

Investigar para interpretar. Anita de Melesio Morales

Sonia Machorro
sopranomachorro@hotmail.com
Cedart Frida Kahlo, INBAL

“Hacer una buena edición es un acto de crítica que engarza de central el material musical en todos los niveles” (Grier, 2008. p.13).

Introducción

El objeto de este texto es mostrar ‘una manera’ de abordar el estudio y análisis del material musical desde dos roles, que muchas veces vemos muy lejanos: como investigador e intérprete. Pretendo mostrar la concatenación del rescate de la obra lírica del compositor M. Morales con los elementos relevantes del análisis del texto musical y el texto dramático para ser llevado al escenario -en este caso particular a la sala de concierto-

Incluyo en él, elementos para complementar la interpretación musical: una breve biografía, los criterios de edición del material, un esbozo del entorno de composición de Anita, así como notas periodísticas escritas por el compositor y una tabla con la descripción de los manuscritos consultados. Además una sinopsis y análisis del libreto en el que incluyó los ejemplos musicales que habremos de escuchar.

Este trabajo es simple: una guía para abordar y desentrañar esta aria en particular, un germen para seguir buscando el modo a decuado de abordar el estudio de cada obra y que, al final, el hecho sonoro llegue de manera contundente al escucha.

Biografía

Melesio Morales empezó su formación musical en 1847 con Jesús Rivera y Río (sin fechar); en la academia de Agustín Caballero (1813–1886) siguió los cursos de la cátedra de acompañamiento de Felipe Larios (ca 1817–ca 1886). En 1855 se inició como discípulo en composición e instrumentación con Cenobio Paniagua (1821–1882) y, por recomendación de éste, aprendió cuestiones orquestales con Antonio

Valle (sin fechar). De 1866 a 1869 realiza, con Teodulo Mabellini (1817–1897) en Florencia, estudios de orquestación, armonía y contrapunto.

Su vida transcurría en dar clases, desde profesor a domicilio hasta en instituciones como la Sociedad Filarmónica Mexicana (Herrera y Ogazón, 1992) y el Conservatorio de ésta; como compositor de canciones, óperas, música sinfónica, para banda, obras para piano, coro, transcripciones y paráfrasis, además, como difusor de la música europea en México organizando, por ejemplo, el primer festival en honor a Beethoven (1770–1827) en el país en 1871. En su labor docente incursionó en la pedagogía y la educación musical para las que escribió los textos ABC, método teórico práctico de solfeo, y el manual *Estética e historia de la música*. Dentro de las instituciones musicales formó a Juan González Acevedo (1863–1929), Gustavo E. Campa (1863–1934) y Ricardo Castro (1864–1907) con quienes mantuvo fuertes enfrentamientos por la oposición que tenían a la corriente italiana y que formaron parte del llamado grupo de los seis. Además de sus alumnos particulares, dos destacan de manera contundente: Delfina Mancera (1854–1926), quien escribió el primer tratado de contrapunto y fuga en México y fue maestra de composición en el Conservatorio, y, por otra parte, Guadalupe Olmedo (1853–1889), quien compuso el Estudio clásico, considerado el cuarteto de cuerdas más antiguo escrito en México (Morales, 1999: pp.42-43).

Como comentarista escribe sobre las obras propias y temas musicales de su interés. Este hecho, se convertirá en una prueba de su

preocupación por el gusto del público nacional aunque esto le acarrearía situaciones difíciles, como la polémica con el regiomontano Eduardo Gariel (1860-1923), por la supremacía de la música italiana sobre la francesa, o por las críticas del historiador y literato Vicente Riva Palacio (1832-1896) en torno a su período de formación en Italia. A pesar de estas circunstancias de crítica y defensa de su labor creativa, siempre mantuvo un lugar preponderante dentro de la vida cultural y musical del país. Lucha por mostrar un arte mexicano tanto en la composición como en la interpretación. Su exigencia y labor musical lo llevaron a desempeñarse en un amplio ámbito de áreas. Su inmenso trabajo dejó una importante huella en la música mexicana. A los 70 años, Melesio Morales fallece en la ciudad de México el 12 de mayo de 1908.

Edición de las arias

Para James Grier (2008, pp.16-17) son cuatro los puntos principales para la edición:

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

Basada en estas directrices, la recopilación Melesio Morales Arias de ópera para soprano ha sido preparada con un fin práctico: volver a escuchar esta música. El ensamble para canto y piano, de fácil acceso en nuestros días, resulta la manera más sencilla de acercarlo a las salas de concierto. Además, se ha realizado una versión funcional que, no obstante, se apega al manuscrito y ofrece una traducción de los textos de las obras incluidas.

La parte medular de la transcripción está tomada de las reducciones de dichas obras. Sin

embargo, se consultaron las partituras orquestales en los casos donde, por alguna razón, los manuscritos no son legibles. Se corrigieron cambios de compás y tonalidades a lo largo del aria y falsas relaciones de octava, tal como recomienda Grier en los puntos presentados. Se respetó la aparición de las ligaduras de fraseo y articulación, pero, en muchos casos, se hicieron sugerencias prácticas ya que un cierto número de éstas no se encuentran señaladas en los manuscritos. Además, se rectificó el manejo que da el compositor al uso del modo mayor—menor en ciertos pasajes y las alteraciones que este hecho conlleva: la eliminación de notas falsas. Se realizó el reacomodo de los textos de forma que el verso o los acentos tónicos de las palabras coincidan con la estructura musical, y, la adaptación de compases que contienen un mayor o menor número de notas permitidas. Se eliminaron algunas repeticiones y/o se elaboraron finales optativos en la presente edición, ya que en el manuscrito original las arias se enlazan con otras secciones que concluyen en dúos, tríos u otros ensambles. También se incluye un apéndice indicando cambios específicos al manuscrito original.



Ana Isabel Campillo

Tabla 1. Producción operística del compositor

Ópera	Género	Texto original	Libretista	Dedicatoria	Fecha	Estreno
<i>Romeo</i>	Drama serio en dos actos	<i>Romeo and Juliet</i> William Shakespeare	Felice Romani (1788–1865)	Trinidad Morales	1860	Teatro Nacional 27 enero 1863
<i>Ildegonda</i>	Drama en dos actos y cuatro partes	Temistocle Solera (1815–1878)	Temistocle Solera	Elisa Tomassi	1863	Teatro Imperial 23 enero 1866
<i>Gino Corsini ossia la maledizione</i>	Drama lírico en cuatro actos	Temistocle Solera	Temistocle Solera	Ramón Terreros	1867–1869	Gran Teatro Nacional 14 julio 1877
<i>Cleopatra</i>	Drama épico en cuatro actos	<i>Anthony and Cleopatra</i> William Shakespeare	Antonio Ghislanzoni (1824–1893)	s/d	1873	Gran Teatro Nacional 14 noviembre 1891
<i>Anita</i>	Drama lírico en un acto y catorce escenas	Enrico Golisciani (1848–1919)	Enrico Golisciani	Porfirio Díaz	1900	Conservatorio Nacional de Música de 2010

Hay referencia a dos óperas Carlo Magno de la que solo sobrevive el tercer acto y algunas acuarelas de la escenografía y Silvia cuya mención figura en Mi libro verde, pero desafortunadamente no hay documentos en el archivo del compositor.

Anita

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

original. Don Melesio fue uno de los muchos impresionados por la música de Richard Wagner (1813-1833) y meditó durante cierto tiempo los conceptos novedosos como el *Leitmotiv*, las complejas orquestaciones de grandes dotaciones polifónicas y la indefinición tonal.

Por otra parte, las posibilidades del verismo en la acción dramática de personajes de la vida cotidiana que vio en las obras de Mascagni también lo influenciaron (Morales, 1999; p. 46). Así, el impacto de todos estos acontecimientos llevaron al autor a abandonar el uso de personajes legendarios, en favor de protagonistas ordinarios y en contextos culturales contemporáneos. Sin embargo, Anita junto con otras composiciones dramáticas de autores en el mismo período, constituye una de las primeras producciones operísticas que voltearon la mirada hacia la delimitación de un sentimiento patriótico basado en el uso de un argumento centrado en un tema nativo, que, visto dentro de un complejo

conjunto, encaminó hacia la búsqueda de una identidad nacional.

Esta obra lírica se terminó alrededor de 1900, en ésta exploró nuevos caminos de estructura y contenido, ya que es una obra con pocos recursos escénicos y escasos personajes y, a pesar de que el libreto está concebido en italiano, por primera vez utilizó una temática nacional e introdujo algunas melodías de corte popular y se adhirió a la imperiosa búsqueda patriótica de la nueva nación cosmopolita.

Anita se programó para las temporadas de 1903 y 1904, pero el objetivo del compositor no se cumplió: su última obra lírica no fue llevada a escena en vida del autor. En pleno siglo XXI se dio a conocer la obra en concierto en 2000 y en 2002, una en el Conservatorio Nacional de Música y otra en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de las Bellas Artes. Se estrenó en 2010 en el Conservatorio Nacional de Música, con motivo de las celebraciones del 200 aniversario de la Independencia y del centenario de la Revolución de este país.

En una carta al “El Tiempo” en octubre de 1903 Morales escribe:

Es pues, bajo el dominio de mi criterio respecto de las propiedades que reconozco en el arte músico y son únicamente las de agrandar y conmover, que he escrito mi Anita, procurando adaptarla a la idiosincrasia del público de México, que es al que debo lo que soy y a quien directamente he consagrado durante mi vida mis labores profesionales, guiándome en la parte artístico- científica, por las doctrinas generadoras y tradicionales, con sus modificaciones en turno, de la célebre Escuela italiana, que he cultivado y difundido con afán y cariño, seguro de que su especial modo de ser, consistente en el predominio de la melodía conceptuosa, es el que más se amolda a las tendencias y gustos nacionales.

Además, no pierde la oportunidad de hacer política:

Me anima solamente el deseo –y acaso la esperanza– de agradarlo [al público], esperanza que fundo en el simpático asunto que he elegido, idea sobre una fecha grata y memorable para todo mexicano, y de cuya jornada fue protagonista nuestro prestigiado y amado Presidente general Porfirio Díaz, quien – dígolo con gusto desde luego – se ha dignado aceptar la dedicatoria que le he hecho de mi composición.



Ana Isabel Campillo

Tabla 2. Manuscritos existentes de Anita en el archivo de Melesio Morales

Obra	Género	Dotación	Tamaño (cm.)	Fojas	Número	Descripción
Anita	ópera	canto y orquesta	28 x 35	269	1 de 7 tomo 1	encuadernado ms
Anita	ópera	canto y piano	28 x 35	128	2 de 7 tomo 2	encuadernado ms
Anita	ópera	canto y piano	27 x 33	142	3 de 7 incluye <i>particellas</i> instrumentales ms	encuadernado ms
Anita	ópera	texto	10.5 x 16	83	4 de 7 libreto	encuadernado ms
Anita	ópera	canto y piano	27 x 33	144	5 de 7 <i>particellas</i> canto y piano	encuadernado ms
Anita	ópera	canto y piano	27 x 33	153	6 de 7 <i>suggestitore</i>	encuadernado ms
Anita	ópera	canto y piano	27 x 33	272	7 de 7 <i>concertatore</i>	encuadernado ms

Tabla 3. La orquestación de Anita

3 Flautas/Piccolo	3 Trompetas	Piano	4 Cornos	Arpa
Corno inglés	Tuba	Oboe	3 Trombones	Orquesta de cuerdas
2 Fagotes	Gran casa	2 Clarinetes	Timbales	

Tabla 4. Libreto de Anita

Personaje	Características	Voz
Anita	Hija de un miembro del ejército mexicano	Soprano
Gastone D'Auvray	Oficial francés	Tenor
Manuelo	Guardia nacional y hermano de Anita	Bajo
Rodrigo	Oficial y pretendiente de Anita	Baritono
Coro		Infantil y mixto

Sinopsis

La ópera inicia con una imagen del campo de batalla en donde, de la noche del 4 al amanecer del 5 de mayo, luchan el ejército francés contra el mexicano. En el contingente nacional se encuentran Manuelo y Rodrigo; dos oficiales que luchan mientras Anita, escuchando el fragor de la batalla,

lamentando no poder combatir en defensa de su patria e implora la victoria del ejército mexicano. Casi al término de la batalla llega a su casa un enemigo herido. Anita reconoce a Gastone, el extranjero de quien se enamoró después de que le salvó la vida al rescatarla de un grupo de bandoleros. Anita alivia las heridas

del oficial francés y lo esconde en su habitación, pues Manuelo y Rodrigo regresan a celebrar la victoria. Durante la celebración Rodrigo pide la mano de Anita en matrimonio como recompensa por haber matado al padre de Gastone, quien en una batalla previa había asesinado al padre de la joven. Manuelo apoya a Rodrigo, aunque ella les pide que esperen al día siguiente para que les dé una respuesta. Entre el alboroto de la celebración, Gastone escucha las ofensas que se hacen contra su patria e indignado sale de su escondite para saldar la afrenta; inmediatamente es sometido por los soldados que pretenden darle muerte,

pero por la rápida intervención de Anita, posponen la ejecución para la madrugada siguiente y se llevan al francés prisionero. Después, Anita logra entrar a la celda disfrazada con el uniforme de su hermano y convence a Gastone de huir. Al tiempo que el gallo parte, le promete volver por ella. Rodrigo entra en el calabozo y descubre que Anita ha ayudado al prisionero a escapar. Furioso saca su arma, dispara y la asesina. Para terminar, entra Porfirio Díaz a la plaza de Puebla. El coro canta el “Himno a la Patria” basado en el texto del Himno Nacional Mexicano; el tema de este es una variación de su primera frase melódica.

Análisis del libreto

Tomando como base el análisis literario se puede concluir que:

Tabla 5. Análisis literario del libreto de Anita

Género	Realista	Estilo	Costumbrista
Tono	Neutro	Idioma	Italiano
Tema	Amor	Conflicto	Amor y traición a la patria
Número de actos	Uno	Trayectoria dramática	Toma de conciencia
Protagonistas	Anita, hija de un miembro del ejército mexicano Gastone D'Auvray, oficial francés		
Antagonistas	Rodrigo, oficial y pretendiente de Anita		
Efecto en el público	Reflexión		

todos estos elementos están representados en el aria, los primeros puntos a resaltar son:

1. Tema del aria: Amor
2. Sujeto: Joven Caudillo
3. Connotación: **Adjetivos** (luz, color, sentido estético)
4. Objetivo: Resolver conflicto amoroso-patriótico
5. Acción: Verbos conjugados

Contexto del aria

Antecedentes

La guerra contra los franceses reclama a Manuelo y Rodrigo, oficiales del ejército mexicano. Anita despierta al hermano y al pretendiente; lamenta no ser hombre y, así, poder tomar las armas a su lado. Afuera se oye el fragor de la batalla y la joven pide a la virgen protección para los valientes que acuden al combate.

Aria

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

Extensión vocal

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

Imagen 1. Extensión vocal del personaje Anita



Traducción La prima volta un fascino



Mares de Arena

<i>La prima volta un fascino</i>	<i>Por primera vez una fascinación</i>
<p>ANITA Eppure. Ohimè! Tal volta allor che l'ora è folta, tacita io veglio ignara, d'una dolce parola. Come mi sento trista! Come mi sento sola. È al dì ripenso. Al memore di quanto più inferiva, su noi le truce ostil baldanza.</p> <p>Nel villaggio scesa già noi fanciulle, un'orda ebra ghermiva, ma un giovin duce forse nostra difesa e a noi salvo clemente, é vita e onor.</p> <p>La prima volta un fascino novo mi vinse el core e del prode l'immagine sculta rimane in me. Ah! Sì, cui dentro io porto diessa passione il fuoco il cui fin mi spaventa e giungerà sì fra poco.</p> <p>Crudel destin il mio Ohimè! Perche ti vidi giovane stranier?</p>	<p>ANITA ¡No obstante, pobre de mí, qué cambio ahora que la hora es fatal, yo estoy callada, en vela y sin noticias, sin una dulce palabra! ¡Qué triste me siento, estoy tan sola! Hoy reflexiono. Con este recuerdo de cuánto más se deducía, siento sobre nosotros la cruel y hostil osadía.</p> <p>Del caserío bajaban los muchachos, un grupo de ebrios me atrapó, pero un joven caudillo llegó en nuestro auxilio y clemente nos salvó, en vida y honor.</p> <p>Por primera vez vence a mi corazón una nueva fascinación y la imagen valerosa permanece esculpida en mí. ¡Ah, sí, aquí dentro llevo la pasión y el fuego que me asusta y que se le unirá dentro de poco tiempo!</p> <p>El mío es un cruel destino ¡Ay, de mí!, ¿Por qué te vi joven extranjero?</p>

Aparato crítico

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

Ejemplo 1. Edición Crudel destin

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Crudel destin'. Each system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The first system shows the original text: 'Crudel destin il mio'. The second system shows the edited text: 'o crudel destin il mio', with the instruction 'Con anima' written above the vocal line. The piano accompaniment features complex chordal textures and tremolos.

Análisis texto y música Eppure... Ohimè!

<p>Eppure... Ohimè! Tal volta allor che l'ora è folta Tacita io veglio ignara d'una dolce parola. Come mi sento trista! Come mi sento sola... È al di ripenso... (cc. 1-17)</p>	<p>¡No obstante, pobre de mi, qué cambio ahora que la hora es <i>fatal</i>, yo estoy <i>callada</i>, en vela y sin noticias, sin una <i>dulce</i> palabra! ¡Qué triste me <i>siento</i>, <i>estoy</i> tan sola! Hoy <i>reflexiono</i>...</p>
--	--

Adjetivos: reflejan el estado de ánimo de la protagonista.

Verbos: la acción en esta sección es estática.

Ejemplo 2. Los adjetivos cc. 11-17.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'te - na - ra i fu - na dol - ce pa - ni - la.' and includes markings for 'rall' and 'a tempo'. The piano accompaniment features a bass line with a 'rall' marking. The second system continues the vocal line with the lyrics 'Co - me mi sen - to tris - ta!... Co - me mi sen - to sa - la!...' and includes a 'Con espressione' marking. The piano accompaniment continues with a steady bass line.

Análisis del texto Al memore di quanto più inferiva

Al memore di quanto più inferiva, su noi le truce ostil baldanza. Nel villaggio scesa già noi fanciulle Un'orda ebra ghermiva, ma un giovin duce forse nostra difesa, e a noi salvo clemente, é vita e onor. (cc. 18-34)	Con este recuerdo de cuánto más se <i>deducía</i> , <i>sentí</i> sobre nosotros la cruel y hostil osadía. Del caserío <i>bajaban</i> los muchachos, un grupo de ebrios me <i>atrapó</i> , pero un joven caudillo <i>llegó</i> en nuestro auxilio y clemente nos <i>salvó</i> , en vida y honor.
--	---

Adjetivos: expresan los malos recuerdos de eventos ocurridos.

Verbos: refieren acontecimientos del pasado.

Ejemplo 3. Adjetivos

Nel vil-lag-gio sce-sa già nòr fan-ziul-le un'

or-da e-bra gher-mi-va

La prima volta un fascino.
Novo mi vinse el core, e del prode
l'immagine sculta rimane in me.
(cc. 35-51)

Por primera vez vence a mi corazón una
nueva fascinación y la imagen valerosa
permanece esculpida en mí.

Adjetivos: describen la impresión que le causó el objeto amado. Verbos: señalan el descubrimiento y lo relevante de sus sentimientos.

Ejemplo 4. Adjetivos cc. 35-38

La pri-ma vol-ta un fas-ci-no no-vo mi vin-se il co-re

Ah! Sì, cù dentro io porto diessa passione il fuoco, il cui fin mi spaventa e giungerà, si fra poco. (cc. 51-60)	¡Ah, sí, aquí dentro <i>llevo</i> la pasión y el fuego que me <i>asusta</i> y que se le <i>unirá</i> dentro de poco tiempo!
---	---

Adjetivos: no utiliza.

Verbos: reflejan estado anímico, el verbo en futuro denota una premonición.

Ejemplo 5. Los verbos cc. 51-54

Ah! Sì qui den - tro io por - to diess - a pas - sio - ne il fo - co

Crudel destin il mio Ohimé, perche ti vidi giovane stranier? (cc. 61-85)	El mio es un cruel destino ¡Ay, de mí!, ¿Por qué te <i>v</i> joven extranjero?
--	---

Adjetivos: definen la relación entre los dos personajes.

Verbos: señala lo estático de la situación.

Ejemplo 6. Adjetivos 61-65

Cru - del des - tin il mi - o

Algunas consideraciones

Como podemos notar, una de las cosas que más apasionaban a Morales era el canto y en una carta a “El Nacional” fechada en mayo de 1883, nos dice cuál es el objeto de este:

Considerado como arte, el objeto del canto de la voz humana es el de expresar aquellas melodías y aquellos afectos, que corresponden al sentimiento de la composición musical y poética.

En este mismo escrito nos da una clara visión de las cualidades, que para él, que debe tener una voz y como se tiene que interpretar su música:

Todas las artes y por consecuencia también la música, tienen su parte mecánica y técnica, y otra que no se puede demostrar con reglas. En el arte del canto pertenecen a la primera todas las buenas cualidades de la voz, la cual debe de ser sonora, clara, bien timbrada, llena, entonada, ágil, flexible, robusta, grata, dulce, rica de extensión, etc.; el arte de modularla y emitirla amplia y llena; el pleno conocimiento de los recursos de la respiración; el saber prolongar el sonido más allá de su duración ordinaria, con el auxilio de una buena emisión del aliento; el saber tomar éste imperceptiblemente; el ligar los sonidos, crecerlos y disminuirlos por grados insensibles; destacarlos, acentuarlos; el pasar con destreza de la voz de pecho a la de cabeza y viceversa; el igualar los sonidos de un registro con los del otro; una clara pronunciación; una buena articulación; la perfecta observancia del tiempo; la justa modulación en los ornamentos siempre análogos a la armonía; la prontitud de la lectura de las notas; la aptitud en el conocimiento del idioma. La segunda parte del canto consiste en animarlo y caracterizarlo de tal modo, que resulte la justa expresión análoga a

los varios sentimientos, lo cual supone una rica fantasía, una libre y franca imaginación, la íntima penetración de una parte dada para que sea interpretada con todas las modificaciones de que sea susceptible y pueda obrar eficazmente en el corazón del auditorio.

Conclusiones

La extensa información recopilada a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y del primer cuarto del siglo XX ha olvidado, sin embargo, hacer hincapié en una serie de factores fundamentales relacionados con el entorno social como son la historia, la política, la economía y la identidad. Los textos que aportan información sobre la representación dramática, llámese ópera o la zarzuela, de este período no contienen más que datos duros que ilustran la actividad y el gusto de la época por estos géneros. La nueva visión de la musicología, algunas ramas de la sociología cultural e incluso de la filosofía nos permiten comentar la música con una visión global del fenómeno sonoro y no solo analizarlo y/o interpretarlo fuera de su contexto. Es necesario tomar en cuenta las características particulares del entorno en el que fueron compuestos los manuscritos que ya tenemos al alcance para, de esta manera, reconstruir el rompecabezas musical del país a través de la reposición sonora de los rescates realizados, además de propiciar la transversalidad del conocimiento que rodea la obra musical. Necesitamos “jugar” en los dos roles: como investigador e intérprete para lograr rescates e interpretaciones documentadas en el entorno histórico-social y ofrecer a la audiencia versiones de calidad que fomenten la creación de público al hecho sonoro.

Bibliografía

- Appia, A. (1986). *La Música y la puesta en escena*. Madrid: Siruela.
- Bellinghausen, K. (1999). *Melesio Morales. Catálogo de Música*. México: INBA.
- Grier, J. (2008). *La edición crítica de música historia método y práctica*. Madrid: Akal.
- Herrera y Ogazón, A. (1992). *El arte musical en México*. México: CONACULTA – INBA – CENIDIM.
- Maya, A. (1992). *Una aproximación a Anita, ópera de Melesio Morales*. *Heterofonía*(107)
- Maya, A. (1994). *Melesio Morales, labor periodística*. México: CENIDIM.
- Maya, A. (2013). *La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX*. En Miranda, R., Tello, A. (Coords.) *La música en los siglos XIX y XX*. México: CONACULTA.
- Miranda, R. (1996). *La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y Periferia, 1800-1950. Cuadernos de Música Iberoamericana* (2).
- Miranda, R. (1997). *La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y Periferia, 1800-1950. Cuadernos de Música Iberoamericana* (3).
- Miranda, R. (1999). *El espejo idealizado: un siglo de Ópera en México (1810-1910)*. Madrid: ICCUM.
- Morales, M. (s/a). *A, B, C Método teórico-práctico de Solfeo*. México: H. Nagel sucesores.
- Morales, M. (1999). *Mi libro verde de apuntes e impresiones*. México: CONACULTA.
- Olavarría y Ferrari, E. (1961). *Reseña histórica del Teatro en México. (Vol. IV)*. México: Porrúa.
- Olavarría y Ferrari, E. (1961). *Reseña histórica del Teatro en México. (Vol. V)*. México: Porrúa.
- Olavarría y Ferrari, E. (1961). *Reseña histórica del Teatro en México. (Vol. VI)*. México: Porrúa.
- Pulido Granata, R. (1970). *La tradición operística en la ciudad de México (siglo XIX)*. México: SEP.
- Reyes de la Maza, L. (1965). *El teatro en México*. México: Instituto de investigaciones estéticas-UNAM.
- Romero, J. (1950). *C. Chopin en México*. México: UNAM.



Ana Isabel Campillo