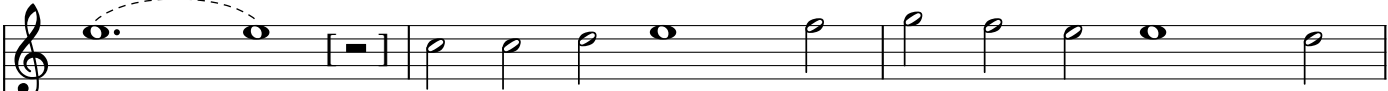
T. I  
8 tu cre - ás - ti - péc - to -


T. II  
8 Quae tu cre - ás - ti - péc - to -

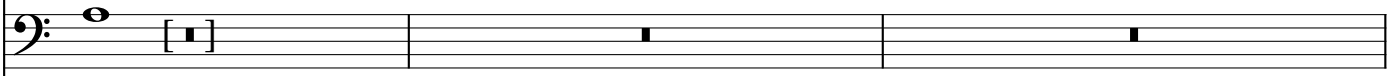
B. I  
tu cre - ás - ti - péc - to -


B. II  
Quae tu cre - ás - ti - péc - to -

79


T. I  

 ra. Dé - o Pá - tri sit gló - ri - a, Et


T. II  

 ra. Pá - tri sit gló - ri - a, Et

B. I  

 ra.

B. II  

 ra. Dé - o Pá - tri gló - ri -


82

T. I  

 Fí - li - o, qui a mór - tu -

T. II  

 Fí - li - o, qui a mór - tu -

B. I  

 Fí - li - o, qui a mór - tu -

B. II  

 a, Fí - li - o, qui a mór - tu -

T. I  
8 is — Su - rré - xit, ac — Pa - rá - cli -

T. II  
8 is — Su - rré - xit, ac — Pa - rá - cli - to, —

B. I  
is — Su - rré - xit, — ac Pa - rá - cli - to, —

B. II  
is — Su - rré - xit, — ac — Pa - rá - cli - to, —

T. I  
8 to, — In sae - cu - ló - rum saé -

T. II  
8 In - sae - cu - ló - rum, in saé - cu -

B. I  
— sae - cu - ló - rum, in - saé - cu -

B. II  
— sae - cu - ló - rum saé -



90

T. I  
8 - - cu - la. A - - men,

T. II  
8 lo - rum saé - cu - la.

B. I  
lo - rum saé - cu - la. A - men,

B. II  
- cu - la. A - men -

93

T. I  
8 a - - men.]

T. II  
8 A - - men.]

B. I  
a - - men.]

B. II  
a - - men.]

96 4

[mf]

99

(Une ombre passe à travers les longues files des cadavres, s'agenouillant à chaque pas.)  
 (Pasa una sombra a través de las grandes hileras de cadáveres, arrodillándose a cada paso.)

102

105

**f**

108

111

Musical score for measures 111-113. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 111 features a treble staff with a whole note chord (Bb, Eb, Ab) and a bass staff with a whole note chord (Bb, Eb). Measure 112 has a treble staff with a half note chord (Bb, Eb) and a bass staff with a half note chord (Bb, Eb). Measure 113 has a treble staff with a half note chord (Bb, Eb) and a bass staff with a half note chord (Bb, Eb). The key signature has two flats (Bb, Eb).

114

Musical score for measures 114-116. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 114 has a treble staff with a half note chord (Bb, Eb) and a bass staff with a half note chord (Bb, Eb). Measure 115 has a treble staff with a half note chord (Bb, Eb) and a bass staff with a half note chord (Bb, Eb). Measure 116 has a treble staff with a half note chord (Bb, Eb) and a bass staff with a half note chord (Bb, Eb). The key signature has two flats (Bb, Eb).

117

Musical score for measures 117-119. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 117 has a treble staff with a half note chord (Bb, Eb) and a bass staff with a half note chord (Bb, Eb). Measure 118 has a treble staff with a half note chord (Bb, Eb) and a bass staff with a half note chord (Bb, Eb). Measure 119 has a treble staff with a half note chord (Bb, Eb) and a bass staff with a half note chord (Bb, Eb). The key signature has two flats (Bb, Eb).

120

Musical score for measures 120-122. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 120 has a treble staff with a half note chord (Bb, Eb) and a bass staff with a half note chord (Bb, Eb). Measure 121 has a treble staff with a half note chord (Bb, Eb) and a bass staff with a half note chord (Bb, Eb). Measure 122 has a treble staff with a half note chord (Bb, Eb) and a bass staff with a half note chord (Bb, Eb). The key signature has two flats (Bb, Eb).

123

Musical score for measures 123-125. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 123 has a treble staff with a half note chord (Bb, Eb) and a bass staff with a half note chord (Bb, Eb). Measure 124 has a treble staff with a half note chord (Bb, Eb) and a bass staff with a half note chord (Bb, Eb). Measure 125 has a treble staff with a half note chord (Bb, Eb) and a bass staff with a half note chord (Bb, Eb). The key signature has two flats (Bb, Eb).

126

[pp] poco rall.

130

M

**LE MOINE** 5 (s'arrêtant) (deteniéndose) ad lib.

La tache est au - de -  
El car-go\_es su - pe -

133

M

sus de tou - te force hu - mai - ne!  
rior a to-do\_es-fuer-zo\_hu - ma - no.

a tempo

a tempo >

**f**

136

M

La lune, en gran - di -  
La lu - na\_en ple - ni -

ad lib.

M

ssant tud, dans sa pâ - le - clar - té, des fan -  
tud, con su te - nue cla - ri - dad, de

M

tô - mes trem - blants\_ sem ble cou-vrir la plei - ne.  
tré - mu- los fan - tas - mas pa - re - ce cu - brir la lla - nu - ra.

M

146 *a tempo*

*a tempo*

M

149 *ad lib.*

L'es - prit s'é-gare, é - pou-van - té! Je ne puis plus pour -  
Se o - fus - ca el al - ma de te - rror: Nopue-do con - ti -

*ff*

153

*rall.**a tempo*

M

suivre u - ne re - cher - che vai - ne.  
nuar in - ves - ti - gan - do en va - no.

6

157

**Lento***espressivo**con melancolía*

M

J'ai, pour trou - ver son corps, — trou - blé bien des som -  
Yo, pa - ra en - con - trar su cuer - po, tur - bé mu - chos

159

*rall.*

M

meils, ou - vert bien les ar - mures. — I - nu - ti - les ef -  
sue - ños, a - brien - do mu - chos yel - mos; ¡Pe - ro i - nú - til es -

161

M

forts!\_  
fuer - zo!

164

M

*un poco animato*

Les noms de ces il - lus - tres  
¡Los nom - bres de los i - lus - tres

167

M

morts\_\_ sont\_\_ per - dus\_\_ à\_\_ ja - mais au fond de leurs bles -  
muer - tos es - tán per - di - dos pa - ra siem - pre con mor - ta - les he -

170

*un poco riten.*

M

su - res.  
ri - das!

173

**7** *Andantino quasi allegretto*

M

Lors-que ta pâ - le fian - cé - e, par ton sou - ve - nir op - res -  
Cuan - do tu pá - li - da no - via, a - bri - gan - do tu gra - to re -

176

M

sé - e, vou - dra sur un tom-beau ve - nir je - ter des  
cuer - do qui - sie - ra en u - na tum - ba po - ner al - gu - nas



179

M

fleurs, el - le di - ra: "nul ne peut donc m'ap -  
flo res, — di - rí - a: "¿no\_e-xis - te quien me in-

181

M

pren - dre, nul ne peut donc m'ap - pren - dre les tris - tes  
di - que, no\_hay na - die que me di - ga dón - de re -

183

M

*[poco rit.]* *[a tempo] [cresc. e accell.]*

lieux où re - po - se sa cen - dre? Et ce cru-el tour -  
po - san sus tris - tes des - po - jos? Y tal tormen-to

186

M

ment fe-ra cou-ler ses pleurs!\_ et ce cru-el tour - ment fe - ra cou -  
cruel, hará co-rrer el llan - to. Y tal tormen-to cruel, ha - rá co -

189

M

*poco rall.* 8 *a tempo*

ler ses pleurs!\_ L'humble ha-bi - tant de la chau-  
rrer el llan - to. El ha - bi - tan - te de la

[p]

192

M

miè - re peut comp - ter sur la blanche pier - re qu'é lèvent ses en-  
cho - za pue - de con - tar con u - na lo - za que sus hi-jos le con-

195 *espressivo*

M

fants dans le champ du re - pos, dans le champ du re - pos. Et  
 sa - gren en el cam - po - san - to, en el cam - po san - to. Y

198 *molto cantato*

M

toi, qui tins soustonsceptre une ar - mé - e, Toi dont le nom remplit  
 tú, lle-no de po - der y de glo - ria, Y que tu nom-bre fue

201

M

la re-nommé - e, nul ne sau-ra ja - mais où blanchis - sent tes  
 brillan-te por la fa - ma, na-die sa-brá ja - más el lu-gar de tu

*[f]* *[rall. e molto dim.]*

204

M

os! OÙ blan-chis - sent tes os!  
fo - sa, ¡el lu - gar de tus hue - - -

*pp*

206

M

sos!

*pp*

SCÈNE II  
ESCENA II

9

209

**Allegro** (*regardant à gauche*)  
(*mirando hacia la izquierda*)

[*un poco ritenuto*]

Le Moine

Mais quoi? je cro-yais  
¡Oh Dios! ¿viene hacia a-

Piano

*ff*

*fp*

212

M

*[a tempo]*

voir u-ne fem - me voilé - e?  
 qui u-na da-ma en-lu-ta-da?

*pp*

*ff*

*[a tempo]*

215

M

*ad lib.*

C'est quel-que il - lu - sion de ma rai - son trou - blé - e  
 ¿Se - rá qui-zá i - lu - sión de mi ra - zón tur - ba - da?

*fp*

218

**10**

M

*a tempo*

Non pas! c'est u-ne fem - me!  
 ¡No tal! es u-na da - ma.

*a tempo*

*ff*

*fp*

*ff*

221

M

É - tran - ge vi - si - on!\_  
 ¡Ex - tra - ña vi - sión!\_

*fp* *ff* *ff*

224

E **EDITH** *ad lib.*

(à Edith, avec effroi) *ad lib.* Oui, — moi - ne, c'est moi mê - me!  
 (a Edith, con espanto) ¡Sí, — mon - je, soy yo mis - ma!

M

Vous i - ci? Jus - te ciel!  
 ¿Vos a - quí? ¡Jus - to Dios!

11

227

M *a tempo*

Où s'é - ga - re vos pas er -  
 ¿Ha - cia dón - de os di - ri -

*a tempo* *ff*

E

Par - mi les morts\_ et les mou -  
 En - tre los muer - tos y mo - ri -

M

rants?\_  
 gís?\_

*f*

E

rants\_ je viens cher - cher ce - lui que  
 bun - dos ven - go\_a bus - car a mi bien - a -

M

\*

E

j'ai - me! (*à part*)  
 ma - do. (*aparte*)

M

Sei - gneur! Sei - gneur, com - ment sou - tien - drez -  
 ¡Se - ñor! ¡Se - ñor! ¿y có - mo le da -

(à Edith, voulant l'éloigner)  
(a Edith, queriendo alejarla)

236

M

vous son âme en cette hor - reur?\_ Le jour\_\_ ne do - re  
reis va - lor de\_es-tar a - quí?\_ El dí - a\_aúnno\_alum-bra\_en

239

M

pas en - co - re la col - li - ne, ve - nez\_\_ de -  
es-te\_ins-tan - te la co - li - na; ve - nid\_\_ ma -

242

E

*ff*

L'a-mour ne voit pas,\_ il\_\_ de - vi -  
Ja - más, ¡él mis pa - sos a - di - vi -

M

main...  
ña - na.



245

E  
ne!\_ Mar - chons!\_  
na!\_ Mar - che - mos.

M  
Mar - chons!\_  
¡Mar - che -

*ff*

\*

247

M  
mos!

(à part)  
(aparte)  
O ciel!  
¡Oh Dios!

249

E  
Et quoi  
¿Esque\_a

M  
Pre - nez pi - tié de ma ter - reur! Ma - da - me!  
¡Te - ned pie - dad de mi te - rror! ¡Se - ño - ra!

\*

251

E

donc? as - tu peur? as - tu peur?\_  
 ti te ven - ció el pa - vor?\_

253

E

**12** Adagio espressivo\*  
*p\**

Vois, que la  
 Ve, cuán di -

*rall.\**

255

E

nuit est cal - me et ra - di - eu - se!  
 vi - na y quie - ta es - tá la no - che:

257 *[dolce]*

E

Com - me un su - ai - re Com - me un su - ai - re\_elle é - tend sur ces  
 Co - mo un su - da - rio, co - mo un su - da - rio\_ex-tien-de\_en es - tos

260

E

ciu - se; la  
 cio - sa; la

corps son voi - le blanc, clar - té si - len - cieu - se; la  
 cuer - pos su bla - co ve - lo de luz si - len - cio - sa; la

263

E

nuit\_ vrai - ment\_ est fai - te pour les morts!\_  
 no - che\_en ver - dad\_ es man - to de los muer - tos.

[con molta espressione]

266

E

É - cou - te, é -  
 ¡Es - cu - cha! ¡Es -

269

E

cou - te! au fond de la clai - riè - re un  
 cu - cha! Al fon - do de la pe - num - bra, un

272

E

chant dis - cret aux cieux mon - te, là - bas!  
 dul - ce can - to se\_e - le - va ha - cia los cie - los.

275 *[cresc.]*

E

É - cou - te! É -  
 ¡Es - cu - cha! ¡Es -

cho - de leur hym - ne gue  
 e - cos de him - nos gue

278 *[ff]*

E

cou - te!  
 cu - cha!

C'est un é - cho de leur hym - ne gue -  
 Qui - zás son e - cos de him - nos gue -

morts un hé  
 muer - tos hé

281 *ten.*

E

rriè - re,  
 rre - ros:

morts un hé - ros, ils chan - tent leur tré -  
 muer - tos he - roi - cos can - tan su de -

*[p]*

E

pas! Mer - vei - lles ig - no - rées ig - no - rées  
 rro - ta ; en me - dio del do - lor, del do - lor!

M

Mer - vei - lles ig - no - rées, ig - no - rées! Ma -  
 ; en me - dio del do - lor, del do - lor! ; Se -

\*

E

O moi - ne! En - ten - dez vous ces  
 ; Oh, mon - je! O - íd e - té - reos

M

da - me, En - ten - dez vous ces  
 ño - ra! O - íd e - té - reos

E

hym - nes é - thé - ré - es  
 him - nos del va - lor

Con - cert plain -  
 Do - lien - te y

M

hym - nes é - thé - ré - es  
 him - nos del va - lor

Con - cert plain -  
 Do - lien - te y

*dolce*

*dolce*

*dolce*

*dolce*

Andante cantabile\*

E

tif et doux\_ Des â - mes dé - li - vrées\_  
 sua - ve can - to de se - res re - di - mi - dos

M

tif et doux\_ Des â - mes dé - li - vrées\_  
 sua - ve can - to de se - res re - di - mi - dos

*p*

*[cresc.]*

E

Qui pas - sent près de nous?\_ Qui pas - sent  
que pa - san co - mo som - bras\_ fu - ga - ces

*cresc.*

M

Qui pas - sent près de nous?\_ Qui pas - sent  
que pa - san co - mo som - bras\_ fu - ga - ces

*[cresc.]*

*[dim.]*

E

près, près\_ de nous? Con - cert plain -  
an - - te mí. ;Do - lien - te\_y

*[dim.]*

M

près, près de nous? Con - cert plain -  
an - - te mí. ;Do - lien - te\_y

*[dim.]*



303

E

tif et doux, — joig - nons no - tre pri - è - re:  
 sua - ve can - to! U - na - mos la ple - ga - ria

M

tif et doux, — joig - nons no - tre pri - è - re:  
 sua - ve can - to! U - na - mos la ple - ga - ria

306

E

*[accell. appassionato]*

Des â - mes dé - li - vrées, — que Dieu leur  
 de se - res re - di - mi - dos: Que Dios con -

M

*[accell. appassionato]*

Des â - mes dé - li - vrées, — que Dieu leur  
 de se - res re - di - mi - dos: Que Dios con -

*[accell.]*

309

*tempo primo*

E  
 don - ne à tous sa paix et sa lu - mière, sa lu -  
 ce - da a to - dos su luz y san - ta paz, dul - ce

M  
 don - ne à tous sa paix, sa  
 ce - da a to - dos su luz, su

*tempo primo*

312

E  
 mière et sa lu - mière, sa lu - mière, sa lu -  
 paz y san - ta luz, san - ta luz, dul - ce

M  
 paix, sa paix, sa lu - mière, sa lu -  
 san - ta luz, san - ta luz, dul - ce

*tempo primo*

E  
miè - re!                    à ge - noux!\_                    à ge - noux!\_  
paz.\_\_\_\_\_                    ;De ro - di - llas!                    ;de ro - di - llas!

M  
miè - re!                    à ge - noux!\_                    à ge - noux!\_  
paz.\_\_\_\_\_                    ;De ro - di - llas!                    ;de ro - di - llas!

[mf]

*un poco ritenuto*                    (*Ils se prosternent et demeurent muets*)  
*un poco ritenuto*                    (*Prosternándose y permaneciendo callados*)

E  
à ge - noux!\_                    à ge - noux!\_  
;de ro - di - llas!\_                    ;de ro - di - llas!\_

M  
à ge - noux!\_                    à ge - noux!\_  
;de ro - di - llas!\_                    ;de ro - di - llas!\_

*un poco ritenuto*

321 (Les voix s'éteignent peu à peu)  
(Las voces se van extinguiendo poco a poco)

(se relevant)  
(levantándose) **15\*** Allegro

E

M

Con ti nu-ons!\_  
Con-ti-nua-re - mos.

Allegro

Ce  
¡La

324

E

M

Viens!\_  
¡Ven!\_

sang!\_ Que Dieu vous sou -  
san - gre! ¡Que Dios nos au -

326

M

tien - ne! C'est hor - ri - ble!  
xi - lie! ¡Es ho - rri - ble!

328

*(s'éloignant)*  
*(alejándose)*

E

Cher - chons tou - jours!\_  
¿Bus - que - mos a - ún!

330

*(elle s'incline)*  
*(inclinándose)*

**Lento**

E

Ce glai - ve? Cet-temain gla - cé - e? Oh! non, - la  
¿La es - pa - da? ¿Es - ta ma - no he - la - da? ¡Oh! no, - la

**Lento**

*p*

333

E

sien - ne por - tait un an - neu d'or, - ga - ge de nos a -  
su - ya te - nía un cin - ti - llo de o - ro, pren - da de nuestro a -

16\* Allegro\*

336

E

mours!\_  
mor...

*f* *ff*

339

E

(s'arrêtant)  
(deteniéndose)

*f*

Dieu puissant! par mes sens suis-je donc a - bu - sé - e?  
¡San-to Dios! ¿mis sen - ti - dos a - ca - some\_enga - ñan?

*f*

342

E

Non!\_ sur un cœur qui bat\_ je sens ma main po -  
¡No!\_ ¡so - bre un co - ra - zón que la - te mi ma - no se ha po -

344

(avec éclat)  
(radiante)

*più lento*

E sé - e, je sens ma main po - sé - e. Ah! je l'a-vais bien  
sa - do, mi ma-no se ha po - sa - do! ;Ah! bien lo di - je

*ff*

*più lento*

347

*molto più lento*

E dit! Ha - rold?\_ il me re - gar - de! il vit!\_  
yo ;Ha-rol - do! él ya me mi - ra, él vi - ve\_

*f*

*f*

*molto più lento*

350

E il vit!\_ O joie!  
él vi - ve\_ ;qué a - le - grí - a!

17

Allegro con fuoco

352

E

O joie i - nef - fa - - - ble!\_  
 ;Oh! ;glo - ria i - ne - fa - - - ble!\_

Allegro con fuoco

*ff*

\* \*

3 3

354

E

O joie i - nef - fa - - - ble! Bon -  
 ;Oh! ;glo - ria i - ne - fa - - - ble! ;Oh!

\* \*

3 3 3

356

E

heur\_ i - nou - i\_ Dont l'ex - cès m'ac -  
 ;Di - cha\_in - com - pa - ra - ble! Quie - ro no\_en - ga -

\* \*



359

E

ca - ñar - ble! me. O ¡Oh! joie i - nef - ¡glo - ria i - ne -

361

E

fa - ble! c'est lui! c'est fa - ble! ¡Es él, es

363

E

lui! La lè - vre pâ - li - e m'ap - él! Sus la - bios en - tre\_a - bier - tos pro -

366

E

pe - lle tout bas; la main af - fai -  
nun - cian ya mi nom - bre; su ma - no\_a - te -

369

E

bli - e veut pres - ser mon bras; la\_  
ri - da que - re\_a - sir mi bra - zo. Sus

372

E

lè - vre pâ - li - e m'ap - pe - lle tout\_  
la - bios en - tre\_a - bier - tos pro - nun - cian ya mi

375 *[rit.]* **18** *[a tempo]*

E

bas. ——— O joie i - nef - fa - ble! —  
 nom - bre. ;Oh! ;glo - ria i - ne - fa - ble! —

378

E

O joie i - nef - fa - ble! Bon -  
 ;Oh! ;glo - ria i - ne - fa - ble! ;Oh!

380

E

heur — i - nou - i — Dont l'ex - cès m'ac -  
 ;Di - cha in - com - pa - ra - ble! ;Que - ro no en - ga -

383

E

ca - ble! c'est lui! c'est  
 ñar - me! ¡Es él, es

*ff*

*rit.*

386

E

lui! oui c'est lui O  
 él! ¡Sí, es él! ¡Oh, gran

*rit.*

389

joie c'est  
 Dios! ¡Es

joie c'est lui!  
 Dios! ¡Es él!

*[a tempo]* *[un poco stringendo]*

*ff*

(Edith tombe anéantie près du corps de son fiancé dont elle couvre la mains des baisers)  
 (Edith cae aniquilada junto al cuerpo de suamado, cuyas manos cubre con sus besos)

392

395

SCÈNE III  
 ESCENA III

**HAROLD**

398

**Andante moderato**

*(se soulevant à demi)  
 (incorporándose a medias)*

Harold

Ah! quelle est cet-te bouche ai - mé - e  
 ¡Ah! ¿De quien es-tos sua - ves la - bios

**Andante moderato**

Piano

401

H

par qui ma vie\_ est ra - ni - mé - e?\_\_\_\_\_  
 que me consue - lan y me re\_a - ni - man?\_\_\_\_\_

**EDITH**

(lui soutenant la tête)  
(sosteniéndole la cabeza)

404

E

H

8

Par-le moi donc, que j'en-ten-de ta  
Hábla-me, pues, que yo es-cu-chotu

E - dith!\_  
¡E - dith!\_

407

E

H

8

voix! C'est moi! c'est ton E - dith!\_  
voz ¡Soy yo! ¡Soy tu E - dith!\_

C'estel -  
¡Es e -

409

H

8

le!\_ Je la vois!\_  
lla!\_ ¡Yo la ve - o!

(à Edith)  
(a Edith)

412 **19** *Andante cantabile*

H  
8  
Pour t'a - do - rer je veux vi - vre je sens mon bras ra - jeu -  
Quie - ro vi - vir pa - ra a - mar - te, sien - to con fuer - zas mis

*Andante cantabile*  
[p]

415  
H  
8  
ni ————— Sou - tiens moi je vais te sui - vre!  
bra - zos Da - me la ma - no, i - ré con - ti - go al *ten.*

418 *[a tempo]* § *molto espressivo*

E  
8  
Ha - rold! — tout serait - il fi - ni? Non! Dieu, — que j'im -  
¡Harol - do! ¿es que to - do termi - nó? ¡No! Dios a quien yo im -  
*(il retombe)*  
*(él vuelve a caer)*

H  
8  
Ah! —————  
fin. ————— *[appassionato]*

*[a tempo]*

§ En el libreto en francés el texto es "Il défaille!... Ah!"

422

E

plo - re, Ne\_ me l'a pas ren - du pour le reprendre en -  
plo - ro No me lo\_ha de - vuel - to\_a - ún pa - ra re - cu - pe -

425

E

co - re! Au secours! A use - cours! Ne me l'a pas ren - du le re - prendre en -  
rar - lo ¡So co - rro! ¡So - co - rro! ¡So - lo res - pi - ró pa - ra mo - rir al

428

E

co - re! Au secours! Au se - cours! fin!\_ ¡So - co - rro! ¡Fa - vor!

*rall.* *p* *ten.* *pp* *ten.*

*rall.* *col canto* *pp*



431

20\*

Allegro moderato

E

*Allegro moderato*

*mf*

435

E

**LE MOINE** *(corriendo)* *(accourant)* Hâ-tez - vous! c'est Harold! I -  
*meno mosso* Por-fa - vor, es Ha-rol - do. A -

M

Ma-da - me! près de vous j'ac-cours! -  
¡Se-ño - ra! ¡pres-to\_a vos a-cu - do!

*meno mosso* *f*

438

E

ci dans l'ins-tant mê - me il res-pi - rait! mais, ô dou - leur su -  
quí, ha-ce\_un mo-men - to, res-pi - ra - ba más, ¡oh so - lor su -

*3*

440

E  
prê - me!  
pre - mo!

(Prenant la main d'Harold, à Edith)  
(Tomando la mano de Haroldo, a Edith)

M  
A - pai - sez votre an - goisse ex -  
A - ca - llad vues-tra\_a-mar - ga

443

M  
trê - me: Deux gout - tes de cet - te li - queur... lui ren -  
pe - na, dos go - tas de es - te li - cor... le da -

446

**21** [Andantino molto cantabile] (revenant à lui)  
(volviendo en sí)

H  
O mon E - dith! O mon E -  
Mi be - lla E - dith, mi dul - ce

rall. (Il lui donne à boire)  
(Le da de beber)

M  
dront bien-tôt la vi - geur...  
rán muypron - to la vi - da.

[Andantino molto cantabile]

rall. [p]

449

H

dith!\_ sous la voûte é - toi - lé - e je rou-vre en - fin les  
bien, - ba-jo\_el cie - lo\_es-tre - lla - do ¡mis o - jos ya vuelvo\_a\_a-

451

H

yeux. Ins - tant de - li - ci - eux! Ins - tant dé - li - ci -  
brir! ¡Ins - tan - te de - li - cio - so! ¡Ins - tan - te de - li -

453

H

eux!\_ Mon â - me, pres - qu'en - vo -  
cio - so! Mi al - ma ya se\_a - le -

§ En el libreto en francés el texto es "Instants".

§§ En el libreto en español el texto es "Ya mi alma se alejaba".

455

H

lé - e, Vers toi re - des - cend - des cieux...  
 ja - ba, ¡Del cie - lo vuel - ve ha - cia ti!\_

\* \* \*

458

22

H

Loin des gran - deurs et loin du mon - de,  
 Le - jos del mun - do y sus gran - de - zas,

460

H

nous fui - rons tous les deux dans u - ne re -  
 a un re - ti - ro ig - no - ra - do ca - mi - na -

462 *ten.*

H *s*

tra - te pro - fon - de. Ah!  
 re - mos los dos. ¡Ah!

464 *ten.*

H *s*

que nous se - rons he - reux! Ah! que nous se - rons he - reux! he -  
 ¡qué be - llo por - ve - nir! ¡Ah! ¡qué vi - da sin i - gual, fe -

**23**

466

H *s*

reux! O mon E - dith! O mon E -  
 liz! Mi be - lla E - dith, mi dul - ce a -

468

H

dith! sous la voûte é - toi - lé - e je rouvre en - fin\_ les  
mor, ba-jo\_el man - to de\_es - tre - llas te vuel-vo\_al fin\_a con - tem -

470

H

yeux. O mon E - dith! O mon E -  
plar. Mi be - lla\_E - dith mi dul - ce\_a -

472

H

dith! Nous fui-rons tous les deux, loin des gran -  
mor, Muy u - ni - dos los dos, le - jos del

474

H

deurs — et loin du mon — de.  
 mun - do y sus gran - de - zas.

476

H

Que nou se-rons he-reux! he - reux! he - reux!  
 ¡Qué vi-da sin i-gual! ¡fe - liz! ¡fe - liz!

478

**24** **EDITH** (*ravie*)  
 (*embelezada*)

E

Par - le en - cor! — Ton ac - cent m'en -  
 Si - gue ha - blan - do, tus a - cen - tos

480

E

chan - te et j'é - prou - ve  
sua - ves me trans - por - tan

482

E

un di - vin trans - port.  
al e - ter - no\_a - mor.

**25** *Moderato*

H

**HAROLD**

C'est par ta pi-é - té tou -  
Es a tu pie - dad i - ne-

*Moderato*

484

H

chan - te qu'au - jour - d'hui j'é - chappe à la  
fa - ble a que de - bo mi sal - va -



486

H

mort. ción. Oh! trou - blante i - vres - se!  
 ¡Oh! ¡qué gran de - li - cia!

489

H

Oh! trou - blante i - vres - se! Je sens tout comme u - ne ca-  
 ¡Oh! ¡qué gran de - li - cia! Co - mo dul - ce,y sua - ve ca-

492

H

res - se Ren - trer en moi la vie, l'a - mour!  
 ri - cia ¡Con la vi - da vuel - ve, el a - mor!

§En el libreto en francés el texto es: "Je sens tour à tour, comme une caresse, rentrer en moi la vie avec l'amour".

H

Ren - trer en moi la vie a - vec l'a -  
 ¡Vuel - ve la vi - da en mi con el a -

H

mour!  
 mor!

Ren - trer en moi la vie  
 ¡Vuel - ve la vi - da en mi

26

**EDITH** *Allegro appassionato*

E

Viens!  
 ¡Ven!

j'ai - de -  
 yo guia -

H

a - vec l'a - mour!  
 con el a - mor!

*Allegro appassionato*

503

E

rai ta mar - che chan - ce - lan - te A - yons  
ré tus pa - sos va - ci - lan - tes ¡y ten

505

E

foi dans le sort!\_  
fe en el des - ti - no!

H

**HAROLD** *ad lib.*

Oui!  
¡Sí!

j'ap - pui -  
to - ma

507

H

rai sur toi ma main trem - blan - te E - dith!\_  
por - fa - vor mi dé - bil ma - no, E - dith, \_

*col canto*

§ La siguiente acotación y frase pertenecen al Monje y no están incluidas en los manuscritos de Mejía, sólo aparecen en el libreto en francés:

Le Moine: (s'approchant et aidant Harold) "Secondons son effort".

*(se levant)**(levantándose)*

509

H

O mon E - dith!                      Pour't'a-do-rer                      je veux vi - vre  
mi be-lla E-dith.                      Quiero vi-vir                      pa-ra a - mar - te,

**Andante appassionato**

*p*

512

H

Je sens mes bras                      ra - jeu - nis,                      ra - jeu - nis,                      ra - jeu -  
vuelvo a sen-tir                      - me fe - liz,                      re - con - for - ta - do                      y rea - ni -

*cresc.*

515

H

nis,                      dé -                      jà                      le bon - heur m'en - i - vre, à ja - mais  
ma - do,                      que ya la                      di - cha me en - lo - que - ce                      con tu dul - ce a - mor.

*f*                      §

EDITH

518

E

§  
Ah! que les cieus soient be -  
;Ah! ben - di - ga - mos al

H

8  
Pour t'a - do - rer, je veux vi - vre!  
Que - ro vi - vir pa - ra\_a - mar - te,

520

E

nis\_ Dé - jà le bon - heur m'en -  
cie - lo ;Vuel - vo\_a sen - tir - me fe -

H

8  
Je sens mes bras ra - jeu - nis, ra - jeu -  
vuel - vo\_a sen - tir - me fe - liz. Con a -

§ En el libreto el texto indicado es: Harold: "à jamais soyons unis!"

Edith: "N'est-ce pas?... Oui! Tu vas vivre". Este último texto aparece en los manuscritos de Mejía en el c. 533.

522 *cresc.*

E  
i - vre, soy - ons u - nis!\_ soy - ons u - nis!\_ soy - ons u -  
liz! Nos u - ni - re - mos, nos u - ni - re - mos, nos u - ni -

H  
nis, soy - ons u - nis!\_ soy - ons u - nis!\_ soy - ons u -  
mor nos u - ni - re - mos, nos u - ni - re - mos, nos u - ni -

*cresc.*

525 *ten. f* *rall.*

E  
nis! soy - ons u - nis! L'a - mour nous a réu - nis! soy - ons u -  
re - mos con los la - zos de un a - mor sin fin. Nos u - ni -

H  
nis! soy - on u - nis! L'a - mour nous a réu - nis! soy - ons u -  
re - mos con los la - zos de un a - mor sin fin. Nos u - ni -

*ten. f* *rall.*

*rall.*

528

*dim.*

28

*a tempo*

E

nis, soy - ons u - nis, soy - ons u - nis...  
 re - mos, nos u - ni - re - mos, nos u - ni - re - mos.

H

nis, soy - ons u - nis, soy - ons u - nis...  
 re - mos, nos u - ni - re - mos, nos u - ni - re - mos.

M

LE MOINE

Sei-gneur,  
 Se - ñor,

*a tempo*  
*mf*

531

E

*f* N'est-ce pas? Ha-roid,  
 ¿No es verdad, Ha-rol - do?

M

Seigneur, vous les fe-rez vi - vre, vous les a -  
 Se - ñor, vos vos lo\_haceis vi - vir\_ y vos tam -

535 *ff* *molto espressivo*

E tu - vas vi - vre! tu - vas vi -  
Vi - vi - rás, -

H. Je - veux vi - vre,  
[Pa - ra - mar,] -

H Je - veux  
Pa - ra -

M vez ré - u - nis. Sei - gneur,  
bién los u - nis. Se - ñor,

538 §

E vi - vre! tu vas vi - vre! Pour t'a - do -  
rás, vas a vi - vir, pa - ra que -

H vi - vre! Je veux vi - vre! Pour t'a - do -  
mar vi - vir yo que - ro. Pa - ra que -

M vous les fe - rez vi - vre.  
¡vos lo ha - ceis vi - vir!



E  
rer, pour t'a - do - rer Ha -  
rer - te, pa - ra\_a - do - rar - te con

H  
rer, pour t'a - do - rer. E - dith! Pour t'a - do -  
rer - te, pa - ra\_a - do - rar - te, E - dith, pe - ro

M  
De la mort Dieu vous dé - li - vre, que ses des - seins  
De la muer - te Dios lo sal - va, ben - di - ta sea

E  
rold, pour t'a - do - rer.  
un e - ter - no\_a - mor.

H  
rer, pour t'a - do - rer.  
con e - ter - no\_a - mor.

M  
soient bé - nis!  
su vo - lun - tad.

*dim. e rall.*

*dim. e rall.*

*dim. e rall.*

*dim. e rall.*

§ El siguiente texto aparece en el libreto en francés pero no fue incluido en los manuscritos de Mejía:

Harold: (au Moine, montrant Edith) Mon père, vous savez si je lui dois la vie... De vos pieuses mains, de grâce, unissez-nous...

Edith: Le ciel descend en mon âme ravie!...

Le Moine: (leur imposant les mains) Oui, mes enfants, postenez-vous: Devant Dieu, dès ce jour, vous êtes des époux!

*mf* [a tempo]

E  
Pour que je l'aime, il va vi - vre. Que - les cieux soient bé -  
Él vi - vi - rá pa - ra a - mar - le Gra - cias a Dios por su

H  
Pour l'a - do - rer, je veux vi - vre! sens\_ mes bras ra - jeu -  
Yo vi - vi - ré pa - ra a - mar - la, gra - cias a Dios por mi

M  
Sei - gneur, vous l'a - vez fait vi - vre, que vos des -  
Se - ñor ¡vos lo ha - ceis vi - vir! Ben - di - ta

[soient - ils bé - nis, *cresc.* soient - ils bé -

E  
nis! ra - jeu - nis, ra - jeu -  
bien, nos u - ni - re - mos, nos u - ni -

H  
nis, ra - jeu - nis, ra - jeu -  
bien. Nos ni - re - mos, nos u - ni -

M  
seins, des - seins bé - nis! Que vos des -  
se - a tu vo - lun - tad. Ben - di - ta

551

E  
 nis!] —  
 nis. — Dé - jà le bon - heur m'en -  
 re - mos y nues - tra di - cha cim - bre - mos

H  
 nis. — Dé - jà le bon - heur m'en -  
 re - mos, y nues - tra di - cha ci - fre - mos

M  
 seins, que vos des - seins soient bé -  
 se - a tu vo - lun - tad. ¡A - sí

553

E  
 i - vre, à ja - mais. Pour que je l'aime il va  
 siem - pre en el a - mor Él vi - vi - ra pa - ra a -

H  
 i - vre à ja - mais. Pour t'a - do - rer, je veux  
 siem - pre en el a - mor. Yo vi - vi - ré pa - ra a -

M  
 nis! Sei -  
 sea! sea! Se -

E  
vi - vre. Que les cieux soient bé - nis! les soient bé -  
mar - le Gra - cias a Dios por su bien, Ben - di - to

H  
vi - vre! Sens mes bras ra - jeu - nis, les soient bé -  
mar - la, Sien - to de Dios el fa - vor. Ben - di - to

M  
gneur, Sei - gneur, que vos des - seins soient bé -  
ñor, oh Dios, ben - di - ta se - a tu

E  
[soient - ils] nis! les soient bé - nis! les soient bé -  
se - a, ben - di - to se - a, su - pre - mo

H  
[soient - ils] nis, les soient bé - nis, les soient bé  
se - a, ben - di - to se - a su - pre - mo

M  
nis, bé - nis, bé -  
vo - lun - tad. ¡A -

560 *ff*

E  
nis! bien, les soient bé - nis! bon - heur m'en -  
bien, su - pre - mo bien. La di - cha

H  
nis, les soient bé - nis, bon - heur m'en -  
bien, su - pre - mo bien. La di - cha

M  
nis! De la mort Dieu le dé -  
mén! ;De la muer - te Dios lo

*ff*

562

E  
i - vre, le bon - heur m'en - i - vre. Soy - ons u -  
me\_en - lo - que - ce, me\_en - lo - que - ce. Nos u - ni -

H  
i - vre, le bon - heur m'en - i - vre. Soy - ons u -  
me\_en - lo - que - ce, me\_en - lo - que - ce. Nos u - ni -

M  
li - vre, soy - ez u -  
sal - va! U - ni - dos

§ En el libreto la frase completa aparece como:  
Le Moine: Par me mains soyez unis.

E  
nis, soy - ons u - nis, soy - ons u -  
re - mos nos u - ni - rá, e - ter - no\_a -

H  
nis, soy - ons u - nis, soy - ons u -  
rá, nos u - ni - rá e - ter - no\_a -

M  
nis, soy - ez u - nis, soy -  
sois, u - ni - dos sois, a -

*Più appassionato*

*molto cresc.*

E  
nis, soy - ons u - nis! [C] [secco]  
mor nos u - ni - rá!

H  
nis, soy - ons u - nis! [C] [secco]  
mor nos u - ni - rá!

M  
ez u - nis! [C] [secco]  
mén ja - mén!

*ff*

[C] [secco]

(Harold, soutenu par Édith et par le moine, se dirige vers le monastère, don't les cloches tintent. - Le jour se lève.)  
(Haroldo, sostenido por Edith y por el monje, se dirige hacia el monasterio, cuyas campanas tañen. - Amanece.)

# Anexo I - Romanza

Edith, escena lírica

Édouard Guinand  
Ignacio Montiel y López

Estanislao Mejía

*rall.* ----- **Adagio espressivo**

Flautas

Oboes

Clarinete en La

Corno inglés

Fagotes

Corno en Mi I y III

Corno en Mi I y IV

Trompeta en Mi

Trombones I y II

Trombón III y Tuba

Timbales

Arpa

Edith

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

*p*

*rall.* -----

*2do.*

*[mp]*

*rall.* -----

*[mp]*

*rall.* ----- **Adagio espressivo**

*p*

Vois, que la nuit est cal - me et ra - di - eu - se!  
Ve, cuán di - vi - na y que - ta es - tá la no - che:

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

5

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Mi I y III

Cor. en Mi II y IV

Tpt. en Mi

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Arp.

E

*douce*

Com - me un su - ai - re Com - me un su - ai - re elle è - tand sur ces corps son voi - le blanc, clar - té si - len -  
 Co - mo un su - da - rio, co - mo un su - da - rio, ex - tien - de en es - tos cuer - pos su bla - co ve - lo de luz si - len -

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*pp*



10

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Mi I y III

Cor. en Mi II y IV

Tpt. en Mi

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*1ero. solo*  
*pp*

*en mi*

*1ero. sordina*  
*f*

*1ero.*  
*2do.*  
*pp*

*espressivo*

*pizz.*  
*pp*

cieu - se; la  
cio - sa; la

cieu - se; la nuit\_ vrai - ment est fai - te por les morts!  
cio - sa; la no - che en ver - dad es man - to de los muer - tos.

15

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Mi I y III

Cor. en Mi II y IV

Tpt. en Mi

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*pp*

*molto espressivo*

*molto espressivo*

*con molta espressione*

*p*

*arco*

*pizz.*

É - cou - te, é - cou - te! au fond de la clai - riè - re un  
 ;Es - cu - cha! ;Es - cu - cha! Al fon - do de la pe - num - bra, un

20

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Mi I y III

Cor. en Mi II y IV

Tpt. en Mi

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*dolce*

*sempre sordina*

*pizz.*

*arco*

chant dis - cret aux cieux mon - te, là - bas! É -  
 dul - ce can - to se\_e - le - va\_ha - cia los cie - los. ¡Es -

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Mi I y III *1ero. sordina*

Cor. en Mi II y IV *2do. sordina*

Tpt. en Mi

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc. *pizz.* *arco*

Cb. *pizz.* *arco*

*cresc.* *ff* *ten.*

cho - de leur hym - ne gue  
e - cos de him - nos gue

morts... un hé  
muer - tos he

cou - te! É - cou - te!  
cu - cha! ;Es - cu - cha!

C'est un é - cho de leur hym-ne gue - rriè - re, morts un hé -  
Qui - zás son e - cos de him-nos gue - rre - ros: muer - tos he -

31

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Mi I y III

Cor. en Mi II y IV

Tpt. en Mi

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

ros, ils chan - tent leur tré - pas! Mer - vei - lles ig - no - rées ig - no -  
 roi - cos can - tan su de - rro - ta ; en me - dio del do - lor, del do -

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

35 *cresc. e poco rall.*

Fl.

Ob.

Cl. en La

Cor. Ingl.

Fg.

Cor. en Mi I y III

Cor. en Mi II y IV

Tpt. en Mi

Tbn. I y II

Tbn. III y Tb.

Timb.

Arp.

E

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*mf*

*cresc. e poco rall.*

*mf*

*ff*

*cresc. e poco rall.*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

rées!  
lor!

ig - no - rées,  
del do - lor,

ig - no - rées,  
del do - lor,

ig - no - rées,  
del do - lor.

# Anexo II - Romanza

Édouard Guinand

*Edith*, escena lírica

Ignacio Montiel y López

Estanislao Mejía

1

Edith

Piano

*Adagio espressivo*  
*p*

Vois, que la  
Ve, cuán di -

3

E

Pno.

*dolce*

nuit est cal-me et ra - di - eu - se!  
vi - na y que - ta es - tá la no - che:

Com - me un su -  
Co - mo un su -

6

E

Pno.

ai - re Com-me un su - ai - re elle è - tand sur ces corps son voi - le  
da - rio, co-mo un su - da - rio ex - tien - de en es - tos cuer - pos su bla - co

9

E

cie - se; la  
 cio - sa; la

blanc, clar-té si-len - cie - se; la nuit\_ vrai - ment\_  
 ve - lo de luz si-len - cio - sa; la no - che en ver - dad\_

Pno.

12

E

— est fai - te por les morts!—  
 — es man - to de los muer - tos.

Pno.

15

E

*con molta espressione*

É - cou - te, é - cou - te! au  
 ¡Es - cu - cha! ¡Es - cu - cha! Al

Pno.



18

E

fond de la clai - riè - re un chant dis - cret aux —  
fon - do de la pe - num - bra, un dul - ce can - to se\_e -

Pno.

21

E

cieux mon - te, là - bas! —  
le - va\_ha - cia los cie - los.

Pno.

24

*cresc.*

E

É - cou - te! É - cou - te! C'est un é -  
¡Es - cu - cha! ¡Es - cu - cha! Qui-zás son

*ff*

Pno.

cho de leur hym - ne gue  
e - cos de him - nos gue *ten.*      morts un hé  
muer - tos he

cho de leur hym - ne gue - rriè - re,  
e - cos de himnos gue - rre - ros:      morts un hé - ros, ils chan - tent leur tré -  
muer - tos he - roi - cos can - tan su de -

pas! Mer - vei - lles ig - no - rées ig - no - rées!  
rro - ta jen me - dio del do - lor, del do - lor!

*p*

ig - no - rées, ig - no - rées, ig - no - rées.  
del do - lor, del do - lor, del do - lor.

*cresc. e poco rall.*      *ff*