

2 G. Do. 2



Universidad Nacional Autónoma de México

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

Tres Operas Mexicanas del Siglo XIX

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN CANTO
P R E S E N T A
Guadalupe Raquel Millan Sierra

MEXICO, D. F.

1982



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.

INDICE

INTRODUCCION	1
I ASPECTO HISTORICO	1
1 Estado de la música mexicana en el siglo XIX	1
2 Ambiente operístico en México a mediados del siglo XIX	6
3 Principales compositores mexicanos de ópera a mediados del siglo XIX	21
II ILDEGONDA DE MELESIO MORALES	35
1 Datos biográficos del compositor	36
2 Momento histórico de la obra y circunstancias de su estreno	42
3 Análisis del libreto	48
4 Distribución y análisis musical	52
5 Análisis operístico	62
III GUATIMOTZIN DE ANICETO ORTEGA	64
1 Datos biográficos del compositor	65
2 Momento histórico de la obra y circunstancias de su estreno	68
3 Análisis del libreto	71
4 Distribución y análisis musical	73
5 Análisis operístico	85

IV	LA LEYENDA DE RUDEL DE RICARDO CASTRO	87
1	Datos biográficos del compositor	88
2	Momento histórico de la obra y circunstancias de su estreno	94
3	Análisis del libreto	96
4	Distribución y análisis musical	98
5	Análisis operístico	117
	CONCLUSIONES	120
	NOTAS	124
	Notas al Aspecto Histórico	125
	Notas a <u>Ildegonda</u> de Melesio Morales	127
	Notas a <u>Guatimotzin</u> de Aniceto Ortega	128
	Notas a <u>La leyenda de Rudel</u> de Ricardo Castro	129
	BIBLIOGRAFIA	130

INTRODUCCION

Varias razones han motivado la realización de esta tesis: Primero la importancia que por sí misma tiene la ópera como género musical; en segundo lugar, el interés especial que representa para un cantante y sobre todo, la relevancia que tiene en nuestra producción musical, porque la música culta de México independiente comienza y se desarrolla, principalmente, a través de la ópera. Una razón más que impulsó este trabajo es el intento de subsanar el desconocimiento común del género operístico mexicano, especialmente el del siglo XIX, aún entre aquellos que debieran conocerlo mejor.

En consecuencia y ante la imposibilidad de analizar toda la producción operística mexicana, ni siquiera la amplísima del siglo XIX, se han elegido tres obras que parecen ser características de diversos momentos del desarrollo de nuestra ópera: Ildegonda, de Melesio Morales, como representativa de la primera escuela totalmente italianizante; Guatimotzin, de Aniceto Ortega, que señala el nacimiento del nacionalismo mexicano, y La le-

yenda de Rudel, de Ricardo Castro, que muestra el puente entre la música italianizante y lo que en su tiempo fue la "música del porvenir" del grupo Liszt-Saint-Saëns-Brahms.

Ya que para el mejor conocimiento de una ópera debe hacerse un estudio literario, musical y operístico de ella, esta tesis contiene el análisis del libreto, de la partitura y del tipo de cada una de las obras mencionadas.

A fin de estudiar más detenidamente, el movimiento operístico, la música no escénica de ese período, precediendo su estudio con una somera mención de los intentos de enseñanza musical en los primeros años de México independiente.

Con la presentación de esta tesis, se espera que el interés general y especialmente el profesional, se vea acicateado por un valor tan definido como nuestra ópera, de modo que este trabajo no sea sino el modesto principio de una larga serie de estudios sobre la materia.

I ASPECTO HISTORICO

1 Estado de la Música Mexicana en el siglo XIX

Durante el siglo XVIII, la Iglesia, que conservaba en el archivo musical de sus catedrales, numerosas composiciones de grandes polifonistas europeos y de sus continuadores mexicanos, evitó un retraso sensible de la creación y práctica musical en México que se mantuvo a la altura de la europea. Pero al terminar el siglo, la conmoción y desorden sociales durante la agitación previa a la Independencia y la guerra misma al comenzar el siglo XIX, repercutieron en la marcha de la cultura musical, deteniendo en parte su movimiento artístico: entre los distintos campos en que éste se manifestaba, sufrió especialmente el teatro y, con mayor razón, el aspecto musical, los cuales quedaron temporalmente nulificados.

Este retraso indujo a que los músicos se convirtieran en artistas libres y tuvieran que basar su existencia económica y artística en las exigen

cias estéticas de la nueva sociedad burguesa, sobresaliendo como factor decisivo para la práctica musical mexicana en el siglo XIX, el salón burgués con su música salonesca, convirtiéndose así la música en un producto que habría de satisfacer las necesidades del público consumidor heredadas de la tradicional élite europea.

A principios del siglo XIX se intentó constituir en México una de las primeras sociedades filarmónicas, si no es que la primera, sostenida a base de una suscripción por treinta y dos personas, en cuyos conciertos se interpretaron

"las obras sublimes de los mejores ingenios de la culta Europa, con el concurso de excelentes profesores y aficionados que formaron una orquesta con los mejores habilitados de este arte"¹.

El profesor Mariano Elfzaga fundó la primera academia de música en México, cuya existencia duró muy pocos años; con ocasión de su apertura, se organizó un concierto, que el propio Elfzaga dirigió². Este concierto marcó la fundación de la primera Sociedad Filarmónica que hubo en México, el 17 de abril de 1825.

En 1839 se instaló otra agrupación musical denominada Gran Sociedad Filarmónica Mexicana, que posteriormente daría origen al Conservatorio Nacional de Música; gracias a esta Sociedad y a la Dirección del maestro Mellesio Morales, se ofreció la primera audición íntegra de una sinfonía de Beethoven.

Las obras musicales escritas durante esa época en México, son de inspiración netamente europea, imitando al principio los moldes italianos y posteriormente los franceses y alemanes. Aparte de una corta producción de óperas italianizantes, el campo principal fue la composición para piano, dedicada en gran parte al género de salón.

Aunque no se llegó a la creación de un estilo de piano de rasgos propios, la escuela pianística tuvo gran importancia para la futura evolución histórica, puesto que significó el único elemento de tradición en el siglo XIX, que conduce directamente de Felipe Larios, Aniceto Ortega, Tomás León, Melesio Morales y Julio Ituarte, a Ricardo Castro, en el último decenio de dicho siglo, quien introdujo en el arte pianístico de México las características de la escritura concertante.

Terminada la agitación de la Guerra de Independencia y sus consecuencias inmediatas, la afición musical en México surgió a la superficie de la vida pública y aún dentro de sus limitadas circunstancias organizó conciertos, recibiendo después de 1840 a la primera ola de virtuosos extranjeros, entre ellos Wallace, Bohrer y Henri Herz.

"El público estaba acostumbrado a considerar los conciertos como una exhibición acrobática, de carácter excepcional, con programas en los cuales se habían de reproducir en algún instrumentos los trozos más conocidos de óperas italianas y piezas del género de salón, de un virtuosismo meramente técnico y fácilmente accesibles."³

"El violoncelista Maximiliano Bohrer interpretó en sus programas una Fantasia sobre sonecitos populares mexicanos y españoles, arreglados por él mismo, en México en 1841, así como su gran fantasía El carnaval de México. El pianista Henri Herz improvisó en sus

conciertos sobre temas franceses, italianos y mexicanos e hizo ejecutar una marcha militar, dedicada a México, sobre una letra patriótica (1849)."⁴

Innumerables veces se pudo escuchar el Carnaval de Venecia, de Paganini y muchas fantasías y potpourris sobre motivos de Norma, El Pirata, Guillermo Tell y otras óperas más.

Gracias a ese movimiento musical, una élite social y espiritual, basada en el grupo de intelectuales selectos, se dieron cuenta de las necesidades de cimentar las bases de la cultura mexicana y así intentaron en reiteradas ocasiones, junto con la creación de academias y conservatorios de música, la realización de conciertos.

Hacia finales del siglo, se difunde el repertorio de música seria, que tiene su lugar adecuado en la sala de conciertos, cuando los eminentes artistas visitantes Sarasate y D'Albert interpretaban algunas sonatas de Beethoven y obras de Chopin, Schumann, Liszt y Mendelssohn (1890).

Simultáneamente, en ese último decenio perduran los programas mixtos, con aires nacionales, fantasías y potpourris, que surgen como parte de la producción musical nacional. A este siglo turbulento debemos el nacimiento del nacionalismo musical mexicano. Otto Mayer-Serra comenta al respecto:

"La ola de canciones patrióticas, compuestas en los tiempos iniciales de la Independencia, conduce no sólo en México sino en todos los países latinoamericanos a la creación de los himnos nacionales; los métodos de enseñanza europeos y las fundaciones esporádicas de escuelas de música, llevan a la fundación de los conservatorios nacionales; la visita de las compañías de ópera italianas, motiva la construc

ción de espléndidos teatros con temporadas permanentes; los primeros virtuosos que viajan por América impulsan el concertismo; poco a poco se forman las primeras sociedades filarmónicas, conociéndose las sinfonías de Beethoven; y desde mediados de siglo algunos músicos acuden a los centros europeos y de regreso a su patria, escriben docenas de óperas y centenares de piezas, en el estilo de sus maestros italianos, franceses o alemanes."⁵

Por otra parte, Stevenson hace el balance de la vida musical de México durante el siglo XIX, como sigue:

Factores negativos Predominio de la ópera italiana, hegemonía del piano; mayoría de los músicos aficionados sobre los profesionales; desconocimiento de la música sinfónica y de cámara.

Factores positivos Público ávido de música y lo suficientemente numeroso para sostener cinco casas editoras de música en la ciudad de México (Rivera, Nagel, Wagner, Godard y Bizet).

La música recibió cierta ayuda del gobierno; se formó un conservatorio con enseñanza gratuita; gran número de óperas fueron escritas por autores mexicanas; las primeras sinfonías de Beethoven se ejecutaron en México apenas cinco años después que en Roma. Cuando los estadounidenses buscaban directores extranjeros para sus conservatorios, nuestro conservatorio nombraba exclusivamente a mexicanos.⁶

2 Ambiente operístico en México a mediados del siglo XIX

La primera ópera cantada en México en el siglo XIX, el 25 de octubre de 1805, fue El filósofo burlado, de Cimarosa, a beneficio de Victoriano Rocamora, interpretada en español por: María Dolores Munguía, Mariana Argüello, Andrés del Castillo y el beneficiado.

El 25 de noviembre del mismo año fue cantada en el Coliseo Nuevo o Principal la ópera en dos actos El extranjero, obra de D. Manuel de Arenzana, maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Puebla de los Angeles, la cual fue aceptada con mucho aplauso.

El espectáculo más notable fue en diciembre de 1806, el estreno en el teatro El Coliseo, de El barbero de Paisiello, verificado el cuatro y repetido el nueve.

"Las óperas que en el año de 1824 mal cantaron nuestros cómicos, traducidas al castellano, pues ni ellos conocían el italiano, ni el público gustaba de ese idioma, fueron Los dos gemelos, La Isabela, El duende fingido, El secreto, El tío y la tía, La italiana en Argel, La novia impaciente y La travesura."7

El 2 de diciembre del mismo año fue cantado El solitario, y dice textualmente el programa de esa audición:

"Se ejecutará la grande ópera en tres actos titulada El solitario, cuyo heroico argumento está sacado de la conocida historia de Carlos el temerario, la música es original del acreditado Cristiani, compuesta por él en esta capital."

La obra de Cristiani gustó y se repitió con frecuencia en ese año y en el siguiente, en el que, además del repertorio citado, se cantaron sus óperas El califa de Bagdad y Ramón y Rosalía o La paña negra.⁸

De Giacomo Rossini, el más famoso de los compositores de ópera conocidos en México hasta 1826, se representaron constantemente La Isabela y La italiana en Argel ya estrenadas en 1824, La urraca ladrona y Tancredo, estrenadas en 1825 y El barbero de Sevilla, estrenada el 23 de febrero de 1826, como una de las más notables funciones de los teatros mexicanos.

En el mismo año, la operista señora Santa Marta, o sea, Rita González de Santa Marta, que acababa de llegar de España contratada por el Coliseo Antiguo o Teatro Principal, cantó con buen éxito Tancredo, La italiana en Argel, El tío y la tía, La travesura, El marinerito, La paña negra, El secreto, El barbero de Sevilla, La Isabela, La novia impaciente, Adolfo y Clara y La urraca ladrona. Esta cantante fue también una excelente profesora de canto que abrió una buena academia en su propia casa, en la calle de Betlemitas número uno y dio lecciones particulares a las señoritas de las más distinguidas familias de la capital.⁹

Por otro lado, el primero que cantó una ópera italiana en su idioma original y no traducida al español, como lo exigían las autoridades coloniales, fue el célebre tenor español Manuel García, gran figura de la ópera, tanto en Europa como en los Estados Unidos. Para el estreno de su compañía representó el 29 de junio de 1827, en el Teatro Provisional o de los Gallos, rival del Coliseo Nuevo o Principal, la ópera El barbero de

Sevilla, que Rossini había escrito expresamente para él.

García vino a México cuando el Estado, basándose en una conspiración descubierta, había de decretar la expulsión de los españoles a fines de 1827; ciertos grupos del público y del periodismo lo acusaron de cantar las óperas en italiano y para satisfacerlos la empresa puso algunas obras en castellano, pero el vulgo no se dio por satisfecho y dejó de concurrir al teatro. La gran ópera italiana fracasó y el empresario Luis Castrejón quedó en la ruina. No quiere decir esto que el gran artista no hubiese en contrado público en México, pues la alta sociedad mexicana fue entusiasta y devota de su talento.

García tomó sus viejas tonadillas y las transformó en óperas, con texto italiano, quizá con el deseo de darlas a conocer así en los teatros europeos. Estas óperas fueron: El gitano por amor, en dos actos; Zemira y Azor, en dos actos; Un ora di matrimonio; Los maridos solteros; Semframis, en tres actos; Ascendi, en dos actos; Xaira, en dos actos y Abufar, esta última fue estrenada el 13 de julio de 1827, en el teatro Provisional o de los Gallos. En vista del antiespañolismo oficial, García decidió salir de México y se despidió de sus admiradores y amigos mexicanos en 1828.

A la visita de Manuel García siguieron las de otros cantantes europeos y las de otras compañías de ópera, durante el siglo XIX. Los artistas y empresarios que nos visitaron dieron noticia del conocimiento y de la afición de los mexicanos por el bel canto, dando lugar a que los europeos lla

masen a México "La Italia del Nuevo Mundo".¹⁰

El gran bajo italiano Filippo Galli, para quien Rossini escribió la parte correspondiente de La gazza ladra, vino a México en 1831, ofreciendo del mismo compositor las siguientes óperas: La italiana en Argel, La cenicienta y Semíramis, y de Domenico Cimarosa, El matrimonio secreto; también estrenó en 1836, La sonámbula, Norma y Capuletos y Montescos de Bellini, así como Guillermo Tell de Rossini. La brillante temporada de Galli y sus artistas se extendió en México por cinco años.

El 12 de julio de 1841, se estrenó en México Lucía de Lammermoor de Donizetti, así como Lucrecia Borgia y en 1842, Elixir de amor del mismo compositor belcantista que fue tan admirado e imitado por los compositores mexicanos de ópera.

El 15 de mayo de 1850, la compañía de Barilli estrenó Hernani de Verdi, que fue la primera ópera del maestro que se puso en escena en México.

La compañía de Opera Italiana dirigida por el empresario Max Maretzeck, inició su temporada operística en el Gran Teatro Nacional representando las siguientes óperas, que no se habían oído aquí hasta entonces: La favorita, María de Rohan, Linda de Chamounix y Don Pascual de Donizetti; I lombardi alla prima crociata, de Verdi; Roberto il diavolo, de Meyerbeer y Don Giovanni, de Mozart. Esta compañía, que llegó en 1852, presentó a la gran cantante italiana Balbina Steffennone, para quien Berlioz escribió la parte correspondiente de su ópera Benvenuto Cellini y llegó a México como Prima don

na absoluta obteniendo grandes éxitos y actuando en varias temporadas siguientes. Ella cantó por primera vez el Himno Nacional Mexicano, estrenándolo ante el presidente Santa Anna, el 16 de septiembre de 1854.

En abril de 1854, arribó a México la cantante alemana Enriqueta Sonntag, en la cumbre de su carrera como soprano coloratura, actuando en el Gran Teatro, con la compañía de ópera de René Masson, en: La sonámbula, El barbero de Sevilla, La hija del regimiento, Elixir de amor y Otelo de Rossini; hasta que cayó víctima de cólera en junio de 1854.

"La agilidad asombrosa de su voz — escribió una cronista mexicana — que baja hasta el sol grave y sube hasta el do sobreagudo, le permite ejecutar las más arduas dificultades, sin que su fisonomía demuestre el menor esfuerzo. Sus escalas, trinos y arpeggios tienen la misma claridad que si fueran ejecutados en un pianoforte."¹¹

La última obra en que se le escuchó fue La hija del regimiento, y su muerte causó luto universal. En las solemnes exequias, dirigió la orquesta José Antonio Gómez. Un año después sus restos fueron trasladados a Dresde por gestiones de su esposo, el Conde Rossi.

La sociedad de México había adquirido gran experiencia y conocimientos en las temporadas de 1852, 53 y 54 y su cultura operística estaba a la altura de las del País del Arte. En relación al bel canto, estuvo al día en cuanto a repertorio, de modo que nada tenía que envidiar a los mejores teatros europeos especializados en el género. Desde la estancia de Manuel García (1827), se dio el caso de que se conocieran aquí óperas en estreno antes de las representaciones en Italia, Francia, Inglaterra o los Estados Unidos.

La compañía de Roncari estrenó en México, el domingo 27 de enero de 1856, El Trovador de Verdi, tres años después de su primera representación en Roma en el Teatro de Apolo. En el mismo año, Felicitá Vestvali, que había pertenecido a la compañía de Roncari, organizó temporadas incluyendo las óperas Rigoletto y Traviata, cuyos estrenos pasaron inadvertidos por los periódicos de la época.

El 29 de julio de 1864, se inauguró la temporada de la Compañía de Ronzani con Trovador, donde el primer tenor Mazzoleni dio el do de pecho, "siguiendo el ejemplo del sin rival Tamberlick".¹²

El 23 de septiembre fue cantada por primera vez Aroldo de Verdi y el 12 de octubre la misma compañía estrenó la ópera Fausto de Gounod, así como Las vísperas sicilianas de Verdi y el sábado 27 de enero de 1867, la compañía de Biacchi estrenó con éxito colosal, como oportunamente veremos, la ópera Ildegonda de Melesio Morales.

En 1867 fueron estrenadas en México, las óperas de Verdi: La fuerza del destino y Don Carlos.

La compañía de ópera de Angela Peralta hizo su primera presentación el 6 de mayo de 1871, manejada por el empresario Zanini, y contando con el primer tenor absoluto Enrico Tamberlick, quien — no obstante sus 51 años — estaba en toda su plenitud vocal y de artista; en todas partes se le consideraba una celebridad, pues en aquella época era el tenor que reinaba en Europa y el mejor intérprete de Guillermo Tell de Rossini; de Pe-

dro el Grande, escrita para él por Luis Antonio Julien; de Roberto el Diablo, Los Hugonotes, Dinorah y El Profeta de Meyerbeer. El "do de pecho" de Tamberlick se consideró como un fenómeno en Europa y América,¹³ pues él cantó en Río de Janeiro, Buenos Aires, Montevideo y México y aún en París e Italia aquella famosa nota que admiraba al público. En 1857 fue contratado para actuar en la inauguración del Teatro Colón de Buenos Aires, con La Traviata. Tamberlick se interesó muy especialmente por la ópera Guatimotzin de Aniceto Ortega, estrenándola en 1871, en México, con Angela Peralta.

La Compañía de Opera Bufo Francesa presidida por Marfa Aimée inauguró su temporada en el Gran Teatro Nacional el 30 de diciembre de 1873, con la famosa opereta de Offenbach, La gran duquesa de Gerolstein, obra estrenada en 1867. Offenbach, nombre completamente nuevo para los oídos del público mexicano, aún para los de mayores conocimientos y cultura, encantó con sus chispeantes concepciones y agradable música ligera, de vida fugaz, pero en extremo oportuna.

Sobre la compañía de ópera bufa francesa no hubo comentarios en la crítica, pues tomó por sorpresa a la gente de letras, a los críticos teatrales y a los de música.¹⁴ Corta, pero movida, fue la temporada de la Opera Bufo Francesa, pues sólo duró hasta el 15 de febrero de 1874, con la representación de las siguientes operetas: La gran duquesa de Gerolstein, La Perichole, Madame Angot, Barba Azul, La bella Elena, Las cien vírgenes, Le Petit Faust, Les Brigands, L'Oeil Crevé, Genevieve de Brabant, Fleur de

Thé y La Vie Parisienne. El público, tan acostumbrado a la ópera, se mostró inconteniblemente simpatizador de este nuevo arte, producto nato del segundo Imperio Francés, en que se describe la sociedad francesa del siglo XIX.

En una temporada relámpago actuó en México La Gran Compañía de Opera Inglesa del señor C. D. Hess, que llegó de los Estados Unidos vfa Veracruz y abrió su temporada de seis funciones, el sábado 16 de febrero de 1884 con Marta, de Flotow, a la que siguieron: Fra Diávolo, La gitanilla, Olivette, Maritana, de Vicente Wallace y finalmente, estrenó la "ópera náutica" de Gilbert y Sullivan en dos actos, Pinafore.

En diciembre de 1886, el señor Mayer, representante del empresario Henry E. Abbey, anunció que Adelina Juana María Patti visitaría por primera vez la ciudad de México y que en las noches del 31 de diciembre y del 2, 4 y 6 de enero de 1887, daría funciones de ópera. Esta diva del canto, era una de las cantantes de mayor cartel en el mundo y quizá por haber cumplido ya 44 años de edad sólo cantó una ópera completa (El barbero de Rossini). En sus demás actuaciones cobrando sumas elevadísimas se limitó a presentar algunos retazos líricos; no obstante, el público quedó encantado y la aplaudió con frenesí.

La diva italiana, nacida en Madrid, trafa en calidad de director de orquesta al famoso compositor Luigi Arditi, popular por sus bellos valeses: Il bacio, L'estasi, Bolero, La stella, La farfalleta . . .

La Patti arribó a México a las ocho de la mañana del miércoles 29 de di

ciembre por el Ferrocarril Central, en vagón especial sumamente lujoso. Fue recibida y acompañada en el desayuno, por el C. Gobernador del Distrito, General Ceballos y el señor Nicolini, celebrado tenor. Adelina Patti acababa de casarse en segundas nupcias con el mencionado cantante (ella tuvo como primer esposo al marqués de Caux, favorito de Napoleón III, con quien casó en 1868 y de quien se divorció en 1885; como segundo tuvo a Nicolini -1886- quien murió en 1898 y, finalmente, como tercero, al barón sueco Hederstrom).

Adelina Patti regresó a México en 1890 con una Compañía de Opera italiana, que traía en su elenco al tenor Francesco Tamagno, que resultó una revelación; además de otros artistas de primer orden como Emma Albani, Lillian Nordica, Luigi Rabelli y Giullia Valda Pettiggiani. Las óperas que entre otras cantaron este cuadro de artistas fueron: Guillermo Tell, Trovador, Otelo, Los Hugonotes, La africana, Linda de Chamounix, La Traviata y Fausto.

Las ovaciones que tributó el público a la Patti superaron a las recibidas la primera vez que estuvo en México y conmovida hasta las lágrimas, correspondió a esos halagos con un cheque de cinco mil pesos, precio de la noche de su beneficio, como donativo para un hospicio.

El empresario Napoleón Sieni, quien ya había estado anteriormente en México, abrió una nueva temporada con su compañía en el Teatro Principal, el 13 de septiembre de 1890, estrenando Lohengrin de Wagner y Romeo y Julieta de Gounod, que agradaron mucho por la buena representación. La producción operística del gran compositor alemán se empezó a conocer en México y el 29

de marzo de 1891, La Compañía Inglesa de Gran Opera estrenó en el Teatro Nacional, la ópera Tannhäuser de Wagner. El empresario era Charles E. Locke. Además de la ópera mencionada, esta Compañía dio a conocer las siguientes: Freischutz de Weber; El buque fantasma de Wagner; La gitana de Balfe, Fidelio de Beethoven y La Walkyria de Wagner.

En 1894, Napoleón Sieni, nuevamente abrió su temporada de ópera estrenando sobresalientemente Manon Lescaut de Puccini, que cantó el insigne tenor Francesco Tamagno.

Observándose el movimiento evolutivo del público mexicano en lo correspondiente a la ópera, se advierte que la compañía visitante, iba extendiendo el repertorio progresivamente, primero, predominando las composiciones de Rossini, en seguida las de Bellini y Donizetti; posteriormente sobresaliendo las del gran Verdi; para entonces, ya son apreciadas las óperas de Mozart y Meyerbeer, y cuando llega la ópera francesa, son bien recibidas las obras de Offenbach, Gounod, Thomas, Bizet. Aceptada con gusto continuamente la ópera italiana — representada además por las obras de Ponchielli, Boito, Petrella, Mascagni, Leoncavallo y Puccini —, el público asimiló las obras de Flotow, Wallace y Weber y por si fuera poco, asistió también, al Fidelio de Beethoven y pudo admirar a Wagner en su gran producción que no pudo faltar para concluir exitosamente el extenso repertorio mexicano del siglo XIX.

La cultura musical del público de México había llegado a un alto grado

de adelanto ya en 1850, pues de todas las manifestaciones musicales la más atrayente era la de la ópera. Este espectáculo, suma de representación y canto, constituía el incentivo principal de la cultura y los actuantes eran recibidos cordialmente por la sociedad, por los músicos y las autoridades de manera especial.

Así, en este contexto, surgieron entonces las primeras compañías de ópera, formadas exclusivamente con elementos nacionales, pues ya destacaban los cantantes mexicanos.

Uno de los primeros artistas mexicanos, que fue contratado para actuar al lado de las grandes figuras que nos visitaron, parece haber sido Amada Plata, quien cantó con Manuel García en 1828.

Para 1839, ya que el gusto por la ópera se había desarrollado a tal grado, los alumnos de la Academia de Agustín Caballero y Joaquín Beristain, pudieron presentar La sonámbula, desempeñando perfectamente la parte de la protagonista la señora Ignacia Lizaliturri, esposa de Beristain.

En 1845, la después célebre cantante mexicana Marfa de Jesús Zepeda y Cosío, debutó con la ópera Lucrecia Borgia de Donizetti, contratada por la Compañía de Eufrosia Borghese, famosa intérprete italiana para quien Donizetti compuso La hija del regimiento. Inmediatamente la Zepeda obtuvo su primer triunfo cantando Beatrice di Tenda y La sonámbula, ambas de Bellini.

En 1849 se escenificó Lucía de Lammermoor, con la cual la señorita

Guadalupe Barrueta obtuvo un éxito completo y el señor Moreno, aventajado discípulo de Caballero, hizo muy buen papel.

De la misma academia de Caballero salió la famosa contralto mexicana Eufrasia Amat, quien se presentó al lado de la Steffennone, en 1852, en la ópera Semíramis. Animados por el éxito de Caballero, tanto Cenobio Paniagua como Octaviano Valle y Bruno Flores formaron conjuntos de ópera con artistas mexicanos.

El primer cuadro operístico exclusivamente mexicano fue organizado por Cenobio Paniagua en 1862; figuraron en el elenco las señoritas: Paniagua (hija del compositor), Heros, Bejarano y Ortega, y los señores Enríquez, Pineda, Munguía, Jiménez y Solares. Una de las óperas mexicanas llevadas a escena fue la primera ópera escrita por Melesio Morales: Romeo y Julieta, obra que obtuvo por desgracia un desempeño malísimo; aún así, Paniagua continuó con su compañía durante una temporada larga, poniendo en escena obras como Traviata, Trovador, Lucía, Sonámbula, Hernani, Lucrecia, Linda de Chamounix, etc. El prestigio de que gozó Paniagua le permitió presentar su Catalina de Guisa; y en noviembre de 1863 representó otra ópera mexicana, Los dos Foscari de Mateo Torres Serratos, teniendo gran éxito, lo cual inspiró a Octaviano Valle para organizar una compañía y presentar el 16 de julio de 1863 La Traviata. Tres días después puso en escena su propia ópera Clotilde de Coscenza, desgraciadamente esa temporada fracasó sin llegar siquiera a la tercera función y hubo que regresar los importes a los abonados.

Bruno Flores fue más afortunado, representando con mucho éxito la Norma de Bellini, en celebración de haber aceptado el Archiduque de Austria, Fernando Maximiliano, el trono del llamado Imperio de México. En el elenco de dicha compañía figuraron: Soledad Vallejo, Manuela Gómez, Luisa Luna, Marietta Pagliari, Bruno Flores, Ignacio Montenegro, Teodoro Montes de Oca, Francisco Pineda, Rafael Quezadas, Miguel Loza, Manuel Cisneros y Antonio Torres. Y en 1864, con asistencia de Maximiliano y Carlota, representaron la ópera Agorante, Rey de Nubia, de Miguel Meneses; días después, estrenaron la ópera mexicana Pirro de Aragón, de Leonardo Canales, cuya representación fue desastrosa, según comenta la revista El Pájaro Verde:

" . . . Todos los concertantes se desgraciaron por poco empeño de los cantantes; violines hubo a quienes se les rompieron cuatro cuerdas en la noche, y las trompas dejaban escapar agudísimas notas; Canales tuvo que ponerse pié y apostrofar a los músicos ante el público".¹⁵

Angela Peralta fue la máxima figura del bel canto en México durante el siglo XIX. De sus últimas biografías publicadas por Mayer Serra, Esperanza Pulido y Baqueiro Foster, puede destacarse lo siguiente:

Nació en 1845, mestiza de modesta cuna. Desde niña estudió solfeo con Manuel Barragán; piano y canto con Agustín Balderas y composición con Cenobio Paniagua, en la academia de este último. Ya a los cuatro años repetía y seguía los registros de arias que escuchaba a cantantes, lo que indujo a sus padres, Josefa Castera y Manuel Peralta, para impulsarla a seguir estudios de canto. Al cumplir 15 años debutó en el Teatro Nacional

con el papel de Leonora de El Trovador de Verdi, obteniendo grandes ovaciones y siendo catalogada por los diarios como una futura gloria nacional. El padre de la adolescente logró reunir los fondos necesarios para acompañar a su hija a Europa.

Desembarcaron en Cádiz en marzo de 1861, donde fue bautizada como "el ruiseñor mexicano" y en Madrid Angela cantó en conciertos. En mayo llegó a Milán, donde se perfeccionó con el célebre Francisco Lamperti, quien la llamó al oír-la: "Angelica di voce e di nombre . . . !" Al cabo de nueve meses de estudio, debutó la Peralta en La Scala, con la Lucía de Donizetti. Cantando La sonámbula en Turín, en presencia de los Reyes, la artista fue obligada a salir a escena treinta y dos veces. En Piamonte, en Pisa, en Bér-gamo, en Bolonia, en Roma, en Lisboa, en Egipto, en todas partes arrancaba las ovaciones más frenéticas.

Angela Peralta regresó a México en 1865, siendo contratada inmediatamente por el empresario Aníbal Biacchi como primera soprano de su gran temporada, debutando y conquistando a sus compatriotas con la Norma de Bellini. En 1866 estrenó la Ildegonda de Melesio Morales, para cuya escenificación contribuyó Maximiliano con fondos pecuniarios. El monarca le otorgó entonces el título de "Cantarina de Cámara" obsequiándole un aderezo de diamantes.

Terminada su temporada en México, partió Angela Peralta a Europa, para continuar su esplendorosa carrera, cantando en los principales teatros de España y de Italia; su matrimonio con Eugenio Castera, un primo suyo, no la apartó del arte.

Se le volvió a oír en México en 1871, como "prima donna assoluta" de la gran compañía de ópera, cuyos empresarios eran los señores Melgar, Cipriani e Ituarte, cantando al lado del tenor Enrique Tamberlick. Ambos artistas obtuvieron éxitos triunfales en sus actuaciones del repertorio italiano. En esa temporada se estrenó el Guatimotzin de Ortega. Durante varios años estuvo alejada de la escena por la enfermedad de su esposo y primo Eugenio Casteira, a quien hubo de recluir en un sanatorio de París. Al mejorar éste regresaron a México en 1877. En julio del mismo año, Angela estrenó el Gino Corsini de Morales y, posteriormente, como empresaria de la compañía que trabajó con mucho éxito en el Teatro Nacional, estrenó la Aida de Verdi, tomando a su cargo el papel principal. En octubre, mes en que falleció su marido, tomó parte en la primera audición mexicana del Requiem de Verdi; partió entonces con su compañía, para efectuar una gira por el interior de la República, se vio atacada por la fiebre amarilla al arribar a Mazatlán, donde cantó por última vez el 23 de agosto de 1883. De los ochenta elementos de su compañía sólo pocos escaparon con vida, entre ellos el compositor Juventino Rosas que formaba parte de la orquesta como violinista. El 30 de agosto de 1883, ocurrió su deceso, casándose in articulo mortis con Julián Montiel Iduarte. Posteriormente fueron trasladados sus restos a la Rotonda de los Hombres Ilustres, de la capital.

Entre sus grandes méritos, dice Esperanza Pulido, poseyó el de dar a conocer las óperas mexicanas. Su nombre es símbolo de estímulo para la mujer mexicana, que contempla la música con miras de profesionalismo. Según Ba-

queiro, cantó ciento dieciseis veces Los puritanos; Mayer Serra y Esperanza Pulido afirman que cantó ciento sesenta y seis veces la Lucía y ciento veintidós La sonámbula. En su Album Musical (1875) reunió varias piezas de su composición.

3 Principales compositores mexicanos de ópera a mediados del siglo XIX

El primero en componer óperas, después de consumada la Independencia de México, fue Luis Baca, quien nació en Durango por el año 1826, siendo hijo del primer gobernador constitucional de aquel Estado. A los 18 años, su padre lo envió a Francia para que siguiera la carrera de Medicina, pero a los dos años la suspendió para entrar al Conservatorio de París. Halagado por sus primeros éxitos, compuso una ópera en dos actos, Leonor, sobre un libreto del poeta italiano Carlo Bozetti; de ella sólo dio a conocer algunos fragmentos, como la "Cavatina", que hizo cantar por la célebre Jenny de Rossignon en el Teatro Italiano. Escribió otra ópera en dos actos, Juana de Castilla, sobre el libreto que recibió del literato florentino Temistocles Solera.

Luis Baca volvió a México en 1852 con una buena reputación musical, dando a conocer fragmentos de sus obras y su Ave María que cantó la francesa Madame Koska.

"Las melodías del autor del Ave María — dijo entonces un cronista — inspiran sentimientos de una dicha celeste o hacen pensar en la más bella e irresistible de las pasiones: el amor; pero en el amor tierno y caballeresco de los héroes del Tasso o en un ideal melancólico de Romeo y de ningún modo en las galanterías de los héroes del Ariosto, ni en la incandescencia del Otelo".¹⁶

Las óperas de Baca, sin embargo, no llegaron a representarse ni aquí ni en Europa.

Desde el momento en que la ópera italiana se había convertido en un género musical altamente estandarizado, de un éxito fabuloso entre todos los públicos del mundo, cada compositor esperaba hacer su fortuna con una ópera. La aceptación entusiasta del público mexicano por la ópera estimuló a los compositores nacionales a probar fortuna en un género que tantos laureles prometía y el camino más evidente para lograrlo era imitar los procedimientos operísticos que ya habían triunfado; pero puesto que centenares de óperas constituían en todos los aspectos la misma cosa — imitaciones del estilo cantable italiano —, era natural que sólo unas pocas alcanzaran la posteridad.¹⁷

Aunque el público se mostraba indulgente con los esfuerzos de sus compatriotas, en realidad nunca los tomó muy en serio, ni los valoró con el mismo criterio de admiración ilimitada, como a las grandes creaciones de sus modelos italianos. Y menos dispuestos estaban los empresarios a gastar su dinero y las energías de sus cantantes en experimentos de orden localista, poniendo todas las trabas para evitar tal desgaste, inútil para la prosperidad de su negocio.

Aún así, de 1859 a 1864, se acrecentó extraordinariamente la producción de óperas de compositores mexicanos, cuyo primer representante fue Cenobio Paniagua (1821-1882), quien estrenó su ópera Catalina de Guisa (tardó diez años en componerla, basándose en un libreto de Felix Romani), en el Teatro Nacional, el 29 de septiembre de 1859 en celebración del cumpleaños del Presidente de la República, Miguel Miramón.

La obra recibió calurosa acogida y sorprendió al público por ser la primera ópera de un compositor mexicano puesta en escena en México; lo cual puede observarse en una nota de la Sociedad de Santa Cecilia, publicada en La Sociedad el 30 de septiembre de 1859, que dice: "Cenobio Paniagua, el primer mexicano que ha precedido a sus compatriotas en tan gloriosa carrera".¹⁸ Y el programa respectivo de la función, comentaba:

"Por primera vez, desde que hay teatro en México, se ofrece al público la participación de un maestro mexicano. Este acontecimiento sin utilidad de recomendaciones, ni comentarios, basta para mover al patriotismo y la indulgencia del ilustrado público de esta capital".¹⁹

Después de innumerables obstáculos y penosos sacrificios y merced a la deferencia de los artistas, se logra poner en escena una ópera mexicana.

La ópera fue cantada por una compañía italiana; la prensa comentó la teatralidad del libreto, en el que el amor y los celos eran recurso principal y entre cuyos detalles aparecían seis caballeros montados en briosos córceles atravesando la escena. La ópera agradó tanto al público que fue representada en las temporadas de 1861, 62 y 63, con numerosas repeticiones.

No hubo en épocas posteriores ópera mexicana que se haya repetido tantas veces.

Alentado por el éxito cada vez creciente de su primera partitura, escribió otra, Pietro D'Avano, que llevó a escena el 5 de mayo de 1863 en conmemoración del primer aniversario de la derrota de los franceses en Puebla. Desgraciadamente, ésta fue ejecutada una sola vez, obteniendo un malísimo recibimiento, pues parece que el libreto contenía alusiones políticas que afectaron el ánimo del público irritado por la lucha de los republicanos e imperialistas. No alcanzó a instrumentar su tercera ópera El Paria, sobre un libreto en español del general Vicente Riva Palacio.

La influencia que Paniagua ejerció en el arte musical fue grande, pero más aún lo fue su fecundidad, se dice que compuso más de setenta misas, entre otras muchas obras.

A raíz del estreno de Catalina de Guisa y animado por su éxito, el director de ópera italiano Antonio Barilli, tío carnal de Adelina Patti²⁰, tuvo la ocurrencia de componer una ópera, poniendo música a un libreto de costumbres mexicanas, de José Casanova y Víctor Landaluce, llamado Un paseo en Santa Anita, en el cual,

"cuando su argumento lo pedía se bailaban El Jarabe y otros aires nacionales, con acompañamiento de jaranas y bandolones."²¹

Esta ópera, al parecer la primera de argumento netamente mexicano, aunque debida a un compositor italiano, gustó mucho, contra lo que era de esperar

se y se repitió muchas veces, lo cual estimuló a los compositores mexicanos, pues no querían quedarse atrás de un extranjero, para incrementar la producción de óperas.

Durante la Intervención Francesa en México de 1862 a 1867, nuestro arte musical recibió bastante impulso. Especialmente, el cultivo de la ópera alcanzó tal auge, que puede decirse que esa época fue su edad de oro en el país, pues en el curso de seis años se revelaron ocho compositores, duplicándose casi el número de obras de ese género.

El Archiduque Maximiliano protegió mucho los espectáculos públicos y trató siempre de impulsar nuestro arte. Hizo venir a la metrópoli los mejores cuadros de cantantes, alentó a los artistas mexicanos y animó con su presencia toda manifestación artística; fue entonces cuando en los conciertos de La Sociedad Filarmónica se comenzó a divulgar a los grandes maestros: Händel, Bach, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, etc.; fue entonces también cuando se oyeron por primera vez fragmentos de Wagner y cuando apareció la estrella Angela Peralta.

Como autores de óperas, siguieron a Paniagua, dentro de ese período, Melesio Morales y un numeroso grupo de discípulos, ya que Paniagua fue admirable como maestro y fundador de una escuela de composición. Octaviano Valle estrenó el 19 de julio de 1863, Clotilde de Coscenza, que no se sabe si fracasó por falta de mérito o por azares de la guerra.²² Mateo Torres Serratos llevó a escena el 11 de noviembre del mismo año, Los dos Foscari, escrita sobre el mismo libreto de la de Verdi, y más tarde, Fidelio, tal vez

sobre el de Beethoven; Leonardo Canales, hizo cantar el 12 de julio de 1864, su Pirro de Aragón, del cual se habló; Miguel Planas ofreció su Don Quijote de la Mancha, sobre un libreto castellano; Ramón Vega, su Adelaida y Comin- gio; Antonio de María y Campos compuso la ópera Olga de Monterrojo, y Manuel N. Paniagua, hijo del mencionado compositor, fue autor de La Fidanzata Corsa.

Después de Paniagua, Morales y Meneses son los compositores que más se distinguieron y que mayor número de obras llegaron a escribir.

Para no detenerse por ahora en Melesio Morales, a quien se estudiará más detenidamente en capítulo aparte, se mencionará tan sólo que escribió ocho óperas: Romeo y Julieta, Ildegonda, Carlo Magno, Gino Corsini, Cleo- patra, La tempestad, El judío errante y Anita.

Miguel Meneses escribió sus primeras obras bajo la dirección de su maestro Cenobio Paniagua, estrenando el 6 de julio de 1863, en honor del cumpleaños del Archiduque Maximiliano, su ópera Agorante, rey de Nubia con una compañía formada por el maestro Bruno Flores. Posteriormente, llevó a escena El hada del lago y Atala, con mucho éxito en México; escribió y representó en Europa sus óperas Judith y Luisa de Lavalliere, se hizo aplaudir en Italia y en Rusia y fue a morir a Bombay, India. Meneses era esencialmente melodista y a esto como sus dotes de director de orquesta, debió sus mejores triunfos.

Otros compositores que escribieron una ópera cada uno fueron: Julio

Ituarte, pianista que representó su composición lírico-dramática El último pensamiento de Weber (1869), con letra de Luis Muñoz Ledo, escrita sobre el episodio de la muerte de Weber e inspirada sobre temas de las páginas de igual título, del célebre compositor alemán.

Dos años después, en septiembre de 1871, el maestro Aniceto Ortega llevó al escenario del Teatro Nacional una ópera en un acto y dos cuadros intitulada Guatimotzin, la que cantaron el tenor Enrique Tamberlick, la diva Angela Peralta y el barítono Gassier, interpretando respectivamente, al protagonista, a la princesa azteca y a Hernán Cortés. Guatimotzin hizo furor y Ortega alcanzó un ruidoso triunfo; la prensa lo glorificó, declarándolo creador de la ópera nacional. La obra, fundida en los moldes de la escuela melódica italiana reunía las condiciones de vida en aquel tiempo necesarias. Fluía romanticismo, inspiración ardiente, exaltada fantasía y era la primera en encerrar un asunto netamente nacional, extraído de nuestra historia antigua.

Al triunfo de la República, un glorioso renacimiento literario saludó a la libertad y en cambio los espectáculos teatrales se vieron caer; las compañías de ópera dejaron de venir regularmente; hizo su entrada la zarzuela y el arte patrio musical hubo de resentirse en gran manera; en un lapso de aproximadamente veinte años, no volvió a estrenarse ninguna ópera mexicana.

No obstante, un grupo de profesores, entre los que descollaron los ya nombrados Morales, Meneses, Ituarte, Ortega, José Rivas, Felipe Larios y

Juan Loreto, se empeñaron en impulsar la enseñanza y la depuración del gusto musical.

De 1890 a 1892 se estrenaron veintitrés zarzuelas mexicanas y en octubre de este último año, Julio Morales, hijo del maestro Melesio Morales, estrenó una ópera en un acto, Colón en Santo Domingo, la cual no tuvo éxito, determinando el fracaso del autor, pues personas doctas aseguraban que estaba lejos de tener las disposiciones musicales del padre.

Pronto había de aparecer una nueva generación, con una ideología diferente, para que la música mexicana se independizara de la tradición salonesca e italianizante, que había sido la senda de nuestros compositores de ópera como Paniagua, Morales, Meneses y Ortega, ya que antes de poder recobrar la conciencia de su propia personalidad nacional, los compositores mexicanos habían de apropiarse de todos los adelantos técnicos y expresivos de la música universal.

La siguiente generación de compositores, estuvo integrada por un grupo de músicos educados bajo los métodos más flamantes, cultos y eruditos; entre ellos, digna de mención es la personalidad de Juan Hernández Acevedo, sinfonista y flautista de primer orden; este maestro y sus contemporáneos — Villanueva, Castro y Campa — señalan un progreso en la composición nacional en lo que respecta a técnica y procedimientos de factura, dedicados a apartarse del viejo estilo italiano para tomar derroteros modernos, optando por la adopción, aunque no exclusiva, de la escuela francesa, imponiéndolo

se el buen gusto, la cuidadosa combinación polifónica y contrapuntística, la sobriedad en el tratamiento instrumental y la preparación bien estudiada de efectos artísticos.²³

Felipe Villanueva, autor del conocido Vals Poético, no se limitó a la obra pianística, escribió una ópera: Keofar y pudo haber hecho más si la muerte no lo arrebató en temprana edad, el 28 de mayo de 1893.

Keofar se estrenó en el Teatro Principal, el 29 de julio de 1893, para recordar a Villanueva a los dos meses de su desaparición. La cantó un grupo de artistas mexicanos y de su éxito nos habla El Monitor Republicano del 1° de agosto:

"La partitura cautivó al auditorio desde el principio hasta el fin, en tanto el libreto, debido a la pluma de Gonzalo Larrañaga, causó general desagrado por su pesadez y falta de dramática. La introducción o prelude provocó la primera estruendosa ovación; un sobrio dúo de amor, un trío de tenor, barítono y bajo y un concertante final, en el primer acto; un entreacto para orquesta sola, una romanza para tenor, un cuarteto en el segundo acto y la introducción y manejo de los coros, en el último acabaron de poner de relieve la inspiración, la potencia creadora de Villanueva."²⁴

La obra revela una técnica y modernísima para su época, pues Villanueva era uno de los reformadores del drama lírico, cuando aún la evolución actual no era plenamente conocida en México.

Ricardo Castro (1864-1907) fue el principal representante del género operístico en esta generación. Su reputación como compositor personal e inspirado fue grande; sus gavotas, valsos, mazurkas, berceuses, scherzos,

etc., se hicieron de moda. Quiso ir más allá de la composición breve, elegante, exquisita, e intentó la obra sinfónica, el concierto y el drama lírico (en su aspecto operístico, será estudiado más tarde) baste por ahora señalar su importancia como concertista y maestro, pues llegó a ser director del Conservatorio Nacional de Música y se distinguió como pianista aún en Europa, donde hizo amistad con los grandes compositores de su época.

Cuando Castro estrenó su Atzimba, en 1900, produjo entre los compositores nacionales un positivo efecto de emulación; el primero en seguir su ejemplo fue el maestro Gustavo E. Campa, alumno desde 1873, de los profesores Juan Loreto, Felipe Larios y Julio Ituarte; de 1880 a 1883 estudió armonía y composición con Melesio Morales.

A fines de 1901, Campa se apresuró a llevar a escena, en el Teatro Principal, una ópera en dos actos, El Rey Poeta escrita sobre un libreto inspirado en la vida de Netzahualcōyotl, el famoso monarca de Texcoco, amante de las musas. En la ópera, formada por un episodio breve, de acción rápida e intensa, el amor jugaba el papel principal y la pompa y la poesía de la civilización prehispánica, servía de fondo a una partitura llena de conocimientos técnicos, rica de armonización y hermosos motivos, en los que sobresalían algunos guerreros; la obra poseía una íntima cohesión con el libreto y una instrumentación maestra.²⁵ Tenía como números notables, un trío para soprano, tenor y bajo; un dúo de amor tierno y apasionado y otro trío en extremo dramático, así como un bellissimo coro seguido del magnífico concertante con que se cerraba la obra.

El Rey Poeta fue interpretada por la compañía que entonces hizo la temporada, dirigida por el maestro Carlos J. Meneses; el decorado y el vestuario se apegaban con exactitud a la época, pero los esfuerzos hechos por algunos malquerientes del autor, por lograr el fracaso de la obra, determinó que no se representara sino una sola vez y que su éxito quedara dudoso, suscitándose una enojosa situación. El Universal dijo que esa obra no era sino un resumen de fragmentos de otras y que en ella se encontraban hasta pensamientos íntegros plagiados a grandes autores.

Campa se defendió y logró hacer enmudecer a sus calumniadores.

"No es extraño que el distinguido músico tuviera y siga teniendo aún numerosos enemigos, sus méritos son muchos y muy altos para que la malevolencia y la envidia dejaran de permanecer indiferentes (...) Parece que lo que más les dolía, era el tono resuelto que empleaba el compositor en sus críticas y su manera de afirmar, tratando de desterrar viejos errores, así como difundir nuevas ideas (...) Por éstas o por aquellas razones es lamentable que Campa no haya vuelto a representar su Rey Poeta, ni a acometer otro trabajo para el teatro."26

Apenas dos meses hacía que Campa había estrenado su ópera cuando Ernesto Elorduy llevó al escenario del "Principal", el poema oriental en un acto y cinco cuadros, de Rubén M. Campos, intitulado Zulema, al que le puso música. El triunfo fue grande y decisivo.

"Campos hizo del libreto una obra de poeta, delicada y exquisita, que sin la partitura puede tener vida propia. Su argumento se basa en un episodio amoroso entre la favorita del harem de Selim Pachá y el príncipe esclavo Muley Hasán, argumento al que Elorduy de ordinario superficial y ligero, pero inspirado y personal, puso una música que respiraba pasión, que se adapta a la fogosidad del poeta y que tiene intensa expresión dramática. Rara vez se habrán unido un libretista y un músico tan afines. Campos una verdadera alma meridional: ardiente y fogoso y Elorduy un orientalista; ha hecho via-

jes a los países del Levante y sus danzas para piano, tan populares, tienen todo el sensualismo de las candentes costas africanas.

Desde el preludio que precede a la obra y al primer dúo de amor, hasta la canción de Zulema, el coro de esclavas y el dúo final, la letra y la música vierten fuego devorador, desbordan ansia carnal, arden como un deseo loco jamás satisfecho.

La magistral instrumentación, debida a Ricardo Castro, contribuyó a dar a la obra toques que arrebatan hasta el éxtasis y que conmueven hasta las lágrimas. Zulema es uno de los dramas líricos mexicanos que más fácil y espontáneo éxito han tenido en nuestros tiempos."27

Entre los compositores provincianos cabe citar al yucateco Domingo Ricalde (1848-1932), quien compuso nada menos que diez óperas, entre ellas:

La cabeza de Uconor, Un amor de Hernán Cortés y Gil González de Avila; todas sobre dramas de José Peón Contreras.

Durante las fiestas del primer centenario de la Independencia, el joven maestro Rafael J. Tello, ofreció al público, bajo el título de Nicolás Bravo, una partitura en dos actos, hecha sobre el libreto del ministro de relaciones don Ignacio Mariscal, drama cuyo argumento se inspira en el episodio histórico conocido por Una venganza noble, consistente en el perdón otorgado por Bravo a trescientos prisioneros españoles, que en represalia por haber matado a su padre don Leonardo debía fusilar como se lo preveniera el Generalísimo Morelos. Nicolás Bravo fue interpretada por una compañía formada sólo por elementos mexicanos; la obra se cantó en español y la crítica reconoció unánimemente en el autor a un artista de valer.

Más tarde, el potosino Julián Carrillo, anunció en la temporada de 1907 una partitura, en el terreno de la música dramática, llamada Ossian, que no se ejecutó debido al fracaso de la compañía traída ese año; poste-

riormente terminó otra, Matilde, que todo el mundo esperaba conocer durante las fiestas del centenario, para cuya conmemoración la escribiera; pero tampoco pudo estrenarla por la brevedad y falta de éxito en la temporada.

Como dice Carlos Chávez:

"ninguna obra de toda esta vasta producción ha sido presentada después de la muerte de sus autores. El esfuerzo es de todas maneras de muy grande consideración. Nuestros compositores de óperas hicieron mucho por su propio desarrollo y el de su medio."²⁸

Sin embargo, vale la pena anotar que La leyenda de Rude! de Ricardo Castro hace excepción, pues se representó por lo menos una vez después de la muerte de su autor.

Continuador en cierta medida de Ricardo Castro, fue Gustavo E. Campa. Como la obra musical de las generaciones anteriores, la suya fue más bien de recreación que de verdadera originalidad. Pero el grado de su sensibilidad asimiladora era más completo y más perfecto de lo que había sido hasta entonces.

Campa fue un admirador frenético y amigo personal de Saint-Saens y Massenet; su veneración por el lirismo francés fue tan incondicional que sus propias obras parecen escritas por un compositor francés.

Con Ricardo Castro se incorporó a la música pianística en México, la escritura de los grandes maestros románticos del piano, desde Chopin y Schumann hasta Franz Liszt. Gracias a su labor, la música mexicana compensó un retraso de más de medio siglo. Pero también en él debían culminar

la extranjerización del arte musical mexicano.

Los compositores que le siguieron por esta senda, como Julián Carrillo, Rafael J. Tello y otros, lograron aportar nuevos elementos europeos — el estilo de Wagner y de Strauss o el impresionismo francés —; pero sin lograr con ello un arte genuino y representativo. Con Castro, la época de la imitación de los valores musicales ajenos había concluido. La cultura mexicana, arraigada en las esencias populares y vernáculas, había reclamado ya sus derechos inalienables. El nacionalismo musical había nacido en México.²⁹

ILDEGONDA

DE MELESIO MORALES

1 DATOS BIOGRAFICOS DEL COMPOSITOR

Las facultades artísticas sobresalientes y la dedicación a toda prueba de Melesio Morales, le hicieron acreedor al elogio unánime de sus compatriotas. Si como músico es el sucesor legítimo de Paniagua, como desinteresado luchador en pro del arte tiene méritos superiores tal vez a los de su maestro. Sus biógrafos han dicho con verdad que ejercer la profesión de músico solamente por sufragar las necesidades de su vida no fue el único ideal del compositor; el retorno al arte patriótico bajo todas sus formas, el mejoramiento de los filarmónicos y la creación de una música propia y nacional siempre le preocuparon.

Melesio Morales, nació en la ciudad de México el 4 de diciembre de 1838, y murió el 12 de mayo de 1908. A los nueve años inició sus estudios musicales con los maestros Jesús Rivera, Agustín Caballero y Felipe Larios; a los doce años hizo su primera composición, un vals; a los trece años ya daba algunas lecciones, pudiendo pagar las clases de instrumentación que recibiera de Antonio Valle, e ingresar a la academia de Cenobio Paniagua.

A los 18 empezó a componer su primera ópera, Romeo y Julieta, terminándola en dos años tras mucho corregir y reformar. Esta obra fue representada después de mil contratiempos, en enero de 1863, cuando él tenía 25 años. A esta composición siguió el estreno de su ópera Ildegonda, con mayor éxito. A raíz de este acontecimiento, fue pensionado por Antonio Escandón y Rafael Martínez de la Torre para estudiar en Italia. Durante su estancia en este país se perfeccionó en la composición con Teodulo Mabellini (discípulo de Mercadante); escribió y publicó música de salón, baile, concierto, iglesia y teatro. Entre sus obras se cuentan más de cincuenta piezas para piano, una misa solemne y la sinfonía-himno Dios salve a la patria, en la que figuraron canciones mexicanas y la melodía de La marselesa, muy popular entonces en México,

"ésta quizá haya sido la primera obra para orquesta de un compositor mexicano donde aparecen temas populares fuera de los terrenos del teatro lírico y del género pianístico."¹

Melesio Morales escribió ocho óperas: la primera, Romeo y Julieta, en 1863, sobre el libreto de Felix Romani, tratado por Vaccai y Bellini; Ildegonda, estrenada venciendo obstáculos, como después se verá, el 27 de enero de 1866 por Angela Peralta en el Teatro Nacional y posteriormente por Cornelia Castelli, Eva Cattermol y Enriqueta Pozzoni, en el teatro Pagliano de Florencia, ciudad donde escribió dos nuevas óperas, Carlo Magno y Gino Corsini, esta última estrenada en México el 14 de julio de 1877 con Angela Peralta.

Gino Corsini, aseguran sus críticos, revelaba espontaneidad, riqueza de melodías y sapiencia de instrumentación, y la comparaban, por sus méritos, a las óperas de los compositores más admirados entonces, ya que juzgaban, hacía honor, elevaba, engrandecía y daba gloria al arte mexicano.

En 1891 Morales realizó su último estreno, Cleopatra, con la compañía en que vinieron el tenor Rawner y el barítono Sammarco. Esta obra se presentó con vestuario, decorado y atrezzo traídos de Milán. Los cantantes la tomaron con cariño y hacían lucir un concertante y un terceto en el primer acto, un aria para soprano en el segundo y otra para barítono en el cuarto; aunque más bien resultó un fracaso artístico para el autor.

"Cleopatra, escribe el cronista de El Siglo XIX, el 17 de noviembre de 1891, está escrita con conciencia. Tiene una brillante instrumentación. Es la obra de un sabio músico (...) Lo dominante en Cleopatra es la melodía, es de corte de la escuela italiana (...) Es una música que no atiende ni se relaciona con la situación dramática, ni con el sentimiento que debería expresar, sino que solamente halaga al oído, con las elegancias del bel canto; este estilo tuvo públicos admiradores a principios de nuestro siglo (...) Hay páginas bellas en Cleopatra y, no obstante no conmueven, ni impresionan, no agitan el ánimo (...) Creo notar ciertas vulgaridades, trozos de música que pudieran llamarse de baja ralea y que me recordarán instintivamente coplas y marchas de opereta. El maestro Morales, como músico, como contrapuntista, es intachable; como compositor, en mi concepto, es poco inspirado."²

El juicio severo y crítico respecto a Cleopatra no se debe a que su partitura sea inferior a las anteriores óperas del compositor; sino a que el gusto reinante en materia operística se había modificado para entonces.

Morales dejó inédita su ópera Carlo Magno, comparable, aseguran los

que la conocieron, al Guillermo Tell de Rossini; también quedaron inéditas La tempestad y El judío errante, compuestas después de 1884, así como su Anita, escrita y sólo anunciada en 1903. Esta obra aunque presente argumento mexicano fue musicada con los tópicos universales del lirismo escénico-dramático europeo.

Alba Herrera y Ogazón nos dice que Melesio Morales está íntimamente ligado a la fundación del Conservatorio Nacional de Música, ya que escribió métodos de solfeo y teoría que rigieron durante varios años y que, ayudado por José Rivas, fundó también la orquesta del plantel (entonces bajo la dirección de Bablot).

En el transcurso de 37 años pasaron por sus clases 1,300 alumnos, entre ellos: Julio Ituarte, Gustavo E. Campa, Ricardo Castro y Julián Carrillo. Melesio Morales fue uno de los profesores que lucharon para establecer las audiciones de música clásica y organizar grandes festivales artísticos, entre los cuales figuraron la ejecución del Stabat Mater de Rossini, con 300 voces de coro, así como los conciertos efectuados en México con motivo del centenario de Beethoven, en los que se estrenaron la segunda y la quinta sinfonía del genio de Bonn bajo su propia dirección.

En el terreno de la crítica, figuró bajo los pseudónimos de: "El viejo Organista", "Orfeo" y "París"; con los que combatió por sus ideas y por los intereses del público al mercantilismo de los empresarios operísticos.

El 16 de septiembre de 1869 dirigió en el Teatro Guerrero de Puebla, el estreno de su pieza descriptiva para orquesta, La locomotiva, escrita para las grandes fiestas que se celebraron con motivo de la inauguración del ferrocarril en esa ciudad. Otto Mayer-Serra nos llama la atención acerca de la descripción pintoresca de Ignacio Altamirano sobre esta obra, publicada en El Renacimiento:

"En esta pieza, Morales, a semejanza de algunos célebres maestros alemanes, hizo prodigios de imitación armónica, inventando a propósito, nuevos instrumentos para reproducir fielmente el ruido del vapor, el silbido de la máquina y hasta el rodar de los carros en los rieles de fierro (...), y lo mezcla con armonías singulares que parecen un himno entonado por gigantes a la civilización del siglo XIX."³

Con esta pieza descriptiva se podría considerar a Morales como precursor de Hooneger en su Pacific 231 y de Chávez en su H. P.

Gustavo Campa dedicó a Morales, en sus Críticas musicales (París, 1911), un artículo necrológico:

"Fui su discípulo y no me aventuraría a manchar su memoria con censuras estrafalarias (...) A pesar de las diferencias de tendencias e ideales que nos dividieron, yo, (...), reclamo para Morales todos los homenajes que se rindan a los hombres que algo han tenido de héroes por sus luchas en momentos críticos y caóticos para el arte, por su labor abnegada que, como estela luminosa, han dejado tras de sí."⁴

Se ha considerado a Morales, al lado de Cuevas, León, Elorduy, Villanueva y Castro, como compositor dentro de la corriente del folklorismo pianístico en México, por sus danzas mexicanas, una de las cuales es Oigachatita, así como por cultivar la canción romántica mexicana, ejemplo de

ello es la canción Guarda esta flor.

Entre las obras de su producción pianística de carácter didáctico y de concierto se cuentan: Preludio y fuga (fue el primero escrito para piano en México), Capricho gimnástico (también el primer estudio para piano y una de las obras más difíciles compuestas en México para dicho instrumento, hasta la fecha), La india frutera (suite en la cual presenta una serie de danzas de la época, como vals, mazurca, polca, marcha schottisch, bolero y habanera, con nombres de frutas: capulines, chabacanos, guayabas, mameyes, plátanos, naranjas y ciruelas), Sonatina y El baile de los niños (las primeras obras de literatura infantil).

Entre las obras de su producción musical para piano, o voz y piano están: Un sueño en el mar, Lejos de la patria, Flores y recuerdos, Un canto en el destierro, Marcha Juárez, ¡Mírame mis ojos!, La primera comunión, Cumplimiento, Notre Dame de Lourdes, Sombras celestes, Canto de amor, Lola, A Bertita, Gentille pensée, ¿Sabes lo que es amar? -Es vivir loco, ¡Ayes del alma!, Le arpe degli angeli, Ai canto dell'amor, el ciel sonide (sic), Sierra Mojada, Netzahualcōyotl, Las dos purezas, transcripciones y caprichos sobre óperas de Marchetti, C. Gomes, Thomas, Verdi y otros más.

2 MOMENTO HISTORICO DE LA OBRA Y CIRCUNSTANCIAS DE SU ESTRENO

Las peripecias que sufrió Melesio Morales en su lucha tenaz y desesperada con los empresarios para hacer estrenar su obra, las refiere en la Reseña que leyó a sus amigos el maestro Melesio Morales en la celebración de sus Bodas de Oro y del cuadragésimo aniversario de la Fundación del Conservatorio de Música, en febrero de 1906; y son un ejemplo elocuente de las condiciones sumamente precarias que encontraron los compositores mexicanos de óperas en el tercer cuarto del siglo XIX.

"Y bien; como recordarán ustedes, mis viejos amigos, en México, en la casa de Tomás León, excelente músico y perfecto caballero, nos reunimos por los años de 1864 y 65, algunos filarmónicos, con el fin de cultivar la música, especialmente la clásica, que por entonces sólo se conocía entre nosotras reducida al piano. Formábamos constantemente aquellas reuniones, los pianistas Aniceto Ortega, Francisco Villalobos, Francisco Sanromán, Julio Ituarte, Tomás León, y Melesio Morales, siendo acompañados de los aficionados Agustín Siliceo, Antonio García Cubas, Casimiro de Collado, Eduardo Liceaga, Francisco Ortega, Ignacio Durán, José Dueñas, Lázaro Ortega, Ramón Terreros y Urbano Fonseca. Aumentaban a veces otros asistentes.

"Por aquella época, ya había yo dado en la manía de componer óperas. En febrero de 63 había yo puesto en escena con feliz éxito artístico y pésimos resultados pecuniarios, una tragedia lírica titulada "Julietta y Romeo" que fue cantada en el desaparecido Teatro Nacional; y me ocupaba en dar la última mano al drama lírico Ildegonda. En este año 1864, la compañía de ópera italiana que actuaba en nuestro coliseo, estaba capitaneada por los empresarios Biacchi y Mazzoleni; fungía de director y concertador el maestro Jaime Nunó y era maestro de coros el que habla.

"Pretendí, entonces, que esta Compañía cantara mi Ildegonda, pero, no obstante mi pequeña influencia de compañero, los favorables informes dados por Don Jaime y los auxilios personales que me prestó Don Jesús Dueñas interesándose en la buena marcha del asunto, mi composición no pudo ser ejecutada.

"Triste y descontento del mal éxito de mis esfuerzos, pero sin flia

quear ante las dificultades que incontables se oponían a mis deseos, atribuí al mal fin de mis gestiones a mi poco valer, a mi poco crédito, a mi aislamiento, a mi ningún prestigio y fragué un plan que, llenando deficiencias, mejoraba mis condiciones.

"Don Jesús Dueñas, hombre bien relacionado en la sociedad mexicana y entre los altos personajes del Gobierno, me había dado pruebas de buena voluntad y me ofrecía la seguridad de su adhesión a mi persona y de sus simpatías para mi música. Hombre de acción de empuje y de poder, se presentó a mis ambiciones como el agente a propósito para llevar a buen término la realización de los ideales que yo perseguía.

"Una mañana me entré en su casa; le expuse mi situación y le confíe mis proyectos; le manifesté mis deseos respecto a los medios que intentaba emplear cerca de la empresa Biacchi, que en ese año, 1865, era esperada con una buena Compañía de ópera. Desconfío — le dije — de mis valimientos personales, de mis recursos, de mis influencias, para vencer la lucha que me propongo emprender contra Biacchi, en caso que se oponga a mis designios. Creo, por lo mismo, necesario que usted me ayude, y que procuremos atraernos la voluntad de los amigos y compañeros que concurren a la casa de León. Reunidos todos, nuestros esfuerzos colectivos serán fructuosos y venceremos la lucha.

"Dueñas, después de oirme con atención, quedó un momento en silencio, pensativo y vacilante. Pero derrepente se puso en pié, y como tomando una resolución, me dió la mano, que sentí trémula, y con acento grave e intencionado, me dijo: "A trabajar; estoy a sus órdenes . . ." y comenzó, desde luego, una serie de acontecimientos que ya los señores Olavarría y García Cubas han consignado en la historia del arte patrio.

"A renglón seguido, el señor Dueñas y yo solicitamos la cooperación de la Academia León, cooperación que obtuvimos leal, franca y decidida, sin dificultad alguna; todos aquellos melómanos, que agrupados en la calle de Cocheras por la atracción musical, aceptaron nuestra invitación, todos se convirtieron en valientes soldados de nuestras filas, incondicionalmente dispuestos a favorecer nuestros propósitos.

"La Academia León, al emprender sus trabajos, se dió el título de "Club Filarmónico", de cuyo seno partió la comisión compuesta de los señores Fonseca, Durán, García Cubas, Licéaga, Dueñas y León, la que en su oportunidad se dirigió al empresario Biacchi con el objeto de pedirle atentamente la representación de la obra mexicana. El tal empresario, hombre inculto e ignaro a las fórmulas de los procedimientos sociales, recibió a las respetables personas que formaban la Comisión, en el pórtico del teatro; escuchó la demanda con visible enfado y contestó con destemplada negativa disgustando profundamente a la Co

misión y al Club.

"Cuanto sobrevino en este memorable asunto, ya lo ha dicho el señor García Cubas en artículo que ha publicado en su última interesante obra (pp. 524-26); artículo que ha tenido la bondad de dedicarme, lo que le agradezco de todas veras."⁵

Hasta aquí, Melesio Morales y el apoyo de su gran grupo de amigos, no había logrado su cometido, pues el empresario Biacchi no quiso arriesgarse a un fracaso, menos aún cuando tuvo en su cartera la ópera Ione, de Enrico Petrella, uno de los maestros más afamados de la ópera italiana en su tiempo.

Además

"los cantantes y músicos de su compañía se negaron a estudiar una partitura para ellos enteramente desconocida, y que no era probable se viesen en el caso de tenerla que desempeñar en ningún otro teatro."⁶

Una nota que publicó el diario de la época La Orquesta, el 18 de septiembre de 1865, opina que todo el asunto se reducía, en el fondo, a un problema de carácter financiero, y lo patentiza como sigue:

"El Sr. Biacchi. Este señor ha hecho circular una hoja impresa, en la que manifiesta al público cuales son los motivos que le han impedido poner en escena la ópera Ildegonda . . . En el mismo manifiesto recuerda el Sr. Biacchi, que el actual ministro de Gobernación le negó a la ópera la subvención concedida por el Sr. Cortés Esparza cuando desempeñaba dicho ministerio. Dice además que, uno de los individuos que componen el Club filarmónico le ofreció que se le garantizarían tres entradas a teatro lleno, diérase o no tres veces la ópera Ildegonda, propuesta que ha retirado ya el mismo club. En resumen, el Sr. Biacchi da a entender, que mientras el gobierno y los particulares no procuren hacer los gastos que demandan la representación de aquella ópera, él no cree justo arruinarse más de lo que está, en caso de un evento desgraciado; sin embargo al concluir, dice Biacchi, que desea arreglarse única y exclusivamente con el Sr. Morales, y no con las demás personas que hasta ahora han tomado a su cargo este negocio."⁷

Finalmente, se superaron todas las dificultades, gracias a las garantías financieras otorgadas y a la protección eficaz del archiduque Maximiliano, de modo que la propia Angela Peralta pudo coronar al autor de Ildegonda el día de su estreno, el sábado 27 de enero de 1866, a las 8 PM.

El prestigio que había conseguido el compositor por su estancia en el continente europeo y las representaciones de Ildegonda en el teatro de Florencia, le hicieron abrigar nuevamente la esperanza de ver representada su ópera en México dos años después de su vuelta de Italia, en 1871. Para ilustrar la importancia que para él representó el estreno de su obra en Italia, se citarán sus comentarios y lo que él mismo transcribe:

"Algunas distinguidas cantantes, como Cornelia Castelli, Eva Cattermol y la célebre Enriqueta Pozzoni, cantaron mi música y mi Ildegonda, fué ejecutada en el Real Teatro Pagliano, obteniendo unánime aprobación del culto público florentino. Siempre recuerdo con emoción que una de las tres primeras representaciones, al presentarme en la escena, llamado por la galantería de la concurrencia, en medio de los vitores con que fuí saludado, distinguí los gritos de: '¡Viva México!', '¡Viva Juárez!', que produjeron eco profundo e inestinguible en mi alma (...). Con motivo de este triunfo la prensa local me dedicó muchos artículos, de los cuales transcribo unos fragmentos debidos a la pluma del Marqués D'Arcafs, uno de los más encumbrados críticos italianos, dice así:

"Nada tengo que observar al 'Coro' con que comienza el segundo acto; en cuanto a la 'Arietta', cantada por Idelbene, la encuentro bellísima; acaso se acerca al género bufo, pero en todo caso es elegante, es quisitamente instrumentada y lo que es más valioso, verdaderamente original. La grande escena de Ildegonda 'Perdon gran Dio' en el monasterio, está precedida de un 'solo' de corno inglés que en adelante combina con la voz. Morales ha querido darnos en esta escena una prueba de música dramático-descriptiva; los lamentos de Ildegonda presa en los subterráneos del Monasterio, van interrumpidos por el temporal y por las oraciones de las monjas. La situación está tratada por el maestro con talento, y, bastaría esta sola página para augurar al compositor una carrera honrosa en el teatro. Fué aplaudidísimo el 'Duo' entre la soprano y el tenor, pieza de buena factura y de notable belleza. La ópera

de Morales fué recibida con calor habiendo sido llamado el autor, dieciocho veces al honor del proscenio. Puede regresar satisfecho de los aplausos que le han tributado los florentinos."⁸

No fue eso suficiente para convencer al famoso cantante Tamberlick y a la Peralta que aceptaran la obra para el último abono de su temporada. No les faltaba, desde luego, buena voluntad; pero una serie de contratiempos, y probablemente, las eternas consideraciones de tipo económico al representar la obra de un compositor que no era italiano, ni consagrado por los grandes públicos europeos, hicieron fracasar este propósito. Algunos artistas de la Compañía habían empezado ya a estudiar sus papeles, cuando uno de ellos, llamado Gassier, devolvió el suyo y se negó a desempeñarlo, a pesar de las tantas muestras de aprecio que había recibido por parte del público de México. A pesar de la intensa campaña que hizo la prensa a favor de Morales, el asunto no prosperó. El Monitor Republicano dirigió, el 8 de septiembre de 1871, al director de orquesta de la empresa operística, la noticia siguiente:

"Nosotros nos permitimos aconsejar al señor Moderatti que escoja la Ildegonda para su beneficio, y le auguramos un éxito tan brillante como el beneficio de la Peralta. El maestro demostrará así que sabe interpretar los deseos del público, que aprecia el inmenso deseo que hay de oír esa ópera. El asunto quedó concluído con el telegrama que recibió Morales el día 19, de Tamberlick, en el cual le comunicaba, desde Puebla, que a causa de su enfermedad renunciaría al papel que el maestro le había designado en su ópera."

El día siguiente, El Monitor Republicano publicó como epílogo de todo este asunto una nota melancólica e indignada al mismo tiempo:

"La Ildegonda otra vez se ahoga. Es desesperante reflexionar en las dificultades que a cada paso se han opuesto al señor Morales para la representación de su ópera. El público y él han visto burlados sus deseos ante esta extraña suerte y oposición que ha impedido a un mexicano dar a conocer la obra de su genio . . ."9

3 ANALISIS DEL LIBRETO DE ILDEGONDA

Melesio Morales como admirador y seguidor de la escuela de la ópera italiana y en especial de la de Verdi, adoptó el argumento de Ildegonda, melodrama serio en dos actos, del escritor italiano Temístocles Solera, poniéndole música para crear una ópera verdaderamente al estilo italiano.

Temístocles Solera, gran libretista italiano y también compositor de óperas trabajó como empresario en España y llamó la atención del joven Verdi, quien se interesó en trabajar sobre sus libretos, surgiendo de su mutua colaboración algunas de las primeras óperas del gran músico, como son: Ober-
to, conde de San Bonifacio (1839), Nabucco (1842), I lombardi alla prima cro-
ciata (1843), Giovanna d'Arco (1845) y Attila (1846).

Temístocles Solera compuso este melodrama serio en dos actos, inspirándose en el poema Ildegonda, escrito en cuatro partes, por el poeta italiano Tommaso Grossi, quien fue muy admirado por dicha obra. Ildegonda fue impresa en Florencia por Luigi di G. Molini "all'insegna di Dante Alighieri" y publicada en 1820. El poema escrito en octavas, consta de 75 de ellas en la primera parte, de 69 en la segunda, 79 en la tercera y 73 en la cuarta y final. La Ildegonda de Temístocles Solera, con música de él mismo, fue estrenada el 20 de marzo de 1840 en La Scala de Milán y en su libreto conserva los personajes, la anécdota y parte de los bellos versos del poema original de T. Grossi, como a continuación se indica:

<u>Personajes</u>	<u>Tipo de voz</u>
Marqués Rolando Gualderano, padre de Ildegonda	bajo
Ildegonda	soprano
Rizzardo Mezzafiori, joven del pueblo	tenor
Conde Ermenegildo Falsabiglia, esposo prometido de Ildegonda	bajo
Roggiero Gualderano, hijo de Rolando	tenor
Idelbene, doncella de Ildegonda	mezzosoprano
Damas, caballeros, muchachas, soldados	coro

La acción se desarrolla en Milán, en el año de 1225. Ildegonda, inconsolable, sufre la muerte de su madre, quedando abandonada en las incomprensivas manos de su padre, el marqués Rolando Gualderano, viejo fanático y sanguinario de las Cruzadas, quien predica la guerra y el exterminio en nombre de Dios. Como caballero de gran linaje, Gualderano se ha revestido de una autoridad sin límites sobre su hija Ildegonda, cuya mano concede al conde Ermenegildo Falsabiglia. Ella se opone y su tormento comienza al ser recluida en la celda de un monasterio por orden de su padre, quien la desprecia y amenaza con dar muerte a todo caballero que ose enamorarla.

Entre Ildegonda y un joven del pueblo llamado Rizzardo ha nacido un gran amor; al enterarse Gualderano, manda apresar al joven y finalmente ordena su muerte.

La delirante Ildegonda también muere, en medio de fantásticas visiones.

El libreto de Ildegonda cumple con todas las características de una obra de teatro pues desarrolla idealmente a través de sus escenas la presentación, el conflicto y el desenlace trágico, con la muerte de Rizzardo e Ildegonda; pudiéndose considerar como un gran melodrama trágico.

Uno de los trozos de la Ildegonda de Solera que más se apegan a los versos originales de la obra de Grossi, es el verso de la serenata de Rizzardo: "Errante pellegrina".*

Poema de Grossi

Texto de Solera

"E pur sagnata della croce il petto

"La regal casa abbandonó Fiorina

"Per seguitar l'amato giovinetto:

"Combattendo al suo fianco in
[Palestina

"Fu il terror di credenti in
[Macometto

"Da valorosi insiem cadderó in
[guerra

"Dormono insieme in quella sacra
[terra.

Errante pellegrina e con la croce
[al petto

tutto abbandona Lina

pel caro giovanetto

Uniti in Palestina

terror di Macometto,

ah! cadderó insieme in guerra

insieme dormono in terra.

* Nótese, sin embargo, que el texto de Solera no alcanza la poesía del verso original de Grossi, porque no es más que una reducción del significado del poema, escrito así para facilitar el ritmo musical.

Así como el poema final que declama Ildegonda antes de morir:

"Qual benda m'aggrava le stanche pupille? ...
Chi toglie á mici sguardi del sol le faville?
Lasciatemi ó crude la luce del di!
Schiudete le imposte! deh s'apra il mio seno
Al limpido azzurro del cielo sereno
Oh padre ... io manco ... Rizzardo addio!

4 DISTRIBUCION Y ANALISIS MUSICAL DE ILDEGONDA

Acto primero.

Parte primera.

- No. 1- Preludio
- No. 2- Coro " Fulge la stella rorida "
- No. 3- Recitativo y Cuarteto (Ildegonda, Roggiero, E. Falsabiglia;
Gualderano y Coro)
- No. 4- Recitativo y Cavatina " Chi puo spegnere " (Gualderano)

Parte segunda.

- No. 5- Preghiera " A te dal petto Supplice " (Coro)
- No. 6- Cavatina " Quai memorie al traffito mio core
(Ildegonda)
- No. 7- Romanza " Errante pellegrina " (Rizzardo)
- No. 8- Dueto " Solo un alba e vedremo la croce"
(Ildegonda y Rizzardo)
- No. 9- Scena y Finale " Oh Figlio mio! ... lo sdegno "
(Gualderano)

Acto segundo.

Parte primera.

- No. 10- Coro " Della carcere del ferro "
- No. 11- Recitativo y Canción " Bella fraquante copre " (Idelbene)

- No. 12- Escena y tempestad " Perdon gran Dio! "
(Ildegonda)
- No. 13- Dueto " Tu non sai quant'io soffria "
(Ildegonda y Rizzardo)
- No. 14- Terceto (Ildegonda, Rizzardo y Gualderano)

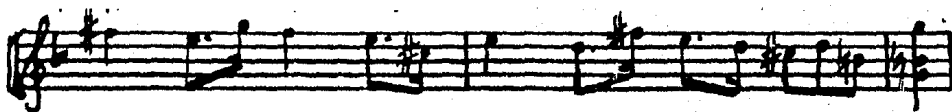
Parte segunda.

- No. 15- Preludio y Aria " Oh mia sposa! al duro paso "
(Rizzardo)
- No. 16- Coro " Qui possa il fianco "
- No. 17- Escena del delirio y " ¿Fiavier? ... ed il Rizzardo "
Terceto Final (Ildegonda, Rizzardo y Gualderano)

Acto Primero.Parte primera.

Número 1. Preludio.

La ópera comienza con un preludio que refleja desde los primeros acordes en re menor, a cargo de los metales y los alientos, un carácter lánguido que nos introduce al sufrimiento de Ildegonda, caracterizado por un sencillo motivo, que habrá de presentarse durante toda la ópera:



Número 2. Coro.

Este número es brillante desde su pequeña introducción en allegretto para la entrada de las voces, que entusiastas animan a Ildegonda para que deje el velo negro por la muerte de su madre y goce su juventud cual fragante flor, pensando en el amor.

Número 3. Recitativo y cuarteto.

Este cuarteto toma el lugar del peculiar concertante de la ópera italiana; se desarrolla en un ambiente dramático reforzado por el coro. Gualderano y Roggiero (padre y hermano de Ildegonda), amenazan con matar a quien se atreva a enamorar a Ildegonda, quien sufre y se resiste a las caprichosas órdenes de su padre, de unirla en matrimonio con el conde Falsabiglia; este último goza y su voz de bajo acompaña armónicamente con el co

ro, las líneas de la soprano, el tenor y el bajo (Ildegonda, Roggiero y Gualderano), que no presentan una melodía característica. La orquesta se concreta al acompañamiento con acordes resolutivos.

Este número presenta al final una coda al coro primero, cuyo objeto es suavizar el ambiente de tensión creado por la resistencia de los personajes, pues propicia un aire alegre y festivo.

Número 4. Recitativo y cavatina.

El dramatismo continúa con el cuarto número, el conflicto se va acentuando en un vivo recitativo que introduce a la cavatina; esta pinta en un tiempo marcial al orgulloso marqués Gualderano, ofendido cuando su hija Ildegonda le ha desobedecido al prenderse de un joven del pueblo llamado Rizzardo.

Al final de la cavatina, Gualderano y su hijo Roggiero traman deshacerse de dicho joven.

Parte segunda.

Número 5. Preghiera.

Se abre la segunda parte del primer acto con una escena religiosa, donde las campanas imponen un ambiente monacal, mientras un coro interno de voces femeninas entona una preghiera homófona en un andante, pidiendo a Dios la paz para los corazones de los infieles.

Número 6. Cavatina.

Esta, más que cavatina es una deliciosa romanza que presenta aquel tema escondido en el preludio del inicio de la ópera.

Ildegonda platica a su ama Idelbene y expresa con ese sencillo tema el consuelo y alegría que le causa el amor de Rizzardo aliviándole la dolorosa pérdida de su madre, que le dejó bajo la ira de un padre furioso.

"Lasciomi agli sdegni d'un padre furente ah! si la madre ..."

con fuoco
f
 la - sciom - mi a - gli sde - gni d'un
rall.
 pa - dre fu - ren - te ah! si..... si la madre.....

Después de esta delicada parte se presenta la alegre cavatina en que suspira por su amado Rizzardo, donde no podrían faltar los adornos cadenciales para el lucimiento de la voz de la soprano, en arpeggios, trinos, escalas y notas sobreagudas. Aquí se recuerda al bel canto de las óperas de Bellini y Donizetti, de quienes Morales tomó el ejemplo.

Número 7. Romanza.

Se escucha un canto repentino, es la hermosa serenata "Errante pelle-

grina", del tenor. Aquí Rizzardo le pide a Ildegonda se una a él para combatir a su lado en Palestina y vivir juntos en esa sagrada tierra.

Número 8. Dueto.

Ildegonda emocionada acepta la propuesta de Rizzardo y en dueto apasionado se declaran amor, unión y fidelidad eterna.

Este dúo es interesante musicalmente, pues existen cambios melódicos incitados por infinidad de adornos, modulaciones y ritmos sencillos con dieciseisavos; presenta cadencias y cambios de tiempo quizá no muy bien logrados, pero que acentúan el carácter dramático del instante.

Número 9. Escena y final.

Los amantes son sorprendidos en éxtasis amoroso por Roggiero. Un brusco cambio de tiempo y una escala descendente de dieciseisavos indica el violento momento. Rizzardo desenvaina su espada para batirse con el celoso hermano, hiriéndolo de muerte.

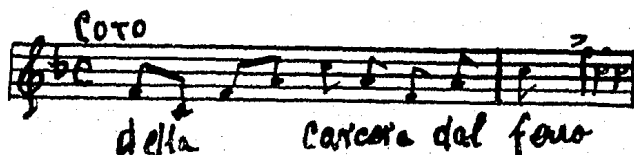
Ildegonda horrorizada pide a Rizzardo que huya, pero él, valiente, se resiste.

La orquesta mantiene ese aire trágico con un pedal tremulante en los bajos y algunos acordes disminuidos, que con un allegro anuncian la presencia de caballeros y el padre de Ildegonda. Este con rabia (indica el compositor en la partitura), jura vengar la herida de su hijo. Llega a su fin el acto primero con este cuarteto concertante en trágica escena.

Acto Segundo.Parte primera

Número 10. Coro.

Se inicia el acto segundo en el atrio del palacio de Rolando Gualderano, los caballeros esperan la venganza del marqués contra Rizzardo que está preso; los primeros compases remarcán con el coro masculino el ambiente funesto de la prisión.



Número 11. Recitativo y canción.

Se presiente el ambiente de muerte en el recitado, en el que Idelbene, fiel amiga de Ildegonda, sufre porque se ha comprometido para lograr la muerte de Rizzardo. Esta arietta para mezzosoprano es una bella melodía italiana que en un tiempo allegretto grazioso se acerca al género bufo. En ella Idelbene desea el fin del tormento de Ildegonda.



Número 12. Escena y tempestad. "Perdón Gran Dio".

Esta escena que corresponde a Ildegonda, va precedida de un solo de

corno inglés que en adelante combina con la voz. La orquesta simula una tremenda tempestad que se refuerza en dramatismo por el coro interno de monjas. Ildegonda, en fervorosa aria, pide perdón por los hombres malos, recluida en una celda monacal.

Ante sus ojos aparece Rizzardo, que sale de una cueva.

Número 13. Dueto.

Este es el último dueto de amor de la ópera, en el cual comienza el delirio de Ildegonda, quien cree estar con el espectro de Rizzardo. Rizzardo trata de convencerla de que él aún vive y que quiere despedirse, pues ha llegado la hora de su muerte.

6

I
se - i la bell'

R
- vie - ni spo - sa

a Tempo

I
om - bra innamorata, hai la

R
vie - ni in terra di So - ri - a

Los últimos compases del dueto se precipitan en un prestísimo desesperado cuando aparece Gualderano, lanzando gritos, en persecución de Rizzardo.

El dramatismo de la ópera va en aumento y llega a culminar el Número 14, Terceto de soprano, tenor y bajo con coro, que deja escuchar entre las sombras del tenebroso monasterio el apellido Gualderano. Con un final pesante termina la escena.

La segunda parte del acto comienza con la dolorosa aria del tenor que se prepara a la muerte. La orquesta introduce en tiempo brillante un recitativo del tenor al estilo italiano, el cual dedica sus últimas palabras en vida a su esposa Ildegonda en un adagio sensible. El coro en fondo le acompaña hasta los trágicos acordes finales en que muere.

Número 16. Coro.

Cambia el tiempo a un allegretto non troppo, en compás ternario, donde un coro femenino eleva un canto celestial para el cuerpo de Rizzardo que reposa en paz.

Número 17. Escena del delirio y terceto final.

Melesio Morales concluye su ópera con la escena del delirio de Ildegonda, sin haberse despegado absolutamente de las reglas de la ópera italiana. Desarrolla esta parte pensando en la escena de la locura de Lucia di Lamermoor de Donizetti, o en La sonámbula de Bellini; con ellas el desenlace de la ópera se lleva a cabo. Asimismo concluye la ópera Ildegonda, presentán-

dose en un allegro final el coro y en un terceto Gualderano, el espectro de Rizzardo e Ildegonda delirante.

Como detalle final Ildegonda declama sus últimas palabras muriendo.

La partitura de la ópera Ildegonda se presenta a simple vista, dentro de los moldes de la tradicional ópera italiana del siglo XIX; con ella, Melésio Morales lo a Bellini y Donizetti como grandes maestros belcantistas y, en especial, al magno G. Verdi, al lograr un carácter dramático-musical en su Ildegonda.

5 ANALISIS OPERISTICO DE ILDEGONDA

Esta obra fue considerada en su época (1866) como una ópera italiana belcantista.

"Toda la ópera tiene cierto tipo de novedad, desde la primera nota hasta la última, es en extremo agradable, pero hay piezas en que sobresale el genio del cantista del maestro y que sin preocupación ninguna, recuerdan las más notables de las óperas italianas, muy populares y conocidas en México."¹⁰

Ildegonda refleja musicalmente un aire de zarzuela por la sencillez de sus melodías y armonías destinadas a agradar a la audiencia diletante del siglo XIX. La Orquesta, publicación de entonces, comenta:

"Ponga ud. en escena en el teatro de México a los Hugonotes y verá ud. 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 un bárbaro? No señor, sino que hay ciertas partituras que no pueden entenderse sino después de oírlas ocho o diez veces, y aun así solo son bien comprendidas por los que conocen profundamente todas las dificultades del arte musical. Ildegonda, pues sin que entremos en comparaciones imposibles, porque en ellas el gusto tiene quizá más parte que la ciencia, es una ópera buena. Fáltale para los mexicanos una cosa muy importante, y es que Morales abandone su nombre y se llame Mellessi Morallini, y que así algún empresario de otro teatro que no sea de América le ponga con buen éxito en la escena."¹¹

Morales tuvo buen cuidado para seleccionar, de un libretista especialista en óperas (Temístocles Solera), un libreto en italiano que le permitiera adaptar tantas vocales y palabras suaves de dicho idioma con atención y exactitud a la música. Por lo que argumentalmente Ildegonda es de gran calidad y la música de Melesio Morales congenia con el dramatismo que conserva el libreto durante toda la obra y que es progresivo, utilizando deta-

lles de virtuosismo y agilidad vocal e instrumental, logrando la secuencia escénica de la ópera.

La ópera Ildegonda no presenta, desde el punto de vista musical, una caracterización especial, pues todas sus melodías y efectos armónicos se unifican para mantener el dramatismo de la ópera, que concuerda con el espacio escenográfico y refleja la situación mental en que viven los personajes, como sucede en el número 12, tempestad y escena de Ildegonda: "Perdon gran Dio". Morales ha querido darnos en esta escena una prueba de música dramático-descriptiva; los lamentos de Ildegonda, presa en los subterráneos del Monasterio, van interrumpidos por la tempestad y por las oraciones de las monjas.

El crítico italiano, el marqués D'Arcais dice con respecto a esta escena: "La situación está tratada por el maestro con talento y bastaría esta sola página para augurar al compositor una carrera honrosa en el teatro."

A través de la partitura de Ildegonda, se nota la existencia de Melesio Morales por la preparación dramático-teatral de los cantantes para el desempeño ideal de su ópera; esto se observa, por ejemplo, en la última escena de la obra, la del delirio de Ildegonda, la cual bien podría ser un reto, pues en la sublime aria, la soprano podrá, al declamar, dar muestra de su talento dramático.

GUATIMOTZIN DE ANICETO ORTEGA

1 DATOS BIOGRAFICOS DEL COMPOSITOR

Aniceto Ortega, médico eminente y músico de talento extraordinario, era personalidad estimable y de gran significación en la sociedad de los años sesentas posteriores del siglo pasado.

Oriundo de la ciudad de México e hijo del poeta Francisco Ortega, adquirió también notoriedad como literato, produciendo algunas obras que le fueron admiradas en el Liceo Altamirano.

Compañero del pianista y compositor Tomás León en campañas y triunfos musicales, el Dr. Aniceto Ortega fue quien, como Borodin, ejerció la ciencia como profesión y el arte como afición, pero su corazón estaba en la música, pues poseía una intuición artística muy desarrollada y gran disposición por el estudio científico y musical. Cuando el crítico (pseudónimo de Alfredo Bablot) quiso referirse a él en una de sus notas, hizo este comentario:

"Os diré los títulos que tiene a la admiración de los amantes del arte; os revelaré sus inmensos y trascendentales trabajos; sus profun-

dos conocimientos como armonista, sus doctas teorías sobre la técnica musical; sus estudios físico-matemáticos sobre las vibraciones sonoras; sus indagaciones complejas sobre la ciencia de la música (...)."1

No exageró este culto musicógrafo: Ortega fue indudablemente, el más despierto de los compositores de su generación, con excelentes dotes técnicas, debidas a su propio y vigoroso esfuerzo.

Fue el primer maestro de composición y redactor del primer reglamento del Conservatorio Nacional de Música.

La poca repercusión que tuvo su obra se debe al hecho de que era un médico muy atareado, con una multiplicidad de intereses intelectuales, lo cual le hizo dedicar a la composición los pocos momentos de ocio que le permitían sus otras ocupaciones. Aún así fue solicitado por el empresario Moderatti y el tenor Tamberlick para que compusiera una ópera, creando una de sus mejores obras: Guatimotzin, en la que comienza a vislumbrar la idea de nacionalismo y el deseo de sacar a la luz la historia de nuestros antepasados.

Entre otras de sus composiciones que también fueron muy aplaudidas, están: La viola tricolor, La invocación a Beethoven, Romanza sin palabras, influenciada por Mendelssohn; Recuerdo de amistad, vals de virtuosismo chispeante al estilo de Weber y otros valeses y nocturnos en los que también se observa la influencia de estos románticos cuya obra pianística fue admirada y estudiada profundamente por Ortega, asimilando el tecnicismo de Weber, el nacionalismo de Chopin a través de sus polonesas, el estilo de Liszt, por

sus rapsodias, así como el espíritu revolucionario y poético de Beethoven; sin embargo, las melodías de Ortega conservan en muchos pasajes el sello inconfundible del italianismo operístico.

Entre sus obras de mérito menor se cuentan dos marchas compuestas en 1867, La republicana y la Zaragoza que gozaron de enorme éxito en aquellos tiempos de antifrancesismo furioso. Es interesante observar que la marcha Zaragoza sirvió como canto de guerra de los liberales mexicanos durante la intervención francesa.

Por sus obras pianísticas y su modo de ejecutarlas, El Siglo XIX apodó a Ortega "el Chopin Mexicano".²

Muy merecedor fue, pues, este esclarecido músico, de la alta opinión que de él se tuvo en México mientras vivió y de la distinguida memoria que ha conservado la posteridad a su respecto.

2 MOMENTO HISTORICO DE LA OBRA Y CIRCUNSTANCIAS DE SU ESTRENO

La noche del 13 de septiembre de 1871, se verificó la última función de la temporada de ópera a beneficio del empresario Cayetano Moderatti, quien dirigió la Sinfonía y el acto tercero de su ópera Il Cavalliere di Marillac y, entre otros números, el primero y segundo actos de Marta de Flotow, así como el episodio musical sobre la historia de la conquista de México, intitolado Guatimotzin, compuesto por el Dr. Aniceto Ortega.

El famoso cantante Enrico Tamberlick, tenor que reinaba en Europa, y en aquella época, junto con Angela Peralta figura principal del espectáculo en México, manifestó su deseo a Ortega de estrenar una ópera de su composición, al mismo tiempo que había entretenido con promesas evasivas a Melesio Morales para cantar su Ildegonda. Aniceto, sumamente lisonjeado por este testimonio de afecto, encargó en seguida un libreto a José Cuellar, conocido dramaturgo y novelista de costumbres mexicanas.

"Pepe se enfermó al comenzarlo — explica el Dr. Ortega —; tuve que improvisarme poeta por fuerza. Formé el esqueleto de la pieza; escribí los primeros versos a cálamo veloz, entre visita y visita; apunté el primer coro al salir de mi clínica; el aria de Cuauhtémoc, mientras almorzaba; el dúo, en mi cama, a las doce o una de la noche, después de las dos horas que consagro precisa y diariamente, al acostarme, a mis estudios profesionales; y de la misma manera que comencé la obra, la tuve que concluir; esto es, a ratos perdidos, con mil interrupciones, abrumado de cansancio, a veces enfermo o desvelado, preocupado constantemente con mis enfermos alternando un trozo de instrumentación con la redacción de las observaciones que hago cada día en la Maternidad, o con la corrección de una prueba de alguna de las obras que estoy escribiendo, o con el estudio o la experiencia de un fenómeno de espectroscopía."⁴

Al organizar su beneficio, el maestro Moderatti recibió sugerencias de la prensa en el sentido de que pusiera la Ildegonda de Melesio Morales.* Pero él, prefiriendo la calidad de músico que era el Dr. Aniceto Ortega y conociendo su inspiración, su talento y su prestigio social como médico, eligió definitivamente la ópera Guatimotzin.

La multiplicidad de las ocupaciones del Dr. Ortega y el apremio con que el maestro Moderatti le pidió la ópera para su beneficio, le impidieron desarrollar la acción de Guatimotzin conforme la idea proyectada. A pesar de ciertas modificaciones respetó siempre la verdad histórica lo más estrictamente posible.

Con gran aparato de erudición procuraron los artistas interpretar fielmente sus papeles, lo cual se puede ver en la siguiente observación de Ortega:

"Tamberlick es concienzudo hasta la minuciosidad. Antes de mandar construir su traje, examinó la estatua de la academia, que no le satisfizo por sus numerosas inexactitudes; consultó las obras de Solís, de Prescott, del padre Durán, de lord Kingsborough; pidió consejos a Orozco y Berra, a Chavero, a Alcatraz, a Payno, a Altamirano y a García Cubas; así que era el mismísimo Guatemuz en persona . . . La Sra. Peralta, que representaba la princesa, muy hermosa muger y moza (!!), se vistió también con bastante propiedad, gracias a las indicaciones que no le escaseó Alfredo Chavero."⁵

Todo México erudito, pues, intervino en hacer de esta representación una evocación fiel de los principales rasgos históricos que pueden haber caracterizado la fisonomía impresionante del último de los monarcas del Im-

* v. p.

perio Azteca:

"Todos los artistas pusieron el mayor esmero en vestirse hasta los más mínimos detalles, consultando los antiguos códices, las crónicas y cuantas personas enteradas estuvieron en México. Las decoraciones de Fontana estaban igualmente basadas en reproducciones, dibujos y publicaciones de templos aztecas auténticos."⁶

La prensa tomó esta representación muy en serio y la aplaudió en términos elogiosos, aunque sin dejar de discutir ciertos detalles. Así, bajo el pseudónimo de Juvenal, un cronista, criticó la aparición de Tamberlick quien caracterizó al protagonista, de la siguiente manera:

"Muy bien; los pómulos saliente daban a su fisonomía el aspecto de un verdadero indio. Solo creímos que exageró demasiado el color, porque los historiadores nos presentan al príncipe tan poco obscuro de la piel que casi parecía extranjero entre los de su propia raza."⁷

Lo que llamó mucho la atención en esta obra de Ortega, es el hecho de que la evocación del pasado se extendió también a la partitura.

3 ANALISIS DEL LIBRETO DE GUATIMOTZIN

Aniceto Ortega se inspiró para escribir el argumento de su obra sobre la gran epopeya de la Conquista de México.

La anécdota de la obra, definida por su autor como un episodio musical formado por un acto y dos cuadros, evoca los momentos históricos de la vida del último emperador azteca quien como buen guerrero, defendió honorablemente a su pueblo no sólo del ataque tlaxcalteca, sino contra la invasión española encabezada por el capitán Hernán Cortés.

El episodio se desarrolla en 1521, contando con los siguientes personajes:

Reparto del estreno.

Guatimotzin	(último emperador Azteca)	Tenor	Enrique Tamberlick
Princesa	(esposa de Guatimotzin)	Soprano	Angela Peralta
Hernán Cortés	(capitán conquistador español)	Bajo	Luigi Gassier
Coro de soldados		Tenores y bajos	

Aunque la obra está hecha sobre bases históricas, Ortega no insiste en detalles; por ejemplo, no menciona el nombre de la princesa esposa de Cuauh-

témoc, aunque gracias a la historia sabemos que ella fue la hija de Moctezuma: Tecuixpo (palabra náhuatl que quiere decir "bella flor blanca"). Quizá esos detalles estarían mencionados en las partes habladas que iban entre los números musicales, pero desgraciadamente los diálogos se han perdido y no se cuenta con ellos para el estudio y conocimiento completo de la obra.

Guatimotzin presenta en la mayoría de sus números un carácter épico, a excepción del dúo de Guatimotzin y la princesa, que es una escena amorosa.

Ortega escribió el texto en versos de arte menor, probablemente obligado por la premura con que hubo de hacerlo: por ejemplo, el coro de los soldados tiene un ritmo pentasilábico:

Conquistadores
no conquistados
dos quintos fueron
del capitán.

Guerra y penas
a los soldados
y los tesoros
no nos darán.

La acción de la obra probablemente debió desenvolverse a través de los parlamentos, pero de cualquier modo está tan sintetizada que apenas la obra cumple con la anécdota; sin embargo, la esquematización que hace Ortega, es suficiente para entender claramente la trama.

Analizando esta obra desde el punto de vista teatral se puede reconocer la presentación del tema de Guatimotzin. En ella también encontramos el conflicto, especialmente en el número ocho, dúo de los puñales, donde Cuauhtémoc al arrebatarse el puñal a Cortés, le exige le dé muerte, pero ahí culmina la obra sin lograr en el final un desenlace dramático.

4 DISTRIBUCION Y ANALISIS MUSICAL DE GUATIMOTZIN

Esta obra consta de los nueve números siguientes:

- I. Introducción de orquesta.
- II. Coro de soldados.
- III. Aria de Cuauhtémoc (tenor).
- IV. Dúo de Cuauhtémoc y la Princesa (tenor y soprano).
- V. Marcha.
- VI. Aria de Cortés (bajo).
- VII. Marcha y danza Tlaxcalteca.
- VIII. Dúo de los puñales (Cuauhtémoc y Cortés).
- IX. Final.

I. Introducción orquestal.

Esta sinopsis sinfónica se basa fundamentalmente en el tema del dúo de Cuauntémoc y la Princesa (No. 4) y sin ser muy elegante logra su objeto introductivo.

II. Coro de soldados.

El coro comienza con la entrada de los bajos en sotto voce, a los cuales se les unen, en los siguientes dos compases, las voces de los tenores. Estos representan a los soldados españoles, quienes reclaman y se quejan a un tiempo marcial, entre sí y en secreto, contra su capitán, acusándole de no haber repartido con equidad el botín de guerra.

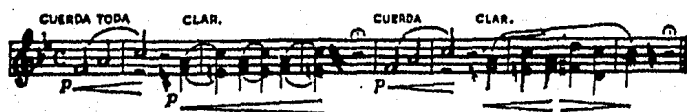
Ortega logra ese efecto militar de censura drástica, adoptando desde el principio del número un compás de 2/4 para utilizar cuartos y octavos en el ritmo musical, que coincide con la métrica del texto en pentasílabos.

2/4				
	1 Con-quis-ta 2 Gue-rras y	-do-res pe-nas	no con-quis a los sol	-ta-dos -da-dos
	1 Dos quin-tos 2 y los te-	fue-ron del -so-ros no	ca - pi - nos da -	-tán. -rán. :

La melodía, armonía y contrapunto entre voces y orquesta es de lo más simple.

III. Aria de Cuauhtémoc.

El aria empieza con una introducción de la orquesta en un andante. El clarinete presenta el sencillo tema de la sentida cantilena del monarca, con la intervención de las cuerdas en accesible armonía y ligero contrapunto, así como los alientos.



"La orquesta expresa la melancolía a veces taciturna, que es el carácter de nuestros indígenas y la tristeza del monarca vencido.

El andante en sol menor del aria de Guatimotzin es lánguida y suave como el cantar del cisne y sentido como una elegía."⁸



Cuauhtémoc lamenta las desgracias de la patria subyugada por un puñado de guerreros audaces:

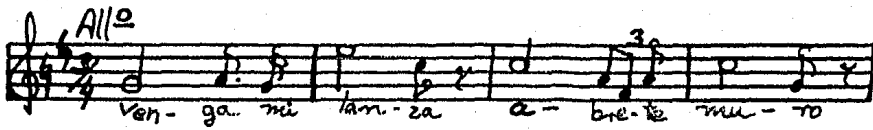


Repentinamente da fin a su lamento con una cadencia para el lucimiento de la voz al estilo de la ópera italiana.



El aria continúa cambiando de tiempo a un allegro, con un recitativo y un ritornello marcial que expresan el optimismo del rey azteca, quien recobra el ánimo y se arenga a sí mismo para concebir nuevas estrategias en las batallas por venir, para redimir al suelo patrio y expulsar al invasor.

En ese instante, Ortega impulsa a la orquesta desde el andante hasta un allegro mosso, donde todos los instrumentos intervienen en un ritmo cuaternario a base de octavos con puntillo, dieciseisavos y tresillos, para dar un toque de fogosidad a la cabaletta, que es un grito de entusiasmo patriótico, un himno de libertad, un canto de victoria y que, según comentarios de la época fue entonada con dignidad por el gran tenor Enrico Tamberlick, con la que arrebató al público y en la que lanzó rotundo, un magnífico do de pecho.⁹



IV. Dúo de Cuauhtémoc y la Princesa.

Como en toda ópera italiana del siglo XIX, en ésta también existe el dúo amoroso. Como es de esperar, se efectúa entre el tenor protagonista y su princesa (soprano). Comienzan las cuerdas de la orquesta con un rito-nello a la Rossini con un sabor de clasicismo italiano, donde el violín principal introduce, con escalas brillantes, grupetos y fiorituras motivos con los cuales lucirán sus voces la soprano y el tenor. Durante el dúo los esposos se expresan mutuo amor y van de un andante a un moderato, utilizando para finalizar la cadencia siempre tan esperada por el público amante de la ópera.

Durante el aria la orquesta acompaña en accesible armonía, y la melo-

día vocal se desarrolla con sencillez, pasando claramente por dos cambios de tono que propiciarán llegar al final en un arrebató de pasión, en el cual se revela en toda la plenitud de su talento el artista de corazón.

Princess
do - ro mi bien -- -- ¡ah! si te a-do-ro con pa-sión ¡ah! si te a-do-ro con pa-sión

Guquh temoc
do - ro mi bien -- -- ¡ah! si te a-do-ro con pa-sión ¡ah! si te a-do-ro con pa-sión

V. Marcha.

Este número orquestal presenta una forma estructural binaria A B, con una pequeña introducción de las cuerdas a base de pizzicati y una coda final que dura cuarenta y dos compases. Logra el tiempo de marcha, desarrollando en un ritmo binario sencillos dibujos rítmicos de cuartos, octavos y dieciseisavos.

Por simple que sea la escritura de esta parte orquestal, refleja verdaderamente el carácter patriótico de Aniceto Ortega.

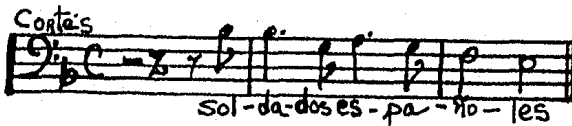
VI. Aria de Cortés.

Esta aria fue escrita especialmente para la voz de bajo, que representa

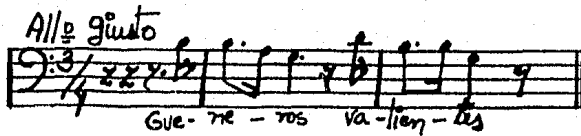
"la noble y vigorosa arrogancia del vencedor, así como el sentimiento dominante de su raza, el orgullo español."¹⁰

Ortega la desarrolla de la siguiente manera:

Primero, utiliza en un tiempo binario, cuartos con puntillo y octavos, para acentuar el ritmo del verso en heptasílabos:



y después, en un tiempo ternario, allegro giusto, octavos con punto, dieciseisavos y tresillos, para acentuar el ritmo del verso en hexasílabos:



"Para que produjera mejor impresión — observa el compositor — esta aria debía yo haberla coreado, pero la idea se me ocurrió a la última hora (...)"¹¹

VII. Marcha y Danza Tlaxcalteca.

Este número lo llama Proteo, el redactor de El Siglo XIX,

"una de las páginas más hermosas de la partitura, reconociendo como su principal mérito el color local que la caracteriza y está marcadísimo. En el tema indígena está refundida una reminiscencia de la marcha anterior, que recuerda la alianza de los soldados españoles con los guerreros tlaxcaltecas."¹²

Se observa como aspecto curioso y característico de este número orques-
tal que el tiempo fuerte del compás se sobreentiende, especialmente en la
preparación del tema indígena con los tresillos que lo caracterizan, a car-
go de las cuerdas y alientos, notándose esto también en el apoyo del bajo
sobrentendido; todo esto crea ese ambiente tan flotante del baile ligero
de nuestros indígenas.

The image shows a musical score for strings and woodwinds. It consists of two systems of music. The first system has two staves: the top staff is for strings (CUERDA) and the bottom staff is for woodwinds (OB. CLAR.). The string staff has markings for pizzicato (pizz.) and arco (ARCO). The woodwind staff has markings for woodwind (vc. VCL.). The second system continues the same parts. The music features a prominent triplet rhythm in the strings and woodwinds.

"El ritmo dominante del tzotzopizahuac — explica Proteo (...) —, danza esencialmente nacional que se baila aún en nuestros días con su primitiva sencillez en la Sierra de la Huasteca, está perfectamente de finido y es muy original su acompañamiento por el movimiento contra-rio."¹³

Nótese la sorprendente coincidencia de este tema popular con el de la Séptima Sinfonía de Beethoven.

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble clef with triplets and accents, and a rhythmic accompaniment in the bass clef with eighth and sixteenth notes.

El canto principal está preparado por un pasaje en arpeggios en el cual el compositor recoge el característico acompañamiento de las arpas en los conjuntos populares.

The image shows a musical score for a string quartet. The score is divided into four staves: Violin Principal y Flautas, Cuerda Clar. y Fag., Metal, and Percus. The Violin and Clarinet/Fagot parts have "Pizz." markings. The Percussion part is indicated by a series of vertical lines and dots.

La melodía que entona después el coro de los soldados, tiene igualmente un acendrado sabor y hace de contrapunto con los tresillos de la flauta, derivados de la melodía del tzoctopizahuac.

Coro: *vi* *va* *vi* *va* *al* *ca* *vi* *tán*
mi *mi* *mi* *mi* *ca* *ca* *ca* *ca*
ca *ca* *ca* *ca* *ca* *ca* *ca* *ca*

VIOL.
CLAR.
CUERDA
METAL
FL.
TROMBAS

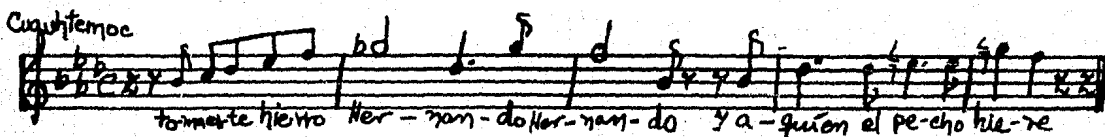
1. que conbría y conva. lor 2. Contés gioria y bo. nor

Estos mismos tresillos sobre una nota pedal (oboe) caracterizan también el baile final de la pareja española:

FL. viol. CLAR.

VIII. Dúo de los puñales.

Este dúo es interpretado entre el tenor y el bajo; su música, en aire de suspenso y lucha, resalta el valor de nuestra historia en las palabras que dirige el valiente Cuauhtémoc al conquistador español, las cuales son la parte esencial de este número ejecutado por el tenor en un brillante motivo de lucimiento vocal, e imitado por la voz del bajo que le acompaña junto con el coro de bajos.



IX. Final.

Los distintos episodios del argumento histórico están, pues, realizados en dos estilos diferentes; con la excepción del número VII de la partitura, todos los demás reflejan netamente los procedimientos corrientes de la ópera italiana.

"Si Aniceto Ortega se hubiera decidido a escribir toda la obra sobre un material folklórico merecería el título de honor de un Glinka mexicano. Pero ya la danza tlaxcalteca ofrece por sí sola un alto interés.

Con una intuición prodigiosa, Ortega inició la estilización de los elementos populares exactamente en los dos sentidos que constituyen la base para una íntima asimilación de las esencias nacionales e iban a asegurar al moderno nacionalismo musical mexicano su significación representativa: por un lado, transportó a la orquesta la sonoridad típica de los conjuntos populares (fuerte acentuación de la parte débil del compás por el metal; utilización del efecto estridente del ottavino; los pizzicati arpeggiados al modo de las arpas populares, etc.) y por el otro, derivó su material melódico de una sola célula

germinadora (el tema popular) y llegó con ello a una escritura sumamente densa y a una extensión del sabor popular y a las principales voces melódicas de la orquesta, que subraya por su parte, los vigorosos acentos de la melodía folklórica."14

ANALISIS OPERISTICO DE GUATIMOTZIN

Aniceto Ortega clasificó a su Guatimotzin como un episodio musical formado por un acto y dos cuadros, como lo indica en la carátula de la partitura general.

La obra Guatimotzin no cumple musical, literaria, ni escénicamente con la magnitud de una gran ópera; lo cual no quiere decir que Ortega no pusiera empeño en crearla. La música está escrita, orquestal y vocalmente, de la manera más sencilla, siguiendo el marco de la ópera italiana, accesible para el gusto popular.

Ortega versifica el texto y hace coincidir la cadencia del verso con la dinámica musical, pero descuida el desarrollo de su argumento dejándole sin acción y no logra, por lo tanto, un desenlace musical dramático.

El movimiento escénico de Guatimotzin es reducido, pues los números musicales son estáticos; el movimiento y la acción tal vez suceden durante los recitados — intercalados entre aquéllos —, pero desgraciadamente se han perdido.

Estos detalles hacen que Guatimotzin pierda la caracterización músico-dramática de ópera, constituyendo la escenografía y el vestuario un compromiso, pues la obra resulta un concierto en traje de carácter. Por otra parte, hay que recordar que el mismo autor la denomina simplemente como

episodio musical sin mayores pretensiones.

Aun así se admira de Aniceto Ortega su fino sentido de las combinaciones sonoras y de los efectos armónicos y su romanticismo, así como su amor por el pasado histórico y las costumbres folklóricas de su patria mexicana, considerándosele como el principal precursor del nacionalismo musical mexicano, lo cual refleja claramente en su obra Guatimotzin.

LA LEYENDA DE RUDEL

DE RICARDO CASTRO

1 DATIOS BIOGRAFICOS DEL COMPOSITOR

Macido en la ciudad de Durango, el 7 de febrero de 1866, Ricardo Castro, vivió ahí sus primeros años y vino a México en 1879, ingresando en el Conservatorio del que entonces era director Alfredo Bablot, siendo sus primeros profesores, Julio Ituarte y Melesio Morales, quienes contribuyeron a la formación de su carrera profesional efectuada en sólo tres años. Tocaba el piano a los seis años de edad; tenía apenas ocho cuando compuso algunas mazurkas y valeses, que se popularizaron en su tierra natal y a los dieciseis obtuvo el título para ejercer el profesorado. Así, hizo sus composiciones de principiante siguiendo el ejemplo de sus predecesores y escribió arreglos sobre temas de ópera y aires populares: de esa época datan sus fantasías sobre Norma, Rigoletto y el himno del Brasil.

Castro era tan notable que cuando apenas contaba con diecisiete años, el gobierno lo nombró representante artístico del país en la exposición internacional de Nueva Orleans, donde obtuvo importantes triunfos, llamándosele "el admirable pianista-niño". Cuando regresó a México se dedicó a la enseñanza del piano y a perfeccionar sus conocimientos. En 1885 volvió a los Estados Unidos, dio conciertos en Washington, Nueva York, Filadelfia y Nueva Orleans, escuchó a pianistas de renombre universal y conoció y asimiló los procedimientos modernos de la técnica pianística.

Hacia 1893 escribió una ópera: Don Juan de Austria que no llegó a ver representada. En 1900 estrenó en el Teatro Arbeu, bajo la forma de opereta y en dos actos, su ópera Atzimba, que el año siguiente presentó completa en tres actos, con excelente cuadro italiano, en el Teatro Renacimiento. La nueva partitura mexicana fue recibida con entusiasmo. Castro revelaba temperamento dramático y fomentaba el precedente sentado por Aniceto Ortega de hacer "arte nacional", explotando los asuntos de nuestra tradición. La obra, escénica y musicalmente, respiraba completo color local. El episodio, traído de la época de la conquista, contiene una marcha tarasca cuyo tema está tomado de una melodía purépecha llamada Tam Hoscua, original y vigorosamente logrado. En Atzimba es donde mejor se descubre el avance ideológico y técnico alcanzado por el compositor.

Conseguido ese triunfo y a raíz de un recital efectuado en la sala Wagner en mayo de 1901, El Imparcial, diario gobernista, le ofreció una pensión para que se dedicara a la composición por un año. La crítica lo reco-

noció como un pianista capaz de presentarse ante cualquier público en el mundo, y el gobierno lo subvencionó para que se diera a conocer en Europa, se relacionara con los grandes maestros e hiciera un estudio de los conservatorios de París, Londres y Berlín. Marchó al viejo continente y en el curso de cuatro años, dio conciertos en algunas importantes salas, por ejemplo, debutó como pianista en la sala Erard de París, el 6 de abril de 1903; se hizo amigo de músicos de fama; escribió entonces sus mejores obras y consiguió que un famoso repertorio alemán le pidiera el derecho exclusivo de editárselas.

Regresó a México con un caudal de conocimientos y trabajos; traía, entre varias obras, muchas nuevas para piano y tres óperas inéditas: Satán vencido, La Roussalka, y La leyenda de Rudel; únicamente pudo ver representada la tercera, en el Teatro Arbeu en 1906, pues murió el 28 de noviembre de 1907 en la ciudad de México.

"La figura de Ricardo Castro es de primera magnitud en el escenario musical de México — escribió el Dr. Romero —: como innovador, como concertista, como compositor y como pedagogo."¹

Sin restarle méritos a las figuras de la generación anterior y hasta contemporánea de Castro, su obra, vista en conjunto, es más completa.

"Castro incorporó a la música pianística de México la escritura de los grandes maestros románticos del piano, Schumann, Chopin, Liszt (...) (en especial este último, ya que estudió con Eugenio D'Albert y Teresa Carreño, a su vez discípulos de Liszt). Gracias a su labor la música mexicana compensó de un golpe un retraso de medio siglo."²

Fue el primer pianista mexicano de categoría universal y obtuvo grandes éxitos en Europa; el primer autor mexicano a quien casas extranjeras compraron la propiedad de sus composiciones (Leduc, de París; Hofmeister, de Leipzig, etc.); así como el primer sinfonista mexicano del siglo XIX, ya que escribió los primeros conciertos para piano y orquesta, para violoncello y orquesta y la primera sinfonía mexicana.

Como director fundador de una "Sociedad Filarmónica" (1895), creada para divulgar lo mejor de la literatura musical, hizo oír por primera vez al público de México, obras como: los quintetos de Schubert y de Schumann, tríos de Beethoven y de Tchaikovsky, el Concierto Emperador de Beethoven, el primero de Liszt, el de Grieg, entre muchas otras obras.

Destacó como pedagogo, pues fue catedrático de piano en el conservatorio y en el Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo, y cabe destacar que el libro de preceptiva pianística que usaba, el Método Richart para el uso de los maestros del piano (del llamado Grupo de los Seis: Felipe Villanueva, Gustavo E. Campa, Carlos J. Meneses, Juan Hernández Acevedo, Ignacio Quesadas y Ricardo Castro) demuestra sus avanzados conceptos sobre la técnica para ese instrumento, que ya no se basaban exclusivamente en el uso de los dedos.

La extensa producción musical de Castro, nos deja admirar su espléndida escritura pianística, su dominio de la forma, su inspiración melódica, y el moderno lenguaje armónico que llegó a desarrollar; y se puede dividir

en dos etapas: obras escritas antes de 1903, fecha de su viaje a Europa, y obras escritas entre 1903 y 1907, fecha de su fallecimiento.

A la primera época corresponden el Vals capricho y algunas danzas, así como impromptus, polonesas, mazurkas, potpurris sobre motivos operísticos, y las obras que presentan a Castro como uno de los precursores del nacionalismo de Ponce: sus Aires nacionales, su arreglo del Himno Nacional y su ópera Atzimba.

Castro compuso los Aires nacionales a los 18 años de edad, y en ellos encontramos la mezcla de ritmos binarios y ternarios basados en el folklore nacional, así como la combinación simultánea de melodías populares en contrapunto y un lenguaje armónico de gran riqueza, que caracteriza a Atzimba, su drama lírico en tres actos.

De la segunda etapa, la producción más importante, merecen especial mención dentro de la literatura pianística: la Suite, donde aparece por primera vez la escala de seis sonidos que tanto usó Debussy; las Variaciones, al estilo de los Estudios Sinfónicos de Schumann; los Dos estudios op. 20, a los que agregó el subtítulo de concierto, manifestando, de ese modo, que no los consideraba de salón; los Seis preludios; el Vals concierto, La tarantela y sobre todo, su Concierto para piano y orquesta (1904), escrito después de haber escuchado el Tristán de Wagner, pues revela la influencia del gran compositor en sus progresiones armónicas y en sus timbres orquestales. Castro escribió al estudiar a Wagner:

"no tenía idea de la intensidad de su música, ni de los desencadenamientos maravillosos y de la resonancia y plasticidad de su orquesta (...)"³

Después de estudiar la figura y, en general, la obra de Ricardo Castro, se apreciará mejor su ópera, La leyenda de Rude], que trajo a su regreso de Europa.

2 MOMENTO HISTORICO DE LA OBRA Y CIRCUNSTANCIAS DE SU ESTRENO

Ciñendo aún frescos laureles, logrados en cuatro años de estancia en el Viejo Mundo, Ricardo Castro regresó a México en 1906, con un caudal de conocimientos y trabajos. Gustavo E. Campo decía:

"(...) con la dulce ilusión de pisar el suelo de la patria, venía a ofrecerle el último fruto de su inspiración, esa encantadora Leyenda de Rude! que tanto habíamos de aplaudir (...)"⁴

El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes impuso entonces la representación de dicha obra; la temporada de ópera revestía un carácter excepcional, pues desde los tiempos de la Patti (1886) y Emma Juch no se presentaba un cuadro más completo y un repertorio más variado y más serio.⁵

Contra lo que había sucedido siempre a los autores de ópera Castro no sólo pasó por el suplicio de mendigar la representación de su obra, sino que tuvo el gusto de oírla interpretada por un cuadro de primer orden, y de verla montada con decorado y trajes suntuosísimos, confeccionados ex profeso en Milán.

"El estreno de esta obra constituyó un acontecimiento del que, por su significación y trascendencia, guardaremos imborrable memoria."⁶

Se comparó a la obra de Castro con el Werther de Massenet y El amigo Fritz de Mascagni.

Entre los muchos juicios favorables escritos sobre ella, hubo tres que merecen tenerse en cuenta por su seriedad y por lo autorizado de sus firmas; uno, debido al maestro italiano Eduardo Trucco, quien la consideró digna de honrar al arte musical y de enorgullecer a México; otro, corresponde al escritor dominicano Pedro Enriquez Ureña, traído a México por Vasconcelos y que influyó en la obra de Alfonso Reyes, quien la juzgó capaz de figurar dignamente al lado de las mejores producciones europeas; el tercero, el juicio de Gustavo E. Campa, que después de hacer un análisis luminoso y magistral, escribió:

"Al escuchar las más necias opiniones acerca de la ópera de Castro, he sentido, además de la natural indignación de artista mexicano, casi el bochorno de llamarme músico. Señores críticos y señores músicos-envidiosos, en buenas palabras, de un hombre de talento- la obra de Castro merece el aplauso que le ha tributado el público sensato. Yo, por lo menos, no conozco la obra lírica de mexicano que revele como la Leyenda, tanto saber, tanta profundidad, tal sentido poético, y tan fluída inspiración.

Preciso es confesarlo: el defecto capital, tremendo e inevitable, de la producción de Castro estriba únicamente en ser obra de mexicano. Si la Leyenda de Rudel nos hubiese llegado amparada por el prestigio de una firma extranjera habrían faltado palabras para elogiarla, manos para aplaudirla, y, en último caso amplias fauces para deglutirla, como se ha deglutido La Condenación de Fausto, obra musicalmente maravillosa; a la que ha salvado la espléndida mise en scène de Barilli. Esto es lo cierto por más que me sonroje al escribirlo."

Después de victoria tan completa, mucho se esperaba del autor de La leyenda de Rudel; el estreno de sus óperas, Satán vencido y la Roussalka, era anhelado por los diletantes, pero Castro debía morir inesperadamente, a semejanza del héroe de su dulce y simbólico poema. El desenlace de su vida es el mismo, trágico e impresionante, que el de La leyenda de Rudel; la muerte sorprendió al soñador cuando toca ya el ideal querido al que ha consagrado toda la existencia.

3 ANALISIS DEL LIBRETO DE LA LEYENDA DE RUDEL

El libreto de esta ópera está inspirado en la histórica leyenda del célebre poeta provenzal Jaufre (Godofredo) Rudel, cuya vida narra Jean de Nostadamus y ha inspirado a Petrarca, Uhland, Heine, Carducci, Rostand y otros grandes escritores.

Jaufre Rudel vivió en el siglo XII, igual que Bernard de Ventadour, quien estaba al servicio de Eleonor d'Aquitane, esposa de Enrique II de Inglaterra (1154-1189); fue el más perfecto trovador por ser el más fino músico y poeta de Provenza.

Rudel buscaba con sus poemas cantados, el amor ideal e imposible, que es siempre el tema de su obra y el objetivo de su vida, los cuales llegaron a convertirse en leyenda.

Jaufre Rudel, príncipe de Blaye, ama a la condesa de Trípoli, a la cual nunca ha visto. Entre sus aventuras amorosas ella representa su eterno amor ideal. Para encontrarla cruza el mar y cae enfermo en el camino, conociéndola finalmente antes de morir en sus brazos.

"Henry Brody, el libretista, hizo un poema falto de dramaticidad, flojo, como suele decirse; pero suave, delicado, lleno de mansa poesía. Sus tres actos forman tres episodios casi distintos, aunque enlazados por un pensamiento poético y esta falta de unidad disminuye la fuerza emotiva que de suyo hay en asunto tan bello."⁸

Si se analiza literariamente el libreto de La leyenda de Rudel, se

puede clasificar como un cantar, pues se adapta al molde de los cantares como El Cid Campeador, Amadis de Gaula, Rolando el furioso, etc. Los cantares, y de hecho La leyenda de Rudel, son poemas o cantos que narran la historia y en ellos existen eventualmente diálogos.

La leyenda de Rudel no cumple con las características de una obra teatral: presentación, conflicto y desenlace; no hay acción dramática. Esa falta de dramatismo se nota desde el momento en que no hay conflicto en la obra, característica esencial en el teatro consistente en la lucha de contrarios; esta carencia, puede ser apreciada a continuación:

La acción se desarrolla en el siglo XII, durante las Cruzadas y entre Provenza y Palestina. Rudel es el trovador que anhela conquistar gloria y renombre, sobre todas las cosas de la tierra, pero cuando va a alcanzarlos, se siente desfallecer y muere sin lograr ver realizado su sueño. En la obra intervienen los siguientes personajes:

Segolena (prometida de Rudel)	soprano
La Condesa de Trípoli	contralto
Godofredo Rudel (trovador de Provenza).....	tenor
Un peregrino	barítono
El piloto	barítono
Un mensajero	tenor o barítono
Peregrinos	coro masculino
Marinos	coro masculino
Esclavas y bailarinas	coro femenino

4 DISTRIBUCION Y ANALISIS MUSICAL DE LA LEYENDA DE RUDEL

Preludio orquestal

Primer Episodio

Escena I

Godofredo Rudel, los peregrinos, voz de la Condesa.

Des que les beaux jours sont venus (Rudel)

Laissez encore vos besaces (Rudel)

Nous vimes le ciel rose (Un peregrino)

Il est a Tripoli (Coros de peregrinos, Voz de la Condesa)

Amis, ce recit admirable (Rudel)

Escena II

Godofredo, Rudel y Segolena.

Pour te voir sains craindre qu'il pleuve (Segolena)

La rime est une bête ailée (Rudel)

Je ne sais pourquoi je vais pleurer (Segolena)

Ségolaine, envers moi ton dépit est injuste (Rudel)

A des grands projets je suis résolu (Rudel)

Segundo Episodio

Escena I

Los Marineros, El piloto.

Pitié, Seigneur! (Coro de marineros)

J'abandonne la barre (El piloto)

Escena II

Los mismos, Rudel.

A vous rames, marins! (Rudel)

Puisque ta voix plus forte (El piloto)

Dieu ne se mêle pas de notre petitesse (Rudel)

Escena III

Voz de Segolena, Rudel.

Impie, est-ce toi qui pretends (Voz de Segolena)

Tercer Episodio

Escena I

Bailarinas y Coro de Mujeres.

Faisant résonner nos luths (Coro de mujeres)

Escena II

Los mismos, La Condesa.

Déroulons nos souples rangées (Coro de mujeres)

Pour moi n'agitez (La Condesa)

Escena III

La Condesa, Un Mensajero.

Les yeux vigilants de nos gardes (El mensajero)

Escena IV

La Condesa.

O toi comtesse qu'on encense! (La Condesa)

Escena V

La Condesa, El mensajero, Rude!, Los Marinos.

Tel on voit le jour pur (Rude!)

Escena VI

La Condesa y Rude!.

O mon époux, o mon amant (La Condesa)

Un beau bijou d'or poli (La Condesa)

Mon rêve est accompli (Rudel)

Cruelle destinée (La Condesa)

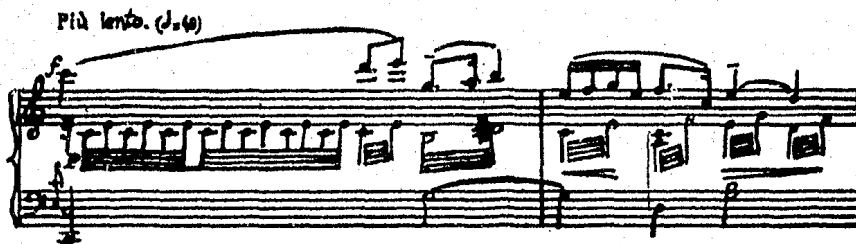
Escena VII

La Condesa, las mujeres, los soldados, los marinos, pueblos, etc.

Ce finit la triste légende (Coro).

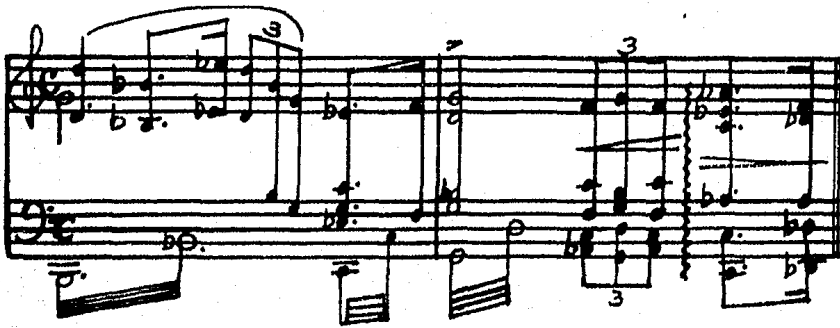
Preludio Orquestal

Al iniciarse el preludio se esboza desde sus primeros compases, de manera vaga, un tema, quizá el más importante, porque en páginas subsecuentes alcanza un potente desarrollo; este motivo conductor parece representar el ideal amoroso perseguido por el trovador. Junto a éste llama la atención otro motivo, fugitivo y apenas perceptible, en el final del preludio, dialogado entre cornos, maderas y metales, el cual bien podría representar la muerte o la fatalidad. Ambos surgen en diversas situaciones, pero en ninguna de ellas se presenta de manera idéntica a la que caracterizó su primera exposición.



El segundo, como aparece en el preludio, por fugitivo que sea hiere la imaginación para representar el desfallecer y la muerte del poeta sin lograr ver realizado su sueño; este motivo condensa el símbolo de la obra y aparece en los postreros compases del preludio, envolviéndolo como un

velo de melancolía:



"Hay que elogiar el arte y el buen gusto del preludio, concebido con cierta independencia respecto del resto de la obra, así como su fina y expresiva orquestación, llena de matices y contrastes claro-oscuro."⁹

Primer Episodio.

La escena primera se abre con un pequeño fragmento orquestal encomendado a los cuernos y continuado por las maderas en diálogo, que sirve para localizar pintorescamente la situación.

En un lugar de la campiña de Francia se perciben a los lejos las primeras casas de la ciudad; unos peregrinos se deleitan escuchando La canción de la violeta que canta el trovador Godofredo Rudel. Esta es una melodía, o más bien, un lied fresco y gentil cuyo tema se desarrolla hábilmente sobre un allegretto en La mayor, armonizado con sumo gusto y elegancia.

"Esta plácida melodía, de sabor mozartiano, no puede desarrollarse con amplitud a causa de la imposición del texto:"¹⁰

"Des que les beaux jours sont venus" (Cuando vinieron los bellos tiempos). Aún así es encantadora la terminación cadencial sobre la letra: "Violette a l'odeur exquise" (Violeta de olor exquisito), así como los compases que



preceden a la entrada del coro de peregrinos, quienes agradecen a Rudel el placer que les causa oír esa dulce música.

Uno de los peregrinos describe la sufrida, cansada y peligrosa vida que llevan en el campo de batalla, al entonar un Relato que

"no tiene gran importancia vocal, pues todo su interés se encuentra en el ingenioso acompañamiento orquestal a contratiempo."¹¹

"Nous vimes le ciel rosa par le reflet du sang sur la terre epandu."
(Vimos el cielo rosado por el reflejo de la sangre sobre la tierra derramada).

Al repetirse este motivo,

"adquiere incremento sonoro inmoderado que ofusca la voz, ésta no se escucha, pues no puede luchar con el desencadenamiento de todas las fuerzas de la orquesta. Correspondería al director mantener el equilibrio orquestal sin opacar a la voz."¹²

Allegro non troppo. (J. 114)

vi - mes le ciel ro - no Par le re - flet ilu

sang sur la ter- re perdue.

Se podría estar de acuerdo con Campa al observar que en la reducción para piano se indica la aparición de brillantes instrumentos: cornos y trombones, que ascienden en intensidad hasta *ff*. Me parece que con esto, Castro quiso enfatizar la queja del sufrido peregrino, la cual se contrarresta con el bello e inspirado coro: un *Racconto* de maravilloso efecto al combinarse con la orquesta, que describe a la Condesa de Trípoli. Sin duda, es una de las páginas culminantes de la obra, que se recomienda por su espontáneo diálogo entre Ruedel y los peregrinos, desarrollando con dulces modulaciones, vaporosa armonización y buena disposición vocal.

"Lamento — dice G. E. Campa — que tan soñadora inspiración quede al coro masculino, poco flexible por lo regular e incapaz salvo en los grandes centros de arte, de interpretarlo como lo pide y mere-

ce. Esa bella melodía debidamente transportada, puesta en boca de un Magini-Colletti y luego parafraseada por el coro, habría provocado una tempestad de aplausos. Aún medianamente cantada y sin matiz, produce-me la más cautivadora emoción."¹³

Es digno de señalar el buen trato que da Castro al poema Francés, como en la progresión sobre el texto y la armonización del fragmento coral: "Et sa voix nous caresse d'un son melodieux" (Y su voz nos acaricia con sonido melodioso.), que es un verdadero logro armónico:

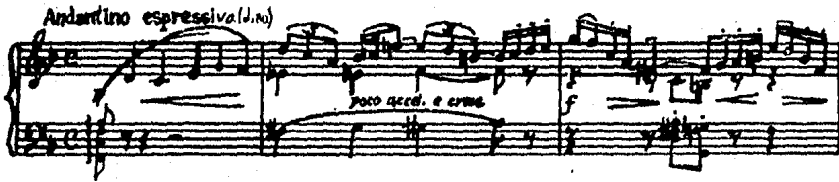
Et sa voix nous ca- res- se d'un son melo- di- eux!

A la manera de los compositores de la época romántica, Castro culmina musicalmente la escena primera para sentirla concluida, aunque no la corta totalmente, pues continúa con la misma tonalidad para iniciar la segunda es- cena con un andante en Mi.

Escena Segunda

Esta escena se abre espontáneamente dándole otro giro al motivo principal, La cantilena de Rudel, que subraya con inspiración las profundas reflexiones del poeta. Un agradable cambio tonal a Fa y expresivas frases del

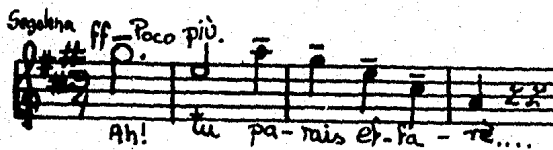
corno inglés y el clarinete, subrayan la aparición de Segolena, quien entra ligera y elegante:



Oportunamente interviene el motivo de la muerte, al sentir ella que está perdiendo el amor de Rudel:

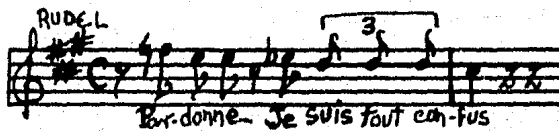
"Ah! tu paradis effare ... comme au bord d'un abime."

(Ah! parece espantado ... como al borde de un abismo).



Rudel se disculpa, sobre una serie de acordes que nos recuerdan a los desarrollados en uno de los pasajes de Tosca de Puccini:

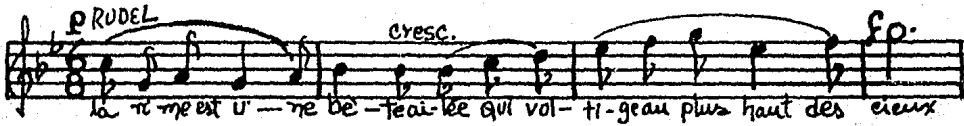
"Pardonne ... je suis tout confus ... (Disculpa, estoy confuso).



El poeta explica a Segolena que pensaba en una rima:

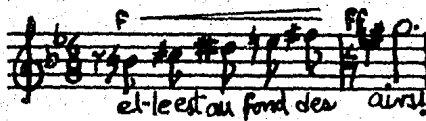
"La rime est une bete ailée qui voltige au plus haut des cieux."

(La rima es un ave que vuela en lo más alto de los cielos).



En este pasaje que corresponde al tenor, Castro ilumina el poema, que además de ser muy bello, emociona con su música:

"... elle est au fond des airs!" (... ella está más allá del aire!).



Un moderato expresivo en Re con nuevo motivo nos presenta al tierno espíritu de Segolena quien llora por el amor de Godofredo Rudel; la melodía fluye y es encantadora:

"Le bonheur est a moi car je t'aime."

(La felicidad es mía pues te amo.).



"Cabe asegurar que, en este caso contra lo usual, la melodía fue escrita para un acompañamiento y, sin embargo, sobre el persistente dibujo de los violines deslízase aquella con una naturalidad y con un intenso sentimiento, que no sólo pasman, sino que emocionan."¹⁴

Este período es uno de los más felices de la partitura; comprende dentro de él las inspiradas frases de Godofredo y en un hermoso dúo, en imitación, sobre el tema de Segolena, en el que ella no logra detener al poeta, quien ya ha jurado marchar a Tierra Santa, en busca de su ideal.

"J'ai fait le voeu d'aller en Terre Sainte."

(Juré irme a Tierra Santa).



Con un repentino cambio de tiempo concluye la escena y Segolena sufre su amorosa pérdida en un agitado allegro final.

"Refiriéndose a este final, alguien ha dicho que es violento y precipitado. Es la verdad, pero no hay que hacer responsable a Castro de

tal efecto, sino al libretista por el carente interés dramático que puso a la obra."¹⁵

Generalmente los compositores franceses de ese tiempo han culminado sus escenas principales en una forma grandiosa, y Ricardo Castro, como buen seguidor, ha sabido aplicar el procedimiento a su obra. Un ejemplo es este dueto que tiene de todo: es tierno y amoroso, recuerda los principales motivos de la obra, posee un desarrollo lujoso en modulaciones, pues en él existen diecisiete cambios de tonalidad y algo muy importante, comunica la sensibilidad del estilo romántico muy personal de Castro.

Segundo Episodio

Este episodio representa la tempestad a la que se ve expuesto el buque en que va Rudel rumbo a Palestina.

"El segundo acto, más que acto es un intermezzo en el cual el libretista casi nada tiene que hacer y que corresponde por entero al músico."¹⁶

La orquesta describe claramente la tempestad y luego la vuelta a la calma; pero la describe no con los trillados recursos con que se hace por lo regular: pasajes imitativos, con rebuscados efectos de instrumentos, redobles de timbales y golpes de bombo; sino combinando ingeniosamente los sonidos, instrumentándolos sin estruendos, tendiendo a hacer música pura.

Una observación del escritor Johannes Weber, refiriéndose a este tipo de música imitativa es la siguiente:

"Todo el mundo ha hecho tempestades, todo el mundo puede hacerlas y nada es más fácil; hay para ello medios muy conocidos por los prácticos en el oficio, cuyo empleo no es más que habilidad técnica. Una sola tempestad es sin igual, porque es la única que contiene algo más que habilidad. Es la Sinfonía Pastoral de Beethoven. Lo que impresiona al auditorio mucho más que todos los efectos más o menos imitativos, es el carácter grandioso e imponente de la obra. Su música es admirable, no porque pinte una tempestad, sino a pesar de que está destinada a pintar una."¹⁷

"La escritura de tal género de música requiere no sólo saber, sino talento y éste lo ha derrochado Castro a manos llenas. Bien concebida, bien desarrollada y sabiamente instrumentada, la tempestad escrita por el compositor revela al músico sólido y al sinfonista."¹⁸

Los marineros, el piloto y Godofredo Rudel, dando voces esperan de un momento a otro el naufragio.

En este episodio es esencial la intervención del motivo de la muerte:

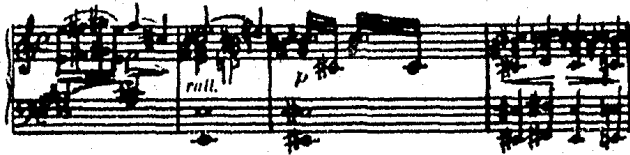
"J'ai chaud!, j'ai soif! Quel horrible climat!"

(¡Tengo calor!, ¡tengo sed! ¡Qué horrible clima!)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top part consists of two vocal staves. The first staff has the lyrics "J'ai soif" and "Quel horrible climat!". The second staff has the lyrics "J'ai soif" and "Quel horrible climat!". Below the vocal staves is a piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro (♩ = 100)" and the dynamics include "p" (piano) and "marcato". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the vocal parts and a bass clef for the piano part.

Este motivo aparece desarrollado orquestalmente en sucesivas ocasiones, como parte muy importante.

Así también el expresivo motivo del ideal amoroso tiene diferentes apariciones, primero en menor y después en varias tonalidades mayores, indicando que ha cesado la tormenta:



En todo el episodio la parte orquestal es más importante que la parte vocal. Inclusive en la escena tercera, donde la voz de Segolena prorrumpe en acentos que no provocan la emoción anhelada, dentro del ambiente misterioso formado por las voces del coro de hombres y la orquesta de su pianísimo tan vaporoso:

"Impie est-ce toi qui pretendes braver Dieu, le ciel, et la Providence?"

(Impío, ¿eres tú quién pretende desafiar a Dios, al cielo y a la Providencia?)

SEGOLENA
(J. H4)

Im - pi - e et - ce - ta - qui - te - tu - bra - ver - Dio,

Chœur & SOUHAÏTES.

El motivo representativo llega realmente al alma del oyente, como augurio de castigo y muerte, hasta los últimos compases del segundo episodio.

Tercer Episodio

Intermezzo Oriental.

Lleno de color y languidez, exquisito y perfumado con aromas del misterioso Oriente, aparece el intermezzo con que se abre el episodio tercero, con un original bailable desbordante de exotismo. Castro encontró en su inspiración melódica esos aromas embriagadores y la vistió con las telas más ricas y coloridas por su paleta orquestal, utilizando acordes disminuidos para conseguir ese carácter modal que nos sitúan en un arábigo:

Mejo. (♩=72)

19

20

21

22

Pero reservó lo mejor de su sensibilidad melódica para las últimas escenas de la Leyenda.

La Condesa de Trípoli que personifica el ideal del poeta Godofredo Ru del, está en suntuosa tienda rodeada de regia corte, en espera del trovador al que presintiera en un verso. El monólogo de la Condesa desborda tierna, melancólica y expresiva inspiración. G. Campa dice:

"encuentro encantador el primer intento sostenido por el corno inglés y a pesar de que según un procedimiento predilecto de Castro, limita su desarrollo a incasantes modulaciones, me causa deliciosa impresión por su propia expresión, profunda y desolada y por la dulzura de las mismas modulaciones."¹⁹

La Condesa

Rueur moi pour moi n'a-gi - tez plus vos flat-tants

En ese momento entra un heraldo anunciando a Rudel. Su aparición sirve de pretexto al compositor para escribir un largo fragmento sobre el motivo del ideal. El protagonista, desfalleciente, entona un dulce canto:

"Tel on vit le jour pur dans la nuit s'assoupir, quand il a salué le soleil en sa glorie, je t'apporte tremblant sous cette robe noire, mon premier mot d'amour et mon dernier soupir!"

"¡Cómo se mira la luz del día desvanecerse en las tinieblas de la noche, después de contemplar el fulgurante sol, así te traigo, trémulo bajo la negrura de mi ropaje, mi primera palabra de amor y mi último suspiro!"

En sus palabras ha reaparecido el motivo del ideal, con su apasionado arranque, en que declina la importancia vocal y predomina el comentario de la orquesta; pero pronto las voces van recobrando sus derechos y ya en diálogo más y más caluroso, en períodos confiados sucesivamente a ambas partes, se siente una inspiración melódica, fluida, emocionante y llena de juventud.

Largas serían las citas para ilustrar estos pasajes, pero baste para ello recordar la linda romanza de la Condesa, la oportuna reminiscencia del canto de los peregrinos, la solemne aparición del motivo de la muerte, encomendado a maderas y a metales. En la culminación de este dúo, ápice de la obra, sobreviene la muerte de Rudel; el coro entonces, hace aparecer por última vez, el motivo de la muerte. La apoteosis que la Condesa hace tributar al poeta, desgraciadamente demasiado larga, es, sin embargo, un bello e ingenioso trabajo armónico para la orquesta y las voces, que finalizan diciendo:

"Aquí termina la triste leyenda de Rudel, de aquél que buscó una felicidad irreal, que no existe."

Ese coro final es bello y, dentro de la falsedad del libro, conviene a maravilla para cerrar la obra.

Concluyendo con el análisis musical de La leyenda de Rudel, se puede decir que Castro desarrolló su ópera con verdadero conocimiento de la voz, dándole un tratamiento vocal de gran sencillez, holgura y buen gusto.

Ricardo Castro incorporó a su obra con gran acierto la escritura de los grandes maestros románticos europeos: la influencia de Saint-Saëns y Massenet, en el desarrollo de melodías elegantes; de Puccini y de Debussy en su primera etapa de compositor, en el tratamiento armónico similar a ciertos pasajes de sus óperas como son Tosca y El hijo pródigo, respectivamente; notándose la especial influencia de Wagner, en la técnica cíclica que se percibe en las escenas de cada episodio de La leyenda, las cuales están ligadas entre sí; así como los diferentes temas que vienen a ser transformaciones rítmicas y melódicas de los motivos que contienen los dos principales, el del Ideal Amoroso y el de la Muerte, a los que Castro enriquece con fiorituras, cadencias y modulaciones, utilizando interesantes progresiones armónicas que constituyen la escritura más avanzada hasta entonces en un compositor mexicano.

5 ANALISIS OPERISTICO DE LA LEYENDA DE RUDEL

La música y el argumento de La leyenda de Rudel coinciden de manera perfecta, pues Castro compuso su música exactamente según los requerimientos del argumento. Como buen romántico, exalta las pasiones, realza el significado simbólico del tema de la obra: el amor a pesar de la muerte; con su música logra dar vida a la obra a pesar del poco dramatismo del argumento.

"Henry Brody, el libretista, hizo un poema falto de dramaticidad, flojo como suele decirse, pero suave, delicado, lleno de mansa poesía; esta falta de unidad disminuye la fuerza emotiva. El exquisito temperamento de Castro se encontró muy a su gusto en semejante ambiente y sus dones de melodista y sinfonista descriptivo y su talento dramático, realizaron una obra plena de profundo saber, de majestuosa belleza, de fluida inspiración."²⁰

Esta ópera, en general, no llega a ser dramática, ni en argumento, ni musicalmente; el género vocal no sigue un corte belcantista, lo cual, desde luego, no impide el lucimiento vocal del cantante, porque Castro "pinta" con su música, dando un toque estético al paisaje de la obra.

Para poder hacer un análisis completo de la ópera, tomando en cuenta su parte escénica, es preciso imaginarla de acuerdo a los comentarios de quienes pudieron presenciar la obra en aquella época.

Tal vez el aparente corte liederista, en lo que corresponde a la voz, no favorece a la acción escénica del cantante, como parte integrante de la ópera, pues todo ese complemento dramático que da Castro musicalmente con

La orquesta, aunado a una escenografía que responde a las necesidades de la ópera, corre el peligro de comerse a los cantantes. Esto sucede aparentemente en las partes corales, especialmente en el segundo episodio, donde el escenario representa el mar y la cubierta del buque en que Rudel va rumbo a Palestina; la espantosa tempestad se ha desencadenado y aun cuando el piloto y los marineros elevan sus fervorosas oraciones, pues están horrorizados ante la muerte que se aproxima, la parte vocal pierde importancia ante la intensidad orquestal con que pinta Castro esta escena.

En la tercera escena del mismo episodio, cuando ha cesado la tempestad, aparece la voz de Segolena amenazando a Rudel, como la voz de su conciencia, y prorrumpe en acentos que, quizá, no provocan la emoción anhelada. Al respecto, comenta Gustavo E. Campa:

"Confieso que la escena tercera me deja insensible y frío. Desde luego vuelvo a culpar al libretista por su afán — ya acentuado desde el primer acto, — de mezclar ilógicamente lo real con lo irreal, por más que la intención poética justifique el procedimiento. No se debe olvidar que se trata de un libreto de ópera y no de un poema, y que lo que de éste se podría abandonar a la imaginación, capaz de engendrar todas las fantasías y todos los sueños, pierde en la escena su encanto y su atractivo. Por eso, quizás, (...) el compositor no acertó a encontrar la frase precisa y eficaz que, (...) llegase hasta el alma del oyente como augurio de castigo y muerte."²¹

Tal vez Campa expresa este comentario porque se ciñe demasiado a la tradición realista de la ópera italiana anterior; pero en realidad no hay nada injustificado en hacer intervenir a la fantasía, y más en un poema simbólico del tipo de La leyenda de Rudel.

Musicalmente hablando, al tercer episodio es de un color local admirablemente hallado, el cual coincide con lo que sería escenográficamente el interior de una gran y suntuosa tienda guerrera, llena de lujo oriental, con tapices, alfombras y divanes, enmarcando el exótico cuadro de esclavas que tocan y bailan agitando sus delicadas gasas, en medio de perfumes e incienso.

La importancia vocal se supera y, junto al trabajo escénico, en este número logra un impactante efecto e inconfundible corte de ópera italiana o francesa del siglo XIX, en el que no podría faltar la irrupción del coro en pleno, — en este caso la regia corte de la Condesa de Trípoli —.

Al estudiar los elementos constitutivos de La leyenda de Rudel — argumento, música y aspecto escénico — se hace evidente la habilidad de Ricardo Castro para manejar dichos elementos, a pesar de las invisibles deficiencias que pudieran encontrarse después de profundizar en la obra. Castro logra, con su bella música, equilibrar técnica y emocionalmente la ópera.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

A través de las obras estudiadas se hace palpable la evolución de la ópera mexicana, pudiéndose percibir en ellas las aptitudes y pretensiones de los compositores para sus respectivas obras.

Melesio Morales, Aniceto Ortega y Ricardo Castro, desearon como todo músico mexicano, sobresalir del grupo de aficionados y ver representada su obra.

Aun cuando Ortega no dedicara gran tiempo a sus composiciones musicales y sólo fuera el compromiso lo que en ocasiones le hiciera continuar, no descansó hasta plasmar en su Guatimotzin la necesidad de iluminar los valores nacionales, sin hacer a un lado las tendencias europeas musicales, pues no pudo, ni quiso alejarse del italianismo operístico.

Melesio Morales se inclinó ante todo por el corte de la gran escuela

de la ópera italiana, absorbiendo de ella para gloria de su Ildegonda lo más accesible al oído mexicano.

Ricardo Castro, como músico romántico y superior, logró reunir en su Leyenda de Rude] atributos esenciales de una ópera de nueva escuela, plasmando en ella la influencia de la música de los románticos europeos.

Resulta claro que la obra de estos músicos mexicanos repercutiría en el anhelo de superación de la población musical del siglo XIX deseosa de salir de aquel mundo absorbente del aficionado desconocido. Es indudable que la creación de estas obras motivara el gusto y el espíritu creativo del mexicano para hacer óperas y sumergirse en el espacio musical. Por ello, no puede soslayarse, definitivamente, la capacidad artística y las aptitudes técnicas del músico en México para permitir con su obra la evolución de la música mexicana en el siglo XIX.

A pesar de lo rica y vasta que es la producción operística de compositores nacionales, es sorprendente que se desconozca en su propio medio.

La revisión de estas tres óperas no pretende ser más que en parte mínima, la manifestación de una inquietud que debería desembocar en necesidad. Sería de gran trascendencia que esta gran producción se viera representada y pudiera estar al alcance de la cultura popular.

El foro más accesible para dar el primer paso sería el de las instituciones educativas musicales, en primer lugar, la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Este trabajo en sí aspira a motivar al lector estudioso y dejar las puertas abiertas para mejorar la difusión de la temática artístico-musical nacional.

NOTAS

NOTAS

Notas al ASPECTO HISTORICO

- ¹Mayer-Serra, Otto; Panorama de la Música Mexicana., p. 31.
- ²Según el periódico El Sol, el conjunto orquestal estuvo compuesto por los profesores más acreditados de México.
- ³Mayer-Serra, Otto; Op. cit., p. 34.
- ⁴Cit., Ibid., p. 34.
- ⁵Cit. en Castellanos, Pablo; Apuntes inéditos e historia de la música en México., p. 121.
- ⁶Cit. Ibid., p. 122.
- ⁷Olavarría y Ferrari, Enrique de; Reseña Histórica del teatro en México., p. 210.
- ⁸Cit., Ibid., pp. 215 y 216.
- ⁹Ibid., pp. 229 y 236.
- ¹⁰Cit. en Castellanos, Pablo; Op. cit., p. 141.
- ¹¹Ibid., p. 142.
- ¹²Baqueiro Foster, Gerónimo; Historia de la Música en México/III., t. I, vol. III, p. 202.
- ¹³Ibid., pp. 217 y 218.
- ¹⁴Ibid., p. 238.
- ¹⁵Cit. en Castillo Ledón, Luis; Los mexicanos autores de óperas., p. 336.
- ¹⁶Cit., Ibid., p. 331.
- ¹⁷Mayer-Serra, Otto; Op. cit., p. 46.
- ¹⁸Cit., Ibid., p. 47.

¹⁹Ibid., p. 47.

²⁰Castillo Ledón, Luis; Op. cit., p. 335.

²¹Ibid., p. 335.

²²Ibid., p. 336.

²³Herrera y Ogazón, Alba; El arte musical en México., p. 142.

²⁴Castillo Ledón, Luis; Op. cit., p. 342.

²⁵Ibid., p. 349.

²⁶Ibid., p. 350.

²⁷Ibid., p. 351.

²⁸Cit. en Castellanos, Pablo; Op. cit., p. 141.

²⁹Mayer-Serra, Otto; Op. cit. , pp. 92 y 93.

NOTAS A ILDEGONDA DE MELESIO MORALES

- ¹Castellanos, Pablo; Apuntes inéditos e historia de la música en México., p. 160.
- ²Mayer-Serra, Otto; Panorama de la música mexicana., pp. 51 y 52.
- ³Ibid., p. 45.
- ⁴Campa, Gustavo; Críticas musicales., p. 48.
- ⁵Morales, Melesio; Reseña que leyó a sus amigos en la celebración de sus bodas de oro y del cuadragésimo aniversario de la fundación del Conservatorio de Música., pp. 6-11.
- ⁶Cit. en Mayer-Serra, Otto; Op. cit., p. 48.
- ⁷Ibid., pp. 48 y 49.
- ⁸Morales, Melesio; Op. cit., pp. 18 y 19.
- ⁹Cit. en Mayer-Serra, Otto; Op. cit., pp. 50 y 51.
- ¹⁰La Orquesta, Periódico omniscio, de buen humor y con caricaturas, núm. 9, 31/I/1866, sección Pitos, pp. 3 y 4.
- ¹¹Ibid., p. 3.
- ¹²Morales, Melesio; Op. cit., p. 19.

NOTAS A GUATIMOTZIN DE ANICETO ORTEGA

- ¹Cit. en Mayer-Serra, Otto; Panorama de la música mexicana., p. 88.
- ²Cit., Ibid., p. 140.
- ³Ibid., p. 138 y v. n. 176.
- ⁴Ibid., pp. 138 y 139.
- ⁵Ibid., p. 139.
- ⁶Ibid., p. 139.
- ⁷Ibid., p. 140.
- ⁸Ibid., p. 141.
- ⁹Ibid., p. 141.
- ¹⁰Ibid., p. 142.
- ¹¹Cit., Ibid., p. 142.
- ¹²Ibid., p. 142.
- ¹³Ibid., p. 142.
- ¹⁴Ibid., p. 145.

NOTAS A LA LEYENDA DE RUDEL DE RICARDO CASTRO

- ¹Cit. en Castellanos, Pablo; Apuntes inéditos e historia de la música en México., p. 135.
- ²Mayer-Serra, Otto; Pañorama de la música mexicana., pp. 92 y 93.
- ³Cit. en Castellanos, Pablo; Op. cit., p. 140.
- ⁴Campa, Gustavo E., Críticas musicales., p. 349.
- ⁵Castillo Ledón, Luis; Los mexicanos autores de óperas., p. 345.
- ⁶Ibid., pp. 346-348.
- ⁷Campa, Gustavo E.; Op. cit., p. 311.
- ⁸Castillo Ledón, Luis; Op. cit., p. 346.
- ⁹Campa, Gustavo E.; Op. cit., p. 312.
- ¹⁰Ibid., p. 312.
- ¹¹Ibid., p. 313.
- ¹²Ibid., p. 313.
- ¹³Ibid., pp. 313 y 314.
- ¹⁴Ibid., p. 314.
- ¹⁵Ibid., p. 314.
- ¹⁶Castillo Ledón, Luis; Op. cit., p. 346.
- ¹⁷Cit. en Campa, Gustavo E.; Op. cit., p. 315.
- ¹⁸Ibid., pp. 315 y 316.
- ¹⁹Ibid., p. 317.
- ²⁰Castillo Ledón, Luis; Op. cit., p. 346.
- ²¹Campa, Gustavo E.; Op. cit., p. 316.

BIBLIOGRAFIA

- Baqueiro Foster, Gerónimo; Historia de la música en México/III., México, SEP, INBA, T. I, Vol. III, 1964.
- Campa, Gustavo E.; Críticas musicales., París, s. edit., 1911.
- Castellanos, Pablo; Apuntes inéditos e historia de la música en México., (s. p. i.).
- Castillo Ledón, Luis; Los mexicanos autores de óperas., México, Impresión del Museo de Arqueología, Historia y Etnología, 1910.
- Castro, Ricardo; La leyenda de Rudel., Leipzig, ed. Friedirch Hofmeister. (Copia fotostática de la reducción musical para voz y piano, Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música)., s. f.
- Grossi, Tommaso; Ildegonda., Novela Romántica, Impresa en Florencia, Italia, por Luigi di G. Molini, 1820.
- Herrera y Ogazón, Alba; El arte musical en México., Edición de la Universidad Nacional Mexicana Autónoma, Sección Editorial, 1931.
- La Orquesta, Periódico omniscio, de buen humor y con caricaturas, México, T. II, Segunda época, No. 1-10, 1866.
- Mayer-Serra, Otto; Panorama de la música mexicana., México, El Colegio de México, FCE, 1941.
- Morales, Melesio; Ildegonda., Drama lírico en dos actos de T. Solera, (Copia fotostática de la reducción musical para voz y piano, Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música). s. f.
- Morales, Melesio; Reseña que leyó a sus amigos en la celebración de sus bodas de oro y del cuadragésimo aniversario de la fundación del Conservatorio de Música., México, Imprenta del Comercio de Juan E. Barbero, Calle del Corazón de Jesús, Núm. 1, 1907.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de; Reseña histórica del teatro en México., México, 2a. ed., Imprenta La Europea, 1895.
- Ortega, Aniceto; Guatimotzin., Episodio musical en un acto y dos cuadros, (Copia fotostática de la partitura musical). s. f.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians., London, McMillan publ., 6a. ed., edit. Stanley Sadie, 1980.