



# 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

MELESIO MORALES Y SUS ARIAS PARA SOPRANO: ESTUDIO Y EDICIÓN  
CRÍTICA

TESIS  
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN MÚSICA Interpretación Musical

PRESENTA  
SONIA MACHORRO BENÍTEZ

TUTOR  
RICARDO MIRANDA PÉREZ FACULTAD DE MÚSICA

CIUDAD DE MÉXICO. ENERO 2021

*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.*



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## Índice

1. Introducción

2. Biografía de Morales en relación con su producción operística

3. Entorno de los escenarios musicales mexicanos y la obra

4. Metodología en la edición musical

5. Análisis de las óperas y partituras –libreto, personajes, sinopsis, contexto del aria, extensión vocal, aparato crítico y partitura–

*Romeo*

*Ildegonda*

*Gino Corsini*

*Cleopatra*

*Anita*

6. Conclusiones

7. Referencias generales

## 1. Introducción

Al adentrarse en la música mexicana de la segunda mitad del siglo XIX, podemos encontrar una creciente bibliografía: textos históricos, biográficos, sociales, catálogos, ediciones de diversos autores de la época. Cuando se efectúa una revisión sobre las opciones existentes en música vocal, encontramos nuevos impresos con canciones para canto y piano, antologías que contienen un abanico de diversos compositores o colecciones completas de un músico en particular. Sin embargo, en el ámbito lírico hay pocos trabajos; conocemos ya algunos rescates de óperas y zarzuelas completas, a veces en concierto, algunas más en escena, pero no contamos con repertorio operístico a la mano. Son escasos los ejemplos de arias de ópera en ediciones recientes o de la época para el vasto repertorio del que tenemos conocimiento.

Melesio Morales (1838–1908) es uno de los personajes importantes en este periodo por su labor en la composición, docencia y difusión de la música europea en el país. A pesar de que muchas de las obras para voz y piano fueron editadas y revisadas por él, cabe mencionar que en lo referente a su obra dramática se realizó muy poco. Solo existe una publicación realizada por Francesco Lucca (1802–1872) en la cual, se seleccionaron cinco números de la ópera *Ildegonda* entre los que se encuentran las arias para soprano *Quai memorie* y *¡Perdon, gran Dio!*

El acervo que conforma su obra operística contiene un gran número de manuscritos entre los cuales podemos encontrar tres variedades: reducción a canto y piano, partitura orquestal y guías vocales. A partir del estudio de este material, se realizó la reconstrucción y edición de las arias para soprano, este trabajo incluye: la biografía, el contexto histórico, la metodología en edición musical y el análisis del libreto, los personajes, la sinopsis, el entorno del aria, la extensión vocal, el aparato crítico, la partitura y crónicas de la época. El propósito es brindar una visión global sobre la música lírica de Morales.

El impacto de la trayectoria de este compositor nos mueve a conocer su obra integral: podemos consultar biografías, catálogos, escritos personales, ediciones de canciones para canto y piano, obra para piano, etc, lo que no es frecuente son las opciones en materia operística. Don Melesio menciona *Silvia* en sus memorias y se conserva el tercer acto de *Carlo Magno*<sup>1</sup>, pero han sobrevivido al paso del tiempo cinco óperas que vale la pena estudiar: *Romeo*, *Ildegonda*, *Gino Corsini*, *Cleopatra* y *Anita*.

---

<sup>1</sup> Bellinghausen, Karl, *Melesio Morales. Catálogo de música*, México, CENIDIM, 2000, p.31.

Estas composiciones nos brindan, no solo un panorama del entorno socio-cultural del músico, sino también la oportunidad de iniciar con la recopilación de material que provea a los cantantes de ópera una opción para interpretar música mexicana que pueda unirse al repertorio acostumbrado y que, con la difusión se vuelva de uso común.

Los problemas técnicos, musicales e interpretativos que encontramos en las óperas de Melesio Morales, pueden equipararse a los que presentan las obras de Rossini (1792–1868), Donizetti (1797–1848), Bellini (1801–1835) y Verdi (1813–1901) ya que estos compositores fueron de gran influencia para Morales. Las melodías utilizadas en las *cavatinas*, *caballetas*, arias y números con coro, que encontramos en este trabajo, nos muestran la creatividad del compositor y aportan frescura al repertorio usado por el gremio cantor. Este material se torna en una oportunidad, como intérpretes, de explorar nuevas áreas sonoras y enriquecer el acervo nacional. Además, nos ofrece la ocasión de adentrarnos en el ambiente histórico-social del apogeo en la escucha de la escuela *Bel cantista* en el país y, por otra parte, nos invita a conocer y entender como esta música permeó en la sociedad mexicana y porqué su audición continúa vigente hasta nuestros días.

## 2. Biografía de Morales en relación con su producción operística

Adquirió sus primeras nociones musicales con Jesús Rivera y Río (s/d); más tarde, en la cátedra de Felipe Larios (ca.1817–ca.1886), estudió acompañamiento. En el siglo XIX, las óperas de Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti y Vincenzo Bellini se utilizaban como la base de la educación musical, hecho que condujo a Morales hacia el estilo italiano, predominante en este período. Años después, se inició como discípulo en composición e instrumentación con Cenobio Paniagua (1821–1882) y, por recomendación de éste, estudió orquestación con Antonio Valle (1825–1876)

Morales trabajó como repasador en la ópera *Catalina de Guisa* de Paniagua, lo que le ayudó en el primer intento por estrenar *Romeo*, pero al no encontrar patrocinadores fue pospuesto. Esta obra fechada en 1860 fue reorquestada en diversas ocasiones.<sup>2</sup> Se aventuró sin saber lo que le esperaba, es decir todo lo que hace de una empresa operística un asunto verdaderamente complicado, además de debutar como director concertador. Pulido Granata comenta, sin dar la referencia, que Morales habría dicho: “Aunque en malísima época, pero fiado en la bondad de mis compatriotas y del público en general, que ya hace algún tiempo recibe las obras mexicanas con aplausos y agrado, anuncio mi primera ópera hecha sobre el conocido libreto de Julieta y Romeo”.<sup>3</sup> Esta obra es un drama serio, dividido en dos actos, en italiano con la adaptación de Felice Romani (1788–1865) a la obra *Romeo and Juliet* de William Shakespeare. La primera representación se realizó en el Teatro Nacional de la Ciudad de México el 27 de enero de 1863. Elisa Tomassi (s/d) (Romeo), Mariana Paniagua (1841–1890) (Giulietta), Ignacio Solares (s/d) (Capellio), Antonio Pineda (s/d) (Lorenzo) y Antonio Morales (s/d) (Tebaldo) cantaron los personajes principales.<sup>4</sup> La obra está dedicada a Trinidad Morales (s/d), padre del compositor. Tal fue el éxito de las siguientes representaciones que tanto la asistencia como la recolección en taquilla fueron considerables. Los cantantes entonces exigieron mayor remuneración, por lo que la Tomassi se ofreció a cantar gratuitamente para apoyar al compositor cuyos gastos por cubrir eran muchos.

Melesio Morales terminó de componer *Ildegonda* en este mismo año y para el siguiente ya trataba de llevarla a escena, cosa que no logró en un principio.

---

<sup>2</sup> *El Renacimiento periódico literario 1869*, edición facsimilar, México, UNAM, 1979, p.83.

<sup>3</sup> Pulido Granata, R, *La tradición operística en la ciudad de México (siglo XIX)* Serie cultura mexicana, SEP, 1970, p.149.

Desafortunadamente no se estrenó en 1865, aunque en el mes de septiembre el periódico *La Sociedad* publicara la siguiente información:

Se nos dice que se ha solicitado del gobierno Imperial una subvención para la empresa lírica del señor Biacchi, bajo la condición expresa de que la compañía represente *Ildegonda*, que el autor fue recibido en audiencia el domingo último y bondadosamente tratado por la Emperatriz y que impuesta S.M. a los antecedentes del Sr. Morales, ofreció patrocinar su pretensión cerca del emperador, interesándose, además en el buen éxito de ella algunos de los señores ministros.<sup>5</sup>

Finalmente llegaría el 27 de enero de 1866, fecha del estreno de *Ildegonda*. El Club Filarmónico, conformado por Tomás León (1826/28–1893), el director de la escuela de medicina José I. Durán (1799–1868), el abogado José Urbano Fonseca (1802–1871), Agustín Siliceo (s.d.), Ramón Terreros (s/d), el médico Eduardo Liceaga (1839–1920), Jesús Dueñas (s/d) y Antonio García Cubas (1832–1912), se encargó de financiar la representación.<sup>6</sup> Además del apoyo del emperador Maximiliano (1832–1867), Manuel Payno (1810–1894) aportó una gran suma para la puesta en escena. Obtuvo un éxito mayor que el alcanzado por *Romeo*, tanto así que los amigos y admiradores del compositor le sugirieron irse del país para continuar sus estudios. Esta ópera es un drama, dividido en dos actos y cuatro partes, en italiano, basada en el libreto de Temístocle Solera (1815–1878). La primera representación se llevó a cabo en el Teatro Imperial de la Ciudad de México y tuvo en el elenco a los cantantes Isabel Alba (s/d) (*Ildegonda*), Giuseppe Tombesi (1833–1903) (*Rizzardo Mazafiore*) y Juan B. Cornago (s/d) (*Ermenegildo Falsabiglia*) en los roles principales. Morales la dedica a Elisa Tomassi, en agradecimiento por el apoyo recibido en la puesta de *Romeo*. Los miembros del Club Filarmónico comentaron el suceso:

Ante todas las cosas, felicitamos al autor por su partitura, al país por la honra que le cabe en el mérito de la producción y a los amigos de Morales, por ver demostrado el acierto con que juzgaron desde un principio la *Ildegonda*, y coronados los esfuerzos que hicieron para verla representada.<sup>7</sup>

Esta fue la ópera más importante en la carrera de Morales, pues con ella consiguió que Antonio Escandón (1825–1882) le otorgara subsidio durante tres años, para estudiar en Italia. En junio de 1866 arribó a Florencia con Teodulo Mabellini (1817–1897), de

---

<sup>5</sup> Pulido Granata, R, *Op. cit.* p.166.

<sup>6</sup> Herrera y Ogazón, A, *El arte musical en México*, Departamento editorial de la Dirección general de Bellas Artes, 1917, Ed. Facsimilar: CONACULTA, INBAL, CENIDIM, México, 1992, p.40.

<sup>7</sup> Pulido Granata, R, *Op. cit.* p.171.

quien recibió instrucción sobre orquestación, armonía y contrapunto. Su nuevo maestro, también compositor de óperas, reafirmó el ‘estilo italianizante’ que caracterizaba a Melesio. Por su parte, el autor mexicano encontraba las óperas de su maestro “llenas de sabiduría y orquestación perfecta, para el gusto predominante, que prefería la pasión y el dramatismo”.<sup>8</sup> Morales reorquestó *Ildegonda*, bajo la guía de su nuevo maestro y, finalmente, consiguió que se representara en el Teatro Pagliano de la ciudad de Florencia. En esta época conoció a los empresarios Giulio Ricordi (1840–1912) y Francesco Lucca, quienes encontraron atractiva su composición y editaron algunas canciones sueltas y fragmentos de esta ópera.

A su regreso a México en 1869, Morales traía tres óperas: *Carlo Magno* de la que solo sobrevive el tercer acto, *Silvia* cuya mención figura en sus memorias pero que no sobrevive en el archivo del compositor y *Gino Corsini* compuesta entre 1867–1869. Esta última sufrió una serie de infortunios para llevarla a escena: aunque en septiembre de 1874 diversos diarios de la ciudad anunciaron su próxima representación; el empresario Enrique Baz (s/d) no quiso arriesgarse y perder dinero, y aunque la temporada aún tenía representaciones pendientes no se programó. Melesio conservó una nota periodística donde se ilustra la situación:

“Dícese que el maestro Morales ha recogido ya su *Gino Corsini*, porque... porque [sic] la empresa parece que nunca tuvo la firme resolución de darla. Porque... porque [sic] es que la orquesta le hace la guerra al maestro. Porque... porque [sic] ni la orquesta, ni los coros, ni los demás artistas, entienden o quieren entender la ópera. Rumores son estos que hemos recogido aquí y de acullá, pero que merecen, en nuestro pobre concepto una explicación. ¿Quién habrá de darla?”<sup>9</sup>

En 1875 la cantante Ponti dell’Armi (s/d) estrena en concierto en el Conservatorio las dos arias de Nella que fueron muy bien recibidas. Finalmente, *Gino* se estrenó el 14 de julio de 1877 en el Gran Teatro Nacional de la ciudad de México. Este drama lírico, en cuatro actos en italiano, basado en el libreto de Temístocle Solera, tuvo en los roles principales a Ángela Peralta (1845–1883) y a Enrico Tamberlick (1820–1889) en los papeles protagónicos. La ópera está dedicada a Ramón Terreros, máximo benefactor del compositor.

Una vez en México, por otra parte, fue nombrado maestro de armonía y composición en el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica donde tuvo una notable

---

<sup>8</sup> Morales, M, *Mi libro verde de apuntes e impresiones*, Ed. Karl Bellinghausen, México: CONACULTA, 2000, p.27.

<sup>9</sup> Morales, M, *Op. cit.* p.174.



carrera como docente en piano, estética musical e historia de la música. Además, escribió sus métodos de piano y de solfeo *A, B, C* que fueron utilizados por muchos años como libros de texto en esta institución.

Durante ese mismo año de 1869, para conmemorar el 350 aniversario de la conquista de Tenochtitlán, se postularon dos óperas: *Ildegonda* de Melesio Morales y *Guatimotzin* del médico y compositor hidalguense Aniceto Ortega (1825–1875). Para ellas se propuso como protagonista a Ángela Peralta, y, por favorecer las dotes vocales de la diva, se eligió la obra dramática de Ortega, ya que la tesitura del protagónico de la ópera de Morales está escrita para una voz lírica y no de agilidad.

En 1872 Ramón Terreros, el prolijo benefactor de Morales, le propone componer una “magnífica ópera”. Morales le sigue el juego y dice que si le es otorgado un buen libreto como corresponde a un beneficiado le haría una gran obra. Esto terminará en que el mecenas dará el dinero para llevar a cabo esta encomienda. Melesio inmediatamente escribe al señor Monticeo (s/d) en Italia que quiere una buena historia para llevar a escena, así que necesita encargar a uno de sus más célebres poetas un libreto sobre el asunto de *Cleopatra*. El italiano propone a Ghislanzoni (1824–1893), libretista de Giuseppe Verdi (1813–1901) con quien trabajó en *Aída*. El libretista pretende cobrar 2000 francos por el trabajo. Se realiza el pago y en 1874 empieza a escribir la ópera. Terreros también le da dinero para mandar hacer un libreto sobre *La tempestad*.

En 1891 la influencia wagneriana llega a México con la compañía de Napoleone Sieni (1840–1903) que incluyó en la temporada *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Die Walküre* además de obras de la corriente italiana como *Cavallería rusticana* de Pietro Mascagni (1863–1945) y *Cleopatra* de Morales. Porfirio Díaz (1830–1915) le otorga a este último una subvención para que se estrene en el Teatro Nacional. Es la primera vez en el país que una ópera nacional y compuesta por un mexicano, siguiendo los pasos de *Aída*; cuenta con vasta producción donde la Scala de Milán elabora el vestuario y la escenografía.<sup>10</sup> Se estrena el 14 de noviembre de 1891 en el Gran Teatro Nacional Ciudad de México. Esta obra en cuatro actos en italiano está basada en la adaptación de Antonio Ghislanzoni del libreto *Antony and Cleopatra* de William Shakespeare. En los papeles principales estuvieron Salud Othón (s/d) (*Cleopatra*), Josefina Musiani (s/d) (*Ottavia*), Jacobo Rawner (s/d) (*Antonio*) y Mario Sammarco (1868–1930) (*Cesare*). Después del estreno, Morales nos dice: “Queda en mi corazón grabada con caracteres

---

<sup>10</sup> Morales, M, *Op. cit.* p.46.

indelebles, [sic] la bondad con que he sido considerado por mis adictos [sic] y el público que me han aplaudido, la prensa que me ha elogiado y los amigos que me han obsequiado”.<sup>11</sup>

Melesio Morales fue uno de los muchos impresionados por la música de Richard Wagner (1813–1833) y meditó durante cierto tiempo los conceptos novedosos como el *Leitmotiv*, las complejas orquestaciones de grandes dotaciones polifónicas y la indefinición tonal. Por otra parte, las posibilidades del verismo en la acción dramática de personajes de la vida cotidiana que vio en las obras de Mascagni también lo influenciaron. Estos acontecimientos llevaron al autor a abandonar el uso de personajes legendarios en favor de protagonistas ordinarios y, como en el caso de la ópera *Anita*, de contextos culturales contemporáneos. Ricardo Miranda lo expone:

El dominio absoluto del repertorio italiano y de las compañías con cantantes de ese país es un fenómeno que se extiende durante todo el siglo XIX. Con algunas muy contadas y esporádicas concesiones al repertorio francés – Meyerbeer, Bizet, Gounod– la ópera italiana domina la escena mexicana durante todo el siglo y no será hasta la última década del mismo, cuando las extrañas voces de Beethoven, von Weber y Wagner hagan su primera aparición en los escenarios mexicanos.<sup>12</sup>

Morales terminó de componer *Anita* alrededor de 1900.<sup>13</sup> En ella exploró nuevos caminos de estructura y contenido, ya que es una obra con pocos recursos escénicos y escasos personajes. Por primera vez utilizó una temática nacional e introdujo algunas melodías de corte popular. Este hecho demuestra el impacto que tuvieron en Morales las corrientes musicales que llegaron al país. Si se quiere ver así, por primera vez rompió, aunque en una pequeña medida, con el estilo italiano tan arraigado en su composición y se adhirió a la imperiosa búsqueda patriótica de la nueva nación cosmopolita, como él mismo explica:

He escrito mi *Anita*, procurando adaptarla a la idiosincrasia del público de México, que es al que debo lo que soy y a quien directamente he consagrado durante mi vida mis labores profesionales, guiándome en la parte artístico–científica, por las doctrinas generadoras y tradicionales, con sus modificaciones en turno, de la célebre Escuela italiana, que he cultivado y

---

<sup>11</sup> Maya, Á, *Melesio Morales, labor periodística*, México, CENIDIM, 1994, p.76.

<sup>12</sup> Miranda, R, “*El espejo idealizado: un siglo de Ópera en México (1810-1910)*”, en Emilio Casares (ed.), *La Ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid, Col. Música Hispana, 1999. p.153.

<sup>13</sup> Bellinghausen, K, *Op. cit.* p.31.

difundido con afán y cariño, sabiendo que es el que más se amolda a las tendencias y gustos nacionales.<sup>14</sup>

Para la temporada de otoño de 1903, la compañía de Ópera Drog programó *Anita*; sin embargo, debido a los altos sueldos que la empresa pagaba a sus cantantes, no se culminó el ciclo propuesto y Morales no vio realizada la puesta en escena de su obra.

Así lo expresó en una carta pública que se incluyó en el diario *El Tiempo*:

Al comenzar la Temporada de ópera en el Arbeu, me dirigí al público filarmónico de esta capital, ofreciéndole la representación de mi drama lírico *Anita*, que debió ser cantado en el mencionado teatro. Desgraciadamente, ya ensayada la ópera, surgieron dificultades que ni la empresa ni yo pudimos allanar, y convenimos en aplazar para la temporada del año venidero la realización de nuestro contrato.<sup>15</sup>

Al año siguiente la compañía anunció su nueva temporada que, como había prometido, incluía la obra de Melesio. Tuvo muchos problemas, debidos a la poca asistencia del público, lo que provocó que cambiaran de sede del Teatro Arbeu al Circo Orrín. Para empezar, se canceló el estreno de *Anita*. El objetivo del compositor no se cumplió: su última ópera no fue llevada a escena en vida del autor. Ya en pleno siglo XXI se dio a conocer la obra en concierto en 2000 y en septiembre se llevó a cabo la primera grabación no comercial en la Sala Nezahualcóyotl de la UNAM en la Ciudad de México. En 2002 se cantó en el Conservatorio Nacional de Música y en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de las Bellas Artes. Este drama lírico, en un acto y catorce escenas en italiano, basado en el libreto de Enrico Golisciani (1848–1919), fue estrenado en el año 2010 en el Conservatorio Nacional de Música, con motivo de las celebraciones del 200 aniversario de la Independencia y del centenario de la Revolución de este país.

La música de Melesio Morales tuvo gran impacto tanto en el público decimonónico, como en sus alumnos y críticos de la época, que encontraron en su obra dramática una fuente de inspiración para el enriquecimiento del ambiente operístico nacional. Los cánones de la escuela italiana, en su arraigada formación, no le permitieron romper con los lineamientos estilísticos de esta corriente y, por esta causa, es difícil establecer si con Morales y sus contemporáneos surge un movimiento de ópera mexicana, ya que no existe un estilo de composición, dentro de este género, que se pueda jactar de ser totalmente original.

---

<sup>14</sup> Carta publicada en *El Tiempo* el 8 de octubre de 1903.

<sup>15</sup> Carta publicada en *El Tiempo* el 23 de diciembre de 1903.

La ópera *Anita*, a la par de otras composiciones de autores contemporáneos, establece una de las primeras producciones que caminaron hacia la delimitación de un sentido patriótico, el cual usa un argumento centrado en un tema nativo que, visto dentro de un conjunto complejo, marcó la búsqueda hacia una identidad nacional.

A pesar de las difíciles situaciones, académicas, personales o periodísticas por las que atravesó, mantuvo un lugar preponderante dentro del quehacer cultural y musical del país. Su vida transcurría entre dar clases, componer y difundir la música europea en México. En su labor como docente tenía varias inquietudes: la pedagogía, la educación musical y todo lo relacionado con el buen funcionamiento de las instituciones de enseñanza musical. Formó, también, alumnos particulares; dos de ellos, mujeres que, destacan de manera contundente: Delfina Mancera (1854–1926), quien escribió el primer tratado de contrapunto y fuga en México y, tiempo después, fue maestra de composición en el Conservatorio (cosa bastante inusual en aquel tiempo); y Guadalupe Olmedo (1856–1896), alumna de piano, que presentó examen de composición en el Conservatorio, con la obertura *Luisa* para orquesta y el *Estudio clásico*, considerado uno de los cuartetos de cuerdas más antiguo compuesto en México.<sup>16</sup> Como comentarista musical destaca su preocupación por el gusto del público nacional, además de luchar por mostrar un arte mexicano tanto en la composición como en la interpretación.

Una de las cosas que más apasionaban a Morales era el canto y en una carta a *El Nacional*, fechada en mayo de 1883, dice cuál es el objeto de la emisión vocal y la interpretación de sus composiciones:

Considerado como arte, el objeto del canto de la voz humana es el de expresar aquellas melodías y aquellos afectos, que corresponden al sentimiento de la composición musical y poética (...) Todas las artes y por consecuencia también la música, tienen su parte mecánica y técnica, y otra que no se puede demostrar con reglas. En el arte del canto [*sic*] pertenecen a la primera todas las buenas cualidades de la voz, la cual debe de ser sonora, clara, bien timbrada, llena, entonada, ágil, flexible, robusta, grata, dulce, rica de extensión, etc.; el arte de modularla y emitirla amplia y llena; el pleno conocimiento de los recursos de la respiración; el saber prolongar el sonido más allá de su duración ordinaria, con el auxilio de una buena emisión del aliento; el saber tomar éste, imperceptiblemente; el ligar los sonidos, crecerlos y disminuirlos por grados insensibles; destacarlos, acentuarlos; el pasar con destreza de la voz de pecho a la de cabeza y viceversa; el igualar los sonidos de un registro con los del otro; una clara pronunciación; una buena articulación; la perfecta observancia del tiempo; la justa modulación en los ornamentos siempre análogos a la armonía; la prontitud y la lectura

---

<sup>16</sup> Morales, M, *Op. cit.* pp.42-43.

de las notas; la aptitud en el conocimiento del idioma. La segunda parte del canto consiste en animarlo y caracterizarlo de tal modo, que resulte la justa expresión análoga a los varios sentimientos, lo cual supone una rica fantasía, una libre y franca imaginación, la íntima penetración de una parte dada para que sea interpretada con todas las modificaciones de que sea susceptible y pueda obrar eficazmente en el corazón del auditorio.<sup>17</sup>

Como se ha visto, la gran exigencia y enorme labor musical de Morales cubrió un gran número de áreas. Su inmenso trabajo dejó una importante huella en la música mexicana. A los 70 años, y después de su gran dedicación dentro del ámbito musical, Melesio Morales falleció en la ciudad de México el 12 de mayo de 1908.

---

<sup>17</sup> Maya, Á, *Op. cit.* p.42 y ss.

### 3. Entorno de los escenarios musicales mexicanos y la obra de Morales

La extensa información recopilada a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y del primer cuarto del siglo XX ha olvidado, sin embargo, hacer hincapié en una serie de factores fundamentales relacionados con el entorno social como son la historia, la política, la economía y la identidad. Los textos escritos entre 1964 hasta los albores del siglo XXI, que aportan información sobre la ópera y la zarzuela de este período, no contienen más que datos duros que ilustran la actividad y el gusto de la época por estos géneros. El éxito musical alcanzado por la ópera en la segunda mitad del siglo XIX y los aspectos relevantes mencionados antes, han quedado plasmados en estos documentos y no suelen comentar la música como un fenómeno integral o simplemente no describen el mundo sonoro que se encuentra, en su mayoría perdido.<sup>18</sup> Afortunadamente, en los últimos años las aportaciones de diversos autores ofrecen: “entender nuestras fuentes en su momento histórico y reflexionar sobre el significado y la importancia que adquirió la difusión de la música en ese entonces”.<sup>19</sup> La nueva visión de la musicología, algunas ramas de la sociología e historia cultural e incluso de la filosofía reclaman esta contribución. Este género se ha pasado por alto, así como otras vertientes musicales en el país. Las nuevas perspectivas proponen encontrar los puntos de convergencia entre el sentido artístico de la música y la reconstrucción del entorno cultural sin ‘sacrificar’ a ninguna.<sup>20</sup>

Diversos sucesos de la vida artística pretenden mostrar la faceta de una nueva nación independiente y se pueden identificar dentro de estas crónicas. Ricardo Miranda llama nuestra atención sobre este punto:

Una larga serie de nociones respecto al gusto, al comportamiento, a los ideales y anhelos sociales tanto como a toda suerte de conceptos y creencias personales y colectivas, pasó por la música, dejando en ésta alguna huella que permite revelar mucho de la ideología y el *modus vivendi* de quienes hicieron de la música una

---

<sup>18</sup> Ejemplos de este tipo se pueden encontrar en Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México*. Tomos IV, V y VI, México, Porrúa, 1961, en Ramón Pulido Granata, *La tradición operística en la ciudad de México (siglo XIX y XX)*. México, SEP, Col. Cultura Mexicana, 1970, en Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México, México*, Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, 1965.

<sup>19</sup> Suárez de la Torre, Laura (ed.), *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014, p.21.

<sup>20</sup> Algunos textos con nuevas aportaciones son: Laura Suárez de la Torre (ed.) y Áurea Maya, *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. siglo XIX*. Luis de Pablo, Hammeken, ‘Ópera y política en el México decimonónico: El caso de Amilcare Roncari’, Secuencia, núm. 97, UAM, enero-abril 2017, pp. 140-169. Verónica Zárate Toscano and Serge Gruzinski, ‘Historias conectadas: Ildegonda de Melesio Morales e Il Guarany de Carlos Gomes’, *Historia Mexicana* Vol. 58, No.2, Colegio de México, octubre-enero 2008, pp. 803-860.

tarea cotidiana, cultivada con esmero y que tuvo distintos ámbitos de acción públicos y privados, de enorme influencia.<sup>21</sup>

Melesio Morales, al igual que sus contemporáneos, se vio invadido por todas las influencias llegadas al país. Hay evidencias de un continuo transitar de compañías operísticas extranjeras por México, entre las que destacan la de Andrés Castillo (s/d), Manuel García (1775–1832), Fillippo Galli (1783–1853), Max Maretzek (1821–1897), por mencionar sólo algunas. “La música fue un elemento de identidad social, ampliamente valorado. Tal actitud implica el auge de la música en el siglo XIX, el gusto por recibir una tras otra distintas compañías de ópera y zarzuela y el furor que ciertos interpretes extranjeros causaron en su visita a México”.<sup>22</sup> En 1848, sin embargo, Agustín Caballero (1815–1886), con ayuda de sus alumnos, emprende la tarea de representar ópera con artistas mexicanos. A partir de 1862, esta actividad se consagra con la formación de la compañía de Cenobio Paniagua. No obstante, esta incursión de mexicanos en los escenarios, la dominación italiana es contundente: el repertorio de Mercadante, Paer, Morlacchi, Paccini, y Cimarosa, además del gran número de compañías que arriban al país, perdura a lo largo de todo el siglo.

Los maestros con los que Morales estudió fueron una gran influencia en su inclinación por su género favorito, la ópera. Entre ellos se cuenta a Felipe Larios, quien, a través de la clase de acompañamiento, lo sumergió en las obras de Rossini, Bellini y Donizetti. Mabellini, compositor de óperas escribió obras que estaban “llenas de sabiduría y orquestación perfecta; sus líneas contrapuntísticas, resultaban demasiado ‘científicas’ para el gusto predominante, que prefería la pasión y el dramatismo”.<sup>23</sup> Además, Cenobio Paniagua con el que vivió el calvario de llevar a escena *Catalina de Guisa* en 1859, le aportó un gran número de conocimientos e intereses. Esta última se representó en el Teatro Nacional en honor al presidente Miguel Miramón (1832–1867); con ella, se creó gran expectación, ya que desde *El extranjero* de Manuel de Arenzana (c.a.1770– c.a.1825), estrenada en 1806, no se había visto una sola ópera compuesta por un mexicano. Todo el esfuerzo hecho por Paniagua resultó inspirador para Morales pues, al ver la lucha titánica que hizo su maestro. Como ya se ha mencionado, él no se

---

<sup>21</sup> Miranda, R, *Del baile a los aires nacionales: Identidad y música en el México del siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Históricas José María Luis Mora, 2005, p.1.

<sup>22</sup> Miranda, R, *Del baile a los aires nacionales: Identidad y música en el México del siglo XIX*, p.5.

<sup>23</sup> Morales, M, *Op. cit.* p. 27.

dio por vencido al tratar de estrenar *Romeo*, su primera ópera cuyo manuscrito está fechado en 1860. Se aventuró sin saber lo que le esperaba: un alto costo económico, intrigas, caprichos, escepticismo y todo lo que hacía de una empresa operística un asunto muy complicado.

En ese momento el país no estaba en buenas condiciones: la inestabilidad política y la guerra se habían complicado aún más por una intervención extranjera. No sólo Morales y Paniagua intentaban estrenar sus óperas, sino también Luis Baca (1826–1855) con *Leonora*, Octaviano Valle (1827–1863) con *Clotilde de Coscenza*, Manuel Torres Serrato (s/d) con *Los dos Foscari* y *Fidelio*, Miguel Planas (1839–1910) con *Don Quijote de la Mancha*, Miguel Meneses (1832–1892) con *Agorante Rè di Nubia* y Felipe Villanueva (1863–1893) con *Keofar* (1893) se encontraban en la misma situación. Esto es una breve muestra de la abundante producción del momento. Todas estas óperas mantienen el estilo de composición de la escuela italiana; además, ninguna habla de temas relacionados con la idiosincrasia nacional. Esta separación musical entre la historia y los compositores mexicanos resulta evidente ya que a los ojos de nuestros compositores la ópera como género no es digna de ocuparse de elementos de tan poco prestigio cultural. El aspecto sonoro se reflejará, como bien explica Miranda: “en el género de la zarzuela, mucho más popular y de menor estructura social, donde la música popular mexicana haga su irrupción”.<sup>24</sup>

La estabilidad alcanzada con los gobiernos liberales en la segunda mitad del siglo XIX, aunque fuera de manera relativa, se puede vincular fácilmente con el auge logrado por la ópera y la zarzuela. Esto impulsó el surgimiento de compañías nacionales como proveedoras del gran entretenimiento de la época. La costumbre de la sociedad decimonónica por asistir a la ópera era muy fuerte. Este hecho permite advertir la presencia de una cultura hegemónica, desde el punto de vista de una alianza provisional en la cual se ejerce una autoridad social entre diversos grupos y esto, no solo por imposición directa de ideas dogmáticas, sino “ganándose y configurando la acepción de manera tal que el poder de las clases dominantes parezca a la vez legítimo y natural”.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Miranda, R, “El espejo idealizado: un siglo de ópera en México (1810-1910)”, p.159.

<sup>25</sup> Hebdige, D, *Subcultura. El significado del estilo*, Madrid, Paidós, 2004, p.31.



Por su parte, la zarzuela recorrió un camino semejante al de la ópera, aunque con “diferentes contradicciones sociales que proceden de orígenes diferentes”.<sup>26</sup>

En 1871 se conmemoraban los 350 años de la conquista de Tenochtitlán y ya se ha relatado, que se llevaría a escena una ópera en la que se contemplaba como protagonista a Ángela Peralta; se postularon *Ildegonda* de Morales y *Guatimotzin* de Aniceto Ortega, que fue la seleccionada. Esta obra escrita en español utilizó temas autóctonos en algunos números y, además, la historia versa sobre una princesa purépecha enamorada de Hernán Cortes; constituye el primer acercamiento a la temática nacional, pero no tuvo eco entre los compositores por la siguiente razón: “La condición de aficionado de Ortega no le permitió desarrollar un oficio lo suficientemente sólido como para convencer a algunos compositores profesionales –Morales incluido– de seguir este nuevo camino”.<sup>27</sup>

A partir de 1872 la actividad de Morales decae fuertemente: se dedica a orquestar partituras de zarzuela y opereta y al periodismo musical. Estas actividades le redituaban buenos ingresos, pero no son el ideal que tenía planeado, ya que proporciona poco tiempo a la composición de su género preferido, la ópera, dadas las escasas posibilidades de llevarla a la escena. A pesar de esto no cede a esta dificultad y compone *Cleopatra* además, solicita su jubilación del Conservatorio por años de servicio ininterrumpidos.<sup>28</sup>

Entre 1890 y 1910, con el gobierno de Porfirio Díaz, tanto la ópera como la zarzuela vivieron su momento de ensueño. Las representaciones y las compañías saltaban por doquier. En este momento, no existía una clara distinción técnica entre las composiciones de ópera y las de zarzuela. El traslado de la música compuesta para la escena a los salones de la sociedad porfiriana se fomentó, porque los temas operísticos atestaban las ediciones musicales que llegaban a los hogares en forma de romanzas, fantasías, popurrís o algunas otras utilizadas por los compositores. Así, el principio de hegemonía cultural, entendido como una dominación, quedó diluido entre la música escénica en general y la llamada ‘música de salón’. Es un extraño momento en la historia de México porque el Estado colabora, de buena manera, para el florecimiento

---

<sup>26</sup> Hall, S, “Significado, representación, ideología: Althusser y los debates estructuralistas”, *Estudios culturales comunicación*, Barcelona, Paidós, 1998, p.28.

<sup>27</sup> Morales, M, *Op. cit.* p.35.

<sup>28</sup> Maya, Á, *Melesio Morales, labor periodística*, p.214.

de estas corrientes musicales y “ha funcionado como un articulador de una estructura compleja, [que vincula] toda una gama de discursos políticos y costumbres sociales involucrados en diferentes lugares con la tradición y la transformación del poder.”<sup>29</sup>

En 1891 la fiebre wagneriana ganó adeptos en Italia y esto también alcanzó a México: la compañía de Napoleone Sieni llegó con *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Die Walküre* que alternaron con la corriente italiana *Cavallería rusticana* de Pietro Mascagni así como *Cleopatra* de Morales. Cabe resaltar que, Melesio fue uno de los muchos deslumbrados por la música de Wagner con semejantes sonoridades y kilométricas evoluciones músico-dramáticas. Mascagni, por su lado, “le hizo ver las posibilidades del verismo en la acción dramática como personajes comunes en condiciones cotidianas”.<sup>30</sup>

Tanto en la ópera como en la zarzuela confluyen dos aspectos importantes que se dirigen a la conformación de una identidad nacional: por una parte, la función social que desempeñaban como ejercicio de convivencia para cultivar la música como signo cultural, y, por otra, la búsqueda y creación de valores originales con personalidad independiente. No es de sorprenderse que las óperas mexicanas lo sean más por el origen de sus autores o por el argumento de sus libretos que por poseer cualquier connotación local o novedosa en su factura musical. El carácter nacional, cuando existe, se funda en la acción dramática y sus temas y sólo en una pequeña medida en la música misma. Esto irá cambiando con el avance del siglo que nace. En este punto, llegan a convergir la ópera y zarzuela a través del empleo de temas nacionales en los argumentos, y, tiempo más tarde, en la música.

La zarzuela mexicana se sitúa a medio camino entre estas dos posibilidades, usando en ciertas obras y autores un refinamiento musical y literario que las distingue, pero cediendo en la gran mayoría de los casos al gusto imperante, a la música fácil, el chiste de tono subido, el espectáculo femenino y al humor picaresco del ‘género chico’.<sup>31</sup>

La combinación entre texto y música con una visión nacionalista resultó mucho más favorecida. *A cuál más feo* (1877) de Lauro Beristáin (1837–1889) y *El paje de la virreina* (1879) de José Austri (1848–1911), son ejemplos del llamado ‘género grande’.

---

<sup>29</sup> Hall, S, *Op. cit.* p.34.

<sup>30</sup> Morales, M, *Op. cit.* p.46.

<sup>31</sup> Miranda, R, *México*, p.53.

Dentro del ‘género chico’ encontramos *Un paseo por Santa Anita* (1886), *El capitán Miguel* (1887) y *Matrimonio de cuerdos* (1890) de Luis Arcaraz (1844–1915), *Sustos y gustos* (1887) de Julio Ituarte (1845–1905); *Zulema* (1902) de Ernesto Elorduy (1863–1912) y *Chin chun chan* (1904), quizás la zarzuela más representada en México, de Luis G. Jordá (1869–1951). Todas estas composiciones escénico-musicales tuvieron mucho éxito, ya que se cantaban en español, los personajes vestían trajes típicos, las melodías eran conocidas por el público, y además se desarrollaban en algún lugar conocido del país.

En el caso de la ópera esta iniciativa fue explotada en forma recurrente por otros autores hasta principios del siglo XX. *Atzimba* (1900) de Ricardo Castro (1864–1907) está basada en la vida de Cuauhtémoc, quien sucumbe a las fuerzas de los españoles y es torturado por Hernán Cortés; *El rey poeta* (1901) de Gustavo E. Campa (1863–1934) es una trágica historia de amor entre una princesa purépecha y un español durante la conquista de Michoacán; *Anita* (1903) de Melesio Morales, que ya sea ha señalado, narra el conflicto de una mujer entre el amor carnal y el amor a la patria teniendo como escenario Puebla durante la intervención francesa, y *Nicolás Bravo* (1910) de Rafael J. Tello (1872–1946) nos cuenta las glorias del héroe nacional. En estas obras la tendencia llega a su máxima consecuencia. Con esta preferencia de identidad nacional dentro del género operístico, llegó la búsqueda del pasado prehispánico que se manifestó en un sentir ‘épico’ de exóticas batallas. A pesar del descubrimiento escénico de la historia nacional, la música siguió vinculada al lenguaje romántico de la segunda mitad del siglo XIX.

#### 4. Metodología en la edición musical

“Hacer una buena edición es un acto de crítica que engarza de manera central el material musical en todos los niveles”.<sup>32</sup>

El presente trabajo se fundamenta en el texto *La edición crítica de música: historia, método y práctica*. James Grier recurre a las investigaciones de Leonard E. Boyle sobre paleografía, códigos y significado histórico del escrito; también se apoya en las investigaciones de Jerome J. McGann sobre las artes a través de la socialización, recepción y creación de la obra ya que en la música el proceso de socialización va ligado a la representación sonora.

“A lo largo del último siglo y medio los editores musicales han procurado, presentar una edición neutral, que parecía preservar la objetividad y que permitía una limitada intervención editorial”.<sup>33</sup>

En musicología se notan dos tendencias:

‘ediciones interpretativas’ que contenían muchas instrucciones para la interpretación agregadas por los editores (tempo, dinámicas, fraseo, etc.) que ocultan la notación original y en las que el editor no hace diferencia entre sus indicaciones y las de la fuente original; además no existían recursos para distinguir unas de las otras –aparato crítico–

‘ediciones académicas críticas’ que están basadas en la relación entre la música del pasado (incluyendo el pasado reciente y el intérprete) y las relaciones históricas entre compositor e intérprete, para brindar a este último una partitura de fácil acceso<sup>34</sup>

Esta última descripción es lo que se pretende en este trabajo. La parte medular de la transcripción está tomada de las reducciones de las óperas de Melesio Morales. Sin embargo, se consultaron las partituras orquestales en los casos donde, por alguna razón, los manuscritos no son legibles, como en el siguiente ejemplo:

---

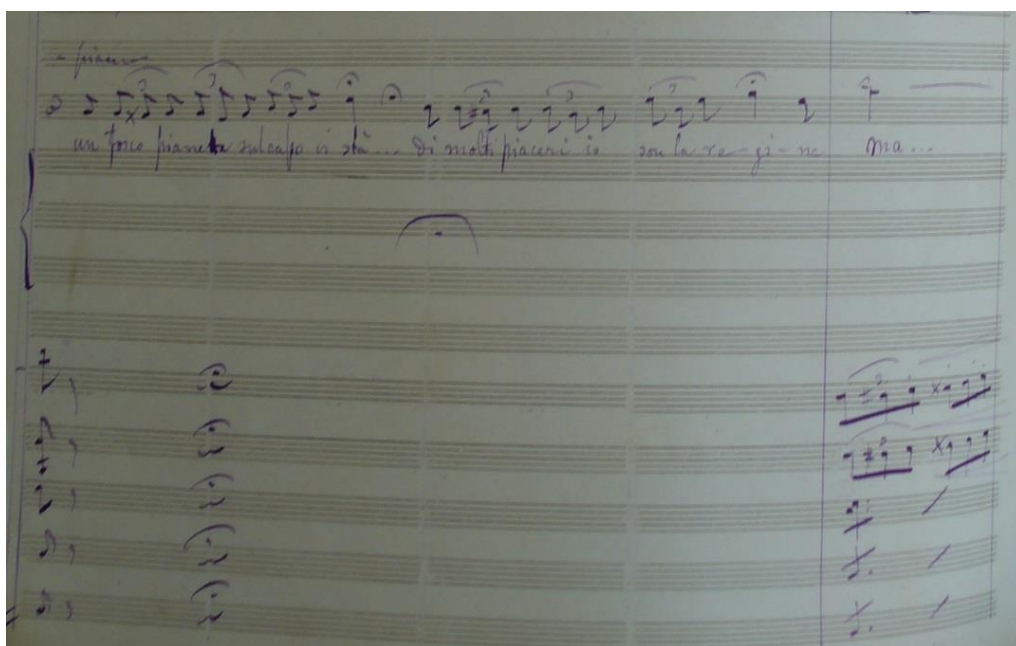
<sup>32</sup> Grier, J, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*, Madrid, Ed. Akal música, 2008, p.13.

<sup>33</sup> Grier, J, *Op. cit.* p.9.

<sup>34</sup> Grier, J, *Op. cit.* p.19.



Ejemplo 1 *Aria di Cleopatra* reducción canto y piano cc. 212–214



Ejemplo 2 *Aria di Cleopatra* partitura orquestal cc. 214–215

Para el autor del texto son cuatro los puntos principales para la edición:

1. Editar debe ser crítico por naturaleza.
2. Basar la edición en la investigación histórica.
3. Evaluar el texto musical a través de la investigación histórica.
4. Concebir el estilo musical como el juez de la evaluación crítica enraizada en el entendimiento histórico del trabajo.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Grier, J, *Op. cit.* p.16-17.

Al conocer los manuscritos que conforman el corpus se encontraron lugares en común para realizar la transcripción. Para Grier hay dos puntos que son primordiales: el significado histórico del material escrito y la obra de arte en la socialización, que en música se da llevándola al público a través de la interpretación y la presentación de marco teórico generalizado para la edición. Razón por la cual se incluye al menos una crónica de la época para comprender el impacto en el entorno sociocultural de ésta al momento del estreno.

En la crónica publicada en *La linterna*, periódico joco-serio del 23 de julio de 1877 se publicó lo siguiente:

La empresa de la Compañía de Ópera hace lo contrario del *Loco de la peluca*: se empeña en agradar al público.

Diversas óperas han puesto en escena en tan poco tiempo, y en las representaciones de *Gino Corsini* y *Fausto* no han dejado nada que desear.

Pero bajo Tuxtepec no progresa nada bueno y por eso no es extraño que el Teatro Nacional, tenga varias noches escasa concurrencia.<sup>36</sup>

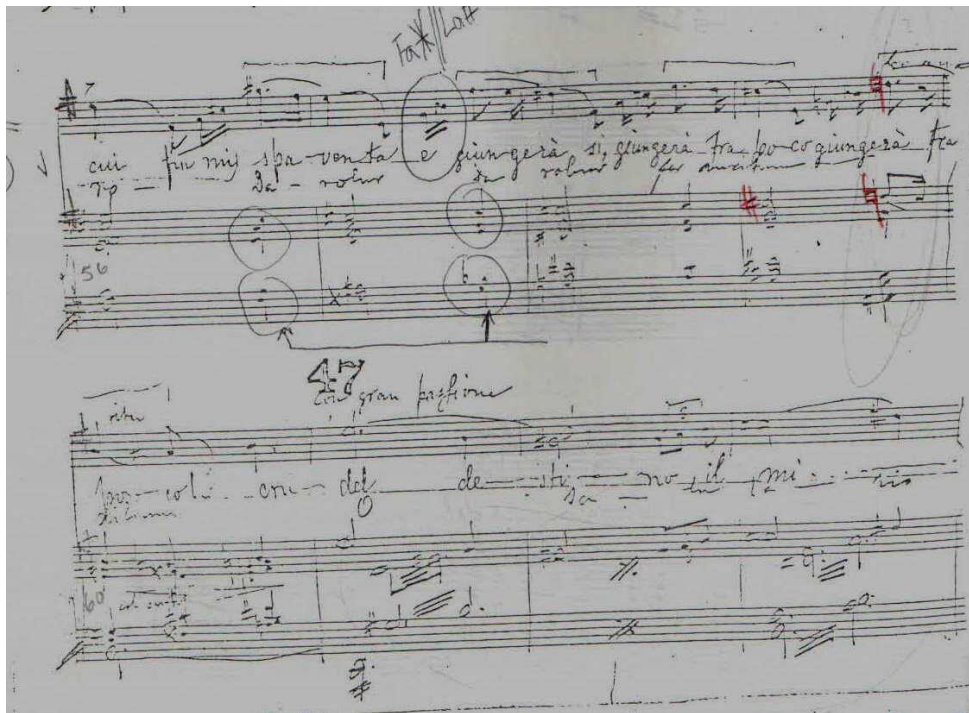
Dentro de este marco, cada editor puede desarrollar su propia metodología para el proyecto que tiene entre manos. “La mayor parte del discurso teórico limitado que existe sobre la edición musical se ocupa de la aplicación práctica del método editorial para repertorios específicos. Aunque cada repertorio, en realidad cada pieza, presenta desafíos especiales para el editor”.<sup>37</sup>

Este fue el proceso que se llevó a cabo: numeración de compases, revisión de cambios de compás, de tonalidad, doble barra, repeticiones y personajes que intervienen. He aquí un ejemplo:

---

<sup>36</sup> Bulnes, P, Reflejos, *La linterna*, 23 de julio de 1877, p.6.

<sup>37</sup> Grier, J, *Op. cit.* p.14.



Ejemplo 3 *Aria di Anita* partitura canto y piano cc. 56–63

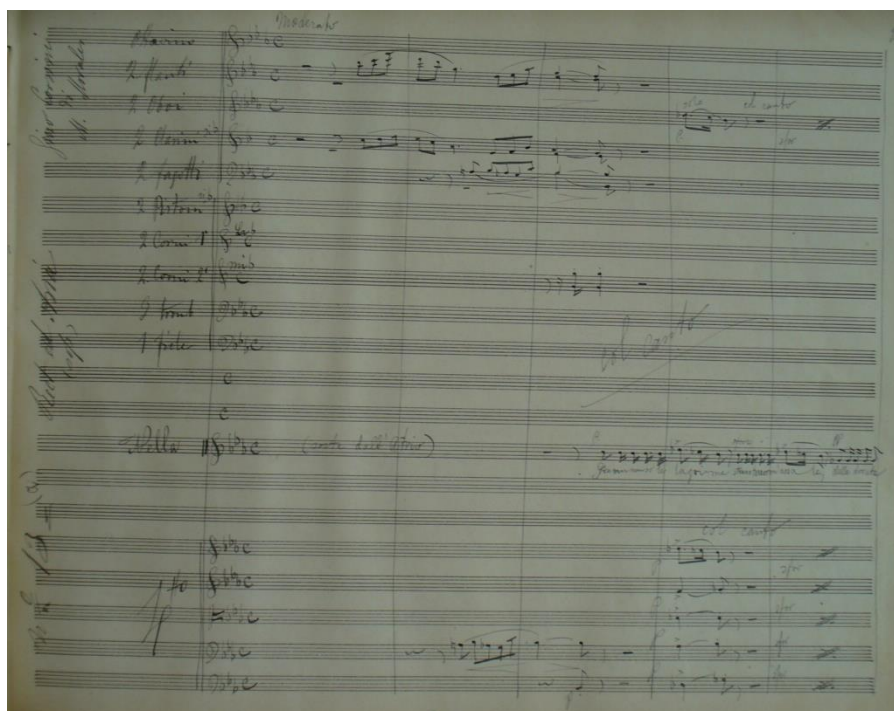
Hay dos características que deben tomarse en cuenta: las fuentes musicales son documentos prácticos y funcionales y la producción de estas –manuscritos o impresos– requieren del conocimiento de la notación musical especializada y el manejo técnico de la misma. Además, el autor del texto da un argumento claro para realizar nuevos trabajos musicales: “La motivación para producir una nueva copia de la pieza es la creación de un texto aprovechable para la interpretación exacta de los símbolos del ejemplar que tiene entre manos el editor.”<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Grier, J, *Op. cit.* p. 43.





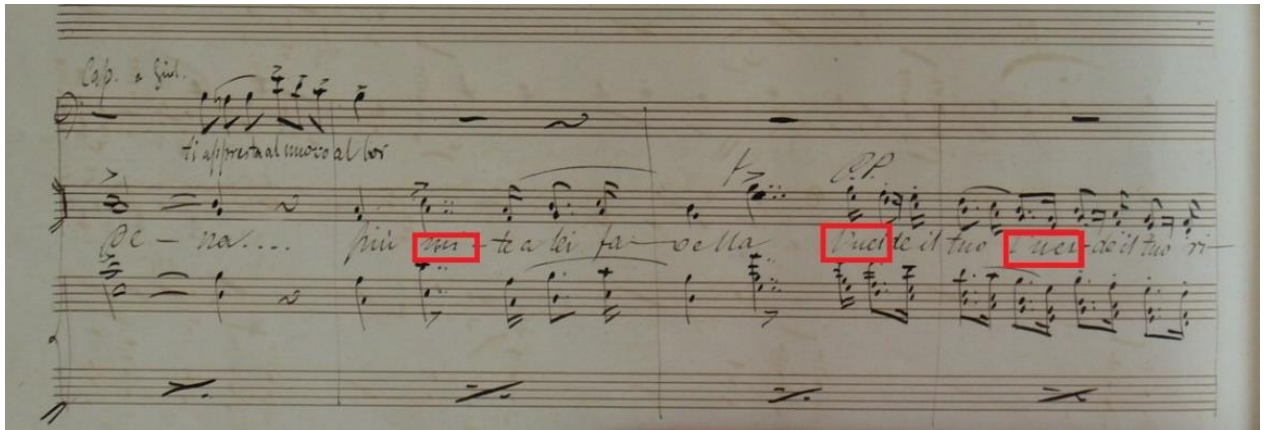
conlleva, adecuación de los valores rítmicos incompletos y/o sobrantes. Se respetó la aparición de las ligaduras de fraseo y articulación, pero en muchos casos, se hicieron sugerencias prácticas, ya que cierto número de éstas no se encuentran señaladas en los manuscritos y se confrontó la partitura obtenida con los manuscritos orquestales.



Ejemplo 6 *Aria di Nella* partitura orquestal cc. 1-5

En lo referente al texto de las arias se abordó la revisión ortográfica, el reacomodo, en caso necesario, para que el verso o los acentos tónicos de las palabras coincidieran con la estructura musical y el cotejo con los libretos publicados en separatas o en los periódicos. Grier pone especial atención en este proceso: “Los editores de géneros vocales deben estar preparados para presentar una edición precisa de los textos literarios incluidos en la misma, ajustándose a los estándares filológicos más elevados. Muchas ediciones de música vocal se estropean por incorporar transcripciones incorrectas y errores en la ortografía, uso de mayúsculas, la puntuación y la división de palabras”.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Grier, J, *Op. cit.* p. 124.

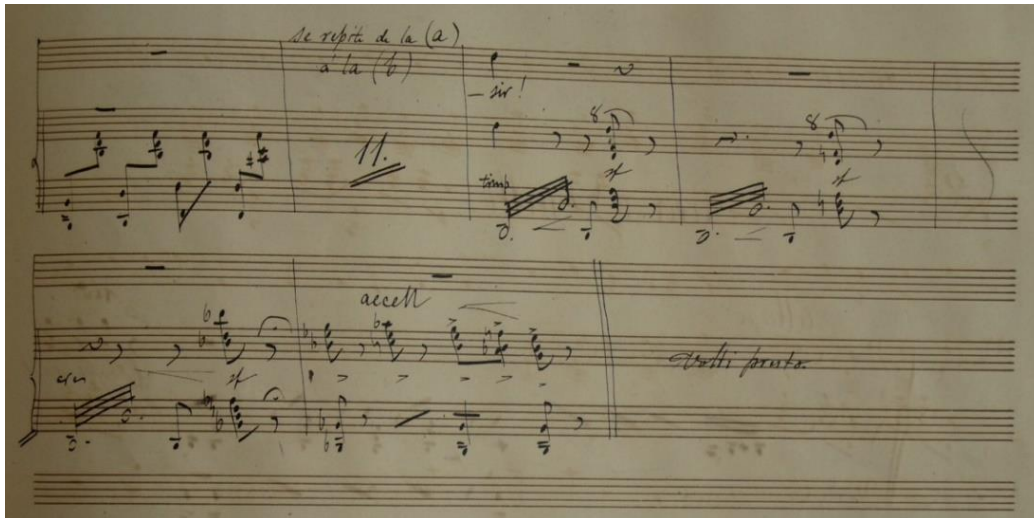


Ejemplo 7 *Aria di Giulietta* partitura canto y piano cc. 169–172

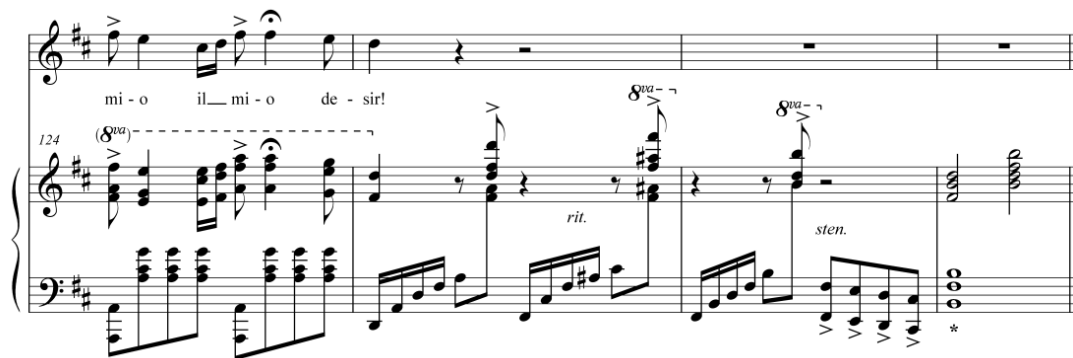
lor.  
 Più **mi** - te a lei fa - vel - la **l'uc** - ci - de il tuo **l'uc** - ci - de il tuo ri gor il  
 170  
*f* *pp* *rall.*

Ejemplo 8 *Aria di Giulietta* edición canto y piano cc. 170–174

Además, elaboré finales optativos en la edición, como se muestra en los ejemplos 9 y 10, ya que en los manuscritos las arias se enlazan con otras secciones que concluyen en dúos, tríos u otros ensambles y en ocasiones se eliminaron algunas repeticiones.



Ejemplo 9 *Aria di Giulietta* partitura canto y piano cc. 122–127



Ejemplo 10 *Aria di Giulietta* edición canto y piano final optativo cc. 124–127

En el texto *La edición crítica de música: historia, método y práctica* encontramos este párrafo; que debe tenerse en cuenta a lo largo del proceso de reconstrucción de cualquier obra:

“Todas las fuentes tienen el potencial de contener errores, lecciones que son imposibles dentro de las convenciones estilísticas del repertorio, como las entiende el editor. Éstas solo pueden ser identificadas y mejoradas a través del conocimiento íntimo del estilo que tenga el editor, los procesos de transmisión y la historia de la obra. Por tanto, ninguna teoría proporciona un método completamente

autosuficiente para editar, pero, dentro del enfoque histórico, cada uno aporta algunos conceptos y procedimientos valiosos”.<sup>40</sup>

Al llegar a este punto de la edición, se imprimió una primera prueba del material y se realizó el trabajo interpretativo, en la cual se detectaron conflictos que debieron resolverse: errores de captura, textos mal colocados, etc. En una segunda revisión práctica se valoraron y realizaron cambios con las observaciones sugeridas por el pianista acompañante en la escritura del acompañamiento. Finalmente se obtuvo una partitura práctica y funcional, que además contiene un listado que contiene los cambios realizados y conforma el aparato crítico de la edición.

---

<sup>40</sup> Grier, J, *Op. cit.* p. 99-100.

## 5. Análisis de las óperas y partituras

### Romeo

Libreto de Felice Romani

Personajes

Giulietta, hija de Capellio (soprano)

Romeo, jefe de los Montesco (mezzosoprano),

Tebaldo, partidario de los Capuleto (barítono)

Capellio, jefe de los Capuleto (barítono)

Lorenzo, confesor de los Capuleto y amigo de Romeo (bajo)

Coro

### Sinopsis

Acto primero

Capellio pide a sus leales vasallos que se preparen para enfrentarse con los Montesco pues se espera un ataque. Su odio se centra en Romeo, quien ha asesinado a su vástago. Giulietta y Romeo se han enamorado; éste se presenta como embajador del enemigo para solicitar una tregua en la cual debe quedar sellada la boda entre ambos. Capellio rechaza toda propuesta de paz y anuncia la próxima boda de su hija con Tebaldo, su más fiel seguidor. El joven Montesco desesperado trata de ver a su amada. Giulietta quien, presa de desesperación, se prepara para la boda acordada por su padre. Lorenzo lleva furtivamente a Romeo con la moza y se juran fidelidad eterna; él trata de convencerla de que se vaya al exilio, pero ella se niega a perder el honor. Se inicia la celebración y Romeo tratará de impedir la boda; el plan fracasa y el enamorado se salva por la oportuna intervención de sus seguidores.

Acto segundo

El clérigo ayudará a Giulietta a evadir su destino: beberá un poderoso somnífero que la hará parecer muerta y, al ser llevada a la tumba, su gentilhombre estará presente en el momento en el que ella despierte. Romeo sin recibir noticias va en busca de la joven y es descubierto por Tebaldo quien lo reta a duelo. Van a luchar enfurecidos por los celos, cuando escuchan del interior del palacio cantos fúnebres que lamentan el destino de la amada. Ambos bajan las armas. El joven Montesco consigue entrar al sepulcro donde ve a su adorada y la cree muerta. Éste se envenena. Al poco tiempo Giulietta despierta, ve moribundo a Romeo y cae muerta de dolor sobre el cuerpo de su devoto amor. Ambos bandos los encuentran así y contemplan con horror lo que ha provocado la rivalidad entre las dos familias.

## Entorno de las arias

### Antecedentes

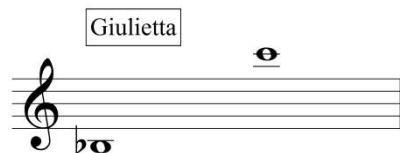
Se prepara el ataque contra los Montesco. Romeo disfrazado trae una oferta de paz que es rechazada. Capellio anuncia la boda de Giulietta y Tebaldo; Romeo desesperado trata de ver a la joven.

### Aria

¡Oh! *Quante volte* inserta en el acto primero, escena segunda de la obra, se desarrolla en las habitaciones de Giulietta: la moza se está preparando para la boda que ha concertado su padre. Ella ama a Romeo y lamenta con profunda tristeza el destino que le espera.

### Extensión vocal

Se requiere el siguiente rango vocal para interpretar el personaje que aparece en escena.



### Traducción

<i>Oh! Quante volte</i>	<i>Oh! Cuantas veces</i>
<p>Eccome lieta vesta.                      Eccome adorna come vittima all'ara!                      Oh! Si almen potessi qual vittima cader dell'ara al piede!                      O nuziali tede, aborrite cosi fatali!</p> <p>Ah! Siate per me faci ferali.                      Ardo... una vampa, un foco tutta me stringge.                      Un refrigerio ai venti io chiedo invano.                      Ove sei tu, Romeo? In qual terra t'aggiri?                      Dove inviarti i miei sospiri?                      Oh! Quante volte, ti chiedo al ciel piangendo!                      Con quale ardor t'attendo, e inganno il mio desir!                      Raggio del tuo sembiante                      Ah! Parmi il brillar del giorno, l'aura che spira intorno mi sembra un tuo sospir.</p>	<p>Aquí estoy vestida de blanco.                      ¡Aquí adornada, como víctima para el altar,                      oh, si cayera como víctima a los pies del sagrario, oh, antorchas nupciales, tan aborrecidas y fatales!</p> <p>¡Ah, son para mí luces funestas!                      Ardo... una llama, un fuego toda me oprime.                      En vano pido aire fresco.                      ¿Dónde estás? Romeo, en qué tierras vagas, ¿cómo enviarte mis suspiros?                      ¡Oh, cuantas veces, le he pedido al cielo llorando,                      ¡Con qué pasión te espero y engaño mi deseo!                      Ansío tu presencia.                      ¡Ay, siento que brilla el día, el aire que sopla a mi alrededor me parece un suspiro tuyo!</p>

### Aparato crítico

Compás	En el original	En la edición
25	Texto <i>alma</i>	Texto <i>almen</i>
33	Texto <i>a</i> Piano m.i. re 4	Texto <i>o</i> Piano m.i si 4
35	Voz Sol 6	Voz Fa 6
71	Texto <i>l'aggiri</i>	Texto <i>t'aggiri</i>
81-83	Piano m.i. acompañamiento en contratiempos	Piano m.i. acompañamiento a tiempo
86-88	Piano m.i. acompañamiento en contratiempos	Piano m.i. acompañamiento a tiempo
98	Piano m.i. se modificó la inversión La 4, Mi 5, Sol 5	Piano m.i. inversión Sol 4, La 4, Mi 5
107	Piano m.d. sin trémolo	Piano m.d. con trémolo
110	Voz <i>oppure</i> Do sostenido 6	Voz La 6
115-117	Piano m.i. acompañamiento en contratiempos	Piano m.i. acompañamiento a tiempo
127	Inicia transición al siguiente número	Piano m.i. Si 3, Fa 4, Si 4 con valor de redonda m.d. Fa 5, Si 5, Re 6 Si 5 con valor de mitad, Re 6, Fa 6, Si 6 con valor de mitad

## Antecedentes

Romeo infiltrado entre los invitados al himeneo, arma una trifulca para tratar de llevar consigo a Giulietta. Su gente lo descubre y lo rescata, gracias a lo que logra huir.

## Aria Giulietta

*Morte non temo io* inserta en el acto segundo, escena primera de la obra, se desarrolla en el atrio interno del Palacio de Capellio: Giulietta, incierta del destino de Romeo, está dispuesta a todo para evadir su destino y casarse con su amado. Lorenzo ayudará a los jóvenes a huir y Capellio apresurará a la hija para realizar el enlace al amanecer.

### Extensión vocal

Se requiere el siguiente rango vocal para interpretar los personajes que aparecen en escena.

The image displays musical notation for four characters. Giulietta is shown on a treble clef staff with a single note on G4. Lorenzo is on a bass clef staff with a note on G2. Capellio is on a bass clef staff with a note on G2. The Coro is shown on a grand staff (treble and bass clefs) with a note on G4 in the treble and a note on G2 in the bass.

### Traducción

<i>Morte non temo io</i>	<i>A la muerte no le temo</i>
<b>GIULIETTA</b> Ni alcun ritorna!... Oh! Cruda, dolorosa incertezza! Il suon dell'armi si dileguò. Sol tratto tratto un fioco, incerto mormorio lunge si desta, come vento cessar della tempesta. Chi cadde, Ohimè! chi vinse? Chi primo io piangerò? Né uscir poss'io! E ignara di mia sorte io qui m'aggio! Lorenzo! Ebben?	<b>JULIETA</b> ¡Nadie regresa... oh, cruel, dolorosa incertidumbre! El ruido de las armas se disipó. A veces se ve una luz, a lo lejos se oyen murmullos inciertos, como el viento al terminar la tempestad. ¿Qué sucede, ay de mí, quién venció; quién llora? ¡No puedo salir, estoy aquí ignorante de mi suerte! Lorenzo... ¿y bien?



**LORENZO**

Salvo è Romeo.

**GIULIETTA**

Respiro.

**LORENZO**

Nella vicina rocca da' suoi sorpresa, da Ezzelin soccorso sperar ei puote...ma tu, lassa! in breve di Tebaldo al castel tratta sarai, se in me non fidi, se al periglio estremo con estrema fermezza or non provvedi.

**GIULIETTA**

Che far? Favella.

**LORENZO**

Hai tu coraggio?

**GIULIETTA**

E il chiedi?

**LORENZO**

Prendi: tal filtro è questo e si possente, che sembante a morte sonno produce. A te creduta estinta tomba fa data nei paterni avelli...

**GIULIETTA**

Oh! che di' tu? fra quelli giace il fratel da Romeo trafitto... E esso del mio delitto sorgeria punitor.

**LORENZO**

Al tuo svegliarti saremo presenti il tuo diletto ed io... non paventar. Tremi? T'arretti?

**GIULIETTA**

No, Gran Dio! Morte io non temo io il sai, sempre io la chiesi a te, si. Pur non provato mai sorge un terrore in me che mi sgomenta.

**LORENZO**

Fida, deh! fida in me, sarai contenta.

**LORENZO**

Romeo está a salvo.

**JULIETA**

Respiro.

**LORENZO**

¡En la vecina fortaleza de Ezzelino, para su sorpresa, recibí auxilio... pero tú! En breve serás llevada al castillo de Tebaldo, si no confías en mí, debes enfrentarte al peligro extremo ahora con firmeza.

**JULIETA**

¿Qué debo hacer? Habla.

**LORENZO**

¿Tienes valor?

**JULIETA**

¿Y lo preguntas?

**LORENZO**

Toma, este filtro es tan poderoso, que produce un sueño parecido a la muerte. A ti, creyéndote muerta sepultura te darán junto a tus antepasados paternos...

**JULIETA**

¿Pero, qué dices? con ellos yace mi hermano al que Romeo mató... Él regresará a castigarme por mi pecado.

**LORENZO**

Cuando despiertes estaremos presentes tu amado y yo... no tengas miedo. ¿Tiemblas, dudas?

**JULIETA**

¡No, Dios mío! A la muerte no le temo, lo sabes, siempre te lo he dicho, sí. Pero nunca había surgido este terror en mí, me da pavor.

**LORENZO**

¡Confía, ay, confía en mí, estarás contenta!

<p><b>GIULIETTA</b> Ah! Se del licor possente se fallisse la virtù... Se in quell'orror giacente non mi destassi più...dubbio crudele!</p> <p><b>LORENZO</b> Prendi, gl'istanti volano, il padre tuo s'avanza.</p> <p><b>GIULIETTA</b> Il padre! Ah! porgi e salvami.</p> <p><b>LORENZO</b> Salva sarai, costanza!</p> <p><b>GIULIETTA</b> Guidami altrove.</p> <p><b>CAPELLIO</b> Arresta. Ancor sei desta? Esci: a seguir lo sposo ti appresta al nuovo albore.</p> <p><b>CORO</b> Lassa! D'affanno è piena, geme, si regge appena. Più mite a lei favella; l'uccide il tuo rigor.</p> <p><b>GIULIETTA</b> Ah! non poss'io partire priva del tuo perdono: presso alla tomba io sono. Ah! dammi un amplesso almeno. Pace una volta all'ire, pace ad un cor che muore. Dorma ogni tuo furore del mio sepolcro in sen, Ah! padre mio, perdona un cor che muor.</p> <p><b>CAPELLIO</b> Esci...Lasciami... alle tue stanze riedi.</p> <p><b>LORENZO</b> Ah! vieni e simula.</p>	<p><b>JULIETA</b> ¡Ay, si fallase la virtud del potente licor... si! en el horror yacente quedara para siempre... ¡duda cruel!</p> <p><b>LORENZO</b> Tómalo, el tiempo corre, tu padre se acerca.</p> <p><b>JULIETA</b> ¡Mi padre, ay, dámelo y sálvame!</p> <p><b>LORENZO</b> ¡Estás salvada, constancia!</p> <p><b>JULIETA</b> Llévame a otro sitio.</p> <p><b>CAPULETO</b> Espera. ¿Todavía estás despierta? Prepárate con el alba saldrás para seguir a tu esposo.</p> <p><b>CORO</b> Desventurada, de afán y de pena, gime, apenas se erige. Sé más bondadoso y háblale; ¡la mata tu rigor!</p> <p><b>JULIETA</b> No puedo partir sin tu perdón: cerca de la tumba estoy, ay, ¡dame un abrazo al menos! Paz en vez de ira, paz para un corazón que muere. ¡Que duerma tu furor en el seno de mi sepulcro, ay, padre mío, perdona a un corazón que muere!</p> <p><b>CAPULETO</b> Sal... Déjame... a tus estancias regresa.</p> <p><b>LORENZO</b> ¡Ah, ven y disimula!</p>
--	---

## Aparato crítico

Compás	En el original	En la edición
26	Voz falta el último tiempo del compás	Silencio de cuarto
29	Texto <i>muon</i>	Texto <i>suon</i>
32	Texto <i>fuoco</i>	Texto <i>fioco</i>
35	Texto <i>dei</i>	Texto <i>chi</i>
37	Texto <i>viene</i>	Texto <i>vinse</i>
38	Texto <i>ponn'io</i>	Texto <i>poss'io</i>
49–50	Piano sin acentos	Piano con acentos
51	Voz La $\flat$ 4, Si $\flat$ 4	Voz La b 4, Si b 4
52	Voz Mi $\flat$ 5, Si $\flat$ 4	Voz Mi b 5, Si b 5
55	Texto <i>bastel</i>	Texto <i>castel</i>
58	Texto <i>esfrema</i>	Texto <i>estrema</i>
60	Texto <i>fai</i>	Texto <i>hai</i>
61	Texto <i>iedi</i>	Texto <i>chiedi</i>
68	Lorenzo ritmo octavo con punto en el primer tiempo Piano Fa $\sharp$ 6 Giulietta Fa $\sharp$ 6	Lorenzo ritmo octavo primer tiempo Piano Sol b 6 Giulietta Sol b 6
81	Texto <i>parentar</i>	Texto <i>paventar</i>
82	Texto <i>fremi</i>	Texto <i>tremi</i>
83	Texto <i>arresti</i>	Texto <i>arretti</i>
86	Piano m.i. Sol $\sharp$ 5 en el acorde	Piano m.i. La 4, Re 5, Mi 5 en el acorde
87	Piano m.i. Sol $\sharp$ 5 y La 5 en el acorde	Piano m.i. La 4, Mi 5 en el acorde
90–97	Voz sin apoyaturas	Voz con apoyaturas Si 5, Re 6, Si 5, Re 6, Re 6, Mi 6
102	Voz <i>oppure</i> La 5	Voz La 6
130	Piano m.i. Sol $\sharp$ 5 en el acorde	Piano m.i. La 4, Re 5, Mi 5 en el acorde
131	Piano m.i. Sol $\sharp$ 5 y La 5 en el acorde	Piano m.i. La 4, Mi 5 en el acorde
170	Texto <i>sui</i>	Texto <i>mite</i>
171	Texto <i>ducide</i>	Texto <i>l'uccide</i>
172	Texto <i>lucide</i>	Texto <i>l'uccide</i>

173	Piano m.d. La 4 en el acorde	Piano m.d. Fa 5, Re 6 en el acorde
174	Piano m.d. Sol 4 en el acorde	Piano m.d. La4, Re 5 en el acorde
190–192	Piano m.i. acompañamiento de octavo en primer y tercer tiempos de cada compás	Piano m.i. acompañamiento silencio de octavo y tres octavos
196–199	Piano m.d. trémolos con octava	Piano m.d. trémolos sin octava
207	Piano m.i. trémolo octava baja m.d. reorganización del acorde <i>Voz oppure Si 5</i>	Piano m.i. trémolo sin octava m.d. acorde Si 4, Re 5, Fa 5 <i>Voz Si 6</i>
229	Piano m.i. sin Mi $\flat$ 2	Piano m.i. con Mi $\flat$ 2

## RECEPCIÓN

En la crónica publicada en *El Constitucional* periódico político y literario, de artes, industria, teatros, anuncios, etc. del 31 de enero de 1863 se publicó la siguiente crónica titulada *Julieta y Romeo*:

El martes en la noche hemos tenido el gusto de asistir a la representación de la ópera, que cabeza este artículo, cuyo argumento antiguo tuvo en su originalidad música del inmortal Bellini, que ahora, por la primera vez, se ha presentado con la compuesta por el joven mexicano Melesio Morales.

Nada tiene de semejanza la una con la otra música que es original y no plagiada. En toda la partitura hay unidad de pensamiento, y la melodía caracteriza tan bien los pasajes del argumento, que es tierna, es arrebatada, cuando tiene que describir el furor, y delirante cada vez que la pasión de amor llega a ese período tan difícil de ser pintado por los sentidos. Indudablemente Melesio Morales es un profesor no común, y su composición será oída con agrado no solo en los teatros de México, sino en los de Nápoles y Milán.

Los coros son de mucho efecto, y en el segundo acto encanta la escena y quinteta que pasa entre Romeo, Julieta, Tebaldo, Lorenzo y Capellio.

En el tercero nos agradó mucho la romanza del barítono que juzgamos como un aumento a la música antigua, pues no recordamos que Bellini haya colocado en su ópera esa parte que ahora puso el señor Morales.

La plegaria de Romeo y el dueto final son verdaderamente magníficos, y el autor mexicano estuvo en esas composiciones inspirado y acaso poseído de igual pasión a la de la escena, es solo sintiéndola es como se puede describir tan acertadamente.

Poco inteligentes en achaque de contrapunto apenas hemos dicho lo que nos ha parecido de los pasajes más prominentes, pero esto no quiere decir que el resto de la partitura sea defectuoso. Toda ella es buena desde el coro del primer acto hasta el dueto del último, y nos complacemos de que un joven mexicano sea no solo imitador de Bellini, sino que rivalice noblemente con aquel malogrado maestro.

Debemos decir para concluir, que los actores y actrices que tomaron parte en la representación estuvieron todos felices, y que en la orquesta no notamos alguna cosa que fuera disonante, lo que prueba que los artistas estuvieron distantes de una rivalidad, y que todos tuvieron la mejor voluntad para contribuir al brillo de la ópera de nuestro compatriota, a quienes citamos para que termine la ópera de *Ildegonda* que sabemos está trabajando hace algún tiempo. Las ovaciones espontáneas y sinceras que Morales ha recibido deben quitarle toda timidez y alentarle para que continúe con entusiasmo la difícil cuanto gloriosa carrera que ha emprendido.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Jardón, Gregorio P, *Julieta y Romeo*, *El Constitucional*, 31 de enero de 1863, p.3.

## **Ildegonda**

Libreto de Temístocle Solera

Personajes

Ildegonda, hija del señor Gualderano (soprano),

Rizzardo Mazzafiori, cruzado, joven del pueblo (tenor)

Idelbene, (mezzosoprano)

Rolando Gualderano, padre de Ildegonda (barítono)

Roggiero Gualderano, hermano de Ildegonda (tenor)

Ermenegildo Falsabiglia prometido de Ildegonda (bajo)

Coro

## **Sinopsis**

Acto primero

Se anuncia la boda de Falsabiglia e Ildegonda, quien está triste por la reciente muerte de su madre. Los Gualderano saben de los amores de la fémina de la familia con Rizzardo y amenazan con matarlo si se interpone. Los amantes se encuentran en el jardín donde intercambian juramentos eternos de felicidad tomando a Dios como testigo de su unión. Se prometen que el primero en morir irá por el otro para así realizar su amor aún después de la muerte, y se despiden. Rizzardo es emboscado por Ruggiero y tras breve combate el hermano de Ildegonda cae herido de muerte. Rolando rodeado de su séquito enloquece y maldice a su hija; jura matar al asesino de su hijo.

Acto segundo

En el palacio Gualderano se planea la muerte de Mazzafiori que no ha sido encontrado. Se clama venganza. Idelbene se mantiene fiel a Ildegonda, encerrada en un convento por su padre. Enloquecida clama por el alma de su amante. Éste llega dispuesto a huir con su amor y la joven presa del delirio cree que viene por ella para llevarla al cielo. El padre de la joven embosca a la pareja. Ildegonda se convence de que Rizzardo está vivo y ahora que sabe inevitable su muerte, pierde la razón. El cruzado recuerda apasionadamente a Ildegonda. Intempestivamente entra la guardia de Rolando para informarle que ha sido perdonado ya que su hija agonizante necesita una última alegría en la vida. En el convento yace la moribunda Ildegonda quien recuerda la maldición de su padre y los tristes acontecimientos que la han alejado de su amante. Rizzardo entra en la habitación y tras un último adiós a su amada, ésta muere en sus brazos.

## Entorno de las arias

### Antecedentes

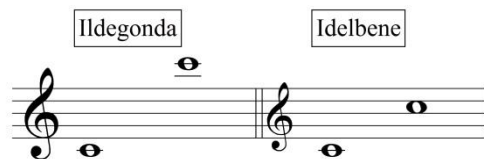
Se festeja el anuncio de la boda de Ildegonda y Ermenegildo. Los Gualderano saben de los amores secretos de la joven y planean dar muerte a Rizzardo. Ella parte desconsolada a reunirse con su amante, mientras tanto se planea una emboscada para terminar con este romance.

### Aria

*¡Quai memorie!* Inserta en el acto I, escena II, se desarrolla en el jardín del palacio Gualderano: Idegonda, acompañada de Ildebene, acude a la cita con su enamorado. Llena de dolor pide consuelo a su difunta madre en el difícil momento que vive.

### Extensión vocal

Se requiere el siguiente rango vocal para interpretar los personajes que aparecen en escena.



### Traducción del aria

<i>Quai memorie!</i>	<i>Qué recuerdos!</i>
<p><b>ILDEGONDA</b>            Le udisti? Oh, voi felici ch'ergete a Dio la voce, libere il core di mondano affetto!            Ch'io respiri quest'aura! Insana gioja. A me cagion di morte, là pur s'aggira... amica t'avvicina.            Quai memorie al trafitto mio core! Qui Rizzardo giuravami amore! Ah! Pietosa la madre in quel loco, mi diè speme, al mio pianto s'unì... Ohimè! Que sola lasciommi dolente, agli sdegni d'un padre furente.            Pria la morte che spegnere un foco cui la madre è il Signor benedí.</p>	<p><b>ILDEGONDA</b>            ¿Oíste? ¡Felices, ustedes que elevan a Dios la voz, con el corazón libre de un afecto mundano!; que yo respire este aire; alegría insana, causa de muerte para mí y, sin embargo, me envuelve... acércate, amiga.            ¡Qué recuerdos en mi corazón herido; aquí Ricardo me juraba amor!; ¡Ah, piadosa la madre en este lugar, me dio esperanza, se unió a mi llanto! ¡Ay de mí, me deja afligida ante la indignación de un padre enfurecido!            Primero la muerte, que sofocar un amor que mi madre y el Señor bendicen.</p>

<p><b>IDELBENE</b> Scaccia il duol che si t'accora disperato il mal non è.</p> <p><b>ILDEGONDA</b> Madre mia! Se m'ami ancora, fa che tosto io voli a te. Or che allora de'mortali tacerando gli sdegni infesti! Là narrandoti i miei mali il mio sposo attenderò. Fra le gioje dei celesti io già volo in paradiso: tu godrai nel mio sorriso, nel tuo gaudio anch'io goder.</p>	<p><b>IDELBENE</b> Desecha el dolor que ahora te aflige, el mal no es irreparable.</p> <p><b>ILDEGONDA</b> ¡Madre mía, si aún me amas, haz que pronto vuele a ti y que entonces los mortales acallen su emponzoñado enojo! Allá, contándote mis males, esperaré a mi esposo. Hacia la alegría de los cielos, me dirijo al paraíso: tú gozarás de mi sonrisa, con tu regocijo también yo gozaré.</p>
---	---

### Aparato crítico

Compás	En el original	En la edición
2	Sin indicación de dinámica	Indicación de <i>f</i>
92	Sin indicación de dinámica	Indicación de <i>p</i>
123	Piano m.d. sin indicación de octava alta m.i. Do 5, Sol 5, Si 5	Piano incluye indicación de octava alta m.i. se omite el Sol 5 del acorde
127	Piano m.d. sin indicación de octava alta m.i. Do 5, Sol 5, Si 5	Piano incluye indicación de octava alta m.i. se omite el Sol 5 del acorde
128	Voz y piano sin acentos	Voz y piano con acentos
155	Piano m.d. sin indicación de octava alta m.i. Do 5, Sol 5, Si 5	Piano incluye indicación de octava alta m.i. se omite el Sol 5 del acorde
159	Piano m.d. sin indicación de octava alta m.i. Do 5, Sol 5, Si 5	Piano incluye indicación de octava alta m.i. se omite el Sol 5 del acorde



## Antecedentes

Tras haber matado a Roggiero Gualderano, Rizzardo escapa de la persecución. Rolando, y su séquito claman venganza y se exige que lleven al asesino al patíbulo. Ildegonda ha sido enclaustrada por su padre.

## Aria

*¡Perdon gran Dio!* Se ubica en el acto segundo, escena segunda. La acción se desarrolla en el convento que está anexo al palacio Gualderano: Ildegonda cree que Rizzardo ha muerto y lo llama; empieza a dar signos de perder la razón por el dolor que la aqueja.

## Extensión vocal

Se requiere el siguiente rango vocal para interpretar los personajes que aparecen en escena.



## Traducción

<i>Perdon gran Dio!</i>	<i>!Perdón, Dios mío!</i>
<p><b>ILDEGONDA</b> Gran Dio! Ti placa ove mi cielo. Ah! Dove m'abbandonò paterno sdegno. Orrenda carcere è questa. Sola sepolta qui. Ohimè! Perchè siccome il mio Rizzardo gli uomini feroci non mi voglion dar morte. E ancor Rizzardo l'ombre tua che non scese a consolarmi. E pur fida son io, pura siccome il dì del giuro mio.</p> <p>Perdon, gran Dio se il crimine, oh ciel! É grave tanto colpisci coi tuoi fulmini questo cuor ch'è intanto da tormentosi palpiti i squarcia si così. Ma poi, oh ciel! Serenati da limpido il zafiro, e la paterna collera, l'ultimo mio sospiro, calmi alfin e coglimi fra tuoi beati un dì.</p>	<p><b>ILDEGONDA</b> ¡Dios mío! ¡Serénate, cielo!; esta cárcel es horrenda; ay, dónde me abandonó el enojo paterno, sola estoy aquí sepultada, ¡ay de mí! ¿Por qué los hombres feroces señalan a Ricardo y a mí no quieren darme muerte? Ricardo, tu sombra no cesa de consolarme y aún soy fiel, pura como el día de mi juramento.</p> <p>Perdón, Dios mío, el crimen, ¡Oh, cielo!, es tan grave que a este corazón afligido por tormentosas palpitations lo golpeas con tus rayos y parece romperse! Pero, cielo cual límpido zafiro serénate y, cuando la cólera paterna extinga mi último suspiro, ese día recíbeme entre los bienaventurados.</p>

<p><b>CORO</b>  Pregiam! È orribile questa del ciel  minaccia, fors'ei le parve, agli uomini  brame del cor rinfaccia, Deh! Calmisi,  gran Nume il tuo furore! Placa la guerra  infausta degli elementi irati.</p> <p><b>ILDEGONDA</b>  Gran Dio perdon, perdon!</p> <p><b>CORO</b>  Torni il tuo riso a splendere sovra gli  umani fati! Stende pietoso un'iride, nunzio  di pace e amore.</p>	<p><b>CORO</b>  ¡Oremos! Es horrible la amenaza del cielo;  tal vez reprendan a los mezquinos,  hombres de corazón codicioso ¡Ay, gran  Deidad!, ¡Calma tu furor, aplaca la guerra  infausta de los elementos enfurecidos!</p> <p><b>ILDEGONDA</b>  ¡Dios mío, perdón, perdón!</p> <p><b>CORO</b>  ¡Que vuelva tu risa a resplandecer sobre el  destino humano! Extiende un arco iris  piadoso, mensajero de paz y amor.</p>
---	--

#### Aparato crítico

Compás	En el original	En la edición
151	Piano La 4 en el acorde de m.i. m.d. sin La 5 en el tercer tiempo	Piano m.d. tercer tiempo se incluye La 5 en el acorde
153	Piano La 4 en el acorde de m.i. m.d. sin La 5 en el tercer tiempo	Piano m.d. tercer tiempo se incluye La 5 en el acorde

## RECEPCIÓN

En la crónica publicada en *La orquesta*, periódico omniscio, de buen humor y con caricaturas, del 31 de enero de 1866 se publicó lo siguiente:

En estos tiempos, la mujer que quiere y puede, se casa con quien la gana se le da, aunque se opongan sus padres, sus tíos, y toda su parentela. En el último caso, se ocurre al prefecto, la policía interviene, y los opositores se quedan con un palmo de narices, exceptuando el caso en que el novio sea adjudicatario, porque aquí han establecido los clérigos un mandamiento que no está en uso ni en Francia, ni en España, ni en ningún otro país católico; pero no habiendo dos o tres finquitas de por medio, los novios se dan buenos verdes y al fin se casan, quédese el padre enojado o contento, pues este es punto secundario.

En los tiempos de *Ildegonda*, es decir, en los tiempos en que un viejo fanático y sanguinario predicaba la guerra y el exterminio en nombre de Dios, las cosas y los casamientos pasaban de distinta manera. Los padres, revestidos de una autoridad sin límites, designaban a sus hijas el marido que les parecía y ¡ay de ti Jerusalén! Aquí comenzaban las dificultades, los peligros, los encierros y los calabozos para la doncella; los desprecios, las amenazas, los desafíos y finalmente, la muerte para los galanes. Este modo de vivir o estas costumbres domésticas, que a Dios gracias, se acabaron, han dado materia para muchas novelas lúgubres, y para muchos episodios que calcados todos sobre un mismo tema, no se distinguen sino por los nombres de los perseguidos y sus mayores o menores sufrimientos.

Este es, en sustancia, el argumento de *Ildegonda* y si el maestro no eligió otro mejor, es porque la primera dificultad de un compositor en México es encontrar un libreto en italiano. Dulce y sonoro como es el español, no repite tantas vocales y tantas palabras suaves como el italiano, y que se adaptan con tanta oportunidad y perfección a la música.

Como la lectura del libreto puede dar una mejor idea del argumento, pasaremos a ocuparnos de la música, y de la ejecución. Nada se presta tanto a la charlatanería como la música. Cuando se trata de juzgar una ópera nueva, todo el mundo se considera competente y todo el mundo ensarta palabras a su antojo, hace notar bellezas que no existen y marca tal vez defectos donde no los hay, en sustancia la música es apreciada con más exactitud y justicia por aquellas gentes de buena fe y buen oído que escuchan sin pretensiones y juzgan sin pasión.

Diga usted, aunque sea de chanza, que la música de Melesio Morales es parecida a la de Meyerbeer, y todo cuanto alemán vende chapas y clavos en México le cantará a usted un coro de tenores y bajos que será un primor. Diga, aunque sea por broma que *Ildegonda* se parece a las óperas de Verdi, y oír a los italianos exclamar *ostia corpo di Dio*.

Por otra parte, ponga en escena en el teatro de México a *Los Hugonotes* y verá respetar mucho el nombre divino de Meyerbeer, pero dormir a muchos de los espectadores. ¿Es que la obra de Meyerbeer es mala y el público un ignorante y bárbaro? No señor, sino que hay ciertas partituras que no pueden entenderse sino después de oírlas ocho o diez veces, aun así, solo son bien comprendidas por los que conocen profundamente todas las dificultades del arte musical.

*Ildegonda* sin que entremos en comparaciones imposibles, porque en ellas el gusto tiene quizá más parte que la ciencia, es una ópera buena, que ha de tener una larga vida y ha de ser con el tiempo representada en más de un teatro. Fáltale para los mexicanos una cosa muy importante, y sin la cual jamás la aceptarán como un producto del genio y un esfuerzo del trabajo de su autor y es que el maestro abandone su nombre y se llame *Mellessi Morallini* y que así algún empresario de otro teatro que no sea de América la ponga con buen éxito en la escena. Entonces oiríamos maravillas del cronista y otros, que dicen que los pensamientos no están acabados y que a Morales le falta escuela.

*La Orquesta* da pruebas repetidas de que es mexicana por los cuatro costados, pero tiene que decir a veces ciertas verdades un tanto duras y amargas. Lo poco que hacemos bueno lo abatimos y lo desacreditamos a un grado que viene a perder su poco o mucho mérito y lo que hacemos malo lo exageramos tanto que formamos una horrible monstruosidad. Si la historia se escribiera con el texto de los periódicos conservadores, los acontecimientos recientes de Bagdad pasarían solo como pecadillos veniales.

Volvamos a la *Ildegonda*, la partitura toda tiene cierto tipo de novedad que deja en la primera representación indeciso el juicio, pero que se ratifica perfectamente la segunda vez que se oye. La instrumentación es rica, majestuosa a veces, y en algunos pasajes tierna. Las escenas del libreto están bien seguidas y en algunas se puede decir que hay filosofía. Desde la primera nota hasta la última es en extremo agradable, pero hay piezas en que sobresale el genio del maestro, que sin preocupación ninguna, recuerdan las más notables de las óperas populares y conocidas en México; por ejemplo: el aria del bajo, el dúo de tenor y soprano, el cuarteto concertante con que finaliza el segundo acto, el solo del saxofón con que comienza el tercer acto, el terceto que sigue, el coro último de vírgenes y el aria final.

Este segundo ensayo del maestro Morales indica un talento muy notable, una sensibilidad no común y un conocimiento del contra punto y de la armonía que no debíamos esperar atendida la ninguna educación musical que hay en México. Lo que es indisputable es su notoria habilidad para la instrumentación. Ninguna de estas dotes se puede valorar, sino por los que conocen las dificultades del arte y la capacidad que se requiere para enlazar ese concierto de voces y de instrumentos diversos, de manera que puedan formar un conjunto que hiera agradablemente los oídos, interese el entendimiento, influya más o menos en el sistema nervioso y conmueva el corazón. Quizá de todas las obras que puede ejecutar el hombre, la más difícil es la composición de una buena ópera, y por esto quizá el mundo todo ensalza y venera los nombres de Mozart, Meyerbeer, Rossini, Bellini y Verdi. Pero es menester recordar que de *La Italiana en Argel* a *Semíramis* hay gran distancia, lo mismo que del *Conde de San Bonifacio* al *Baile de Máscaras* y de *Beatrice de Puritanos*.

La ejecución de *Ildegonda* en su segunda representación, nada dejó que desear. Los actores se excedieron a sí mismos. La situación elevada de México exige de parte de los cantantes una aclimatación y ya sea por esto, ya porque adquiere confianza y están seguros del aprecio del público, a medida que se adelanta la temporada cantan mejor y concluyen por ser admirables.

Isabel Alba dijo con tanta expresión, con tanto fuego, con tanta ternura su parte que arrancó numerosos y entusiastas aplausos que ella tenía siempre la delicadeza de ceder al maestro mexicano, a quien obligaba a subir a la escena. Podemos asegurar que en ninguna ópera ha brillado tanto esta apreciable y distinguida cantatriz y los mexicanos le tributamos por su empeño, las más cumplidas gracias. En cuanto a los elogios, su talento los merece y muy grandes. La ópera *Ildegonda* presenta en su último acto una novedad, artísticamente hablando podría ser un defecto, pero que Alba hizo fuese una verdadera belleza y es que en lugar de cantar antes de morir recita los versos siguientes:

Qual benda Ch'agrava la tascha  
¿Chi toglie á miei sguardi del sol le faville?  
¡Lasciatemi ó cruda la luce dal dí!  
Schiudete le imposte ¡Deh s'apra il mio seno!  
Al límpido azurro del cielo sereno  
¡Oh, padre...io manco...Rizzardo addio!

Creímos oír repentinamente y por un momento la voz grave y de Rachel. La Alba es sublime en esa última aria, donde ha podido ampliamente no solo encantar con su voz, sino dar una muestra de su talento dramático. Giuseppe Tombesi, siempre simpático, desembarazado, gallardo y natural en la escena, cantó admirablemente, como ninguna noche, con especialidad el dúo del segundo acto que mereció estrepitosos aplausos y que tuvieron que repetir los cantantes. Juan Cornago, que en nuestro concepto ha sido uno de los bajos más notables que hemos tenido, dijo su parte con firmeza, energía y con aquella voz sonora y agradable que tanto ha cautivado la atención del público. Marietta Plagiari cantó también su linda cavatina con una voz tan agradable y con una exactitud tan grande, que arrancó sinceros aplausos. Los coros y la orquesta se portaron admirablemente. No hubo una sola voz disonante, ni un solo instrumento desafinado, la más leve falta, ni la más ligera equivocación. El público salió satisfecho, y los mexicanos con justo título algo orgullosos del feliz éxito del peligroso y difícil ensayo de su compatriota.

Dentro de tres o cuatro días se cantará *Ildegonda*, por última vez en esta temporada y como además del mérito de la ópera y de la habilidad de los artistas, es el día dedicado para el beneficio del maestro, esperamos que el público le tributará la ovación de que es seguramente digno por su admirable talento y su constancia sin ejemplo.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Macario, R, *Ildegonda*, *La orquesta*, 31 de enero de 1866, pp. 3–4.

## **Gino Corsini**

Libreto de Temístocle Solera

Personajes

Gino Corsini, joven de la villa (tenor),  
Nella, hija de Bernardo (soprano)  
Giuglia, amiga de Nella (mezzosoprano)  
Bernardo, padre de Nella (barítono)  
Altoviti, tío de Gino (bajo)  
Coro

### **Sinopsis**

Acto primero

Gino se dirige hacia la casa de su bienquerida, donde reiteran su amor, la joven le pide que se marche ya que su padre está por llegar y así lo hace. Un grupo de caballeros llega de cacería; estos se disponen a descansar y a escuchar la historia de Altoviti que les cuenta que su sobrino sabe cinco maldades más que él, no le importa la moral y su capricho es la ley. Nella pasea con Giuglia y otras damas a quienes les gusta oírla cantar tantas melodías; todas le aplauden. Bernardo llega con una presa; lo felicitan e invitan al banquete, pero rechaza la oferta ya que es el cumpleaños de su hija y va a celebrar con ella. La moza pregunta sobre el misterio de la muerte de su madre. Su padre le cuenta que, cuando él partió a la guerra, un malvado le hizo creer a su mujer que había muerto; le habló de casamiento, la sedujo y la abandonó; poco después falleció de desesperación. Bernardo jura venganza contra el agresor y su estirpe, al recordar, mientras Nella, llorando, entra a casa. Gino regresa y entonces Bernardo lo invita a descansar. El mancebo habla del amor y honradez de la doncella a la que le guarda fidelidad ya que aún nada ha conseguido. El viejo le indica que esta costumbre no es correcta. Gino responde que su padre le educó así y recuerda que éste sedujo a una joven prometiéndole casarse y ella se suicidó ahogándose. Bernardo se da cuenta de que el padre de Gino es el victimario y lo llama infame, toma su arcabuz y se dispone a matarlo. Reaparece la joven quien ha escuchado todo y pide el perdón para su amante. El progenitor conmovido decide aplazar su venganza.

Acto segundo

En el palacio Corsini se prepara una fiesta espléndida; se canta al placer y al amor. Altoviti prevé una farsa de casamiento para entregar a Nella en brazos de Gino, quien cree que va a casarse con su dama. El tío está convencido de que, cuando se hayan

fastidiado del amor, ambos se lo agradecerán. Giuglia lo escucha y envía por el padre de la muchacha. Nella, llena de esperanzas y temores, ha huido de su casa: cuando se consume el matrimonio, pedirá a su progenitor el perdón. Inicia la fingida ceremonia; la pareja goza con su próxima dicha. Bernardo se presenta y dirige terribles invectivas. Gino, que es inocente, comprende la infame trampa y reta a duelo a Altoviti. Éste acepta mientras son retirados padre e hija quien llora sin consuelo.

#### Acto tercero

Cerca de la casa de Nella, los soldados buscan las huellas de un reo. Gino ha burlado la persecución de la patrulla porque quiere ver a su amada y así morir tranquilo. Ella piensa en su infortunio y la inocencia de su enamorado. Los pretendientes se encuentran y la joven se entera de que Altoviti ha muerto por mano de Gino; ella lo esconde. Entra la patrulla y el mancebo se presenta. Bernardo toma un cuchillo y se arroja a liquidarlo, pero el reo prefiere darse muerte y se despide de Nella, a la que le solicita que viva para su padre. Ella pide auxilio al cielo cuando se da cuenta de que su prometido ha muerto.

### **Entorno de las arias**

#### Antecedentes

Vuelven los hombres de la cacería y Bernardo no regresa con ellos. Gino y Nella tienen un encuentro durante el cual se juran amor. Altoviti cuenta las andanzas de su sobrino y lo declara un granuja.

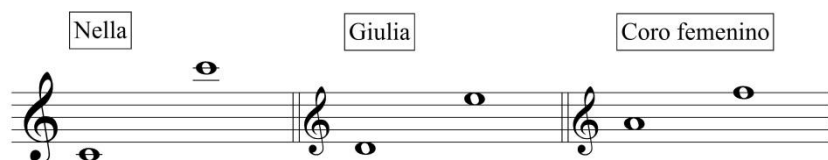
#### Aria

*La capinera* inserta en el acto primero, escena quinta, se desarrolla en el jardín de la casa de Bernardo: Giulia y un grupo de jovencitas le piden a Nella que cante una melodía. Le preguntan quién se las enseña, a lo que responde que los pájaros de la montaña. Ella canta una nueva melodía en la cual describe los vuelos del ave y los entrelaza con su amorío hacia Gino.

Melesio Morales incluyó en el manuscrito las ornamentaciones que realizó la cantante Ángela Peralta, encargada de este papel en el estreno de la ópera. Éstas se encuentran en los compases 171–254.

## Extensión vocal

Se requiere el siguiente rango vocal para interpretar los personajes que aparecen en escena.



## Traducción

<i>La capinera</i>	<i>El pajarillo</i>
<p><b>GIULIA</b> Più soavi accenti l'alma sospir giammai pura fanciulla e qui v'appreste così dolce incanto.</p>	<p><b>JULIA</b> El alma pura de una muchacha suspira los más suaves acentos y prepara así el dulce encanto.</p>
<p><b>NELLA</b> Maestra è la natura si. La capinera de la montagna che invita sera la mia compagna. Sono l'immagini che a questo cor i dolci spiran, canti d'amor. La fida tortora che mesta geme il rio che mormora l'aura che freme; sono le immagini che questo core i dolci canti d'amore!</p>	<p><b>NELLA</b> Si, la naturaleza es maestra. El pajarillo de la montaña que invita a la tarde es mi pareja: imágenes que devuelven a este corazón dulces cantos de amor. ¡La fiel tórtola en triste queja, el río que murmura, el aire que tiembla: imágenes que devuelven a este corazón dulces cantos de amor!</p>
<p><b>GIULIA</b> Oh! Ripeteteci le strofe ancor, che ci discesero si dolci al cor.</p>	<p><b>JULIA</b> ¡Oh, repita la estrofa otra vez, que así llega dulce al corazón!</p>
<p><b>NELLA</b> Ah! il tu fuggi, è ch'io mio tenta in vano seguirti al volo, io ti piango nel l'obblio vago è perfido usignolo. Ah! Fuggi libero e contento, è mi lasci nel dolor empì altero il firmamento di tue voci o traditor.</p>	<p><b>NELLA</b> ¡Ay!, tu partida; en vano intento seguir tu vuelo, te llo ro ruiseñor vago y desleal, quisiera olvidarte. ¡Ay!, huye libre y contento, me abandono en el dolor, el firmamento se llena con tu voz altiva, oh, traidor.</p>
<p><b>CORO FEMENINO</b> Più caro e dolce in canto giammai l'arte al mondo offri, d'usignolo è questo il canto che saluta il nuovo dí.</p>	<p><b>CORO FEMENINO</b> Canto más querido y dulce jamás el arte al mundo ofreció, este canto es del ruiseñor, saludando el nuevo día.</p>



<p><b>NELLA</b>  Alla carcere deserta Deh! Ritorna sciagurato ni al per l'aura. Infida è aperta ti avventuri Oh! Core ingrato; torna fuggitivo si che il canto io possa udir è fra il mormore del rivo i tuoi gemiti ridir, Ah! Traditore. Ma con voce più sonora già mi annunzi il tuo ritorno, amor mio ti veggo ancora Oh! Beato lieto giorno. Vien nei luoghi più segreti il tuo nido celerò è con te fra gli alboreti io la sera canterò.</p>	<p><b>NELLA</b>  ¡Ay!, a la cárcel desierta regresa volando, desdichado. Infiel y libre te aventuras, oh, corazón ingrato, regresa fugitivo, que pueda oír tu canto entre el murmullo del río y repetir tus lamentos, ¡Ay, traidor! Pero anúnciame tu regreso con tu voz sonora, amor mío ya te miro, oh, bendito y feliz día. Ven rápidamente al lugar secreto, a tu nido y contigo en la arboleda cantaré por la tarde.</p>
--	---

### Aparato crítico

Compás	En el original	En la edición
72	Piano m.d. octavada registro 5	Piano m.d. Do 6
129	Voz La $\flat$ 6, Mi $\flat$ 6, Re $\flat$ 6	Voz Si $\flat$ 6, La $\flat$ 6, Sol 6, Fa 6, Mi $\flat$ 6, Re $\flat$ 6
133	Voz inicia el trino	Voz sin trino
153	Piano m.d. octavada registro 5	Piano m.d. melodía registro 6 y 7
154	Texto <i>tu</i>	Texto <i>tue</i>
155	Piano m.d. octavada registro 5	Piano m.d. melodía registro 6 y 7
159	Sin indicación de dinámica	Indicación de <i>f</i>
169	Sin indicación de dinámica	Indicación de <i>p</i>
244	Piano m.d. octavada registro 5	Piano m.d. melodía registro 6
247–248	Piano m.d. octavada registro 5	Piano m.d. melodía registro 6 y 7
250	Piano m.d. octavada registro 5	Piano m.d. melodía registro 6 y 7
265	Piano m.d. octavada registro 5	Piano m.d. melodía registro 6 y 7
267	Piano m.d. octavada registro 5	Piano m.d. melodía registro 6 y 7
273	Piano m.d. octavada registro 5	Piano m.d. melodía registro 6 y 7
275	Piano m.d. octavada registro 5	Piano m.d. melodía registro 6 y 7

## Antecedentes

Una gran fiesta se celebrará, los esponsales de Gino y Nella. Estos serán una farsa coordinada por Altoviti que está convencido de que la pareja se cansará pronto del amor. Giulia se da cuenta del engaño y tratará de ayudar a la moza.

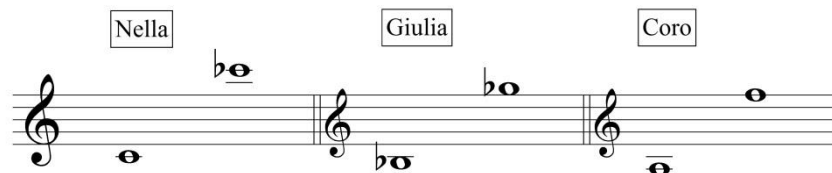
## Aria

*È questo il dolce istante* inserta en el acto segundo, escena cuarta de la obra, se desarrolla en el palacio de Altoviti: Nella llega muy confundida a su boda; temerosa ha abandonado la casa paterna y, a la vez, está llena de ilusión por su próximo matrimonio.

Pide consuelo a Giulia, quien se encuentra entre los invitados.

## Extensión vocal

Se requiere el siguiente rango vocal para interpretar los personajes que aparecen en escena.



## Traducción

<i>È questo il dolce istante</i>	<i>Es este el dulce instante</i>
<p><b>NELLA</b> Frenar non so le lagrime strano terror m'assale, delle dorate sale m'abbaglia lo splendore.</p>	<p><b>NELLA</b> Las lágrimas no puedo contener, un extraño terror me asalta, me ofusca el esplendor de los dorados.</p>
<p><b>GIULIA</b> Quell'innocente vittima al sacrificio è presta pur sulla fronte mesta di pingesi il terror.</p>	<p><b>JULIA</b> Aquella inocente victima está dispuesta al sacrificio, se asoma el terror en su frente triste</p>
<p><b>NELLA</b> Fra tante larve incognite un volto amico chieggo!</p>	<p><b>NELLA</b> ¡Pido una cara amiga entre tantos fantasmas desconocidos!</p>
<p><b>GIULIA</b> Nella!...</p>	<p><b>JULIA</b> ¡Nella!...</p>

<p><b>NELLA</b> Giulia! Voi qui riveggo lieta respiro al fin.</p> <p><b>GIULIA</b> Cara fanciulla mia abbracciami m'affida il tuo destin.</p> <p><b>NELLA</b> Il mio core pentito è gemente a te vola mio buon genitor. Quest'anima tutt'ora sente la ferita che a per se al tuo core. Ma fra poco il perdono tuo santo io verrò fatta sposa ad implorar. Ah! Sí, mi vedrai poster nata ed'in pianto fin che tu non mi torni a baciár.</p> <p><b>GIULIA</b> Signora, Deh! Voi presto dell'ara guidatemi almen.</p> <p><b>CORO INTERNO</b> Viva amore, viva imen!</p> <p><b>NELLA</b> D'un amica ho bisogno...</p> <p><b>GIULIA</b> Tu lo vuoi?... Teco io son!...</p> <p><b>NELLA</b> È questo il dolce istante che ambiva il core amante. Nell'ora di gioir dunque perchè soffrir Ah! Al nuzial mio velo ecco sorride il ciel, ai canti dell'amore rallegrati mio cor.</p>	<p><b>NELLA</b> ¡Vuelvo a verla, Julia; al fin respiro tranquila!</p> <p><b>JULIA</b> Mi querida chiquilla abráceme y confíeme su destino.</p> <p><b>NELLA</b> Mi corazón arrepentido y apesadumbrado vuela a ti, padre mío. Esta alma comprende la ofensa que tu corazón recibe. Cuando ya sea su esposa, imploraré tu sagrado perdón. ¡Ay, sí, me verás postrada en llanto hasta que me vuelvas a besar!</p> <p><b>JULIA</b> ¡Ay! Señora, pronta voy al altar, guiadme al menos.</p> <p><b>CORO INTERNO</b> ¡Viva el amor, viva el himeneo!</p> <p><b>NELLA</b> Necesito una amiga ...</p> <p><b>JULIA</b> ¿La necesitas? ¡Aquí estoy!</p> <p><b>NELLA</b> Este es el dulce instante que anhela un corazón amante. En la hora de felicidad no hay porque sufrir. ¡Ay, a mi velo nupcial le sonrío el cielo, con los cantos de amor se regocija mi corazón!</p>
---	--

## Aparato crítico

Compás	En el original	En la edición
4	Voz ritmo dieciseisavo con punto y treintaidosavo último tiempo del compás	Voz ritmo octavo con punto y dieciseisavo último tiempo del compás
5	Texto <i>m'asfale</i>	Texto <i>m'assale</i>
6	Texto <i>spodore</i>	Texto <i>splendore</i>
41	Piano m.i. con Re octavado segundo tiempo	Piano m.i. Re 4 segundo tiempo
44	Piano m.i. con Re octavado en el segundo tiempo	Piano m.i. Re 4 segundo tiempo
51	Voz Mi $\flat$ 6	Voz Fa $\flat$ 6
58	Voz <i>oppure</i> Si $\natural$ 4	Voz Si $\natural$ 5
101	Piano m.d. sin octava baja	Piano m.d. octava Mi $\flat$ 5 y 6
119	Texto <i>anibiva</i>	Texto <i>ambiva</i>
126	Voz y piano m.d. cuarto sin puntillo	Voz y piano m.d. cuarto con punto
164	Texto <i>rallegrati</i>	Texto ¡ <i>Ah!</i>
174-175	Voz sin <i>stacatti</i>	Voz con <i>stacatti</i>

## RECEPCIÓN

En la crónica publicada en *El combate*, periódico de política, variedades y anuncios, del 18 de julio de 1877 se publicó lo siguiente:

No puede dársele otro nombre a la manifestación pública hecha la noche del sábado en honor del maestro Melesio Morales. La música del *Gino Corsini* es original y muy agradable, y aunque el libreto no presenta nada nuevo, no puede decirse que sea malo. Multitud de ofrendas le fueron hechas al autor de la partitura, se leyeron en su honor poesías y discursos, siendo notables la poesía leída por Estrada y el discurso de Muñoz Ledo: este señor dijo algo que se refería como a la destrucción del Conservatorio; quisiéramos saber lo que haya de cierto en este delicado asunto. Un joven quiso improvisar un discurso y a la verdad que la silba en su contra fue espantosa. Ángela Peralta contribuyó al triunfo que obtuvo Morales: nuestras felicitaciones a ambos.

Entre las muchas poesías que circularon esa noche, pudimos obtener la siguiente:

A Melesio Morales la Escuela de Bellas Artes

Soneto

Tú que en el arte que inspiró a Bertini  
Con ímpetu gigante alzaste el vuelo  
Meciéndote radiante en ese cielo  
Que escalaron Beethoven y Rossini.  
Si ayer tu musa se inspiró en Bellini  
Y nos diste *Ildegonda* en tu desvelo,  
Hoy con Mozart, en el ardiente anhelo  
Nos da tu inspiración *Gino Corsini*.  
Por eso el pueblo que la fe atesora,  
Al contemplar las galas de tu ingenio,  
¡En su entusiasmo se estremece y llora!  
Y por eso el laurel que dan al genio,  
Viene a darte la patria que te adora,  
¡Sobre el altar augusto del proscenio!<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Portillo, M, Ovación, *El combate*, 18 de julio de 1877, p. 2.

En *El combate* el día 22 de julio del mismo año, aparece la columna titulada *La ópera italiana. Cartas abiertas a Luisa*:

Mi buena amiguita: el gran acontecimiento que hemos tenido en el Teatro Nacional ha sido el estreno de *Gino Corsini*, ópera del maestro mexicano Melesio Morales y de la cual me propongo hablarte en estas líneas.

Morales fue a calcar su delicada música en un libreto de Temístocles Solera que a la verdad no me parece de lo mejor. La casualidad que tanto desespera a los críticos interviene a cada instante en el desarrollo de la obra y esto como es natural le roba todo el interés dramático que pudiera tener.

Voy a darte una idea del libreto para hablarte enseguida de la música. Es el caso que Gino, quien no tenía buenas intenciones, está enamorado de una aldeana llamada Nella: La madre de la chica, según refiere Bernardo, quien es padre de la muchacha, fue seducida por un noble que era de la familia de los Corsini. Gino llega a descansar a la casa de su amada y por algunas ligerezas que deja escapar es descubierto como de la familia aborrecida. Entonces Bernardo le quiere matar para vengar agravios que él realmente no había hecho, pero Nella cuyo cumpleaños se celebra ese día, ruega y a sus ruegos el padre deja ir a Gino.

En el segundo acto Gino va a casarse con Nella a quien han robado de su casa, pero el caballero de Altoviti ha preparado una farsa en vez de un matrimonio, porque no quiere que su sobrino descienda hasta una aldeana; quién sabe cómo descubre Bernardo la trama infernal y se entra como Pedro por su casa, se lleva a su hija y entonces Gino desafía a su tío.

Mata Gino al caballero de Altoviti y huye de sus perseguidores; va a dar a la casa de Nella; allí le van a aprender, pero él para no dejarse humillar, se mata. He aquí el descabellado libreto en el que Morales supo adornar con una música delicada, verdaderamente de mano maestra.

Dos audiciones de la nueva ópera no me han bastado para comprenderla tanto como deseaba; pero sí puedo decir que me gusta y a la verdad que eso me basta, porque ni puedo hacer juicios críticos, ni me he obligado a más que a referirte mis impresiones.

Desde luego te puedo asegurar que la obra de Morales esta instrumentada de una manera espléndida, hay en ella magníficos efectos de orquesta y un verdadero lujo de armonías. Pero lo mejor de esto es que en medio de ese torrente mágico de armonías, que yo no sé si es al estilo de Meyerbeer o de Gounod, se destaca esa melodía pura, sentimental, que solo puede producir una imaginación nutrida con las bellezas de nuestro país.

He aquí por qué no vacilo en decirte que la obra de Morales es verdaderamente maestra. El compositor cuidó por otra parte de hacer notar desde la sinfonía su pensamiento dominante y por todas partes aparece la idea de la venganza y con esa frase musical de entonación vigorosa, se cierra el último acto.

La barcarola o *matinée* que canta el tenor en el primer acto es de un gesto delicado y para mi oído una de las mejores piezas de la ópera; el coro de los cazadores es todo un bello trozo y el aria de Nella reúne a su dificultad un corte original que cautiva. Buena es también la aria del barítono, la del bajo es notable por su originalidad y el concertante final del segundo acto está reputada por los inteligentes como obra de mérito. El solo de clarinete y los dúos del tenor y la soprano son en extremo agradables y en suma el conjunto de la ópera no deja que

desear. El éxito coronó la obra del maestro mexicano que fue obsequiado con una infinidad de coronas y con discursos y poesías, que pudieron haberse suprimido en obsequio del sentido común.

A grandes rasgos te he dicho lo que me gustó de la ópera del maestro Morales, a quien sinceramente felicito por el éxito de su obra y no me permito hacer más apreciaciones porque aún no les es he dado a mis oídos profanos conocer esta obra maestra.

Esta tarde vuelve a ponerse en escena y mal gusto debe tener el que no vaya a añadir una hoja de laurel, a la magnífica corona del ilustre mexicano. El desempeño de la obra no pudo ser mejor. La Peralta, la Pagliari y los señores Frapolle, Villani y Sbordonni cantaron perfectamente y la orquesta dirigida por Morales produjo efectos, que hace tiempo no escuchábamos.

El no hallarme aún restablecido del todo, me priva del placer de escribirte más largo; pero supongo que me dispensarás hasta de hoy en ocho.

Tu amigo que te quiere, Alberto G. Bianchi.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Bianchi, A, La ópera italiana, *El combate*, 22 de julio de 1877, pp. 1–2.

## **Cleopatra**

Libreto de Antonio Ghizlanzoni

Personajes

Cleopatra reina de Egipto (soprano)

Antonio triunviro de Roma (tenor)

Ottavio Cesare triunviro de Roma (barítono)

Ottavia hermana de Ottavio César (soprano)

Settimio amigo de Ottavio César (bajo)

Delio amigo de Cleopatra (barítono)

Ero esclavo de Cleopatra (barítono)

Cormina esclava de Cleopatra (soprano)

Coro

### **Sinopsis**

Acto primero

Cleopatra llega al Palacio de Pompeyo donde se celebrará la boda de Antonio y Ottavia, que realizan sus votos matrimoniales y que después se unen al festín. Cleopatra declara su furia contra Roma y se dispone a deshacer el matrimonio que se acaba de realizar, ya que está enamorada de Antonio, con quien se reúne en el jardín donde se juran amor. En la fiesta se ensalzan el Imperio, Ottavia y Antonio cuya ausencia se nota. Se esparce la noticia de que ha huido con Cleopatra. Cesare indignado, declara la guerra contra Antonio.

Acto segundo

Ottavia que lamenta la partida de Antonio y planea viajar para hablar con él e impedir la guerra, recibe a un mensajero que pide hablar a solas con ella. Ottavia se sorprende al ver a Cleopatra, quien le avisa que Antonio hará público el repudio hacia ella. Ésta le anuncia que no se irá y vaticina el mal final que tendrá Cleopatra y la guerra entre Cesare y Antonio.

La llegada de Antonio impresiona al pueblo y aquél inmediatamente se declara emperador. Son recibidos con alabanzas al triunviro y a la belleza de Cleopatra. Ottavia decide mezclarse entre la gente para ver lo que sucede y buscar una oportunidad para hablar con Antonio. Settimio les recuerda que sólo Cesare es emperador, lo que provoca que se desenfunden las armas y que estalle la pelea. Entonces Ottavia manifiesta que es hermana de Cesare y esposa de Antonio, suplica no llevar a Roma a la guerra. Antonio dice que Cesare debe morir. Se inicia la lucha de la que el primero sale victorioso, pero tiene un mal presentimiento.



### Acto tercero

En el campamento, Cesare pregunta si Ottavia ha llegado e inicia una reflexión. Todo parece sonreírle: la derrota de Antonio y la humillación de Cleopatra al llevarla a Roma como esclava. Ésta se presenta y le ofrece traicionar a Antonio, para luego intentar seducir al emperador y pedirle a cambio que se le permita mantener Egipto, a lo cual Cesare accede. Antonio busca a Cleopatra y ofrece un brindis a Baco. Cuando las libaciones finalizan, él revela que vio a la reina de Egipto con Cesare: se sabe traicionado y da orden de matarla, pero la gente reunida en la celebración toma partido por ella. Antonio es abandonado.

### Acto cuarto

Antonio lamenta su suerte, maldice a Cleopatra y se infringe una herida mortal. Le informan que la reina egipcia ha muerto y sus últimas palabras han sido para bendecirlo. Pide ir hasta su tumba y morir ahí. En el templo se ofrece una ceremonia a Isis donde se revela que Roma gobernará Asia entera. Cleopatra ha decidido morir antes de ser esclava de Cesare. Cuando éste llega, cree tener una alucinación: Cleopatra y Antonio jurándose amor eterno esperan renacer en el mundo del amor. Mueren y todos lamentan la pérdida de la reina de Egipto y del héroe romano. Cesare promete llevar luto en su alma y el pueblo lo aclama emperador del mundo.

## **Entorno de las arias**

### Antecedentes

Cleopatra se introduce clandestinamente a los jardines del palacio de Pompeyo donde se llevan a cabo las nupcias entre Antonio y Ottavia. Los emisarios de uno y otro bando buscan enemistar a Cesare contra Antonio. En la boda se ensalzan las virtudes del guerrero y la belleza de la hermana de Cesare.

### Aria

*L'ora fatale de mia caduta* inserta en el acto primero, escena cuarta de la obra, se desarrolla en una gruta dentro de los jardines del palacio: Cleopatra llena de celos por la reciente boda, necesita hablar con Antonio para arruinar el nuevo enlace. Además, busca nuevos triunfos contra los romanos. A lo lejos se escuchan himnos que alaban a Roma.

En el manuscrito, el coro que interviene en esta aria se canta *a capella*; sin embargo, en la presente edición se incluye como acompañamiento de piano en los compases 91–114, 126–128, 130–136, 181–184, 190–193 y 204–205. Queda sujeto a decisión del intérprete si utiliza un ensamble o este acompañamiento.

### Extensión vocal

Se requiere el siguiente rango vocal para interpretar los personajes que aparecen en escena.



### Traducción

<i>L'ora fatale de mia caduta</i>	<i>La hora fatal de mi caída</i>
<p><b>CLEOPATRA</b>            Ah! Tutto si ardisca o mai suonata l'ora fatale che di mia caduta. O di nuovi trionfi arbitra fia. Ah! Folle ebbrezze d'amor me non addusse furtiva in Roma d'ai lontani regni. D'Antonio il cuore ecco di mia possanza del trono mio l'egida è sola è d'uopo ch'io mia fermi quel cor. D'uopo è ch'io franga l'odio ed imene ai vezzi miei non seppe resistere mai questo possente atleta delle bataglie e dei triclinii. Or come potrà settrarsi... ai nuovi assalti!... Ai pianti... alle mi nacci ai taci... alle carezza alle usate ebbria on dia le avvincerò.</p> <p><b>CORO INTERNO</b>            In pace è in guerra l'impero è dei forti. Han vinto la terra le nostro coorti del mondo gli atleti si stringon la mano e il fascio romano invitto sarà.</p>	<p><b>CLEOPATRA</b>            ¡Hay que arriesgarlo todo debo atreverme, ya suena la hora fatal de mi caída, que en árbitra me erige de nuevos triunfos! ¡Ay, desde mis reinos lejanos esta locura amorosa me trae furtiva a Roma! Es la pasión de Antonio la única protección para mi trono es necesario que me afirme en su corazón. Es forzoso que destruya ese odioso himeneo. Nunca pudo resistirse a mis encantos, poderoso atleta que vence en la guerra y en los triclinios. ¡Cómo podrá rechazar una nueva embestida de mi llanto, mis besos, mis súplicas, mis caricias, a la acostumbrada embriaguez lo seduciré!</p> <p><b>CORO INTERNO</b>            En la paz y en la guerra el fuerte se impone. Nuestras legiones han vencido al universo, los atletas del mundo se estrechan la mano y el pueblo romano permanecerá invicto.</p>

<p><b>CLEOPATRA</b> Ah! Quel canto è una sfida che all alma mi sgrida. Cleopatra è perduta Cleopatra morrà se il core d'Antonio più leggi non dà.</p> <p><b>CORO INTERNO</b> In pace è in guerra l'impero è dei forti si. Han vinto la terra le nostro coorti.</p> <p><b>CLEOPATRA</b> Del mondo Oh! Romani son vostre le sorti, ma ai baci di donna pur cedono i forti. Colosi, giganti, dei piedi decreta: un fuoco pianeta sul capo vistà! Dei molti piacere son io la regina! Ma son la rovina chi baci vida.</p> <p><b>CORO INTERNO</b> Del mondo gli atleti si stringon la mano è il fascio romano invitto sarà!</p>	<p><b>CLEOPATRA</b> ¡Ay, este canto es una lucha que altera mi alma! Cleopatra perderá, Cleopatra morirá, ¡si el corazón de Antonio no le da más leyes!</p> <p><b>CORO INTERNO</b> En la paz y en la guerra el fuerte se impone. Nuestras legiones han vencido al universo.</p> <p><b>CLEOPATRA</b> ¡La suerte del mundo, oh, romanos es suya, los fuertes se someten a los besos de mujer! Colosos, gigantes, desde los pies decreta: fuego en el planeta hasta donde alcance la vista. ¡Soy la reina de los placeres, pero soy la ruina que os da besos!</p> <p><b>CORO INTERNO</b> Los atletas del mundo se estrechan la mano y el pueblo romano permanecerá invicto.</p>
--	--

### Aparato crítico

Compás	En el original	En la edición
10–11	Piano m.i. trémolo con el acorde Si <sub>♭</sub> 3, Re 4, Sol 4	Piano m.i. trémolo Fa 3, Si <sub>♭</sub> 2
18	Voz Sol <sub>♯</sub> 5	Voz La <sub>♭</sub> 5
29	Voz Fa 5	Voz Sol 6
45	Voz Re <sub>♭</sub> 6 ritmo cuarto con punto	Voz Re <sub>♭</sub> 6 octavo
48	Voz La <sub>♭</sub> 6	Voz Sol <sub>♯</sub> 5
54	Voz ritmo de dieciseisavo y silencio de treintaidosavo	Voz ritmo cuarto y octavo
65	Piano m.d primer dieciseisavo Sol <sub>♯</sub> 5, Mi <sub>♯</sub> 6	Piano m.d. Mi <sub>♯</sub> 6
67	Piano m.d. acorde primer dieciseisavo La <sub>♯</sub> 5, Do <sub>♯</sub> 5, Mi <sub>♯</sub> 6	Piano m.d. dieciseisavo Mi <sub>♯</sub> 6
91–104	Piano <i>tacet</i>	Piano doblando al coro
126–128	Piano <i>tacet</i>	Piano doblando al coro
130–136	Piano <i>tacet</i>	Piano doblando al coro

139	Texto <i>rimani</i>	Texto <i>romani</i>
149	Piano m.i. bajo Fa $\times$ 3, Fa $\times$ 4	Piano m.i. Sol 3, Sol 4
151	Texto <i>rimani</i> Piano m.i. bajo Fa $\times$ 3, Fa $\times$ 4	Texto <i>romani</i> Piano m.i. Sol 3, Sol 4
155	Piano m.d. ritmo silencio de octavo, octavo	Piano m.d. ritmo silencio de octavo, cuarto
156	Texto <i>taci</i>	Texto <i>baci</i>
158	Piano m.d. ritmo silencio de octavo, octavo	Piano m.d. ritmo silencio de octavo, cuarto
166	Piano m.d. La 4, La 5, La 6	Piano m.d. La 5, La 6
167–177	Piano m.i. todas las notas con octavas	Piano m.i. se conserva solo la nota más grave
168	Texto <i>dicreta</i>	Texto <i>decreta</i>
181–184	Piano sin doblar melodía del coro	Piano doblando al coro
190–193	Piano sin doblar melodía del coro	Piano doblando al coro
204–205	Piano <i>tacet</i>	Piano doblando al coro
217–218	Voz <i>oppure</i> Sol $\#$ 5, Fa $\#$ 5, Mi 5	Voz Sol $\#$ 6, Fa $\#$ 6, Mi 6

## Antecedentes

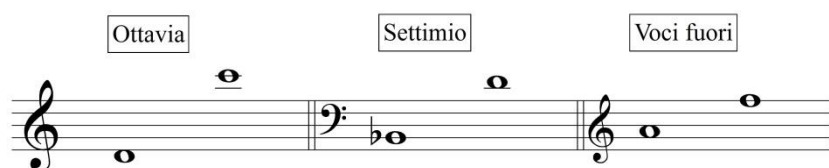
Antonio y Cleopatra después de jurarse amor han huido a Egipto. Cesare ha declarado a Antonio enemigo de Roma. El emperador al ver abandonada a su hermana inicia la persecución del héroe y el pueblo se adhiere a la búsqueda de la pareja impía

## Aria

*Della guerra il mio flagello* inserta en el acto segundo, escena primera, se desarrolla en pórtico interior de un palacio en Atenas: Ottavia se encuentra confusa por la traición del esposo y la inminente guerra que este hecho traerá sobre Roma. Confía en hablar con Antonio y que éste recapacite volviendo a su lado y regresando la paz a su pueblo.

## Extensión vocal

Se requiere el siguiente rango vocal para interpretar los personajes que aparecen en escena.



## Traducción

<i>Della guerra il mio flagello</i>	<i>El azote de la guerra</i>
<b>OTTAVIA</b> Nessun presaggio?	<b>OCTAVIA</b> ¿Ninguna señal?
<b>SETTIMIO</b> Ancora!	<b>SEPTIMIO</b> ¡Paciencia!
<b>OTTAVIA</b> Atene domani partirem. Raggiunger voglio quel disbalo e misurar d'un sguardi tutta la sua perfidia e l'onta mia.	<b>OCTAVIA</b> Mañana dejaremos Atenas. Quiero enfrentarme con ese desleal y en una mirada medir toda su perfidia y mi vergüenza.
<b>SETTIMIO</b> Sul volto il duol vialo si pinge Ah! Lascia che il decreto di Cesare si compia guerra! s'indimi a nuovi insulti Ottavia non esporti.	<b>SEPTIMIO</b> El dolor se retrata en todo tu semblante, ay, deja que el decreto de César se cumpla ¡guerra! Octavia no te expongas a otro insulto.

<p><b>OTTAVIA</b> Terribile pensiero di civil guerra Ohimè! Al traviato cuore d'Antonio ancor[a] potria di generosi sensi ispiratrice suonar mia voce.</p> <p><b>SETTIMIO</b> E amarlo potresti ancora?</p> <p><b>OTTAVIA</b> Ho cor romano in petto ma donna io son. Vanne alle navi ed ai nostri porta l'annunzio che doman si parte. Della guerra il mio flagello Roma e il mondo ancor mi naccia, d'uno sposo é d'un fratello il periglio a me s'affacia. Sovra un suol di sangue intrisso l'uno è l'altro pugnerà é il mio cor fra i due diviso mille morti spargirá. Ed a me stessa mentir potrei? Ah! Pur troppo sento di amarlo ancor. Egli è la meta de voti miei, la dolce origine de miei terror</p> <p><b>VOCI DI FUORI</b> Al mare! Al mar!</p> <p><b>OTTAVIA</b> Qual grido!</p> <p><b>VOCI DI FUORI</b> Lungi la flotta appar.</p> <p><b>OTTAVIA</b> Il popol verso il lido accorre.</p> <p><b>VOCI DI FUORI</b> Al mare, al mar!</p> <p><b>OTTAVIA</b> Ah! Se mai foss'egli... potria mentir? Questi affanoso palpito di speme é di desir. Ah! Il ver non oso interrogar perchè cogli altri non corro al mar? Quale m'arresta larva funesta ch'io non ardisco d'interrogar?</p> <p><b>VOCI DI FUORI</b> Le navi appra d'ano corriamo al mar</p>	<p><b>OCTAVIA</b> ¡La idea de una guerra civil es terrible, ay de mí! Quizás mi voz pueda aún inspirar sentimientos generosos en el corazón de Antonio.</p> <p><b>SEPTIMIO</b> ¿Y todavía podrías amarlo?</p> <p><b>OCTAVIA</b> Llevo en el pecho un corazón romano, pero soy mujer. Ve a las naves y anuncia a los nuestros que partimos mañana. Amenaza a Roma y al mundo el azote de la guerra, mi esposo y mi hermano se encuentran en peligro de muerte. Uno y otro lucharán sobre un suelo ensangrentado y mi corazón contrariado sufrirá mil muertes. ¿Y me podría mentir yo misma? ¡Ay! sin embargo lo amo mucho todavía. ¡Él es la meta de mis deseos, el dulce origen de mis terrores!</p> <p><b>VOCES DE FUERA</b> ¡Al mar, al mar!</p> <p><b>OCTAVIA</b> ¡Qué gritan!</p> <p><b>VOCES DE FUERA</b> Aparece a lo lejos una flota.</p> <p><b>OCTAVIA</b> El pueblo se dirige a la playa.</p> <p><b>VOCES DE FUERA</b> ¡Al mar, al mar!</p> <p><b>OCTAVIA</b> ¿Ay, pero si fuese él... podría mentir? Este afán me hace palpar de ansia y de deseo. ¡Ay! al verlo no me atrevo a preguntar ¿por qué no corro al mar con los otros? ¿Qué fantasma funesto me detiene, al que no me atrevo a interrogar?</p> <p><b>VOCES DE FUERA</b> Las naves atracan, corramos al mar.</p>
---	--

## Aparato crítico

Compás	En el original	En la edición
23	Voz ritmo cuatro dieciseisavos	Voz ritmo dos dieciseisavos, dos treintaidosavos, un dieciseisavo
26	Voz ritmo octavo	Voz ritmo dos dieciseisavos
39	Piano m.i. La 4, Re 5	Piano m.i. Fa $\sharp$ 4, Re 5
57	Voz La $\sharp$ 5	Voz Si $\flat$ 5
70	Texto <i>ora</i>	Texto <i>porta</i>
98	Voz sin calderón, Re 6 de cuarto	Voz calderón, se agregó Mi 6 de octavo, reacomodo del texto
99	Texto <i>acacia</i>	Texto <i>s'affacia</i>
107	Voz ritmo octavo	Voz ritmo cuarto
118–123	Piano m.i. acorde en trémolos	Piano reorganización en los trémolos
124–126	Voz texto Si $\flat$ 6 ¡Ah!, Do $\flat$ 7, Si $\flat$ 6 <i>de,</i>	Voz reacomodo del texto
156	Texto <i>Al mar</i>	Texto <i>Al mare</i>
175–176	Piano m.i. escrita en clave de fa empezando en la nota Sol 3	Piano m.i. cambio a clave de sol
190	Piano m.d. incluye una segunda voz La 5 en el primer tiempo y un Mi 7 de octavo en el segundo tiempo de la melodía principal	Piano m.d. dieciseisavos Mi 6, La 6, Do $\sharp$ 7, Mi 7
199	Piano m.d. octavada	Piano m.d. Do 7, Do7, Si $\flat$ 6, La 6, Sol 6, ritmo octavo, cuatro treintaidosavos
231	Voz sin <i>stacatti</i>	Voz con <i>stacatti</i>
261–269	Piano m.i. acorde muy abierto	Piano m.i. reacomodo del acorde
270–274	Piano m.d. melodía superior octavada	Piano m.d. tresillos Mi, Sol 6, Re $\sharp$ Fa $\sharp$ 6, Mi, Sol 6
293–294	Voz texto Re 6 <i>foss'e</i> , Re 6, Do 6 <i>gli</i>	Voz reacomodo del texto

## RECEPCIÓN

En la crónica publicada en el periódico *El Nacional* del 17 de noviembre de 1891 se publicó lo siguiente:

No queremos aún emitir un juicio crítico sobre la obra del profesor Morales; para hacerlo no basta la audición de una noche de estreno, que es la menos oportuna para formarse una acertada opinión. El crítico no puede guiar su pluma por las demostraciones del público; por la primera impresión de una música cuya inspiración no se ha revelado desde el primer momento y necesita algo más que el espacio de unas cuantas horas para fundar sus impresiones. A reserva de hablar de *Cleopatra* cuando tengamos algunos datos más, nos limitaremos a apuntar tan solo noticias generales.

El estreno de la obra llevó al Teatro Nacional un gran número de gente. Desde hacía algunos días las localidades se hallaban agotadas, así es que el lleno fue completo desde el patio a la galería. A parte de las familias abonadas cuyos nombres hemos dado, había otras muchas, atraídas por la novedad, y no pocos profesores ávidos de descubrir los méritos y defectos de la última producción del autor de *Julieta* [sic.] y de *Ildegonda*.

En general, el público fue benévolo; si sus demostraciones no rayaron hasta un frenesí de entusiasmo, si prodigó los aplausos e hizo salir quizá demasiado al autor al escenario. Se trataba de un mexicano y ya se sabe cuan celosos nos mostramos por el éxito de nuestros compatriotas, en ciertos casos. Se ofrecieron a Morales tres coronas, en medio de las ovaciones de una parte del público; se dejaron oír algunos seseos después de los bailables y hasta oír con cierta frialdad los coros del último acto que no se cantaron de una manera envidiable. La *mise en scène* fue bastante aceptable: las decoraciones, sin ser acabadas obras de arte, cuando menos no fueron las pésimas que acostumbran a poner en el Teatro Nacional. El público aplaudió la que representa la barca de Cleopatra. La mejor en nuestra humilde opinión es la del valle de Alejandría, aunque el plátano del lado izquierdo nos parece que no era planta conocida por los egipcios. Los trajes fueron vistosos y hechos con propiedad, salvo dos de Cleopatra: uno cuya enagua es clara a grandes rayas de colores, en los que tres bandas, verde, blanca y roja, le daban un aspecto nacional, pero no egipcio. Tampoco nos parece propio otro traje el que saca en el tercer acto: posee un corpiño muy entallado y se sabe que el corsé no se usaba en aquellas lejanas épocas, en las que los trajes eran más bien amplios y flotantes, aún en las mujeres. César Augusto [sic.] no tenía barbas y Mario Sammarco apareció con ellas caracterizando a ese personaje.

Los artistas cantaron bien sus respectivas partes; se notaba en ellos un verdadero entusiasmo por sacar adelante la obra confiada a sus talentos y nos parecieron sobresalir en el arte para caracterizar a Octavia: Elena Musiani espléndidamente vestida y Sammarco, que es un artista concienzudo, hizo sobresalir sus méritos como actor la noche del sábado. Jacobo Rawner y Salud Othon cantaron como si se tratara de una obra suya. Tal empeño por parte de la compañía es digno de elogio. Los coros sí que no estuvieron muy fieles en el desempeño de sus papeles y en



cuanto a las bailarinas, fueron acogidas con una frialdad notable por la generalidad del público.

La ópera *Cleopatra* fue acogida con aplausos y su autor aclamado varias veces. En cuanto al mérito de la música, haciendo abstracción del aparato y trajes que tanto influyen en el ánimo del público, ya lo hemos dicho, requieren más de una audición para que se hable sobre él.<sup>45</sup>

El día 19 de noviembre de 1891 aparece la columna titulada *Epístola de hoy: Señor caballero Melesio Morales* en el periódico *Diario del hogar* y se lee lo siguiente:

Amigo mío: descubiertos los misterios de Isis, se vio a esta fecunda diosa con toda su deformidad, los creyentes volaron como las golondrinas de Bécquer. Sin embargo, por toda una semana absorbió usted. la atención pública, ¿y para qué? Para corroborar la opinión que el público le había dado desde la *Ildegonda*. Es decir, para continuar en las mismas vacilaciones. ¿Es usted un maestro o simplemente un músico? Cualquiera para quitarse de encima estás preguntas, contestaría simplemente que es usted un hombre audaz y de talento. Es autor de tres obras cuyo mérito ha quedado por determinar; la cuarta es su *Cleopatra*, ¿y qué aclaramos con ella? Simplemente que usted debe haber leído algo de historia y que le han ayudado algunos episodios de hombres grandes. Alguna vez debe haber sabido que Demóstenes después de haber sido silbado se rasuró hasta las cejas para dedicarse al estudio y sorprender después a los mismos que lo habían silbado. Usted, por lo que veo, no se rasuró; pero sí quiso sorprendernos con su *Cleopatra*. Allí estaban cifradas todas sus esperanzas y allí se quedaron. Porque, digan los inteligentes lo que se les antoje, la verdad es que la *Cleopatra* musical no corresponde a la Cleopatra egipcia. Aunque se asegura que usted quiso hacerla alemana y de aquí que nadie la entienda, ni aún el mismo director de escena.

Allí apareció un César con barba a la Boulanger, sin acordarse de que éste no usaba barba. Vimos a las damas romanas con zapatillas como para bailar un tango, las que no eran conocidas ni de los romanos ni de los egipcios. Y vimos también a usted muy prodigo para salir a la escena a cada aplauso que les tributaban ya a los artistas, ya a las decoraciones. Oímos también una hermosa aria de tiple, que en cualquiera otra circunstancia habría sido de efecto, menos en las que se encontraba Octavia, augusta dama romana, despreciada por su esposo, ultrajada como mujer, herida en su amor y que todo podría haber en ella menos alegría.

Escuchamos ese preludeo del tercer acto, que es muy agradable pero inadecuado. ¿Qué hacen los actores durante diez minutos que dura? Gestos probablemente y esto no será un defecto, pero si es impropio darles un concierto a la traidora amante y los esclavos sus cómplices, cuando acababan de desarmar y reducir a la impotencia a un ebrio o a un envenenado, pero siempre a un héroe que debía de serles temible.

El cuarto acto tiene más coros que gloria, coros que fastidian y cansan, como debe fastidiar estar condenado a oír una perpetua música por más que sea muy buena.

---

<sup>45</sup> Aldasoro, G, El estreno de la Cleopatra, *El Nacional*, 17 de noviembre de 1891, p. 2.

Usted quiso hacer una obra irreprochable en cuanto a su estructura y probablemente la habría hecho, pero esa música mata el interés del auditorio que busca, naturalmente, impresiones agradables. Hay en ella algo de las imágenes de Lucrecia, que ni se conmueve con halagos ni se indigna con los ultrajes. Se parece mucho esa música perfecta a las tragedias de Rocco que matan de tedio.

Así pues, la música de la *Cleopatra* podría ser si se quiere una obra de música, como lo dicen muchos, pero no es adecuada al libreto del autor quien le dio situaciones hermosísimas, las que bien explotadas habrían sido admirables. El dolor no se expresa con alegría porque para las emociones mortales no hay diversidad de razas ni de temperamentos. Sentir es una cualidad especial de la naturaleza. Podrá, si se quiere, haber variedad para expresar el sentimiento, pues hay idiomas distintos, pero siempre existe un dolor verdadero.

En fin, maestro, me reservo consultar otras opiniones, para acentuar la mía. Solo sí le diré, que el público ya en la segunda audición deserta del Teatro Nacional. No por esto desaliente usted, recuerde a Alfred de Musset, que al escapársele una ilusión fortificaba el desengaño exclamando:

“La joie est ici bas toujours jeune nouvelle. Mais le chagrin n’est viens qu’autant qu’il á vieilli”<sup>46</sup>

Sienta usted con la experiencia y exprese con la edad.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> La alegría es siempre nueva aquí. Pero el dolor es tan viejo como su edad.

<sup>47</sup> Jonatas, Epístola de hoy, *Diario del hogar*, 19 de noviembre de 1891, pp. 2–3.

## **Anita**

Libreto de Enrique Golisciani

Personajes

Anita, hija de un miembro del ejército mexicano (soprano),

Gastone D'Auvray, oficial francés (tenor)

Manuelo, Guardia nacional y hermano de Anita (bajo)

Rodrigo, oficial y pretendiente de Anita (barítono)

Coro

## **Sinopsis**

La ópera inicia con una imagen del campo de batalla en donde, de la noche del 4 de mayo al amanecer del 5 de mayo, lidian el ejército francés contra el mexicano. En el contingente nacional se encuentran Manuelo y Rodrigo; dos oficiales que luchan mientras Anita, escuchando el fragor de la batalla, lamenta no poder combatir en defensa de su patria e implora la victoria del ejército mexicano. Casi al término de la batalla llega a su casa un enemigo herido. Anita reconoce a Gastón, el extranjero de quien se enamoró después de que le salvó la vida al rescatarla de un grupo de bandoleros. Anita alivia las heridas del oficial francés y lo esconde en su habitación, pues Manuelo y Rodrigo regresan a celebrar la victoria. Durante la celebración, Rodrigo pide la mano de Anita en matrimonio como recompensa por haber matado al padre de Gastón, quien en una batalla previa había asesinado al padre de la joven. Manuelo apoya a Rodrigo, aunque ella les pide que esperen al día siguiente para que les dé una respuesta. Entre el alboroto de la celebración, Gastón escucha las ofensas que se hacen contra su patria e indignado sale de su escondite para saldar la afrenta; inmediatamente es sometido por los soldados que pretenden darle muerte, pero por la rápida intervención de Anita, posponen la ejecución para la madrugada siguiente y se llevan a Gastón prisionero. Después, Anita logra entrar a la celda disfrazada con el uniforme de Manuelo y convence a Gastón de huir. Al tiempo que Gastón parte, le promete volver por ella. Rodrigo entra en el calabozo y descubre que Anita ha ayudado al prisionero a escapar. Furioso saca su arma, dispara y la asesina.

Para terminar, entra Porfirio Díaz a la plaza de Puebla. El coro canta el “Himno a la Patria” basado en el texto del Himno Nacional Mexicano; el tema de este es una variación de la primera frase melódica.

## Entorno del aria

### Antecedentes

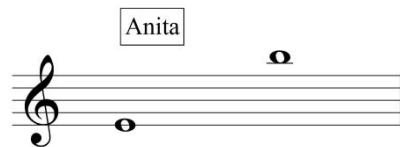
La guerra contra los franceses reclama a Manuelo y Rodrigo, oficiales del ejército mexicano. Anita despide al hermano y al pretendiente lamentándose por no ser hombre y a su lado tomar las armas. Afuera se escucha el fragor de la batalla y la joven pide a la virgen protección para los valientes que acuden al campo de batalla.

### Aria

*La prima volta un fascino* inserta en el cuadro primero del acto único de la obra, se desarrolla en la sala de la casa de Anita: la moza se encuentra pensando en Gastone, oficial francés, por quien se encuentra en gran conflicto, ya que el joven representa al enemigo, pero le inspira amor.

### Extensión vocal

Se requiere el siguiente rango vocal para interpretar el personaje que aparece en escena.



### Traducción

<i>La prima volta un fascino</i>	<i>La primera vez una fascinación</i>
<p><b>ANITA</b> Eppure. Ohimè! Tal volta allor che l'ora è folta, tacita io veglio ignara, d'una dolce parola. Come mi sento trista! Come mi sento sola. É al dí ripenso. Al memore di quanto più inferiva, su noi le truce ostil baldanza.</p> <p>Nel villaggio scesa già noi fanciulle, un'orda ebra ghermiva, ma un giovin duce forse nostra difesa e a noi salvo clemente, é vita e onor.</p>	<p><b>ANITA</b> No obstante. ¡Pobre de mí! En esta hora fatal, callada y en vela, ignoro la dulce palabra. ¡Qué triste me siento, estoy tan sola! Hoy reflexiono. Este recuerdo me agravia, sobre nosotros estaba la crueldad, hostil osadía.</p> <p>Del caserío bajaban los muchachos, un grupo de ebrios me atrapó, pero un joven caudillo llegó en nuestro auxilio y clemente nos salvó, en vida y honor.</p>

<p>La prima volta un fascino novo mi vinse el core e del prode l'immagine sculta rimane in me. Ah! Si, cui dentro io porto diessa passione il cui fin mi spaventa e giungerá si fra poco.</p> <p>Crudel destin il mio Ohimé! Perche ti vidi giovane stranier?</p>	<p>Por primera vez vence a mi corazón esta fascinación y la imagen valerosa permanece esculpida en mí. ¡Ah!, sí, aquí dentro llevo la pasión y el fuego, me asusta por que tendrá un fin trágico</p> <p>El mío es un cruel destino ¡Ay, de mí!, ¿Porque te vi joven extranjero?</p>
---	---

### Aparato crítico

Compás	En el original	En la edición
57	Piano m.i. Fa $\times$ 4, La $\sharp$ 4	Piano m.i. Sol 4, Si $\flat$ 4
61-62	Voz reacomodo del texto	Voz texto <i>des</i> Si 5, <i>tin</i> Sol $\sharp$ 5, <i>il</i> Sol 5, La 5, Si 5
61-67	Piano reacomodo de notas que forman el trémolo	Piano m.i. Sol $\sharp$ 4, Si 4, Fa $\sharp$ 4, Si 4
69	Texto <i>lo</i>	Texto <i>ti</i>
69-70	Piano reacomodo de notas que forman el trémolo	Piano m.i. Mi 4, Do $\sharp$ 5
72-75	Piano reacomodo de notas que forman el trémolo	Piano m.i. Re 6, Fa $\sharp$ 4, Re 4. Sol $\sharp$ 4
113-115	Piano m.i. reorganización disposición de acordes	Piano m.i. Mi 3, Si 3, Si 5, Sol $\sharp$ 5

## 6. Conclusiones

Melesio Morales siempre tuvo un espacio destacado en la vida musical y cultural del México decimonónico. Su trayectoria como docente privado y en el Conservatorio, como pedagogo publicando materiales para la formación musical, en el ámbito de la composición escribiendo canciones, óperas, música sinfónica, para banda, obras para piano, coro, transcripciones y paráfrasis, además, de difusor de la música europea y su trabajo como comentarista en los periódicos, lo llevaron a revelar un arte nacional tanto en la composición como en la interpretación, pese a las restricciones que le impusieran en la época. Esta labor impactó al público, a sus alumnos y a los críticos, que encontraron en su trayectoria inspiración para el enriquecimiento del ambiente musical del país.

Su obra vocal y operística era lo más relevante de su producción, en palabras del propio Morales, y al lado de otros autores marcaron la pauta al trabajo escénico y musical del momento. Durante mucho tiempo el músico con más producción lírica en su haber, hasta la aparición de Federico Ibarra (1946) quien ya lo supera con 8 escritos dramáticos.

Su creación brinda al gremio cantor la oportunidad de acrecentar su repertorio con música poco conocida y de alta calidad que puede ser incluida en los programas de concierto profesionales y de educación superior por la dificultad técnica, vocal y musical que requiere su estudio e interpretación. Además, es una buena herramienta para ayudar a comprender de manera clara cómo permeó la ópera de la segunda mitad del s. XIX y primer cuarto del s. XX en la sociedad mexicana.

El *corpus* musical de este compositor es tan vasto que debemos seguir su estudio y representación para descubrir en él, nuevas opciones de desarrollo técnico, musical e interpretativo que nos brinda con su producción.

Debemos realizar una reflexión profunda en los factores que están relacionados con el entorno social como son la historia, la política, la economía y la identidad nacional. Con el fin de poder comentar la música como un fenómeno integral y describir, a través de la idiosincrasia actual, el mundo sonoro que encontramos en los documentos decimonónicos. La nueva visión de la musicología, la historia y sociología cultural e incluso de la filosofía nos revelan de mejor manera el entorno histórico-social de la época. Afortunadamente, con las investigaciones realizadas en estos campos, contamos con nuevas referencias sobre las características particulares del medio

ambiente en el que fueron compuestos los manuscritos que tenemos al alcance para, de esta manera, reconstruir el ‘crucigrama’ musical a través de la reposición sonora de las ediciones y recopilaciones disponibles. Esta conjunción de trabajos nos ofrece una visión global del fenómeno sonoro y no solo interpretarlo y/o analizarlo fuera de su contexto. Con esta óptica, propiciamos la transversalidad del conocimiento que rodea la obra musical. Como músicos, necesitamos transitar en estos dos roles: investigador e intérprete, para con ello, lograr rescates y recreaciones sonoras documentadas y ofrecer a la audiencia versiones de calidad que fomenten la creación de público al hecho sonoro.

## 7. Referencias generales

- APPÍA, ADOLPH, *La Música y la puesta en escena*, Madrid, Siruela, 1986.
- BELLINGHAUSEN, KARL, *Melesio Morales. Catálogo de Música*, México, CENIDIM, 2000.
- CASCO CENTENO, EMILIO, “Una incursión en las canciones de Julio Ituarte”, *Heterofonía*, num.126, México, CENIDIM, 2002, pp. 37–65.
- CONTRERAS SOTO, EDUARDO, “El paso de nuestra música del siglo XIX al XX: un trayecto menos transitado”, *Heterofonía*, núm. 107, México, CENIDIM, 1992, pp. 53–59.
- El Renacimiento periódico literario 1869*, edición facsimilar, México, UNAM, 1979.
- ESCALANTE GONZALBO, PABLO, *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 3ª. Reimpresión, 2006.
- GRIER, JAMES, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*, Madrid, Akal, 2008.
- GARNER, PAUL, *Porfirio Díaz del héroe al dictador: una biografía política*, México, Planeta mexicana, 2003.
- HALL, STUART, “Significado, representación, ideología: Althusser y los debates Estructuralistas”, *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona, Paidós, 1998.
- HEBDIGE, DICK, *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós, 2004.
- HERRERA Y OGAZÓN, ALBA, *El arte musical en México*, México, Departamento editorial de la Dirección general de Bellas Artes, 1917, Ed. Facsimilar, CONACULTA–INBAL–CENIDIM, 1992.
- MAYA, ÁUREA, *Melesio Morales, labor periodística*. México, CENIDIM, 1994.
- “Una aproximación a Anita, ópera de Melesio Morales”, *Heterofonía*, número 107, México, CENIDIM, 1992.
- “La ópera en el siglo XIX en México: resonancias silenciosas de un proyecto cultural de Nación 1824–1867”, *Los papeles para Euterpe*, L. Suárez, editora, México, Instituto Mora, 2014.
- MAYER-SERRA, OTTO, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941. Reimpresión INBAL–CENIDIM, 1996.
- MIRANDA, RICARDO, “La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y Periferia, 1800–1950”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 2–3, Madrid, 1996–1997.



- “El espejo idealizado: un siglo de Ópera en México (1810–1910)”, *La Ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, Colección Música Hispana, 1999.
- *Del baile a los aires nacionales: Identidad y música en el México del siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones históricas José María Luis Mora, 2005.
- “El espejo idealizado: un siglo de ópera en México (1810-1910)”, *La ópera en España e Hispanoamérica*, E. Casares y A. Torrente, editores, cap. 21, vol. II. Madrid, ICCMU, 2001.
- “México”, *Diccionario de la zarzuela*, Madrid, Universidad Complutense, 2002.
- MORALES, MELESIO, *Mi libro verde de apuntes e impresiones*. Karl Bellinghausen, editor, México, CONACULTA, 1999.
- MORALES, MELESIO, A, B, C *Método teórico-práctico de Solfeo*. México, H. Nagel sucesores, s/a.
- MORENO RIVAS, YOLANDA, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989, Reedición UNAM, 1995.
- OLAVARIA Y FERRARI, ENRIQUE, *Reseña histórica del teatro en México (1538–1911)*, tomos I–VI, México, Porrúa S.A., 1968.
- PELINSKI, RAMÓN, “Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música”, *Invitación a la Etnomusicología: quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal, 2000, pp.163–169.
- PULIDO, RAMÓN, *La tradición operística de la ciudad de México (siglo XIX)*, México, SEP, 1970.
- REYES DE LA MAZA, LUIS, *El teatro en México en la época de Santa Ana*, Tomos I–III, México, UNAM, 1979.
- REYNOLDS, LEIGHTON D, *Scribe and scholar. a guide to the transmission of Greek and Latin Literatur*, London, Oxford University Press, 1991.
- ROMERO, JESÚS C, *Chopin en México*. México, UNAM, 1950.
- *El teatro en México durante el porfirismo*, Tomos I–III, México, UNAM, 1964.
- SUÁREZ DE LA TORRE, LAURA, coordinadora, *Los papeles para Euterpe*, México, Instituto Mora, 2014.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Sociología de la Cultura*, Barcelona, Paidós, 1983.