



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN HISTORIA

T E S I S

Melesio Morales: reflexiones sobre la música mexicana s. XIX

Que para obtener el título de:
Licenciada en Historia

Presenta:
Jazmín Rodríguez Villegas

Asesor:
Dr. Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

Toluca, Estado de México, 2022.

Índice

Introducción.....	3
Capítulo I.....	7
Escuchar y hacer música en el s. XIX	7
1.1. Tendencias y estilos musicales de Europa a México	8
1.2.1. Romanticismo.....	8
1.1.2 El estilo musical italiano	14
1.2. Música mexicana decimonónica	18
1.2.1. La educación musical	19
1.2.2 Herencia y tradición musical.....	30
Capítulo II.....	39
Morales: hombre, músico y compositor	39
Capítulo III.....	84
La perspectiva de Melesio Morales frente al Arte musical	84
3.1 La música en la sociedad	86
3.2 Diversidad musical.....	89
3.3 Instituciones y métodos educativos	99
3.4 La música mexicana.....	105
Conclusiones.....	108
Bibliografía y fuentes	111
Anexos	113

Introducción

Históricamente, el hombre ha establecido parámetros y criterios que permitieron que su cultura adquiriera orden y estructura, en ellos no sólo se encuentran costumbres y modos de vida, también se involucran acciones que les permiten desarrollar habilidades motrices, creativas y expresivas en donde su sistema emocional y social se involucran. Aquí es donde encontramos al Arte y, en específico, a la música, en un espacio donde se detonan y manifiestan las diversas maneras de concebir el entorno.

Así mismo, la música ha formado parte de la sociedad desde diferentes posturas, principalmente como un medio artístico capaz de representar las emociones individuales y colectivas de quien ejecuta, compone y escucha. Se trata de un tipo de lenguaje en donde el hombre expresa a través de sonidos y ritmos el espíritu y la vida, además, partiendo de la frase “eres lo que escuchas” se le ha considerado como la mediadora de la sociedad, pues permite conformarla y definirla, gracias a que es posible asociarla determinadas características culturales, sociales y personales que están relacionados con la identidad.

Por esta razón, desde el siglo XIX ésta se ha convertido en un campo importante para el estudio tanto artístico como historiográfico; al respecto del fenómeno musical dichas investigaciones se han enfocado en enfatizar su conceptualización, estructura formal, análisis de obras, grandes representantes de cada época, función social y su crecimiento con el paso de los años, pero no cabe duda de que todavía guarda elementos que faltan por estudiar y comprender.

En este tenor, la presente investigación busca encaminar al lector a seguir abordando y explorando los estudios musicales desde un panorama histórico, artístico y social. Es prudente señalar que la intención de acercarse a la música y a las razones que permitieron validarla como parte importante del siglo XIX no será bajo una perspectiva general, por el contrario, como se enfatiza en el título, es conveniente realizar un acercamiento a la postura de un hombre en particular; dicho de otro modo, conocer el proceso de profesionalización de un músico y compositor facilita el análisis de la música.

Pero ¿se pueden explicar y aclarar las particularidades que existieron en la música decimonónica a través de un solo individuo? Es probable que en su totalidad no, sin embargo, el objetivo de este estudio es identificar la relevancia artística de la música mexicana durante el siglo XIX a través de la vida profesional del compositor Melesio Morales. Lo que indica que parte de esa interrogante será resuelta, por medio de la figura de este compositor y, en específico, de su vida, trabajo y creación musical; así mismo, confirmará que las participaciones individuales también influyen directamente en el proceso de conformación y establecimiento de la música en México durante el siglo XIX.

Ahora bien, la propuesta que parte de esta investigación está relacionada parcialmente a los estudios biográficos, autores como Giorgio Vasari en su texto *Vida de los excelentes pintores, escultores y arquitectos* consideraba que la vida de un artista —sin importar su época—, tenía inmerso el proceso del arte, es decir, así como se expone la vida del artista, también es prudente señalar su relación social, profesional y personal con el entorno, ya que estos son factores que determinan la manera de hacer arte y su aporte a la misma. (Vasari: 1974: 13) Además, Milada Bazán, otra interesada en este estudio, asegura que al hacer uso de la biografía como método historiográfico favorece abrir un panorama para conocer múltiples contextos que no están a la vista de otras metodologías, por lo tanto, permite entrelazar la vida del sujeto, sus roles y el entorno, dicho de otro modo, recurrir a la vida de una persona no es sólo por el hecho de otorgarle privilegio y favoritismo, más bien se busca profundizar en determinados procesos. (Bazant: 2017: 56).

Cabe señalar que el uso de la biografía se considera parcialmente, porque, como se verá, es hasta el segundo capítulo en donde se concentra este método, sin embargo, el resto de la investigación no deja fuera la figura del compositor, por el contrario, cada uno de los criterios tienen una relación directa con la vida de este personaje, ya sea por la corriente artística que practicó, el modo de educación con la que aprendió, el género con el que se vinculó o bien con los temas que le interesaron.

Como ya se ha anticipado, el siglo XIX sirve como marco temporal para explorar el proceso anunciado y la Ciudad de México como el ámbito espacial, pero, cabe señalar que conforme

avance el texto estas mismas variables se irán acotando conforme el mismo Morales y su vida lo vayan dirigiendo.

Con mayor precisión, el lector encontrará en estos párrafos, el trabajo y revisión de textos de carácter historiográfico y documental; respecto al primero, que corresponde principalmente al primer capítulo de este texto, tiene la función de dar un contexto minucioso del papel de la música en México, partiendo de, obras como *La Historia en los siglos XIX y XX* de Ricardo Miranda y Aurelio Tello o *Panorama de la Música Mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad* de Otton Mayer-Serra, entre otras, nos permiten identificar y caracterizar el contexto musical vigente durante los años de vida de Morales. Por otro lado, la documentación que permitió dar forma al *corpus* del segundo y tercer capítulo se integra principalmente de una fuente sumamente necesaria para comprender la relación Morales-Entorno Musical, ésta es: el diario de notas que tituló *Mi libro verde de apuntes e impresiones* en el que durante 10 años —de 1866 a 1876— escribió memorias, malestares, críticas, experiencias y reflexiones tanto íntimas como relacionadas al tema de esta investigación; además se incluyen una gran cantidad de escritos hechos para diferentes publicaciones de prensa que destacaba las novedades musicales y la difusión del conocimiento musical.

Como parte de esta nota introductoria, resulta indispensable explicar de manera general el proceso para abordar tanto a la música mexicana como al propio Melesio Morales. En este sentido, en las siguientes páginas se desarrollan tres capítulos en los que el lector podrá resolver y atender las inquietudes que tenga respecto a la vida de un compositor como lo fue Morales en función del contexto y del desarrollo de la vida musical en el México decimonónico. Por lo tanto, se establecerán las condiciones de crecimiento y formación de la música gracias a las aportaciones que a nivel profesional y personal Morales realizó en la educación, ejecución y profesionalización.

Ahora bien, resulta apropiado comenzar este trabajo con un capítulo que explica y presenta una aproximación al contexto musical que imperaba en la época, dicha explicación se basa en criterios que tienen relación directa con Morales, por lo tanto, algo que ofrece este apartado es la caracterización de la música bajo el criterio de hacerla y escucharla, lo que

indica que se trata de la perspectiva tanto del que se dedica a este arte como del que lo aprecia. En este sentido se parte de la influencia que ejercieron otros movimientos sobre México, como fue el caso del Romanticismo como la principal tendencia artística o bien las aportaciones italianas como ejemplo a seguir en estilos musicales; además, se da un breve contexto de la situación musical mexicana en la que se enfatizan herramientas e instituciones que llevaron a profesionalizar este arte, así como los géneros que se practicaban.

El segundo capítulo, tiene la tarea de realizar un acercamiento a la vida profesional de Melesio Morales, en éste se pretende ofrecer datos sobre su vida familiar, personal y privada, relacionados con el trabajo que hizo en favor del crecimiento musical del país. Entre temas como las razones que lo llevaron a dedicarse a la música, docentes que le enseñaron, las piezas que compuso, sus viajes para perfeccionar su trabajo y experiencias que tuvo dentro del gremio de los músicos decimonónicos, es como se va conociendo en forma y carácter a la figura del compositor Melesio Morales.

Finalmente, al tener claro quién fue Morales y bajo qué contexto logró consolidarse dentro de la vida musical en la nación, se señalan, en el tercer capítulo, los fundamentos musicales de la época a partir de la perspectiva y comprensión del compositor, pues, como era evidente, cada músico fue reflexionando sobre los aciertos y limitantes que había en este arte; éste es el caso de Morales que, conforme a sus experiencias y habilidades, ofreció una gran cantidad de críticas que iban en torno de la conformación y establecimiento de la música en México, generalmente se preocupó por conceptos y términos, las innovaciones educativas y los aportes que realizó, cuya finalidad era ofrecer un significado social a la música como arte.

Sin más por aclarar, esta investigación pretende no sólo llevar al lector a profundizar en los estudios históricos musicales, sino a comprender que el desarrollo de la música está vinculado directamente con otros factores que determinan el trabajo y perspectiva de sus artistas, mismos que generan resultados que serán aplicados en años siguientes.

Capítulo I.

Escuchar y hacer música en el s. XIX

La identificación de las transformaciones de aspectos fundamentales que involucran el arte musical es uno de los puntos importantes al momento de realizar este estudio, por ello, la intención de este capítulo es mostrar en el contexto social, las tendencias artísticas, la educación y los géneros musicales, ya que son elementos directos para el proceso creativo e interpretativo de un artista y permiten identificar el desarrollo y crecimiento de la vida musical tanto de los ejecutantes como del público.

Este asunto no es ajeno al punto central, por el contrario, en la medida que se va gestando el gusto por hacer y escuchar una música determinada durante el periodo de estudio, encontramos las bases sustanciales que determinan el rumbo que ciertos compositores, como el propio Melesio Morales, eligieron para consolidar su trabajo dentro de la cultura musical de su país.

Así mismo, conviene mencionar que, gracias a las particularidades entre espacios geográficos, podemos visualizar una distribución, creación y consolidación de la música a diferentes tiempos, ritmos e intereses, por lo tanto, es necesario rastrear la diversidad artística de ciertas tendencias europeas, para cuestionarnos en qué medida se aplican y cómo podemos ubicarlos dentro del contexto mexicano, que es el tema que atañe a este trabajo.

También hay que advertir que este acercamiento al contexto musical no implica alejarnos de nuestro principal objetivo, por el contrario, funge como la base o el principio para analizar la vida privada y profesional de Morales y su relación con el contexto histórico; es decir, lo que se aproximaba a su entorno e intereses. Sin más que mencionar es prudente iniciar con una de las tendencias y estilos musicales que se dieron durante el siglo XIX y a raíz de ello, aterrizar en el caso mexicano.

1.1. Tendencias y estilos musicales de Europa a México

Hay que considerar que la música del siglo XIX no debe ser comprendida bajo una delimitación temporal estricta, en otras palabras, no se inicia en 1801 y termina en 1900, por el contrario, al ser un elemento en el que se involucran hechos, compositores, intérpretes, editores, promotores, partituras, tradiciones, un público, instituciones, ciudades y naciones, identificamos que se trata de un proceso que va gestando a la música decimonónica en un tiempo no definido.

Sin embargo, autores como Frisch Walter, quien ha dedicado sus estudios a este tipo de problemáticas, señala que al diferenciar la música entre un siglo y otro podemos recurrir a una coyuntura basada en la estructura formal; para nuestro caso, el año de ruptura es 1815, ya que se da un surgimiento de géneros y estilos novedosos gracias a las transformaciones socioculturales.

De acuerdo con lo anterior, es el momento en que se permitió el expansionismo musical de forma satisfactoria gracias al trabajo del aficionado y del profesional, principalmente de las nacientes clases acomodadas –consecuencia del contexto económico– que podían invertir y gastar en la educación auditiva de las nuevas propuestas musicales, como las danzas y marchas para piano o el canto y las canciones, mismas que se distribuían en casas privadas, salones públicos y teatros.

Aunado a ello, también se identifican tendencias artísticas que son visibles en la música como el romanticismo y el estilo de los italianos, en los que a continuación vamos a profundizar.

1.2.1. Romanticismo

La trascendencia y la interpretación del Arte que se desarrolló a lo largo del siglo XIX representa una serie de cambios y modificaciones en el orden político, social y cultural del mundo, como ejemplo de ello tenemos diversos hechos y acontecimientos que enmarcan las necesidades del hombre del periodo.

Una muestra de esa transición en el pensamiento y actuar del hombre durante el XIX en Europa es visible en la Revolución Industrial que alteró el estilo de vida en las grandes ciudades inglesas, pues además de dar mayor concentración poblacional, también determinó el ritmo de trabajo entre la zona urbana y rural gracias a las nuevas herramientas. Dicho de otro modo, el proceso de industrialización requería de aumentar la producción y la productividad para alimentar a una población no agraria en rápido aumento; proporcionar un gran número de trabajadores para las ciudades y las industrias; por último, pretendía suministrar un mecanismo para la acumulación de capital utilizable en la nueva modalidad económica que se basa en la compra de recursos baratos y una venta costosa (Hobsbawm, 2009: 38).

Por otro lado –a nivel político e ideológico– el fin del Antiguo Régimen y la Revolución Francesa implicaron la consagración de la ley y la igualdad, misma que se ve reflejada en la incorporación de los partidos liberales, radicales y democráticos en los estados emergentes. Por lo tanto, en comparación con otros acontecimientos revolucionarios, el alcance de los franceses representó un cambio coyuntural y profundo sobre la vida mundial decimonónica (Hobsbawm, 2009: 38).

Por otra parte, se desarrolló la nueva perspectiva sobre el significado del nacionalismo. En cuanto a la ciencia se dio la adopción de propuestas renovadas en el modelo de organización científica y técnica, con avances y experimentos en la física, comunicación e industria como la primera teoría atómica de John Dalton, la pila eléctrica de Alessandro Volta, el telégrafo eléctrico y la máquina de vapor, por mencionar algunos, que derivaron en la Revolución Industrial. (Hobsbawm, 2009: 285)

A raíz de todos estos aportes la sociedad, y una buena parte del mundo, se incorporó a la nueva dinámica de la época, dando paso a la necesidad de enfoques, valores, actitudes y actividades renovadas, que es en donde se ubica el Romanticismo, como una tendencia que se produce en el Arte como una nueva forma de concebir e interpretar el mundo y recrearlo en la música, la literatura y las artes plásticas.

El término Romanticismo parte de los estudios alemanes de pensadores del Círculo de Jena (1790) y su nombre viene de la palabra alemana *romanike* que se entiende como un arte más abierto, vibrante y espiritual, elementos que iban de acuerdo con el contexto del momento; sin embargo, los artistas que son ubicados en esta tendencia no eran conscientes de lo que implicaba ser un romántico, sino hasta años después. (Frisch, 2018: 26)

En general, esta corriente surge como una reacción en contra de los valores de la racionalidad y universalidad de la Ilustración del siglo XVIII y de la idealización y exaltación del arte griego que el arqueólogo Johann Joachim Winckelmann rescató como el Neoclásico, pues los artistas románticos consideraban que más que una inspiración se trataba de una limitante creativa. (Frisch, 2018: 25)

Como es evidente el Romanticismo se visualizó en las diferentes formas de hacer Arte, pero la importancia de la música romántica radicó en que se impulsó gracias al éxito de la literatura y el movimiento ideológico y estético efectuado a lo largo de toda Europa –surgido en Alemania y extendido en diferentes ritmos temporales en cada región–, así como por el alcance expresivo que lo diferencia de las artes plásticas. Al respecto autores como Wilhelm H. Wackendoder y E. T. A. Hoffman señalan que:

Cuando se habla de la Música como arte autónomo ¿no debería mencionarse únicamente la música instrumental, la cual, desdeñando toda ayuda y toda intromisión de cualquier otro arte (de la poesía) expresa lo más auténtico, la única esencia reconocible en este arte? Es la más romántica de todas las artes, casi podría decirse, la única auténticamente romántica, pues sólo lo infinito es el único reproche que se le pudiera hacer. La lira de Orfeo abrió las puertas del infierno. La música le abre al ser humano un reino desconocido, un mundo que no tiene nada en común con el mundo exterior de los sentimientos que lo rodea y en el que él deja atrás todos los sentimientos determinados, para entregarse a un anhelo inexpressable (Frisch, 2018: 33)

Dicho de otro modo, la ideología romántica aprovechó algunos elementos del clasicismo, principalmente mitológicos, para presentar a la música como un arte superior capaz de

expresar todo lo misterioso e inexplicable, sin requerir de una ligadura a ideas o imágenes racionales.

Las formas musicales que usan y desarrollan los compositores, intérpretes y músicos decimonónicos proceden de la tradición heredada del clasicismo; éstas las podemos identificar en la sinfonía, sonata, cuarteto de cuerdas, ópera y concierto grupal o de solistas; sin embargo, aparecen elementos que cambian de acuerdo a las necesidades y concepciones musicales, por ejemplo: las piezas breves, las canciones y el poema sinfónico, esto quiere decir que aunque hay un corte de estilos la ruptura entre uno y otro no está definida. (Historia de la Música, 2014: 112)

Las características de la música romántica pretenden sobrepasar el límite de las posibilidades formales y armónicas anteriores; no obstante, se pueden identificar en dos variables, por un lado, los puramente *musicales* y por el otro lo *estético*.

Con relación a los *musicales* destacan el *desarrollo armónico*, que parte del sistema tonal consolidado a principios del siglo XVIII que permitía el cambio de tonalidad¹ gracias a los procedimientos de modulación². Entrado el XIX, estos procedimientos se ampliaron y se llevaron al límite, permitiendo la modulación a tonalidades lejanas. Además, surgen nuevos acordes que crean sonoridades nuevas: junto a las tríadas y séptimas clásicas, se utilizan todo tipo de acordes de séptima (especialmente la séptima disminuida) y nuevos acordes por acumulación de terceras.

Otros de los elementos *musicales* es el *desarrollo instrumental y orquestal*, que se refiere a la relevancia en el timbre de ciertos instrumentos, que aumentan su presencia numérica y funcional dentro del grupo de orquesta y cámara, algunos de éstos son instrumentos de viento como la tuba, el contrafagot y las percusiones que en ciertas ocasiones ocupan un lugar de solistas. (Historia de la Música, 2014: 111)

¹ Relación establecida entre una serie de sonidos con uno principal.

² Es el paso a otro tono, a otro modo o a otro modo y tono a la vez.

De acuerdo con los nuevos intereses y las actividades en la vida cotidiana y cultural del decimonónico, la asistencia a conciertos públicos representó una oportunidad para los músicos considerados dentro del *virtuosismo*, que es la siguiente característica, pues sus habilidades en técnica, ejecución, carisma y arreglos ubicaron sus exhibiciones en un nivel de dificultad superior.

Finalmente, se da una clasificación entre la *absoluta* y *programática*, la primera hace énfasis en la utilización formalista de la música, que se centra en sí misma, en sus procedimientos y estructuras; la segunda, en cambio, es la identificación de la música a partir de la unificación de elementos con el resto de las artes, como en los títulos, argumentos, poemas, historias, reflexiones o descripciones. (Historia de la Música, 2014: 112)

Las características *estéticas*, están ligadas directamente con los primeros argumentos del movimiento romántico hechos por jóvenes de la misma generación de Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) a finales del siglo XVIII, y aunque hubo variaciones, la música mantuvo la esencia de éstas hasta entrado el siglo XX.

El primer factor de la actividad artística que vale la pena destacar es el impulso del *individualismo*, en el que el sujeto se coloca en el centro del pensamiento romántico, pues al considerar el Arte como una expresión de la personalidad del artista, éste es quien aporta la sustancia de la obra. En referencia a la música este elemento es una manifestación del ser individual y emocional; por lo tanto, lo que diferencia al Romanticismo del resto de las corrientes previas es que el artista deja de ser el mediador que expresaba una idea colectiva. (Historia de la Música, 2014: 113)

Otra particularidad la encontramos en las emociones o en el *sentimentalismo*, que se sitúa sobre las ideas, con lo que la expresión artística, como se indica en el párrafo anterior, se dirige en privilegiar la transmisión de sentimientos por encima de la razón.

Los artistas de la época fijaron su preferencia en la *exaltación de lo anómalo* o lo poco común, en los músicos y su quehacer se refiere a los acordes ambiguos, la asimetría formal y las modulaciones repentinas.

Por otra parte, el arte también estuvo influenciado por el contexto político y social. La música también demostró su interés en el concepto de *nacionalismo*; es decir, se preocupaba por enfatizar las diferencias de una comunidad, aquello que la constituye como nación y que la hace sobresalir de las demás, apoyándose del Arte y de la canción popular, conocida como la “esencia del pueblo”. (Historia de la Música, 2014: 113)

Algunos de los compositores románticos más destacados a lo largo de este periodo son Franz Schubert (1797-1828), Carl Maria Von Weber (1786-1826), Hector Berlioz (1803-1869), Felix Mendelssohn (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856), Fryderyk Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886), Johannes Brahms (1833-1897), Antonin Dvořák (1841-1904), Pyotr Chaikovski (1840-1893), Modest Mussorgski (1839-1881), Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908) y Richard Wagner (1813-1883).

Ahora bien, la situación del romanticismo en México no se dio de la misma manera, ya que la música romántica tuvo poca o mediana repercusión en nuestro país, ya que la tradición musical importada al Nuevo Mundo no tuvo la oportunidad de desarrollarse como en Europa, debido a que su proceso ocurrió a pasos lentos debido a la falta de docentes, instituciones y profesionistas más preparados y experimentados.

Esto no quiere decir que el Romanticismo no existió en México, sí lo hubo, pues el proceso revolucionario con el que emergió esta tendencia y el contexto independentista de cada virreinato americano permitió su construcción y desarrollo. Sin embargo, debe señalarse que, aunque el mayor medio de difusión fue la literatura, es posible identificar los rasgos principales del Romanticismo dentro la música.

Estos rasgos los vemos en el *carácter* que, junto a la música, representan los estados del alma como un trasfondo moral, en otras palabras, una relación del hombre con lo estético; en el *retorno al origen*, que deriva en un gran interés por lo que es natural y original, una muestra de ello es a la música folclórica; y partiendo de lo anterior, la creación de piezas intactas, capaces de sugerir y mostrar una novedad. (Miranda: 2013: 72)

1.1.2 El estilo musical italiano

Con la llegada del siglo XIX y sus revoluciones políticas y culturales, la Europa musical tomó dos vertientes; por un lado, en el norte el Romanticismo adquirió popularidad, pues empujó rápidamente la música hacia nuevos horizontes, en donde destacaban las nuevas sonoridades, renovación en las estructuras tradicionales y otros temas que ya se han tocado en el apartado anterior. Por el otro, está el sur Europeo Mediterráneo, que se desarrolló bajo la influencia de Italia y su cultura operística; siendo ésta el elemento sustancial en el escenario, en la vida social y política, en los roles de etiqueta, estatus social y cotidianidad.

Entre 1800 y 1830 la ópera italiana entra en una nueva etapa de su historia, ya que comienza a explorar nuevos lenguajes y formas gracias a las ideas revolucionarias y románticas. Entre las características que identifican esta ópera destacan: el cambio en la orquestación que se amplía y permite una heterogeneidad en los músicos y los instrumentos; también se adquiere una capacidad para producir nuevas sonoridades, dicho de otro modo, permite crear sonido a través de la participación en diversos tiempos de otros instrumentos; los libretos son otro elemento a distinguir, pues a partir de ese momento, representan nuevos ideales y personajes más cercanos a la nueva burguesía que reflejaba sus principios y necesidades; por último, la voz es protagónica de la ópera y va ampliando su potencial. (Frisch, 2018: 68)

Los italianos supieron incorporar esta propuesta en una gran variedad de géneros; sin embargo, fue la ópera la que destaca por su protagonismo al generar placer, gusto y sentido de comunidad en la nueva burguesía, además logra alimentar los procesos sociales de la nueva Europa, nutrir ideales y contribuir en la construcción de la cultura. Uno de los estilos que repercutió en el desarrollo y permanencia de la música italiana en México y Europa fue el *bel canto* o belcantista que buscaba la perfecta producción del *legato*³, así como el buen dominio de la respiración, mayor facilidad en agudos y fraseo, mayor alcance en la expresividad y habilidad en la sonoridad suave y de proyección, dicho de otro modo, este estilo permite al alma emerger a través de la música y las palabras.

³ Consiste en hacer una emisión sin ningún tipo de discontinuidad en el sonido, independientemente de la nota que se cante.

El *bel canto* no sólo tomó importancia por las características mencionadas, sino también por los compositores que lo representaron como Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti y Vincenzo Bellini; el trabajo que cada uno propuso favoreció la consolidación de la ópera como uno de los géneros más conocidos y solicitados por la gente. (Latham, 2008:177)

Rossini rechazó la tradición del viejo sistema del drama musical del siglo XVIII, buscando la innovación y la aceptación de ciertas reglas tradicionales. Aunque parezca una contradicción el trabajo del compositor era encontrar el equilibrio por medio del establecimiento de un lenguaje musical y el drama; es decir, su idea se basa en la sencillez de la palabra para que el mensaje y la interpretación pueda ser comprendida por todo público; aunado a ello, sustenta las obras en el uso del timbre instrumental y en la melodía vocal libre de improvisación.

Por otro lado, Donizetti consideraba que la belleza del canto es más importante que las exigencias del drama; su contribución se dio al construir un estilo que favoreciera el drama por medio de una melodía que capte la esencia sentimental y emotiva del personaje. Mientras que Bellini se destacó por hacer que la melodía adquiriera el valor absoluto orientado al desarrollo y evolución de una línea sin repeticiones.

Por lo tanto, estos tres compositores guiaron este estilo melódico en el modelo que imitarían o, mejor dicho, seguirían los músicos del siglo XIX, tanto en el ámbito vocal como en el instrumental.

Partiendo de los ya mencionados aportes hechos por estos italianos, se destaca un género sustancial que determinó el rumbo que tomaría la música mexicana, nos referimos a la ópera. Ésta, se refiere al drama musical en el que la mayoría de sus personajes cantan y en donde la participación de la música se consolida como el elemento principal, está dividida en piezas musicales dispuestas y contrastadas con la realidad.

Las primeras ejecuciones que tenemos bajo este género se dieron en Florencia, Italia, durante el siglo XVI cuando artistas y nobles buscaban recuperar la tradición griega. Entre los

músicos destacados se encuentra Claudio Monteverdi, quien con sus primeras composiciones dio una forma definitiva al nuevo género.

Los componentes que integran la estructura de la ópera son los siguientes:

1. Libreto: un texto escrito en prosa o verso que puede ser original o una adaptación de otra obra ya sea de tipo drama o comedia.
2. Partitura: se refiere a la parte musical que sustenta al libreto. Incluye todos los componentes de la parte musical.
 - 2.1. Obertura⁴
 - 2.2. Interludio⁵
 - 2.3. Arias⁶
 - 2.4. Recitativos⁷
 - 2.5. Parte coral e instrumental
3. Cantantes: Son aquellos que representan los papeles dentro de la obra, están divididos en dos: *solistas*, que generalmente toman los roles principales, y de acuerdo con su rango vocal, pueden ser sopranos, altos, tenores, barítonos o bajos; el otro grupo son el *coro*, que se conforma en su mayoría por el personal que está dentro de escena. Cabe señalar, que en las primeras puestas en escenas, los cantantes podían hacer modificaciones a la partitura, esto con la intención de hacer que su voz pudiera lucir y por ende adquiriera mayor prestigio dentro del grupo de artistas de la época.
4. Orquesta: Es el elemento más activo en el drama musical, ya que su intervención inicia el espectáculo y sólo se interrumpe cuando se baja el telón. El tamaño de la orquesta tuvo diversos cambios; sin embargo, es hasta el siglo XIX que se consolida una cantidad que perdura hasta la actualidad y se compone de grupo de viento-madera (dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas), grupo de viento-metal (dos trompas, dos trompetas,

⁴ Parte instrumental de la ópera que sirve para iniciar el espectáculo, generalmente se presentan fragmentos de los temas principales que se usarán durante la puesta en escena. En el romanticismo éste se independiza y se convierte en una forma cerrada que plasma la expresión musical de un momento.

⁵ Pieza o pasaje musical, generalmente instrumental, tocada entre secciones de una obra.

⁶ Son las melodías, llenas de poesía y sentido dramático, que el compositor escribe para ciertas partes del texto, en ocasiones adquieren tanta fama que se presentan en recitales o conciertos. Y de acuerdo con la cantidad de cantantes reciben el nombre de dúo, trío, cuarteto o quinteto.

⁷ Canto declamado o dialogado, se usa en partes donde el texto debe ser dicho con gran claridad.

trombones y tuba), grupo de cuerdas (dos grupos de violines, uno de violas, violonchelos y contrabajos. (Ingram, 2002: 67)

Es por estos elementos que el género operístico se desarrolló bajo diferentes perspectivas, debido a ello es posible identificar varios tipos de ópera que dependen, del carácter o temática del texto, la escenografía usada y la importancia de la partitura. Entre las más destacadas se encuentran: la *ópera buffa* designada para los temas y ambientes cómicos; la *ópera de cámara* que se caracteriza por presentarse con pocos personajes y músicos (los de cámara) en lugar de la orquesta completa; la *ópera seria* que consiste en una puesta en escena italiana conformada por una serie de arias enlazadas por el recitativo narrativo y los temas heroicos; finalmente, la *gran ópera* que se basa en una representación de mayor duración y exigencia, en el que hay presencia de un gran número de personajes en escena representando, en su mayoría, temas históricos.

Socialmente, este género se convirtió en uno de los negocios más rentables, colaborativos y costosos dentro del ambiente artístico, ya que en este tipo de espectáculos se invertían grandes sumas de dinero para la adquisición de escenografías, pago a los integrantes, vestuario y materiales, no obstante, se obtenían grandes ganancias a raíz de la venta de entradas; así mismo, existía una participación importante de libretistas, bailarines, cantantes, instrumentistas, directores, compositores, diseñadores, tramoyista, coristas y empresarios.

Lo anterior indica que las óperas como un evento público no sólo adquieren una carga importante por la música que dirige la puesta en escena, sino que, demuestra que su popularidad y su gusto entre las sociedades se debió a que es un trabajo interdisciplinario en el que se involucran una gran cantidad de individuos de diferentes áreas. Aunado a ello, la ópera constituye un espacio —refiriéndonos al teatro— y un elemento de sociabilidad con aspiraciones aristocráticas, capaz de difundir las nuevas creaciones históricas, de la moda e ideología, en donde intervenían periodistas, críticos, novelistas, escritores, poetas, empresarios, directores y cantantes. (Frisch, 2018: 69)

1.2. Música mexicana decimonónica

De acuerdo con el capítulo anterior debe señalarse que los primeros acercamientos de la música en el México decimonónico se desprendieron principalmente del interés de aficionados y melómanos que, de cierta manera, buscaban asemejar su estilo de vida al europeo. La importancia que este sector social fue adquiriendo parte del proceso post-independentista (1821), en el cual el control de la vida cultural pasó a sus manos, retirándose a la Iglesia y a la corte virreinal.

Dentro de las actividades culturales desarrolladas por la élite, tocar el piano en salones era una de las más comunes, ya que tenía la intención de deleitar a las amistades y los familiares en tertulias o reuniones. Las más interesadas en este arte eran las mujeres jóvenes, aunque para ello requerían de compositores o músicos con algún tipo de preparación y que pertenecieran a la misma clase social para que les enseñasen⁸.

Respecto al tipo de música que más se escuchaba y practicaba entre estos grupos destaca la italiana, que sobresale por su producción de óperas (elemento que se explicará el siguiente apartado). Cabe señalar que, autores como Dan Malmström mencionan que la competencia creativa y musical entre mexicanos e italianos era muy desequilibrada por considerar que los compositores mexicanos no eran más que una “mediocre” imitación de los europeos (Malmström, 1974: 27), a pesar de este tipo de afirmaciones, es posible, y necesario, señalar casos como el de Melesio Morales que sobrepasan la línea geográfica y artística. Además de ponderar este tipo de juicios en su contexto histórico.

Partiendo de lo anterior, se considera que el punto no es comprender la música desde una comparación, sino que, es prudente indicar que la estructura y técnica de los italianos son el punto de partida o el parteaguas para el desarrollo y surgimiento de lo que más adelante se catalogará como lo “mexicano” en la música, principalmente, de ópera.

⁸ Cabe señalar que estos músicos tenían otros oficios o trabajos, ya que dedicarse de forma profesional durante este siglo era casi imposible, ya que por un lado la profesionalización iba a pasos lentos, y por otro, porque la remuneración era poca, lo que daba a entender que la música era un entretenimiento.

Por un lado, durante la segunda mitad del sigloXIX, la vida musical en el hogar favoreció el incremento de ejecutantes, lo que propició el crecimiento del mercado en la fabricación y distribución de instrumentos como el piano, el arpa, guitarras y violines⁹, logrando así que se convirtiera en un negocio rentable y remunerado, al grado de ser anunciado en la prensa de la época, como el *Diario de México*, *El Sol de México*, entre otros que publicaban las características de cada instrumento, su costo y el vendedor. (Miranda, 2013: 139-140)

Generalmente, estos instrumentos eran exportados a México por fabricantes franceses, ingleses e italianos, aunque hay que decir que ya operaban pequeñas fabricas locales como la de Ignacio Arrillaga y la de Cristóbal de Otañe que se dedicaban a producir pianos chicos, para aprender y de cola, lo que indica que de acuerdo con las necesidades del comprador era su instrumento. Además, adquirirlo dependía también del costo, el timbre, el estilo de construcción y tipo, en donde destacan: clave o piano.

Lo antes mencionado señala que la práctica musical de este siglo se consolidó gracias a los aficionados que marcaron un modelo y guía para el resto de la Historia de la Música en México, pues a partir del contexto social se convirtió en el factor decisivo para la construcción del clima musical de los compositores decimonónicos.

1.2.1. La educación musical

Aunque el desarrollo de la música decimonónica surgió del interés y gusto que personas con mayores ingresos mostraron frente a un nuevo ambiente social basado en la elegancia y la finura, el crecimiento y consolidación de ésta dentro de la vida del mexicano, también se dio gracias al trabajo de músicos y ejecutantes, quienes no sólo procuraban que ésta fuera un medio de entretenimiento, sino que veían en este arte un recurso de enseñanza y aprendizaje que serviría, tanto para sus contemporáneos como para futuras generaciones de músicos y cantantes.

⁹ Respecto a este instrumento vale la pena señalar que tuvieron una escasa divulgación comercial y educativa pues no se le dio continuidad a la práctica y al aprendizaje de éste.

En este tenor, el principal medio para lograrlo era a través de la educación que, con diferentes proyectos, serviría para cultivar a la sociedad en el conocimiento de la música, además formaría estudiantes virtuosos y prometedores sin olvidar que replantearía el significado de la música dentro de las artes y la vida nacional: elementos que aún son visibles en las actuales escuelas de música.

El caso de la educación y la enseñanza musical en el país es un proceso histórico con un grado que requiere de conceptos y parámetros específicos, pues las acciones, intentos y alcances que se hicieron a partir de la segunda década del siglo XIX, indican que antes de concebir el aprendizaje de la música como lo conocemos, se dieron una gran cantidad de proyectos que, en diferente tiempo y alcance, permitieron llevar la música a lo profesional y privado.

Evidentemente, la educación tuvo algunas variables, sin embargo, para este estudio, los que se destacarán son dos: el privado y el profesional. La importancia de ello no es poca, pues nos da una idea general de los momentos en los que Melesio Morales se involucró, como un músico que aprendió y se formó con apoyo de otros interesados y como docente, quien, por medio de su experiencia reconoció las necesidades y los nuevos retos de enseñar música.

Ahora bien, el primer punto a destacar es que, al hacer referencia a la educación particular, se está señalando que se trata de clases destinadas para un número reducido de estudiantes y con objetivos definidos. Este tipo de enseñanza que también recibía el nombre de *doméstica*, estaba destinada principalmente a mujeres jóvenes que debían cumplir con ciertas normas de su círculo social, que se enfocaban en aprender un instrumento o cantar para deleitar a los miembros del hogar y sus invitados, así como para dar muestra de su finura, elegancia, buen gusto y la sensibilidad que todo hogar y familia decimonónica distinguida debía tener, dicho de otro modo, era un signo de feminidad como madre e hija y atributo deseable frente al sexo opuesto. (Miranda, 2013: 115)

Generalmente, estas sesiones o clases eran anunciadas por medio de la prensa en donde los músicos promocionaban sus servicios, incluyendo el tipo de instrumento que enseñaban, el

costo de las sesiones, y la ubicación de la casa a donde las señoritas debían acudir, o bien, especificaban que podían asistir al domicilio del aprendiz.

A lo largo de los años en que estuvo vigente este método de promoción de clases es posible identificar una gran cantidad de ejemplos que muestran la diversidad de docentes y su prestigio. Los horarios y el pago oscilaban entre los 8 y 16 reales; un caso en particular fue el del bandolonista Andrés Madrid que ofrecía lecciones en su domicilio por la mañana de 7:00 a 10:00 y de 2:00 a 4:00 por la tarde, con un costo de dos reales y en la casa del interesado por tres reales, su testimonio es importante, ya que nos señala que la diferencia del pago podía variar tanto por la popularidad del instrumento como por el reconocimiento en docencia del profesor (Mayer-Serra, 1941: 18).

Este tipo de enseñanza tiende a ser más íntimo y familiar; es decir, demuestra que bastaba con aprender los conocimientos básicos de la música, así como tener una buena práctica y gusto por el aprendizaje y la música para que pudiera desarrollarse de manera satisfactoria, pues como se menciona, no se busca la complejidad de ejecución.

A partir del significado social con el que se comprendió a la música decimonónica y su proceso de enseñanza, se dio paso a que varios músicos buscaran otra propuesta que permitiera consolidar el trabajo que se hacía con la música y que fuera capaz de otorgar a la nación mexicana un sentido de conformación y prestigio; el método más viable y que respondería a las necesidades de este arte fue la educación, pero esta vez con énfasis en la profesionalización e institucionalización. El logro de este objetivo tomó varias décadas hasta cumplirse. Sin embargo, el desarrollo de los primeros trabajos fue esencial para perfeccionar el método de enseñanza-aprendizaje y la adopción de la música como elemento importante del mexicano tanto al frente de los connacionales como de los extranjeros.

José Mariano Elízaga y José Antonio Gómez —compositores, profesores, impresores y promotores de la música decimonónica— fueron los que incursionaron en este tema, pues veían en la música un factor decisivo en la nueva nación independiente, así como las capacidades a las que un estudiante de música podía llegar con una buena preparación. Cada

uno contribuyó de cierta manera y en diferentes momentos en este proceso, por ello vale la pena mencionar cómo y bajo qué parámetros se pudo ser un profesional de la música.

La consumación de la Independencia (1821) contribuyó a que la vida cultural tomase nuevos rumbos, la conciencia cultural tomó otro camino, pues permitió la conformación de sociedades intelectuales que propiciaron los avances económicos, científicos y artísticos. Se trata de organizaciones que marcan un punto importante, ya que a partir de la organización de los interesados —músicos, en este caso— se crearon las primeras escuelas para enseñar este arte; las tres instituciones que determinaron la profesionalización y creación de colegios fueron: la *Primera Sociedad Filarmónica (1824)*, la *Gran Sociedad Filarmónica (1839)* y la *Sociedad Filarmónica Mexicana (1866)*.

La *Primera Sociedad Filarmónica* fue fundada por el ya mencionado José Mariano Elízaga¹⁰ un músico y emprendedor que consideraba que debía existir un método educativo que no partiera de la postura personal de los músicos de la época. La creación de esta sociedad tuvo la intención de instruir a la juventud en conocimientos y prácticas musicales que pudieran fomentar en la patria un gusto por la música y el repertorio europeo, que a su vez permitiera perfeccionar las composiciones mexicanas.

Debido a que Elízaga tenía amistad y contacto con miembros del grupo de políticos pudo solicitar el apoyo de ambos para la creación de la sociedad, por tal razón emitió su solicitud al líder conservador, Lucas Alamán y con el insurgente y primer presidente de México, Guadalupe Victoria, siendo este último al que le redactó una carta en los siguientes términos:

¹⁰ José Mariano Elízaga (27 de septiembre de 1786) Músico y profesor michoacano, hijo de un docente en música y órgano; desde joven mostró interés y virtuosismo por la música al escuchar las clases de su padre, mismo que le valió para incursionar en el monocordio a la edad de seis años.

Gracias a las habilidades que mostró se presentó frente al Virrey Revillagigedo y se le inscribió en el Colegio de Infantes. Posteriormente recibió clases en Morelia de José María Carrasco y Soto Carrillo ejecutantes que no tenían ninguna preparación oficial, donde aprendió sobre técnica del piano y composición.

Se dedicó a la organización de coros, orquestas, dirigir audiciones, crear una imprenta de partituras y a enseñar a otros músicos; su labor se dio a partir la observación y análisis de su entorno que consideraba estaba incompleto y debía ser superado a través de la ruptura de la tradición colonial de enseñanza y crear nuevos modelos educativos como los textos *Elementos de música (1823)* y *Principios de armonía y de la melodía*.

Don Mariano Elízaga, profesor de música, ante la ilustración de Vuestra Alteza Serenísima, con el debido respeto digo: que deseoso de ser de alguna utilidad a mi patria, proyecté establecer una escuela de aquella facultad, dando en ella la ilustración y conocimientos capaces de instruir a la juventud en las bellezas y hermosuras que abunda la música en la parte especulativa... dedicando un día de la semana para la pura práctica en que se toquen las mejores piezas de los más célebres autores de la culta Europa.

Para plantear esta escuela, no me induce otro objeto, sino que este ramo de la ilustración, visto hasta ahora con esquividad y desdén por los que pudieran fomentarlo y como ocupación mecánica por algunos que se han dedicado a él, salga de la abyección en que ha estado abandonado ora por nuestra suerte política ora por otras causas cuyo análisis e inculcación omito de buena voluntad. (Auxiliadora, 2017: 60)

Con fecha de 14 de febrero de 1824 se fundó oficialmente la Sociedad Filarmónica Mexicana que se ubicó en la calle de Escalerillas 12, residencia del maestro Elízaga. Su directiva se compuso y dividió en seis puestos:

<i>Puesto</i>	<i>Nombre</i>
<i>Presidente</i>	General Miguel Barragán
<i>Vicepresidente</i>	Juan I. Villaseñor
	Manuel González Ibarra
<i>Consiliarios</i>	Andrés Quijano
	Marqués de Uluapa
	Francisco Villagómez
<i>Tesorero</i>	Antonio Velasco de la Torre
<i>Secretario</i>	Francisco de la Parra
<i>Director facultativo</i>	José Mariano Elízaga

(Dulzín, 1982: 15)

Evidentemente, para la realización y mantenimiento de este proyecto era necesaria la participación económica de ciertos miembros de la clase política, este tipo de socios eran los que aportaban económicamente dos pesos mensuales para que continuara vigente la sociedad, entre los miembros más destacados están: Antonio López de Santa Anna, José María Luciano

Becerra y Jiménez y Sotero Castañeda. Sin embargo, entre las obligaciones de la sociedad estaban tres actividades que les generaron un recurso monetario para sostenerse como institución y para pagar a sus docentes, éstas fueron: la formación de un coro y orquestas que estuviesen al servicio religioso y gubernamentales, la presentación de dos conciertos mensuales y la fundación de una imprenta que publicara partituras musicales.

Gracias al trabajo musical en el que involucraron a la sociedad mexicana y al esfuerzo por mantener la sociedad, el segundo paso, (que involucra directamente los estudios musicales en México) es la creación e inauguración de la *Academia Filarmónica Mexicana* en 1825 y la *Escuela Mexicana de Música*¹¹ en 1838, dirigida por Joaquín Beristain como director de orquesta y Agustín Caballero como director del colegio.

La innovación e importancia que adquirieron estos colegios las encontramos en la matrícula de estudiantes que recibía, en el plan de estudios que ofrecía y en las diversas formas de pertenecer a ellas. Lo primero que hay que señalar es que se trataba de escuelas mixtas que recibían a mujeres y hombres en diferentes horarios, por un lado, de 12 a 14 horas y de 7 a 9 horas o bien de 10 a 13 horas y de 17 a 21 horas respectivamente; el costo para ambos géneros era de tres pesos mensuales; sin embargo, para estudiantes con bajos recursos o de buen aprovechamiento se les otorgaba cierto tipo de apoyo a manera de beca (Mayer-Serra, 1942: 19).

La organización del currículum se componía de cuatro núcleos: el primero, la *Enseñanza de los principios de la música*; el segundo, *Armonía y composición*; el siguiente, *Solfeo, canto y manejo de instrumentos*; y, por último, *Reglas filosóficas de la música para el profesor*.

Esta primera organización, y por ende sus colegios, fueron el punto de partida para las siguientes organizaciones, pues desde la perspectiva de Elízaga este nuevo sistema educativo permitiría tener avances concisos y firmes frente a los tropiezos que se habían presentado en las décadas anteriores, dicho de otro modo, las dificultades que se presentaban en el

¹¹ Esta escuela cumplía con la misma estructura que la Academia, pero su importancia se da por el trabajo y constancia de los docentes y estudiantes que lograron interpretar la obra *La sonámbula* de Bellini.

aprendizaje y comprensión de lo artístico, fueron las bases para iniciar con un sistema capaz de construir no sólo una educación eficaz para generar resultados en la música mexicana, sino también para responder a las necesidades de la nación.

Ahora bien, la segunda institución que se desarrolló durante 1839 fue la *Gran Sociedad Filarmónica*, la fundación se le adjudica a José Antonio Gómez¹² que al igual que la sociedad de Elízaga compartía objetivos similares, que vieron representados en la creación de la *Academia de Música de la Gran Sociedad Filarmónica de México* en el mismo año.

Su enseñanza se basaba en dos variables: la primera se refiere a lo musical, que consistía en aprender todos los instrumentos que estaban en tendencia como el piano, violín, clarinete, vihuela y flauta; además de solfeo, vocalización, canto llano¹³, acompañamiento y composición. La segunda, la formativa o general, se basaba en gramática, escritura inglesa, española, gótica, redonda, geografía, formación de carátulas, teneduría de libros, baile, esgrima, dibujo e idiomas —francés, inglés e italiano— tanto para hombres como mujeres.

El trabajo de Gómez también involucró la difusión musical a través de la creación del periódico “*El instructor filarmónico*” que se enfocaba en la publicación de partituras europeas y nacionales. Este diario indica que, tras la educación profesional o doméstica que se recibía en el periodo, los músicos continuaban su preparación por medio de la actualización y renovación que las novedades musicales ofrecían en el mundo.

¹² José Antonio Gómez (1805) Hijo de José Santos Gómez y Antonia Olgúin, fue uno de los músicos más destacado durante el siglo XIX, estudió en la Colegiata de Guadalupe y desde muy temprana edad demostró el virtuosismo, por lo que ocupó el puesto de tercer organista de la Catedral Metropolitana de México, sin embargo, fue un tiempo breve ya que concursó por el puesto principal.

Entre sus logros y trabajos en favor de la música mexicana de destaca la fundación de la Gran Sociedad Filarmónica, también, incursionó en la elaboración de métodos de enseñanza musical, como teoría, voz y piano, publicación de una revista; propició las presentaciones de extranjeros en la ciudad de México y piezas como “*Pieza histórica sobre la Independencia de la nación mexicana puesta en música para el piano-forte con acompañamiento de violín, flauta y violoncelo*”, todas estas acciones dieron paso a que fuera conocido como “El Maestro de Maestros”, título que el compositor Melesio Morales le otorgó.

¹³ Es un género vocal tradicional, muy antiguo, ligado a la Iglesia Cristiana cuya principal característica es la monodia (una sola melodía).

Finalmente, es con la *Sociedad Filarmónica Mexicana* del profesor Tomás León¹⁴ y otros¹⁵ miembros que se gestó de manera concreta la educación musical del país. Esta iniciativa se desarrolló durante 1866 y su trabajo no sólo fue la promoción de conciertos en la ciudad, sino que sirvió como apoyo en el crecimiento artístico de sus miembros y posteriormente de sus estudiantes, vinculándolos con el contexto internacional. Por ello ya no sólo se promocionaban las tendencias musicales del momento, sino que el prestigio de esta institución se originó gracias a que facilitaba a los interesados los elementos necesarios para encontrar el denominado “genio filarmónico” que existía en el compositor mexicano.

La organización de este organismo se basaba en las necesidades sociales y educativas, por lo que respondía directamente al *Reglamento Orgánico de la Sociedad Filarmónica Mexicana* y se clasificaba en: *Enseñanza Musical*, dirigida por Urbano Fonseca, Aniceto Ortega y Manuel Payno; en *Conciertos* a cargo de Agustín Balderas y Tomás León; en *Etiqueta* con Jesús Dueñas y en *Finanzas* en manos de Alfredo Bablot, Jesús Urquiaga y Clemente Sanz.

Además, se integraba de 72 miembros fundadores y con el paso de los años reunió casi 500 afiliados, entre ellos políticos, mecenas, melómanos, principiantes y docentes. Cada uno de estos miembros, en sus diferentes categorías¹⁶, debía proporcionar un apoyo de dos pesos mensuales, participar en conciertos privados y públicos, así como ofrecer sus conocimientos a la escuela tanto de música como de literatura.

¹⁴ Tomás León (21 de diciembre de 1826) fue un pianista y músico mexicano durante el siglo XIX. Su padre fue el artesano José María León y su madre Guadalupe Ortega, quien le dio las primeras lecciones de piano desde temprana edad; posteriormente, se hizo alumno del organista José María Oviedo, su único maestro. Desde la edad de 14 años, tuvo algunas participaciones en el órgano de la iglesia Profesa de San Felipe Neri, el virtuosismo y gusto por la música que demostró le permitió ser conocido por la alta sociedad mexicana y europea, principalmente la italiana.

Su trabajo se enfocó en la presentación de grandes obras musicales como la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, además, dedicó parte de sus conocimientos y recursos para la creación del Club Filarmónico, que tenía la intención de instruir a los miembros en el conocimiento y aprendizaje de la música de la época. Estos esfuerzos le valieron para ser considerado dentro de la creación de la Sociedad Filarmónica y el establecimiento del Conservatorio.

Por otro lado, fue jurado del concurso para la composición del Himno Nacional Mexicano, planeado por el presidente Antonio López de Santa Anna, junto a Agustín Balderas y José Antonio Gómez. Entre las obras y trabajos que destacó fueron las ejecuciones en piano, piezas de polka, jarabes y su constante apoyo en la profesionalización y enseñanza de la música.

¹⁵ También se le atribuye parte del logro a Aniceto Ortega, Melesio Morales y Julio Ituarte.

¹⁶ Protectores (197), aficionados (160), profesores (87), literatos (26) y honorarios (1, Franz Liszt).

La organización de la sociedad y los resultados que generaban en el público mexicano permitieron la fundación del *Conservatorio Mexicano de Música*¹⁷ que fue dirigido en su primera etapa por Agustín Caballero. Los requisitos para formar parte de este colegio eran: ser mayor de 8 años, saber leer y escribir, estar vacunado, tener buenas costumbres y dominar las primeras reglas de la aritmética.

El plan de estudios, a diferencia de los anteriores, se amplió y perfeccionó para que pudiera generar buenos resultados en la formación de las nuevas generaciones de músicos, aunque cabe señalar que conservó la estructura de clasificación que Elízaga y Gómez propusieron:

<i>Clasificación</i>	<i>Materia</i>	<i>Profesor</i>	<i>Horario</i>
<i>Musicales</i>	Solfeo y canto	Amadeo Michel	Lunes, miércoles y viernes de 2 a 3 pm. Martes, jueves y viernes de 11 a 12 pm.
	Piano	Tomás León	Lunes, miércoles y viernes de 4 a 5 pm.
	Instrumentos de arco	Agustín Caballero	Todos los días de 7 a 9 pm.
	Instrumentos de viento	Cristóbal Reyes	<i>Desconocido</i>
	Armonía teórico-práctica	Felipe Larios	<i>Desconocido</i>
	Instrumentación y orquestación	Agustín Caballero	<i>Desconocido</i>

¹⁷ Hoy conocido como Conservatorio Nacional de Música ubicado en la Ciudad de México.

	Composición teórica	Aniceto Ortega	Lunes, miércoles y viernes de 11 a 12 pm.
	Lengua castellana	José T. Cuellar	<i>Desconocido</i>
	Estética e Historia comparada de los procesos del Arte	Alfredo Bablot	Miércoles de 6 a 7 pm.
Generales	Italiano	José Ignacio Durán	Martes y jueves de 4 a 5 pm.
	Francés	Antonio Balderas	Martes, jueves y sábados de 11 a 12 pm.
	Historia de la música y biografía de hombres célebres	Luis Muñoz Ledo	Días 1º y 15 de cada mes de 6 a 7 pm.
	Acústica y fonografía	Eduardo Liceaga	Lunes de 3 a 4 pm.
	Anatomía, fisiología e higienes de los aparatos de voz y del oído	Gabino Bustamante	Jueves de 3 a 4 pm
	Arqueología de los instrumentos de música	Ramón Rodríguez Arangoyti	<i>Desconocido</i>

Como lo indica la tabla anterior, esta nueva faceta educativa del conservatorio gozaba de un currículum amplio y sustancial que era adecuado para involucrar a un mexicano en la vida musical, dotándolo de las capacidades y habilidades que un músico o compositor requería; aquellas que iban desde el conocimiento y funcionamiento de su herramienta de ejecución, del cuerpo humano, de la estructura formal hasta la relevancia histórica de la música, sus representantes, la comunicación e incluso el lenguaje. La diferencia entre este conservatorio y los anteriores centros de estudio es que este plan de estudios tenía como objetivo una mayor preparación para los alumnos, debido a que quienes lo dirigían ya habían experimentado un

proceso de enseñanza, por lo tanto, su perfeccionamiento se debe a que conocieron las nuevas necesidades del músico de mediados del siglo XIX.

Aunado a ello, la influencia de otras áreas dentro del contexto musical permitió la adopción de corrientes como el positivismo, que ofreció a la música una educación teórico-práctica y formó a los estudiantes bajo el conocimiento de las ciencias, en otras palabras, buscó enseñar música a los estudiantes desde una perspectiva interdisciplinaria en la que pudieran relacionar el arte musical con lo social, científico, histórico y tecnológico, para identificar los efectos y resultados que se pueden obtener de su estudio.

La importancia de este pensamiento influyó directamente el perfeccionamiento instrumental por medio del conocimiento matemático y físico, mismo que le ayudaría al estudiante a producir mejores efectos de acústica, escalas, melodías, acordes y teorías del sonido. A partir de este argumento, se dieron a conocer tres variables de interés que son: *fenómeno acústico, vinculación ciencia-música y fabricación de instrumentos musicales*, todas capaces de mantener este vínculo disciplinario.

Para comprender estas variables, en específico la del fenómeno acústico, veamos el caso de las asignaturas *Acústica y fonografía* y *Anatomía, fisiología e higiene de la voz y el oído* en las que se impartían sesiones prácticas realizadas en laboratorios especializados, ya sea en instrumentos o en los fenómenos del sonido, con la finalidad de aplicar las ciencias naturales sobre el arte. En el caso de la primera, se enseñaban los aspectos físicos y acústicos, teoría de la música, modificación del sonido (elasticidad, altura, presión y tensión) así como longitud y diámetro de materiales; en la segunda, se daban a conocer las características anatómicas de la laringe en el género masculino y a diferentes edades y comprender la producción sonora emitida por el cuerpo humano. (Zanolli, 2017:86)

El trabajo de estas instituciones era fomentar el cultivo de las ciencias y de las prácticas musicales, procurar el progreso y los adelantos de la música en México, así como atender el bienestar de los profesores y estudiantes de música, proporcionándoles recursos a quienes los necesitaran y, sobre todo, quienes demostraron ser dignos de merecerlos por su habilidad y buena conducta.

1.2.2 Herencia y tradición musical

A partir del conocimiento adquirido y las diversas formas de aprendizaje que se dieron en el México del siglo XIX, es prudente señalar que, así como se fue gestando todo un método de enseñanza también se encontraba una tradición musical importante que marcó no sólo los parámetros de composición entre los interesados, sino también el modo de vida social que se seguiría en función de la música.

Esta relación se debió a que, a lo largo del siglo, la música adquirió uno de los papeles más importantes entre las artes, ya que fue la que permitió reconstruir la sociedad basándose en mostrar la esencia de lo que era y lo que quería ser un mexicano sin tener que depender de un país europeo; dicho de otro modo, ésta contribuía a un bienestar común, que se dio a través de su cultivo en todo el territorio y que como resultado llevaría a una mejora social, partiendo de criterios como el prestigio, la identidad, la educación y la clase.

El pensamiento social que se gestó durante este periodo nos lleva a recordar que en este periodo se desarrolló toda una diversidad en propuestas musicales que, aunque se debieron a la herencia musical de Europa, supieron permanecer dentro del contexto de la sociedad decimonónica, de hecho, gracias a la trayectoria y trabajos que franceses, ingleses e italianos difundieron en diferentes espacios, es que los compositores mexicanos aprendieron a adaptarlos a sus intereses y situaciones particulares.

Entre las diversas propuestas que destacaron dentro del siglo podemos destacar la *música de salón* y la *de concierto*¹⁸, cada una de estas tiene aportes y valores significativos dentro del desarrollo musical, social y cultural tanto de México como de la vida artística de los compositores, ya que permiten conocer a fondo la situación, la estructura y la intención que se tenía al escucharla y tocarla (Miranda, 2013: 41).

¹⁸ Cabe señalar que la comprensión de la *música de concierto* puede ser confusa, ya que diversos autores interesados en el tema como Mayer-Serra y Ricardo Miranda han hecho diferenciaciones entre el significado que puede tener, es decir, puede ser entendida a partir del espacio y contexto social o por su característica formal. Para el objetivo de este texto es importante señalar ambos, ya que en el trabajo del compositor Melesio Morales se pueden identificar ambas, pues su importancia repercute en ambos significados.

Ahora bien, la *música de salón* tiene una serie de características que se deben señalar. Conviene enfatizar, que se trata de un género musical dirigido a un público minoritario, principalmente la nueva burguesía financiera, comercial e industrial y los nuevos intelectuales románticos. En este espacio se consolidó la participación del burgués dentro de la práctica musical, pues se reunían para escuchar las novedades y los clásicos musicales, así como otras actividades. El elemento más importante y usado era el piano —aunque también podía ser el arpa— y se consideraba como el punto central para la organización de reuniones de tertulia, baile o veladas y los temas que se presentaban servían para amenizar un ambiente que cumplía con las necesidades y exigencias de la élite.

El desarrollo de la música en una reunión de salón tenía dos momentos: el primero se trata del cultivo espiritual, que no es otra cosa más que el uso de ésta como una amenizadora del ambiente y así dar un espacio para charlar; mientras que el segundo. era para bailar y darle otro significado a lo que se escuchaba.

Por lo regular, estas reuniones se realizaban en la tarde y su principal objetivo era controlar los intercambios sociales, políticos, económicos y culturales, así como crear relaciones de ventaja y beneficios, por ello entre los asistentes se encontraban conocidos, gente de bien, buen tono y amigos. Las actividades que se realizaban, como lo indica el primer momento, era la degustación de bocadillos y la conversación, sin embargo, de acuerdo con el género de los asistentes éstas también podían variar. Un ejemplo de ello son los hombres que mientras acompañaban la noche con un licor o digestivo conversaban sobre asuntos alusivos a la Ciudad de México y sus conflictos, mientras que las mujeres se encargaban de amenizar la reunión cantando o tocando un instrumento; es decir, mostraban sus dotes artísticos que habían aprendido en sus clases privadas. Posteriormente, el acceso a un mayor número de invitados se incrementaba con el paso de la noche, esto con la intención de pasar al segundo momento, que era bailar y convivir con menor rigidez y formalidad.

Antes de pasar a la descripción de las características formales, es necesario mencionar que la *música de salón*, es un término genérico que se usa para destacar y especificar que su principal consumidor es la élite y que se da en la comodidad del hogar, por lo tanto, su

definición parte de una postura sociológica; sin embargo, el concepto también refiere que se trata de composiciones sin demasiada dificultad de asimilación auditiva, con facilidad melódica, con mayor peso rítmico, y por supuesto, agradable y fácil de tocar.

Los músicos y compositores que contribuyeron a esta propuesta con su trabajo hicieron uso de danzas que a lo largo del siglo fueron populares en Europa y América, tales como las polkas, mazurcas, marchas y vales, por mencionar algunas. Las formas musicales de estas danzas comparten similitudes y diferencias, por tal razón es importante profundizar en ello.

La principal similitud que se da en este tipo de bailes está en su estructura, la cual contiene los siguientes elementos:

- Introducción: que es la parte que, a manera de prefacio, sirve para iniciar la obra y no necesariamente incluye el tema que se desarrollará a lo largo de la pieza.
- Exposición: ésta se refiere a la sección mayor en la que se presenta el tema o temas principales de la obra.
- Recapitulación: sección en la que se repiten los materiales temáticos ya sea con una nueva tonalidad o la misma antes presentada.
- Coda: generalmente se entiende como una especie de epílogo, ya que su función es dar fin a la obra o a una sección.
- Episodio: es la sección secundaria que sirve para unir dos temas o secciones importantes de la composición.
- Transición o puente: se refiere a una sección que sirve para modular o cambiar de tonalidad, generalmente dos temas principales de una obra. (Ingram, 2002: 52):

Ahora bien, en el caso de la polka, podemos señalar que es una danza compuesta en 2/4 con movimientos moderados. Su forma tradicional deriva del *minué*, un antiguo baile de pareja originario de la Francia del siglo XVIII y que se caracterizaba por movimientos moderados, posturas y saludos elegantes.

La mazurca, por otro lado, es un tipo de baile que involucra movimientos moderados en un compás de $\frac{3}{4}$ con destacados acentos en el segundo y tercer tiempo; era interpretada normalmente por cuatro, ocho o doce parejas, y se solía acompañar con un cierto tipo de

gaita. Su popularidad aumentó durante el siglo XIX con la presencia de compositores como Chopin y por el agradable ambiente social que generaba.

Otra danza importante era la marcha, que cuenta con un compás binario de 4/4 o 2/4; como cada tiempo corresponde a un paso entero, no requiere de motivos, frases o periodos sobre la base para su ejecución. Este tipo tradicional se practicaba en la milicia; sin embargo, la marcha posee otros caracteres que elevan el nivel estético de la obra y que permitían al compositor tener libertad para adaptar la pieza de acuerdo con el espíritu y la intención: entre éstas destaca la fúnebre, la triunfal, la nupcial y la religiosa. (González, 2014: 70)

Pero dentro de toda esta diversidad en bailes, existieron particularidades que obligaron al ejecutante y al público a posicionarlos dentro un grupo que podía ser: *música de baile*, *música de salón* y *música de tertulia o concierto*; por lo tanto, el repertorio que se mostraba indicaba situaciones, contextos e intenciones específicas al escuchar y hacer música.

La primera categoría de este grupo surge del baile, una de las actividades preferidas entre los jóvenes de la sociedad mexicana decimonónica, pues les permitía el contacto de manos y ciertas partes del cuerpo, así como el intercambio de miradas que no implicaban una sanción o acto de inmoralidad. Los bailes de este tipo de música eran caseros, en el sentido de que cualquier asistente que tuviera alguna preparación en el piano podía acercarse a tocar.

De igual manera es importante señalar que en estas piezas es posible identificar una claridad rítmica, esto con la intención de que aquella persona que las escuche detecte el inicio del baile (la introducción y reconocimiento de compás), acomode su atuendo (guantes o escote) y tenga el permiso del contrario para poder tocarse. Generalmente estas piezas se presentaban en sucesión, y para que existiera una adecuada duración del baile, las parejas tomaban turnos para bailar en periodos de 32 compases y cedían su lugar a otros permitiendo la participación de todos y evitar la aglomeración del lugar.

Resulta interesante este punto, pues por un lado se trata de una variable de la música que sólo es para bailar y no “escuchar”, pero lo antes mencionado lleva a reflexionar que quienes asistían a estos eventos contaban no sólo con la capacidad motriz para bailar, también

requerían conocimientos auditivos para saber en qué momento hacerlo; por lo tanto, existe en este grupo social un conocimiento formal de lo que implican estos bailes que con la práctica y memorización se fueron perfeccionando.

El segundo elemento es la *música de salón* que, aunque es muy similar a la de baile, la diferencia se encuentra en que cuando se escucha no se baila, sólo se aprecia y percibe a través del oído; ésta presenta mayor complejidad en escalas, ornamentos, acordes y efectos musicales hechos por músicos y compositores (a quienes no se les contempla dentro del grupo de virtuosos). El repertorio es el mismo, pero para diferenciarlos se agrega la denominación “de salón” que hace referencia al espacio donde se tocaban y, por lo tanto, el contexto y el público se sobreentienden.

Aunado a lo antes mencionado, es importante destacar que las composiciones de este grupo ya estaban influenciadas por el pensamiento romántico y lo que pretendían hacer era expresar algún tipo de emoción e idea personal o nacional.

Finalmente, la *música de tertulia o concierto* tiene varias aclaraciones, por ejemplo, que no se refiere directamente a que se presentaban en salas de conciertos, más bien, hace alusión al rango y calidad musical al que llegaban las obras de esta clase; es decir, son composiciones de ejecución compleja que requieren que el intérprete tenga un nivel avanzado, estilo, expresión y sentimientos.

Estas piezas tenían la función de deleitar auditivamente a los invitados o espectadores y mostraban el dominio sobre el piano. El repertorio que encontramos se da a partir de paráfrasis parciales o totales de obras provenientes de las óperas más populares.

En general, las categorías antes mencionadas son elementos sustanciales dentro del proceso histórico de los compositores decimonónicos, ya que representan el crecimiento, trabajo y estilo profesional a raíz de su participación en cada uno de ellos; por lo tanto, cuando se hace referencia al músico y compositor de la época no se hacen clasificaciones estrictas, ya que muchos de ellos participaron y se involucraron en la mayoría de estas variantes musicales.

Por otro lado, las obras destinadas al concierto tienen otra perspectiva de comprensión, específicamente social, pues refieren al espectáculo donde un público paga por entrar, por lo tanto, ésta pasa a ser una mercancía y el espectador es su consumidor. Dicho de otro modo, indica que la cultura musical no depende —de cierta forma— de la exigencia de quien lo escucha, sino más bien del poder adquisitivo que se tiene para asistir a un evento y deleitarse con el ejecutante.

Así mismo, el concierto debe entenderse bajo tres presupuestos: el primero es el público que es el consumidor de la gran variedad de obras que se encuentran dentro del mercado; el segundo es el músico virtuoso, quien es el artista, creador y proveedor del amplio catálogo; por último, la sala de conciertos que es el punto de encuentro para conocer e involucrarse con las nuevas tendencias; en conjunto, estos tres pilares sostuvieron la cultura musical de la segunda mitad del siglo XIX.

Aunado a ello, la música también implica la participación de cuatro bases sustanciales: la primera es lo *social*, en donde un sector amplio de la sociedad se ve interesado en la música de la época; el segundo es la base *financiera*, que se trata del poder adquisitivo por parte del público y puede ser por presupuesto individual o colectivo (iniciativa estatal); el siguiente es la base *pedagógica-profesional* en la que se preocupa por el nivel de interpretación y de competencia entre los músicos partiendo de una buena educación y formación; por último, la base *cultural*, que se refiere al interés por la difusión de la cultura musical, la afición al Arte y la capacitación del público en una nueva vida sustentada en la clase, la educación y la música (Mayer-Serra, 1941: 23).

Otro elemento que debe destacarse y donde también están involucradas las bases de la música decimonónica es la ópera que, si bien ya fue descrita previamente¹⁹, su desarrollo en México tiene particularidades que le dan un simbolismo y carácter histórico diferente.

Lo primero que hay que señalar es que la llegada de este género al territorio nacional se dio de manera gradual hasta 1860, pues el recibimiento por parte de la población fue

¹⁹ Véase el apartado: *El estilo musical italiano* de este capítulo.

escalonándose conforme al aprendizaje teórico, práctico y auditivo. La etapa que inicia este auge musical fue la llegada de varias compañías italianas que viajaban por todo el país — principalmente en el puerto de Veracruz y de ahí se presentaban en Guadalajara, Puebla y la Ciudad de México—. La presencia de estos grupos invitaba a todos los pobladores a conocer este nuevo género, mismo que era una novedad proveniente directamente de Europa, por lo tanto, su popularidad logró influenciar en algunos ámbitos a otros géneros musicales ya conocidos en México; entre los subgéneros que incursionaron en este momento y que continuaron hasta su consolidación fue la gran ópera, sobre todo, las obras que Gioachino Rossini componía, haciendo del estilo italiano el preferido por los mexicanos.

El segundo momento se gestó con la participación directa de compositores y cantantes mexicanos, este tipo de acercamiento permitió abordar el proceso de composición y ejecución de las obras hechas por otros músicos y, por ende, experimentar la fama de este género. Entre los mexicanos que destacan en este periodo están Cenobio Paniagua, Lauro Beristáin, Antonio Barilli, Eufrosia Amat, Antonia Ochoa de Miranda y Angela Peralta. (Miranda, 2013: 29)

Finalmente, la última etapa, que permite comprender la llegada de la ópera, mas no de su historia total, es el momento creativo en el que los músicos, generalmente estudiantes de la anterior generación, realizan composiciones con características locales y propias del contexto en que vivían.

Cabe señalar que desde el siglo XVIII ya se tenía un antecedente de estos trabajos, el más destacado es *La Parténope* un encargo hecho por el Virrey Fernando de Alencastre Noroña y Silva, se celebró en 1711 en un salón del palacio virreinal; sin embargo, *Catalina de Guisa* (1859) de Cenobio Paniagua se colocó como la primera hecha por un autor mexicano. La diferencia que se encuentra entre estas obras es, por un lado, el carácter público y privado, ya que mientras una fue hecha para un evento destinado a un sector de la aristocracia, la otra hizo partícipes a un mayor número de personas de diferentes grupos sociales; por otro lado, una se realizó mientras el territorio aún estaba sujeto a una colonia de España y la otra ya tenía una carga simbólica importante al ser catalogada como “algo mexicano”, es decir, no

sólo se trataba del carácter artístico y creativo, sino de todo un pensamiento colectivo que demostraba su capacidad como sociedad.

Partiendo de este último argumento, el peso que generó la ópera en el nuevo pensamiento de la sociedad mexicana se debió a que fue un elemento fundamental en el proceso de construcción del imaginario colectivo —principalmente político—, ya que permitía conocer los códigos y normas morales, los valores y conductas sociales, las relaciones, costumbres, estereotipos, conflictos de clase y de género así como las aspiraciones, dicho de otro modo, era un medio para demostrar el grado de modernidad y civilización de la nación.

Ahora bien, el concepto de civilización fundamentado en la ópera implicaba de forma general el refinamiento de los pobladores. La importancia de este concepto dentro del pensamiento decimonónico radica en que permite construir una conciencia nacional basada en caracterizar a la sociedad e indicar los elementos que hacen a las personas sentirse orgullosas e identificadas. Así mismo, buscaba destacar el crecimiento dinámico, el progreso, así como el nivel alcanzado en la ciencia, los códigos sociales y las artes, por medio de una noción universal en la que “todos” —los que tienen un grado de avance— pueden participar en ella. (Elias: 2009: 57)

Cabe señalar que la historiografía sobre la Historia de la música en México tiende a enfatizar que dicha conciencia nacional se construyó a partir del parecerse a “otro”; es decir, se indica que territorios como México basaron su crecimiento artístico, y de otras áreas, en la imitación y la adopción directa de elementos y géneros musicales europeos como modelos.

Hasta este punto, las reflexiones que se han hecho en torno a la música que se escuchaba y se hacía en el México del siglo XIX, han ido dando señales directas de que este argumento no es correcto, pues indicaría que la cultural y el arte mexicano tienen una carencia y que es una negación a lo ya conocido.

El punto que se debe destacar y con el que se puede concluir es que el desarrollo de la música dentro del proceso artístico del mexicano decimonónico requirió indudablemente de una acción, razón y asimilación para hacerla y adoptarla como suya, por lo tanto, es una habilidad

de conciencia y creación de esta sociedad para otorgar particularidades a través de su contexto social, cultural, político, económico e histórico, mismo que le otorga un valor y simbolismo que viene, sin duda, de la tradición musical proveniente de Europa, pero que no la define de ninguna forma como una copia.

Capítulo II.

Morales: hombre, músico y compositor

Entre una larga lista de artistas que se consolidaron durante el siglo XIX, es importante destacar a Melesio Morales (Figura 1), quien formó parte de la Historia de la música en México gracias a su larga trayectoria como intérprete, compositor y docente; su relevancia surge del trabajo que realizó para que la participación mexicana fuera reconocida dentro de la tradición operística que se gestaba por aquellos años en Europa.

Para sustentar la afirmación con que se inicia este capítulo es necesario considerar los hechos



Fig. 1. Retrato de Melesio Morales. Fotografía reproducida con permiso del Fondo Reservado del Conservatorio Nacional de Música.

que intervienen en su vida, éstos representan no sólo información respecto a su comportamiento en el ámbito público y privado —principalmente su personalidad, actitudes y acciones— sino que muestra a un miembro activo de una sociedad que se vio afectada por eventos y costumbres de diversos caracteres.

Para la escritura de esta semblanza fueron seleccionados varios textos que resultan adecuados para los fines de esta investigación, el más importante: *Mi libro*

verde de apuntes e impresiones, que es una compilación de textos a modo de diario, escritos por el mismo Morales; en él se narran recuerdos de su niñez, procesos de formación, relaciones profesionales y amistosas, sin olvidar, por supuesto, sus vivencias en el ámbito artístico. Así mismo se destacan algunos documentos emitidos por instituciones educativas de la época y perspectivas historiográficas que dejan ver su labor dentro de la música.

Teniendo en cuenta lo anterior es momento de mostrar los inicios de este artista. La vida de José Ignacio Melesio Amado Morales Cardoso, quien más tarde sería conocido en el medio

artístico como el maestro Melesio Morales, inició en la Ciudad de México, el cuatro de diciembre de 1838 bajo un contexto complejo, ya que coincide con la entrada del Gral. Antonio López de Santa Anna al Puerto de Veracruz, en donde se dio un combate entre mexicanos y franceses, quienes meses antes habían declarado la guerra en la que Santa Anna perdió la pierna.

Melesio Morales fue hijo de un exsoldado, ex-cabo del Ejército Trigarante, carpintero y laudero llamado Trinidad Morales y de Juana Cardoso, probablemente una mujer dedicada al hogar. Su residencia, que coincidía con el taller de su padre, se ubicaba en la octava calle del Puente de Jesús, hoy quinta de Pino Suárez, una de las vías más importantes de la Ciudad de México, cerca de la Correccional de Menores y de la capilla en donde se iba a rezar a la Virgen Inmaculada (Morales: 1999: 6).

Durante la década de los cuarenta del siglo XIX, la población de la Ciudad de México había alcanzado un promedio de más de 200 000 personas, lo que podría indicar una estabilidad demográfica adecuada; sin embargo, como a lo largo de todo el siglo, epidemias y enfermedades de diversos tipos —como la viruela, el cólera, el tifo, entre otras—, diezmaron la población, especialmente en los sectores infantil y femenino, incluyendo a Juana Cardoso, quien dejó huérfanos a Melesio y a sus dos hermanos menores José y Josefa.

Tras la pérdida de la madre, la estabilidad económica de la familia no se vio mermada, ya que su padre, además de los trabajos que realizaba en su taller, obtuvo un empleo como comerciante del Rastro de la ciudad, del que obtuvo ganancias que le permitieron obtener hasta 80 000 pesos como ahorro, lo que les permitió tener una vida estable, incluso para solventar gastos como la compra y renovación de pianos, juguetes o ropa durante varios años y establecer un negocio de abarrotes. (Morales: 1999: 52)

Dicho lo anterior, Trinidad Morales no sólo restableció sus ingresos, además, volvió a tener relaciones amorosas con varias mujeres —tres en total— de las que no se tienen datos, pero que Morales llama *la madrastra* a la primera. Dentro de la última relación se procrearon tres hijos más, Juan, Jesús y uno del cual no se tienen datos, mismos que trataban y veían a Melesio como un hermano mayor.

Entre su padre y su mujer le proporcionaron una disciplina dura, lo que significaba que como hijo debía tener una actitud respetuosa, responsable y educada, Esta formación fue consecuencia de las exigencias que le pedían los padres, e indica que fue un niño aparentemente tranquilo y de buena conducta, que servía como ejemplo a sus hermanos; y que le permitió adquirir una educación básica y las primeras bases de formación musical.

Respecto a su educación hay algunas irregularidades, ya que Morales refiere que, aunque su padre realizó grandes inversiones para que sus hijos se cultivaran, obtenía resultados negativos que no sólo se debían al rendimiento de los alumnos, sino a que muchos de sus docentes los abandonaban, dejando a medias su aprendizaje:

[...] Mucho dinero gasto mi pobre padre sin ver correspondida su puntualidad y desprendimiento; todos abusaron de su buena fe y nos abandonaron despiadadamente a nuestra suerte. (Morales: 1999: 73)

Como consecuencia de estas fallas educativas el músico refiere que muy tarde adquirió los elementos básicos para su educación, señalando:

[...] ¿Sabéis cuándo aprendí a leer? A los doce años. ¿Cundo a escribir (pintar letras)? A los trece. ¿Cuándo la música en los estudios superiores? A los veintidós. ¿Cuándo aprendí algo de francés y de italiano? A los veinte años y. en fin, sabéis ¿cuándo aprendí contrapunto? A los veintinueve años de edad... (Morales: 1999: 73)

Sin embargo, en otros momentos de *Mi libro verde de apuntes e impresiones* refiere que a los 7 años ya tenía clases de educación básica y a los nueve ya había obtenido su primera clase de música.

Lo que sí es cierto es que su padre tuvo que ajustarse económicamente para ofrecer a sus hijos educación de calidad y a Morales lo necesario para iniciar sus estudios musicales que llegaron después de varias dificultades académicas.

Es en 1845 cuando Morales ingresó a la Escuela de Vicente y Manuel Esteban, un colegio que se regía bajo el modelo de enseñanza lancasteriano²⁰, que constaba de una educación mutua en donde los alumnos *monitores* ayudaban en el aprendizaje de estudiantes con menor conocimiento y que se apoyaba de reprimendas y castigos. En este tipo de escuelas primarias se les enseñaban: doctrina cristiana, lectura, caligrafía, aritmética, curso de dibujo lineal y geometría usual, oficios mecánicos, principios básicos de lengua francesa, ejercicios gimnásticos y elementos de la música vocal e instrumental (*El Monitor Republicano*, 28 de enero de 1848).

A raíz de las clases de *elementos de la música vocal e instrumental* y del instrumento con que contaba en casa, Morales descubrió que entre sus intereses estaban el aprender y ser un artista, por lo cual se denominó a sí mismo: “músico por inclinación”. Debido a ello, buscó diferentes alternativas para lograr su objetivo y el primer paso era tener clases privadas.

Su oportunidad ocurrió no de la forma esperada, pues siguió el ejemplo de Arístedi, estudiante de la misma clase, quien días previos se puso frente al piano del maestro Manuel Esteban y comenzó a tocarlo, el motivo por el cual Morales vio una buena idea en las acciones de su compañero es porque el niño obtuvo una plaza gratuita en la clase de música gracias a un interrogatorio en donde respondió que le gustaba la música y que quería aprender de ésta.

No obstante, el caso de Morales fue lo contrario, porque cuando decidió cantar para obtener los mismos privilegios recibió a cambio seis azotes y los regaños de su madrastra; respecto a la reacción de su padre, ésta había sido diferente, ya que comprendió que su hijo quería aprender música y le dijo lo siguiente:

[...] No te amedrentes; en la vida pasarán muchos sinsabores de este género y aún más fuertes. Ten resignación, que si Dios te protege tú serás artista como lo deseas... ¡Dios te bendiga!... (Morales: 1999: 17)

²⁰ La Compañía Lancasteriana fue una de las instituciones civiles más activas y constantes de México, pues su interés se basaba en el crecimiento y mejora de la educación de los mexicanos, de modo que muchas de sus escuelas y clases eran gratuitas para que los alumnos pudieran asistir.

Lo anterior demuestra dos aspectos importantes, por un lado, las ansias de un niño por querer aprender música, por el otro, la aceptación de un padre que aprobó y bendijo a su hijo para cumplir sus aspiraciones en el grupo de artistas musicales. Cabe señalar que, para esa época, aprender un instrumento no sólo era señal del poder adquisitivo para comprarlo, también era señal de la buena educación que le ofrecían a los niños; es decir, representaba la imagen de un niño de clase y nivel social alto.

Sus primeras sesiones de aprendizaje se dieron dos años después del suceso en su escuela, esto debido a que su padre tuvo que hacer un esfuerzo mayor para costear este tipo de aprendizaje; el maestro contratado para enseñarle a Morales piano fue Jesús Rivera y Río, un profesor, pianista, compositor y editor musical que colaboró en la fundación de la Escuela Mexicana de Música (1838) de Joaquín Beristáin y Agustín Caballero (Pareyón: 1995: 892).

Dichas clases se dieron durante tres años, de 1846 a 1848; simultáneamente al aprendizaje de Morales, la Ciudad de México se vio afectada por la Guerra contra los Estados Unidos²¹, dicho conflicto, aunque de carácter internacional, también repercutió en la vida cotidiana de la población de la capital mexicana, ejemplo de ello, fue la implementación de un toque de queda, pues el avance de las tropas estadounidenses devino en la ocupación de la capital. Esta época resultó benéfica para Morales, puesto que aprovechaba el tiempo en casa para practicar las lecciones y fundamentos musicales que Rivera le había enseñado.

El crecimiento musical que se generó por consecuencia del contexto bélico resultó satisfactorio, al grado de que el mismo Rivera solicitó a Don Trinidad un nuevo docente que ampliara la técnica y ejecución musical de Morales. Felipe Larios fue su principal sugerencia, quien le enseñaría formalmente piano, órgano, armonía, contrapunto y composición.

²¹ Desarrollado durante 1846-1848, fue un conflicto que se fue gestando desde la Independencia de México en 1821 y de la búsqueda por consolidar un sistema de gobierno acorde a las necesidades del país. Para 1846 ya se habían impuesto diversas formas como la Monarquía Constitucional, República Federal, República Central Y Dictadura, pero ninguna había logrado establecer un gobierno sólido capaz de superar la lucha de facciones políticas y la tremenda crisis de la economía nacional que llevaba décadas minando las posibilidades de desarrollo. La guerra contra Estados Unidos puso en evidencia el hecho de que, después de varios años de vida independiente, México seguía siendo un país inestable con debilidad interna, por lo que se generó un ambiente de acoso por parte de diversas fuerzas extranjeras como lo fueron los estadounidenses que veían nuestro territorio como un espacio de oportunidad para expandir su poder, principalmente los del norte.

La importancia de Larios sobre la formación de Morales se debe a que él era pianista, organista, violista, director de coro y orquesta, compositor y pedagogo. Además, formó parte de la orquesta de la Colegiata de Guadalupe y fue fundador de la cátedra de armonía en el Conservatorio de la *Sociedad Filarmónica Mexicana* (Pareyón: 1995: 575). Por todo ello su posición dentro del grupo de músicos era privilegiado y reconocido. Sin dejar de mencionar que ejerció su influencia de manera directa en el interés y gusto de Morales por la composición bajo la técnica italiana *bel canto* de Bellini, Rossini y Donizetti, la cual se convirtió en uno de los principales modelos de los músicos mexicanos.

A la edad de 12 años, la educación de Morales cobró frutos, entre los más importantes se encuentran la realización de copias de obras de Larios y de óperas italianas, así como breves composiciones de piezas de salón.

Sin embargo, su vida familiar se veía afectada a causa de la pérdida de sus hermanos José y Josefa, quienes murieron a causa de la epidemia de Cólera²² que azotó la ciudad durante 1850 y que se originó a causa de las condiciones sanitarias que la intervención estadounidense trajo a la ciudad, así como por el desinterés gubernamental de las autoridades en aspectos higiénicos (Márquez: 1992: 86).

Al año siguiente, 1851, Morales puso en práctica lo aprendido con Larios al nivel de crear su primera composición musical, se trata de un vals titulado *El Republicano*, en la que se dejaba ver un sentimiento patriótico, hecho que es muy adecuado, ya que conocía la situación de la ciudad. Dicha obra se compuso el 2 de noviembre del mencionado año, se caracteriza por ser una pieza en tono de *Mi b* y que fue dedicada a Larios. (Bellinghausen: 1999: 77).

Como ya se mencionó, la aspiración más importante del joven Morales era ser músico, no obstante, para su padre resultaba difícil ya que no estaba conforme con que sólo tuviera ese trabajo —pues para ese entonces aún no se consolidaba la profesionalización de la música y

²² El cólera es un padecimiento de indigentes, que golpea a las personas de escasos recursos, que se encuentran en condiciones higiénicas lamentables, que viven bajo el signo de la suciedad y de las inmundicias, determinadas por la organización social y por la estructura económica, por los factores culturales e ideológicos, por las carencias en cuanto a conocimientos médicos y de salud pública que provocan las desigualdades sociales ante la enfermedad y la muerte. (Márquez: 1992: 92)

vivir de ella no era bien visto— por ello, lo enviaron a la Academia de San Carlos para estudiar y dedicarse a una carrera afín a las matemáticas²³ misma que dejó al poco tiempo debido a varias circunstancias, la principal era porque no tenía el gusto e interés por dedicarse a ello; además, su familia atravesó una crisis económica en donde la inversión que alguna vez obtuvo su padre sufrió varias estafas:

Esta fortuna vino tan pronto como se fue. A los pocos años mi pobre padre se vio asediado por asiáticas y malos amigos que lo robaron miserablemente y lo dejaron sin tener a veces para sustento. En tan crueles circunstancias creí conveniente exhibirme al público con el objeto de auxiliar a mi padre. (Morales: 1999: 52)

A raíz de la bancarrota a la que se enfrentó la familia, Morales buscó otro tipo de alternativas, pues además de apoyar a su familia tuvo que hacerse cargo completamente de sus hermanastros, lo que incluía educación, alimentación y salud. Entre las alternativas que encontró, la enseñanza de la música por medio de clases privadas a ciertas señoritas²⁴ le pareció más pertinente; el dinero obtenido lo distribuía en los gastos familiares (hermanos), la colegiatura de las clases con Larios y en ahorros.

Cabe señalar que los ahorros de Morales tenían un objetivo específico: realizar un viaje a Europa que en el que pudiera seguir formándose como músico; sin embargo, decidió invertir en un negocio de abarrotes, que no le dejó buena ganancia, por el contrario, tuvo pérdidas importantes que limitaron su sueño y para recuperar dicho dinero retomó las lecciones de música que daba a jóvenes. (Morales: 1999: 52)

Respecto a su educación musical, Melesio Morales tuvo que enfrentarse a nuevos cambios de cátedra, ya que Larios cerró su academia, no sin antes recomendarle que estudiara con Antonio Valle²⁵, un violinista, pianista, compositor y profesor de música distinguido por la

²³ Algunos de los especialistas dedicados a destacar el trabajo de Morales, como Jesús C. Romero, Ignacio Manuel Altamirano y Karl Bellinghausen, señalan que los estudios fueron Arquitectura o ingeniería.

²⁴ Para conocer más de ello, consultar el capítulo 1 de este trabajo.

²⁵ (n. y m. cd. de México, 1825-oct. 1876) Su formación musical se realizó bajo la guía de su padre y continuó sus estudios de violín con Manuel Covarrubias. Desde muy joven formó parte de orquestas teatrales y participó en las actuaciones de las mejores compañías operísticas de la época, en los teatros Principal y Nacional. Fue

larga trayectoria familiar en la música. Las clases que recibió fueron instrumentalización y orquestación, aunque es impreciso indicar la influencia que ejerció sobre nuestro compositor debido a que las clases que tuvo fueron apenas seis en total.

Poco después, Morales ingresó a la Academia de Agustín Caballero²⁶ mejor conocida como *Conservatorio Mexicano de Música*, donde aprendió orquestación e instrumentalización y otros temas musicales con mayor rigurosidad, ya que se trataba de una institución que contaba con un plan de estudios específico²⁷, en donde además aprendió esgrima y gimnasia como otras materias. Su inscripción demuestra que las clases privadas estaban teniendo buenos resultados, ya que este era el ingreso que usaba para pagar la mensualidad que se requería.

En 1855, a la edad de 17 años, ingresó a la Academia de Cenobio Paniagua²⁸ no sólo como estudiante, sino también como profesor. Dicha escuela ubicada en su domicilio particular, en el portal de Tejada adquirió popularidad, ya que en ésta estudiaron León Beristáin, Leonardo Canales, José M. Careaga, Miguel Meneses, Ángela Peralta, Francisco de P. Pineda, Miguel Planas, Octaviano y Antonio Valle, Ramón Vega y Mateo Torres Serrato, y sus propios hijos, Mariana y Manuel N. Paniagua Sánchez y él ya mencionado Morales hasta su cierre en 1862.

Los principales conocimientos que fortaleció fueron: composición e instrumentalización; además reafirmó la afición por la ópera gracias a que Cenobio Paniagua tenía un gusto importante por este género.

miembro de la Colegiata de Guadalupe (1856-1876) bajo la dirección de Agustín Caballero y Felipe Larios. Estudió armonía y composición con Cenobio Paniagua, pero fue con Saverio Zanelli con quien realizó estudios superiores en composición. (Pareyón: 1995: 1070)

²⁶ Músico, compositor y pedagogo. Fue oboísta integrante de la Banda de Granaderos (1834-1835) que encabezaba José María Pérez de León, posteriormente se incorporó a la Colegiata de Guadalupe como ejecutante de instrumentos de aliento; allí incursionó en la ejecución del violín y el chelo, instrumentos con los cuales mostró habilidad y le permitió conocer a Joaquín Beristáin, con quien estableció en 1838 la Academia de Música de México, la cual llegó a ser la más prestigiada del país. (Pareyón: 1995: 155)

²⁷ El plan de estudios, así como una reseña de esta institución se pueden consultar en el capítulo anterior.

²⁸ Compositor, director de orquesta y profesor de música. Estrenó sus primeras obras sacras en la catedral y otros templos y Manuel Murguía le publicó sus piezas de salón para piano. Alcanzó fama en todo el país, cuando su ópera Catalina de Guisa se estrenó en el teatro Nacional. En 1862 formó la Compañía Mexicana de Ópera, una de las primeras organizaciones estables de su tipo en el país y propició la creación de óperas compuestas por sus propios alumnos. (Pareyón: 1995: 802)

Este momento es esencial en la vida de Morales, ya que determinaría si realmente se dedicaría a la música y en específico a la ópera, teniendo en cuenta el complejo panorama laboral o, por el contrario, si buscaría otro medio de subsistir. De cierta manera, ambas propuestas las llevó a cabo una a partir de la otra; es decir, por medio de su incursión en el ámbito de las inversiones empresariales y las clases privadas pudo generar ciertos ahorros que le permitirían adquirir material para trabajar en su primera composición y con ello continuar con su sueño, dejando postergado el viaje a Europa que requería de una cantidad mayor que no podía solventar.

A la par de ello, presenció el éxito de la puesta en escena *Catalina de Guiza* (1859) del maestro Paniagua en el Teatro Nacional, en la que se contó con la presencia del presidente conservador Miguel Miramón. También se integró a la compañía de ópera del mismo maestro como pianista y auxiliar de repaso y ensayos de los cantantes.

La larga trayectoria educativa que tuvo Morales con sus maestros y su incursión en la enseñanza de la música le permitieron adquirir prestigio y reconocimiento como docente en varias instituciones importantes, tal es el caso de la *Compañía Lancasteriana de México* que le otorgó un diploma que acreditaba su nombramiento como socio residente por su labor en la educación y enseñanza de la juventud mexicana.²⁹

Por otro lado, el 2 de enero de 1862 durante la presentación de *Lucia di Lammermoor*³⁰ (obra de la compañía de Paniagua) se le permitió estrenar a Morales su aria³¹ *Cuatimoczin* durante el primer intermedio de la función, ésta se trataba de una breve composición sobre un poema de José González de la Torre. Cuatro meses después en la función de *La traviata* de Verdi presentada por la misma compañía, mostró sus habilidades como pianista durante los entre actos de la obra.

²⁹ Dicho diploma fue firmado y fechado por el presidente y secretario de la Compañía el 16 de octubre de 1861. El documento original se encuentra en el Archivo de Conservación Nacional de Música.

³⁰ Lucia fue presentada en el Teatro Nacional el 2 y 13 de enero, además del 22 de julio de 1862. Fue una obra bien ejecutada por parte de su concertador Cenobio Paniagua y su hija Mariana Paniagua en el papel de Lucia. (Sosa: 2010: 127)

³¹ También conocida como *air o ayre*, se refiere a una pieza melódica vocal o instrumental a una sola voz. (Van den Hoogen: 2008: 323)

A partir de lo antes mencionado y del éxito que tuvo Paniagua, Morales terminó su primer proyecto formal como músico y compositor: la ópera *Romeo y Julieta*, una obra conocida y que antes había sido trabajada por Bellini y Nicola Vaccai bajo el libreto de Felipe Romani.

Melesio Morales tenía lista la partitura, pero sabía que presentarla tendría varias complicaciones, pues dentro del mundo del arte musical también se encontraban temas de intrigas, falsas promesas, escepticismos, costos, así como un contexto social que estaba preocupado e interesado en la inestabilidad política a causa de la intervención francesa.

Realizó cinco copias de *Romeo*, dos en reducción de estudio (piano y voz) y las otras en partitura completa que están fechadas en el mismo año, dentro de dichos textos los elementos que se incluyen son los siguientes (Bellinghausen: 1999: 38):

<i>Elementos</i>	<i>Característica</i>
<i>Libreto</i>	Felipe Romani
<i>Copia de las partichelas</i> ³²	Francisco Bustamante
<i>Personajes</i>	Giulietta (Soprano), Romeo (Tenor), Teobaldo (Tenor), Capellio (Bajo), Lorenzo (Barítono) y coro.
<i>Elenco</i>	<i>Concertador:</i> Melesio Morales, <i>Romeo:</i> Eloísa Tommasi, <i>Julieta:</i> Mariana Paniagua; <i>Teobaldo:</i> Antonio Morales; <i>Capellio:</i> Ignacio Solares y <i>Lorenzo:</i> Francisco de Paula Pineda.
<i>Dotación</i>	Dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos cornos franceses y uno en Re, dos trompetas en La, cuatro trombones, dos fagotes, percusiones y sección completa de cuerdas.

³² De acuerdo con la RAE: Una *particella* o *partichela* es una partitura en la que solamente aparece escrito lo que debe interpretar un único intérprete o un grupo de intérpretes que tocan o cantan exactamente lo mismo.

<i>Actos</i>	<p>Primero: Preludio; introducción y coro; recitativo y coro, cavatina³³; recitativo y romanza; recitativo y dueto.</p> <p>Segundo: escena y aria; dueto; aria; romanza; recitativo y <i>duettino</i>; final.</p> <p>A Trinidad Morales.</p>
<i>Dedicatoria</i>	<p>Querido padre: no una obra perfecta; No el consiguiente de tantos conocimientos musicales, no el resultado de una larga experiencia; no en fin, los pensamientos de un genio, es lo que va escrito en las siguientes páginas cuyo total forman un primer ensayo lírico-dramático titulado <i>Romeo</i>, no son, Padre mío, sino los esfuerzos de mi tristísima juventud.</p> <p>¡Yo tengo orgullo en dedicártelos!... Al hacerlo, es mi intención darte una prueba de cariño y agradecimiento, pues durante 21 años que llevo sobre la tierra, has velado mi existencia como buen padre. Recíbelos y aprécialos; después... vaguen por el mundo al ser blanco de la maledicencia pública, participando así de la mezquina suerte con que me distingió el destino</p> <p>Tu hijo Melesio</p>

Además, en una carta señalaba lo siguiente:

Aunque en malísima época, pero fiado en la bondad de mis compatriotas y público en general, que hace ya algún tiempo recibe las obras mexicanas con aplauso y agrado, anunció mi primera ópera hecha sobre el conocido libro *Romeo y Julieta*.

No es oportuno exponer al respetable público los sinsabores y sacrificios que ha costado mi aprendizaje, ni los obstáculos que he tenido que vencer para poner en escena mi obra, y que hasta en estos últimos días han provocado mi impaciencia; no es oportuno, digo, y, por lo

³³ En ópera: Breve canción para voz sola de estilo simple que carece del *da capo* y a menudo consiste en una breve introducción instrumental a una sola frase u oración musicalizada. (Latham: 2008: 308)

mismo, al dirigirle estas letras sólo tengo el objeto de pedir su protección para que, llevando mi empresa a feliz término, me sirva de estímulo en la penosa carrera que he adoptado.

Durante 2 años y medio que lleva de hecha, mis amigos me han animado a darla a la luz y ya tengo el honor de anunciarla. Espero que el ilustrado e inteligente público de México alejándose de toda idea de paralelo con las obras de Bellini y Vacchi (cosa que me sería altamente desventajosa) Reciba mi *Romeo* con benevolencia, considerándolo siempre no como una obra perfecta sino como un ensayo de Melesio Morales (*El Monitor Republicano*: 26 de enero de 1863)

Esta carta significaría para Morales su presentación oficial frente al público como un compositor mexicano preparado, que conocía bien los intereses de la sociedad y que se basaban en resaltar las virtudes musicales de México como la nación que se anteponía a un ambiente complejo tanto en la política como en la economía. Además, aunque no de manera clara, deja ver que la presentación de obras artísticas tenía muchos obstáculos que no dependían en su totalidad de él y más que llevarlo a la deserción, tomaba a Paniagua, Luis Baca (*Leonora*) y Octaviano Valle (*Clotilde de Coscenza*) como ejemplos de perseverancia y esperanza de triunfo.

Posterior a ello, Morales continuó en la búsqueda de la presentación de su obra *Romeo*, ya que, al presenciar el crecimiento de este espectáculo hecho por músicos y compositores mexicanos, consideró que sería una buena oportunidad para su consolidación en la vida musical. Entre sus opciones estaba la compañía de Marezek y D' Angri, quien le ofreció una fecha de presentación, pero la temporada terminó antes de poder cumplir lo acordado; otro medio fue el Ayuntamiento de la Ciudad de México, mismo que lo rechazó debido a los cambios políticos. (Olavarría y Ferrari: 1895: 347).

Finalmente, el 27 de enero de 1863 se estrenó *Romeo* en el Gran Teatro Nacional a beneficio de los Hospitales de Sangre que para la fecha eran indispensables por la segunda intervención francesa en México (Figura 2).

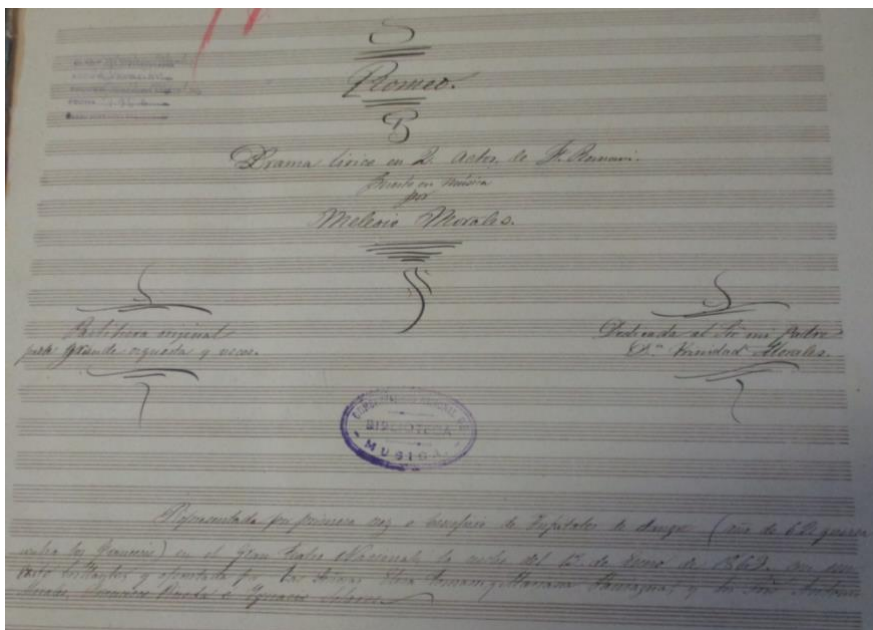


Fig. 2. Portada de *Romeo* de Melesio Morales. Fotografía reproducida con permiso del Fondo Reservado del Conservatorio Nacional de Música.

El resultado de la presentación no fue la esperada, ya que las críticas y reseñas periodísticas; así como la participación del público y de los actores estuvo por debajo de las expectativas de Morales. El primer conflicto que debió enfrentar fue la enfermedad de Mariana Paniagua —que representaba a Julieta— que le impedía cantar, lo que llevó a Elisa Tomasi con —el papel de Romeo— a cantar y protagonizar ambos personajes para evitar la cancelación de la función. (Sosa: 2010: 128)

Además, el día de la presentación el teatro no tuvo la asistencia esperada, por un lado, el clima no era el adecuado, ya que durante la tarde y el resto de la noche hubo precipitaciones que propiciaron el encierro de muchas personas en sus hogares; aunado a ello, la sociedad mexicana estaba interesada en otros asuntos, como la previa derrota del ejército francés en Tampico frente al ejército mexicano, que buscaba derrocar el gobierno de Juárez y restablecer la monarquía, que provocó que la gente saliera a las calles con música y gritos de victoria.

Las críticas fueron duras, ya que, algunos mencionaron que el desempeño fue “desastroso”, un “fiasco” y que la interpretación vocal mostrada por los actores quedó por debajo, comparándolo con su participación en otras presentaciones. No obstante, aunque los comentarios sobre la obra fueron malos, esto no significó que la carrera de Morales había terminado antes de montar todo su potencial musical, por el contrario, el poco público demostró su aprecio y aceptación al joven compositor por medio de varios ramilletes de flores, *dianas* por parte de la orquesta y bandas militares y la entrega de dos coronas de laureles. (Altamirano: 1869: 338)

Aunado a ello, la prensa también celebró la ópera de Morales e invitó al público lector a asistir a las siguientes presentaciones que se llevaron a cabo el 2 y 11 de febrero; en ambas funciones se presentaron varios conflictos, uno de éstos fue que tanto Mariana Paniagua como Ignacio Solares reclamaban el pago por su trabajo —250 y 230 pesos, respectivamente—, mismo que Morales no podía realizar ya que la ganancia que obtuvo de la primera función fue de 100 pesos; además de asegurar que ninguno de los actores aceptó firmar un contrato que estipulara alguna paga, cabe señalar que Eloísa Tommasi, en apoyo de Morales continuó trabajando para él sin ningún cobro (Altamirano: 1869: 138).

Para la función del 2 de febrero no se presentó ningún asistente; es decir, el teatro estaba vacío debido a que el público, incluidos algunos miembros de la política, devolvieron los boletos. Finalmente, la presentación del 13 del mismo mes se realizó a beneficio del compositor, además de la ópera como estelar, en los entreactos se presentó un himno de Juan María Loreto, algunos temas de Antonio Valle y una marcha compuesta por Morales e instrumentada por Valle, todos más ovacionados que *Romeo*; sin embargo, la asistencia fue poca, lo que causó en Melesio Morales una pérdida económica y un triunfo amargo.

Considerando la pésima situación de Morales, sus amistades más cercanas se propusieron realizar un concierto particular en la residencia de Ignacio Jáuregui el 14 de febrero, el repertorio consistió en 13 piezas vocales e instrumentales ejecutadas por mujeres y hombres, que le ofrecieron a Morales una rosa, una moneda de oro, una corona de laurel y frases de motivación para continuar con la carrera que había iniciado. (Altamirano: 1869: 340)

El siguiente objetivo como artista que tenía nuestro compositor fue la creación de su segunda pieza musical, el libreto elegido fue de Temístocles Solera y se trataba de *Ildegonda*, drama ambientado en la época medieval, uno de los escenarios favoritos del Romanticismo, dicha composición se desarrolló durante 1863, cuando el joven compositor tenía 25 años.

En cuanto a su vida personal, decidió contraer matrimonio con Ramona Landgrave, quien era probablemente hija de un empresario o miembro del ayuntamiento de la Ciudad de México, ya que, aunque no se tienen datos específicos de ella, era reconocida como miembro de una de las familias mexicanas más importantes de la capital, lo que le permitió a Morales subir de posición a una clase social más alta. Además, el 17 de agosto del mismo año (1863) nació su primer hijo Julio en la calle San Camilo Núm., 1, que correspondía al domicilio del matrimonio.

Al año siguiente, en el ámbito político internacional, se definía la situación de México con respecto a Francia que había iniciado con el rechazo al Tratado de la Soledad (1862).³⁴ Dicha situación dio paso a la intervención de tropas francesas por mandato de Napoleón III en el territorio mexicano que tenían como objetivo restablecer un gobierno imperial dirigido por el Archiduque austríaco Maximiliano de Habsburgo y su esposa Carlota de Bélgica.

La llegada del Segundo Imperio Mexicano y de los emperadores permitió el crecimiento y reestructuración de ciertos sectores de la sociedad, uno de éstos eran las artes, en la que se restableció la Academia de San Carlos y se crearon espacios de apreciación. Respecto a la música, alguna de las acciones que se tomaron fueron el decidido impulso de espectáculos públicos y privados, principalmente de ópera en el Teatro Imperial, antes Nacional. (Rodríguez: 2019: 74)

Dichos designios artísticos y culturales motivaron a Melesio Morales para que terminara su segunda composición, pues además de consolidar su carrera musical, también le garantizaría

³⁴ Es un documento en el que se estipula un convenio, en el que las potencias extranjeras (Inglaterra, España y Francia) reconocen el gobierno constitucional del presidente Juárez y se comprometen a no atentar contra la independencia, soberanía e integridad del territorio nacional, así como a abrir negociaciones en Orizaba para formalizar sus reclamaciones de la deuda externa de México.

velar por su familia. El título fue *Ildegonda*, la cual constó de las siguientes características (Bellinghausen: 1999: 37):

<i>Elemento</i>	<i>Característica</i>
<i>Libreto</i>	Temístocles Solera
<i>Personajes</i>	Rolando Gualderano (bajo); Ildegonda (soprano); Rizzardo Mazafiore (tenor); Ermenegildo Falsabiglia (barítono) Roggiero Gualderano (tenor); Ildebene (mezosoprano); coro de damas, caballeros, jóvenes y soldados.
<i>Elenco</i>	<i>Concertador:</i> Carlo Fatori; <i>Coros:</i> Melesio Morales; Ildegonda: Isabel Alba/ Ángela Peralta, Rizzardo: Giuseppe Tombesi, Rolando: Sabatino Capelli, Ermenegildo: Juan B. Cornago.
<i>Dotación</i>	Dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos cornos franceses dos trompetas, dos trombones, uno oficloide, un arpa, percusiones y sección completa de cuerdas.
<i>Actos</i>	PRIMER ACTO: Preludio; Coro introducción: <i>Fulge la stella</i> ; Recitativo y cuarteto: <i>La mia canisie</i> ; Cavatina: <i>Chi piu spognere il decoro</i> ; Introducción y <i>Pregbiera di Fanciulle: A te del petto supplice</i> ; Cavatina: <i>Quai memorie al trafitto mio core</i> ; Serenata: <i>Errante pellegrina</i> ; Duetto: <i>Solo un albe e vedromo la croce</i> , Escena y cuarteto final. SEGUNDO ACTO: <i>Congiura-Dalla carcere, dal ferro</i> ; Recitativo y aria: [<i>Bella franquante cope</i>]; Romanza: <i>Perdon... perdon</i> ; Duetto: <i>Te clamato... abi crudi al fuoco</i> ; Terceto final: [<i>vendicato e Gualderano</i>]. Segunda parte: Preludio y aria: <i>Oh mia sposa al duro passo</i> ; Coro de vírgenes: <i>Qui possa il fianco</i> ; Delirio y Terceto final: <i>Fia ver ed il Rizzardo</i> , El arioso del mismo número dice <i>Fia il mio Rizzardo</i> ; Terceto final: [<i>Fa core l'e streme</i>].
<i>Dedicatoria</i>	“Para la <i>sennora</i> Eloísa Tomassi”

Para ese momento las tertulias musicales³⁵ adquirieron renombre, lo que provocó que la composición de Morales se divulgara rápido entre varios grupos de músicos, particularmente

³⁵ Se trata de reuniones privadas en donde miembros distinguidos de la música y la literatura se reunían para conversar sobre temas afines a su interés, políticos y se deleitaban con las novedades musicales.

el dirigido por el maestro Tomás León. Los miembros de la tertulia exhortaron a Morales a ofrecer su ópera a la compañía italiana del empresario Annibale Biacchi, quien le solicitó una cantidad de dinero para cubrir los gastos de la puesta en escena (Maya: 1994: 2); por ese motivo Morales pidió ayuda para que intercedieran en su nombre, la comisión encargada estaba integrada por notables personajes como Eduardo Liceaga, Jesús Dueñas, Tomás León, José Urbano Fonseca, Antonio García Cubas y José Ignacio Durán. (Miranda: 2013: 96)

Dicha comisión se presentó como Club Filarmónico, esto con la intención de mostrar mayor formalidad e impresión en el empresario, pero, a pesar de los argumentos dados, el empresario se negó a incluirla en la temporada porque, según su opinión, la ópera de un mexicano dejaría más pérdidas que ganancias. Este argumento tiene un sentido lógico para el pensamiento de la época, pues con el nuevo régimen político la mayor cantidad de espectáculos provenían de Italia y Alemania, por tal razón se desprestigiaba el trabajo de los compositores mexicanos al ser comparados con la trayectoria musical de los territorios europeos.

El recién creado Club Filarmónico no quedó conforme con dicha decisión, por ello llevaron el caso a la prensa periodística para dar a conocer el rechazo y demérito de lo nacional frente a las creaciones europeas:

–¿A qué raza pertenecemos, caballero?
–Ala de los pobres diablos señor, soy mexicano.
–Entonces no pongo en escena vuestra ópera.
(*La Orquesta*: 11 de noviembre 1865: 5)

El fragmento anterior corresponde al periódico *La Orquesta* que no demoró en expresar su inconformidad y molestia, por ello en su edición de noviembre presentó una caricatura del ilustrador C. Escalante en la que se mostraba a Morales y al empresario antes mencionado siendo rechazado por su nacionalidad.³⁶ Además, ponía de manifiesto la preferencia de las clases más privilegiadas por aquello llegado desde el exterior.

³⁶ Para visualizar la ilustración consultar:
<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a347b7d1ed64f16a66071?intPagina=5&tipo=pagina&anio=1865&mes=11&dia=11>

Aunque el escenario parecía desfavorable y todos mostraron un malestar frente a Biacchi, éste le dijo que, si no era por medio de una subvención dada por el emperador Maximiliano, su ópera no se presentaría, por ello la siguiente alternativa que Morales tuvo fue solicitar una cantidad de dinero. Para lograr su deseo nuevamente recibió ayuda del Club Filarmónico que, por medio de Julio Ituarte, un pariente del jefe de Gabinete de Maximiliano, se le concedió una entrevista con la emperatriz Carlota la cual no logró nada. Nuevamente, Ituarte le dio una tarjeta de audiencia a Morales, pero esta vez para presentarse ante el emperador a una comida en la que se le trató con gala, elegancia y benevolencia; la respuesta que se tuvo ahí no fue la esperada, porque el emperador Maximiliano no resolvió nada, pero sí se consiguió que Jesús Dueñas lograra un negocio que buscaba que Biacchi cediera con la *Ildegonda*, pero nuevamente fracasó. (Morales: 1999: 92)

Las presiones hacia Biacchi continuaron, el empresario propuso la autorización de una fianza, necesaria para cubrir el importe del desembolso de las funciones; el escritor Manuel Payno y Jesús Dueñas aceptaron pagar el importe de dicha fianza. Sin embargo, el empresario exigió el monto de tres funciones a teatro lleno, lo que provocó indignación entre los miembros del grupo filarmónico. (Olavarría: 1961: 379)

El grupo filarmónico no quedó satisfecho, por ello, durante la presentación de la ópera *Baile de máscaras* varios miembros se distribuyeron por el teatro y, al comenzar el segundo acto de la función, desdoblaron una manta que decía *Ildegonda* como señal para que todos en el teatro estallaran en un enorme escándalo, exigiendo el estreno de la ópera. El público, que desconocía el plan, pero que sí estaba enterado del escándalo por medio de la prensa, apoyó el movimiento armando tal alboroto que la representación no pudo continuar. Se levantó el telón y Juan Zanini habló en nombre del empresario, señalando que se haría la puesta en escena de esa ópera. (Miranda: 2013: 97)

Mientras tanto, Morales envió una carta a la emperatriz Carlota solicitando la fianza para cubrir los gastos en caso de que no asistiera el público. Finalmente, por intercesión de Carlota y del licenciado Fonseca, consejero imperial, Maximiliano aceptó otorgar el dinero faltante en caso de registrarse pérdidas.

Gracias a todas las acciones tanto del Club Filarmónico como del público en favor de Morales se logró la conformación oficial de la *Sociedad Filarmónica Mexicana* en donde Tomás León integró a aficionados, músicos, literatos y profesores el 15 de enero de 1866 para seguir trabajando en pro de las artes.

Así mismo, se estrenó la *Ildegonda* el 26 de enero en el Teatro Imperial, que dentro del medio musical resultó ser un éxito pues por la tradición Belliniana que Morales aprendió desde joven, agradó al público mexicano. Al día siguiente el compositor publicó una nota dirigida al público:

Todos los que conozcan el arte de la música, podrán comprender la inmensa dificultad que cuesta dar cima a una larga y enlazada composición: los maestros más célebres de Italia y Alemania, a quienes debemos saludables ejemplos, útiles enseñanzas y numerosas inspiraciones, no han comenzado sino como el hombre empieza a andar, es decir, vacilando, tropezando y cayendo, en fin. Después de mucha experiencia, de un estudio incesante del contrapunto y de la instrumentación y de repetidos ensayos, es cuando han llegado al grado de esplendor, de nombre y de fama que hoy disfrutan. Estas dificultades temibles y de que apenas puede tenerse una idea, son las que arredran a los compositores y las que por mucho tiempo me han detenido a mí mismo, atemorizando un espíritu y haciéndome inclinar del lado del ocio y de la indolencia, antes de exponerme a una prueba terrible que influiría en el resto de mi carrera musical.

Animado, sin embargo, con la extremada benevolencia de mis compatriotas, y sin otra aspiración que abrir, aunque sea con riesgo propio, una vía a los excelentes talentos musicales que hay en mi patria, me he decidido a que se ponga en escena la ópera que he compuesto denominada: *Ildegonda*, aprovechando la oportunidad que no siempre se presenta, de una compañía lírica que cuenta en su seno notables y distinguidos artistas. Las dificultades y aun disgustos que al principio hubo entre el Sr. Biacchi y varios de mis amigos, han cesado del todo, y pudo arreglarse, aunque ya al fin de la temporada teatral, el que la ópera se represente tres veces, pagando a la empresa la suma de \$ 6700 por todos los gastos que tiene que hacer y recogiendo yo el monto total de las entradas.

Sin necesidad de que yo lo asegure, el público me hará la justicia de creer que ha estado muy lejos de mí la idea de una utilidad pecuniaria. Mi idea ha sido, si se quiere, quimérica: la de la gloria para mi patria, si es que alguna puedo alcanzar, no por el mérito que tenga mi composición, sino por el tesón en vencer tantas y tan grandes dificultades como se presentan desde que, se comienza a escribir la primera nota, y que no cesan sino hasta el fin de la representación.

¿Qué mérito tiene Ildegonda? El público que además de benévolo es ilustrado e inteligente, la calificará. Lo único que puedo asegurar es, que he puesto cuanto estaba de mi parte para que sea del agrado de todos, a los que suplico la juzguen aisladamente y no crean encontrar una composición ni superior ni siquiera igual a las partituras que están acostumbrados a oír de los inmortales Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Verdi y otros. Se puede decir que sea una segunda obra, y siempre un tímido ensayo que me inducirá a intentar otros, si éste es acogido con la bondad de que tantas pruebas dan los que concurren a nuestro teatro. En esto, más que en ninguna otra cosa, tengo fundadas mis esperanzas, y estoy seguro de que mis amigos y la generalidad del público, concurrirán a los espectáculos, aunque no sea sino por ayudarme a cumplir la estipulación acordada con la empresa de entregarle los \$6700, sin ocurrir en caso contrario, a la generosidad de personas particulares que me han ofrecido su cooperación y efectivamente han contribuido a allanar obstáculos que a última hora aparecían invencibles.

Cualquiera pues, que sea el éxito de Ildegonda, yo me anticipo a dar las gracias a mis amigos; a los artistas que, según me consta, han puesto el mayor empeño en aprender sus papeles, a pesar del recargo de ocupaciones; a los profesores de la orquesta y al cuerpo de coros; al Sr. Biacchi, que ha hecho cuantas concesiones eran compatibles con sus intereses y al público en general, bajo cuya protección pongo mi obra, que con tanta dificultad va a ver la luz y a ser juzgada. (*El pájaro verde*: 27 de enero de 1866)

La anterior publicación se encargó de darle la responsabilidad al público de la consolidación de Morales como músico, pues además de destacar los esfuerzos y dificultades que se presentan al dedicarse a la música, también señala que las habilidades técnicas y artísticas de los mexicanos pueden llegar a ejecutar piezas musicales de buena manera tanto como los grandes artistas europeos, por supuesto sin llegar a hacer comparaciones. Por lo tanto, otorgar

una crítica positiva a la ópera implicaría que Morales tuvo lo suficiente para dedicarse a la música; así mismo es consciente que parte del éxito de un artista es el recibimiento del público y sus colegas, por ello percibe en el texto un sentimiento de gratitud.

La obra se presentó en cuatro ocasiones más (27 y 28 de enero y 4 y 11 de febrero), pero a partir de la segunda el teatro estuvo a su mayor capacidad, ya que, tanto la prensa como las reseñas llamaron la atención de los lectores gracias a los comentarios y elogios tanto a la obra como al autor por su talento, sensibilidad y bien ejecutado conocimiento de contrapunto, armonía e instrumentalización.

La ópera *Ildegonda* presentó un último acto una novedad, que, artísticamente hablando, podría ser un defecto, pero que la señorita Alba hizo pues una verdadera belleza, y es que en lugar de cantar antes de morir a los versos [...] La señorita Alba es sublime en esta última aria, donde ha podido ampliarse no sólo encantar con su voz sino da una muestra de su talento dramático. (*La Orquesta*:31 de enero de 1866: 3)

También, fue coronado por Ángela Peralta con hojas de laurel en su tercera presentación, que se realizó a su beneficio y en la que se incluyó una romanza a cargo de Mariano Padilla, variaciones de Benedict interpretadas por Peralta y una composición dedicada por Lorenzo Elízaga.

Después de ello, el éxito de Morales y su obra representó no sólo un triunfo, sino tuvo repercusiones tanto colectivas como personales. En el caso de la primera, se destaca un cambio y avance en la producción y validación del arte musical mexicano, pues gracias a esto se acordó la fundación de una escuela donde la música fuera también una profesión digna y válida dentro de la vida social del país, por lo tanto los aprendices no tendrían que enfrentarse a las dificultades por las que Morales pasó y, además, podrían ser un medio para la difusión de la música clásica, dicha institución sería el Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica de México, del que ya se ha explicado.

Respecto a Morales, fue el momento oportuno para continuar con el deseo de estudiar en el extranjero, y los miembros de la Sociedad no lo hicieron esperar, pues planearon enviarlo a

estudiar composición con Severiano Mercadante, director del conservatorio de Nápoles. Sin embargo, frente al principal problema monetario que siempre limitaba el sueño, Rafael Martínez de la Torre, abogado de Maximiliano de Habsburgo, gestionó una reunión en la que Morales se conocería con el empresario Antonio Escandón y fuera éste quien con simpatía y voluntad otorgará la subvención para el viaje de estudios, en apoyo a la música mexicana.

Este viaje a Europa implicaba la renuncia temporal a su padre anciano, su esposa Ramona, sus dos hijos Julio y Enriqueta (recién nacida), por lo cual la misma Sociedad se ofreció a hacerse cargo de la familia y de las necesidades que ésta requiriera, no obstante, Melesio Morales sabía que el sacrificio de dejarlos con el paso de los años traería frutos, también indicaría que logró el prestigio que le permitiría darles una mejor vida.

Lo anterior nos demuestra que Melesio Morales, además de ser un apasionado compositor y músico que buscaba el triunfo en el arte mexicano, también era un hombre dedicado e interesado en el bienestar de sus allegados, es decir, deja ver que mucho de lo que logró a lo largo de esos años es en parte para reconocerlo también como un padre y jefe de familia.

En marzo de 1866, Morales llegó al Puerto de Veracruz para embarcarse a tierras europeas y en abril arribó a París en donde fue recibido por Eusebio Delgado, un violinista mexicano que radicaba en esa ciudad y en donde buscaba las posibilidades de presentar la *Ildegonda* en el Teatro Lírico con apoyo de Carlos Landa y Mr. Lafroid. Lamentablemente, no tuvo éxito y, por si fuera poco, recibió la noticia de la muerte de su hija por causas que no son claras. (Morales: 1999: 61)

Cabe aclarar que, para Morales, la música era una muestra del sentimiento del alma triste y seria, esto porque como ser individual daba mucho tiempo a pensamientos negativos y pesimistas que eran consecuencia, en parte, de acontecimientos amargos que parten de su niñez y de la muerte de su hija, por ello una forma de expresión era a partir de sus composiciones. Una de las más destacadas en el siglo fue *Mírame mis ojos* una pieza para piano en un movimiento dedicada a la memoria de su hija Enriqueta y que está compuesta en tono de Do. (Bellinghausen: 1999: 69)

Nuestro compositor continuó su viaje por Europa con destino a Florencia, una ciudad que junto a Milán competían por ser una de las potencias del arte lírico italiano, pues ahí se encontraban teatros de gran prestigio como el Comunale, La Pérgola y el Pagliano, así mismo, contaban con el conservatorio dirigido por Teódulo Mabellini, quien mantuvo una relación amistosa y educativa con Morales y entre sus principales intereses se encontraba la polifonía, la ciencia, el método y la orquestación fina.

El tiempo con Mabellini favoreció y perfeccionó los conocimientos sobre orquestación que Morales había aprendido con Paniagua, mismos que le permitieron replantear la partitura de Ildegonda y crear la pieza *Preludio y fuga*³⁷ en donde destacó el grado de avance en la armonía y contrapunto.

Durante esos años de estudio y maduración, siguió trabajando en la composición de la ópera *Gino Corsini, ossia la Madedizione* (Bellinghausen: 1999: 34):

<i>Elemento</i>	<i>Característica</i>
<i>Libreto</i>	Temístocles Solera
<i>Personajes</i>	Nella (soprano); Gino (tenor); Bernardo (barítono); Giulia (mezzosoprano); Altoviti (bajo); Bargello (bajo); coro.
<i>Dotación</i>	Tres flautas, dos clarinetes, cuatro fagotes; cuatro trompetas; tres trombones; un oficloide; percusiones; arpa y sección de cuerdas.
<i>Actos</i>	PRIMER ACTO: Preludio; "Escena y canción matinal"; <i>Stornelli</i> ; Duetino; <i>La caccia</i> ; Arieta bufa; Pequeno andante y <i>atrofio</i> ; Codeo al coro de la caccia. SEGUNDO ACTO: Introducción; Gran Aria; Escena del brindis: Escena que antecede al <i>Terzetto</i> ; <i>Terzetto finale</i> . TERCER ACTO: Introducción y coro; recitativo y arieta " <i>Detta dello stornuto</i> "; Coda al coro anterior; recitativo y aria; vals; Coro festivo; Recitativo y dueto de amor; <i>Gran finale</i> .

³⁷ Compuesta entre 1866 y 1868 es obra para órgano o conjunto instrumental en tono de Re y que fue dedicada a su maestro Teódulo Mabellini.

CUARTO ACTO: Introducción; Escena; Escena y romanza; Escena y dueto de *reconsigliazione*, Escena y terceto final.

Dedicatoria A Ramón Terreros

A la par de su trabajo académico, Morales se dio tiempo para escribir una gran variedad de piezas para voz y piano o piano solo como: *Il talamo*, una pieza para coro y orquesta o *Messa Solenne alla SS Virgine di Guadalupe nel Messico* que se estrenó en la Basílica de Guadalupe y que fue dedicada para el señor Antonio Escandón, entre otras obras, algunas de las cuales alcanzaron cierta popularidad en los salones de México. Otra ópera que compuso, pero que mantuvo en privado hasta su regreso a México fue *Carlo Magno* que se componía de los siguientes elementos:

<i>Elemento</i>	<i>Característica</i>
<i>Libreto</i>	Annibale Cressoni
<i>Personajes</i>	Uno (Barítono), Carlo (Bajo), Pellegrina (Soprano) Ulmara (Contralto), Leonora (Soprano).
<i>Dotación</i>	Dos flautas, dos oboes, tres clarinetes, dos fagotes, dos cornos franceses, dos trompetas, tres trombones, un oficio IFE, percusiones y sección completa de cuerdas.
<i>Actos</i>	Se compone de tres actos, respecto al primero y segundo, no hay datos específicos ya que son desconocidos, en cuanto al tercero se compone de una introducción; gran escena; recitativo y <i>duettino</i> ; coro final.
<i>Dedicatoria</i>	Sin dedicatoria.

Del mismo modo gestionó cuanto pudo la puesta en escena de algunas de sus óperas — especialmente de *Ildegonda*—. Para la representación de su obra en diversas ciudades italianas estableció contactos con los empresarios Morín, Perales, Lucca y Monari conocido

como “condesa”, quienes rechazaron la obra al enterarse de que el autor era mexicano, dejando claro que la discriminación que padeció en su propio país provenía de la cultura europea. Aunque cabe señalar, que el rechazo a las composiciones mexicanas provenía principalmente de europeos, también existía entre compatriotas que consideraba que presentar la obra de un mexicano, sería exponerse a tener el teatro vacío. Todo esto sin ponderar el talento.

Durante aquellos años también tuvo interés en conocer los alrededores de la Toscana y sus habitantes, así como la Historia de la Cuna del Renacimiento, pero siempre manteniéndose atento a la situación de México por medio de las cartas de su esposa Ramona, quien le informaba, principalmente la situación política en la que se vio involucrado Maximiliano y sus seguidores. En una ocasión recibió una carta en donde su esposa le pedía su regreso, pues el archiduque había caído prisionero y en consecuencia la familia Escandón, la Sociedad Filarmónica y demás amigos peligraban, ya que podían ser identificados como favorecedores del Imperio y reprimidos y perseguidos por el nuevo gobierno republicano. Aunado a los riesgos políticos que enfrentaba Morales y sus colaboradores, Ramona temía perder el apoyo económico que recibía para mantener a su hijo Julio y a su suegro Trinidad y la desdicha de ver que su esposo no pudiera regresar a México.

Pero a pesar de estar lejos de su patria y amistades Morales siempre buscó el medio para mostrar su apoyo con la Sociedad Filarmónica, por lo que realizó una composición en tipo sinfonía a la que llamó *Dios salve a la patria* que utilizaba el tema de *La Marsellesa*³⁸ como símbolo de libertad, así como el de la canción republicana, *Los cangrejos* en donde se burlaba de los proimperialistas³⁹ y que se estrenó en el Teatro Nacional, el 1º de octubre de 1867.

La importancia de esta pieza no se debe a la estructura musical, sino a la respuesta y contribución del compositor con la recién restaurada República, es decir, al involucrarse y

³⁸ Mejor conocido como el Himno de Francia, se trata de un canto de guerra que fue compuesto y cantado por primera vez el 25 de junio de 1792 por un oficial del ejército.

³⁹ Es fue uno de los cantos más destacados dentro del repertorio que produjeron los liberales para satirizar a los conservadores; la pieza original fue compuesta por Guillermo Prieto en 1855 y tuvo diversas variantes a lo largo del siglo XIX, por ello, fue usada durante el contexto de Maximiliano de Habsburgo. (Mendoza: 1982: 291)

estar a favor del bando político más fuerte permitió que el gobierno fuera indulgente con La Sociedad Filarmónica, pues ésta significaba el presente de su familia y el porvenir profesional de los músicos mexicanos.

Las consecuencias gubernamentales fueron nuevas respecto a nuestro músico y la Sociedad, lo que lo dejó más tranquilo; sin embargo, al siguiente año, 1868, nuevamente recibió notificaciones poco agradables. Por un lado, su padre había fallecido y, por el otro, su apoyo económico que lo mantenía en Europa fue recortado.

La crisis económica que se generó en la vida diaria del compositor a causa del recorte implicó que viera imposibilitada la presentación de alguna de sus obras, por lo que consideró notificarle a Antonio Escandón —quien se encontraba en París en ese momento— que quería regresar a México, a pesar de su anhelo por honrar a México, su familia y apellido; sin embargo, la respuesta fue negativa, pues éste le sugirió que esperara un poco más mientras lo que él resolvía algunos asuntos para poder apoyarlo de algún modo.

El tiempo que le pidió Escandón tuvo grandes beneficios, pues durante su estancia en París, logró cerrar un contrato con el empresario Luciano Marzi para presentar *Ildegonda* en el Teatro Pagliano de Florencia; para Morales fue un momento de alegría y emoción, pues esa era la oportunidad que tendría para poner en alto su apellido, a su país, y sobre todo las capacidades que pudieron alcanzar los compositores mexicanos, pero evidentemente poner en escena una obra requería de ciertas condiciones.

Respecto a los pagos correspondientes, el costo era elevado para Morales, ya que debía cubrir en un límite de tiempo 800 pesos por el libreto y un total de 3600 francos repartidos de la siguiente manera: 3000 francos de compensación a Marzi por poner en el teatro la ópera y 600 francos por el trabajo del copiante Miniati. (Altamirano: 1869: 361). El monto de la inversión y que el plazo para pagarlo ya había sido notificado por César Calvi, nuevamente, desmotivó a Morales y reconsideró la idea de desertar y volver a su país no sin antes informar por medio de una carta que se encontraba imposibilitado en cumplir con el contrato. No obstante, Escandón cumplió su palabra, pues le informó que con ayuda de Alfredo Bablot

buscarían entre los mexicanos radicados en París apoyo para solventar los pagos que hicieran falta. (Morales: 1999: 24)

Para ese entonces, Morales fue recibido en casa de Bablot para una entrevista con el empresario Ramón Terreros, quien se ofreció en prestarle el dinero faltante (1000 pesos), diciéndole: “Melesio, yo veo que está usted muy afligido, y esta aflicción de artista me agrada. Usted con hambre mostraría una cara alegre, mientras temiendo el ridículo, sufre: váyase usted a Florencia triunfe usted y sea feliz”, de igual manera Bablot también le ofreció 5000 francos que fueron utilizados para planear su regreso a Florencia y comenzar los preparativos de su presentación. (Altamirano: 1869: 362)

Llegado a Florencia, Morales dio inicio al proyecto, no sin antes dudar del recibimiento que tendría al ser un compositor desconocido y extranjero para los residentes y si cometía algún error la crítica sería dura y determinaría su posición dentro de los músicos; además, se enfrentaría a comentarios y rechazos por el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo y la aceptación de Juárez en la presidencia. Respecto a los ensayos que tuvo con el coro, la orquesta y los actores se enfrentó a varias complicaciones, principalmente, los problemas se debían que al ser éste el maestro muchos trataron de sobre pasar la confianza imponiendo sus propios gustos y comentarios, también le incomodaba saber que los miembros de la orquesta no eran músicos de profesión, sino más bien sastres, relojeros, comerciantes, etcétera, y por lo tanto el nivel de crecimiento de la obra era muy bajo.

Al contrario de los ensayos y de los inconvenientes con los miembros, la presentación de *Ildegonda* el 6 de enero de 1869 fue un éxito, pues tanto la ejecución como la presencia de Morales logró que el público y seguidores del teatro se interesaran en la obra, incluidos Guilio Ricordi y Francesco Lucca, ambos empresarios y editores muy importantes de Italia.

El hecho de que la ópera se presentara y tuviera buena recepción por parte del público generó que Ricordi y Lucca, se interesaran en Morales, pues su talento tenía influencia de la tradición operística italiana, por ello ambos editaron varios números de *Ildegonda*; así mismo, imprimieron y publicaron varias piezas compuestas para su distribución que fueron estudiadas y practicadas por los florentinos. Un ejemplo de ello es el encuentro de Morales

con Adela, una mujer que vivía en una casa de placer y que, por medio de sus amistades, había conocido el trabajo musical y biográfico de varios extranjeros, incluido Morales, indicando, además, que el artista había sido de su gusto y que en el sitio habían adquirido copias de sus composiciones y que los intérpretes eran miembros de la aristocracia florentina. (Morales: 1999: 13)

Posterior a ello, su tiempo en Europa había terminado, no sin considerar que había logrado los objetivos que desde joven había querido: aprender con mayor profundidad el arte musical, presentar sus obras a uno de los públicos más importantes e interesados en la ópera y por supuesto, demostrar que las habilidades de los músicos y compositores mexicanos era tan buenas como las de los europeos, desde su contexto y posibilidades.

Los resultados que tuvo Morales en Europa fueron prolíficos respecto a la creación y producción de música, donde se destaca que dio un total de 52 composiciones, entre las que se encuentran piezas para piano, piano y canto, así como orquesta, una de estas fueron *Il talamo*, la renovada *Ildegonda*, una misa solemne y dos óperas serias —*Gino Corsini* y *Carlo Magno*— obras que ya se han mencionado.

El 1° de mayo de 1869 Melesio Morales regresó a México después de tres años de estancia en Europa, catalogado como un triunfador. El recibimiento fue conmovedor y significativo para el compositor, pues en cuanto los miembros de la Sociedad Filarmónica Mexicana supieron la noticia de su regreso tomaron el tren a Apizaco, Tlaxcala, los interesados que acudieron fueron socios-profesores y socios-literatos, del primer grupo asistió Agustín Balderas, Tomás León, Pedro Melet, Francisco Contreras, Antonio García Cubas, Luis Muñoz Ledo, Felipe Larios, Julio Ituarte y Daniel Ituarte, Fernández, Montés, Chavarría; y respecto al segundo participó Lorenzo Elízaga e Ignacio Manuel Altamirano, todos así acompañados por el director del Conservatorio Gabino Bustamante y Ramona Landgrave con su hijo Julio.

El reencuentro fue emotivo tanto para familiares y amigos como para Morales, durante el trayecto en el tren, el compositor se encargó de contar a detalle las anécdotas vividas en Europa, incluyendo su vida educativa, cotidiana, económica y social; además del proceso

para la presentación de *Ildegonda*. En cuanto llegó a la Ciudad de México ya lo esperaba una multitud y tres bandas militares que, en el momento de descender del vagón, lo recibieron con gritos de “Viva México”, “Viva Melesio Morales” que entre empujones lo rodeaban para felicitarlo y abrazarlo mientras se entonaba el *Himno Nacional*. La relevancia de su llegada se visualizó también en los diarios de prensa más destacados de la época que, por medio de lo leído en las revistas musicales de Italia, avalaban su triunfo y la corona de laureles que le entregaron, de igual manera dedicaron párrafos para señalar que su victoria podía ser igualada al trabajo y novel de Rossini, Petrella o Verdi. El papel de los periódicos no sólo servía para informar a sus lectores las novedades del momento, sino también para señalar que el talento y genio musical también imperaba en la sociedad mexicana, por ello hacían mención que “México era la Italia del Nuevo Mundo” (Altamirano: 1869: 279).

Aunado a lo anterior, Morales fue acreedor a la realización y redacción de su propia biografía a manos del escritor Ignacio Manuel Altamirano que se publicaba semanalmente en *El Renacimiento*, en ella se señalan de manera general datos acerca de su vida musical, claro que, bajo la mirada decimonónica, también se hace una breve descripción física del compositor que indicaba lo siguiente:

“Joven como de treinta años, como de estatura regular y más bien pequeña que grande, trigüeño de fisionomía, dulce y grave, pero en sus ojos negros y llenos de vivacidad se descubre luego la mirada del pensador y del hombre de genio. Por lo demás, parece robusto y de una fuerza regular. A pesar de su exterior grave y serio, a primera vista, Melesio es jovial, alegre, decidido y amante de las bromas que sabe salpicar con no pocos dichos agudos” (Altamirano: 1869: 279).

Cabe señalar que esta percepción era basada en las relaciones sociales que tenía Morales con otras personas; es decir, lo que dejaba ver de su personalidad, sin embargo, como se ha visto en este texto, también podemos señalar que éste no sólo tenía una energía positiva y amable, también, como cualquier hombre, sufría de tristezas, disgusto, enojos y preocupaciones que partían de la vida familiar y laboral, por ello es posible agregar que también era un ser melancólico, soberbio, renuente, soñador, constante y trabajador.

La descripción de Altamirano también exhortó a Morales a reflexionar sobre lo que seguiría en su vida, por un lado, debía comprender que, aunque la vida en Europa le había dado logros y un lugar dentro de la Historia del arte musical mexicano, aún tenía mucho que trabajar en ello, ya que, aunque recibiera aplausos y felicitaciones, la vida de un artista tenía altibajos que debía enfrentar de una manera modesta y responsable, y por otro que el contexto italiano no era similar al mexicano, por lo tanto, debía ser consciente de que las oportunidades y recibimiento de la población no siempre le permitirán tener una vida estable.

Altamirano señalaba que la situación del músico era muy particular, pues por más respetado y disertado en varios conocimientos siempre tendría que trabajar al servicio de la docencia tanto institucional como privada; y que piezas como polkas, valeses y danzas serían vendidas, pero que una ópera no tendría el mismo impacto porque la sociedad aún no tenía la cultura musical para aceptarla. (Altamirano: 1869: 362).

Dichas reflexiones permiten comprender que el desarrollo cultural de la sociedad y el crecimiento de los artistas era muy bajo, sin importar el espacio de donde provenían, pues, aunque existía el gusto e interés por las bellas artes, las limitantes procedían de diferentes sectores, demeritando el trabajo realizado, un ejemplo de ello se puede visualizar en compositores que tuvieron una larga trayectoria musical, pero que por una o varias razones sus vidas terminaron en malas condiciones como: José Bustamante, quien prácticamente murió de hambre; Joaquín Salot que enfermó de locura; Joaquín Beristaín vivió en la pobreza; Agustín Caballero que sobrevivió gracias a la caridad y permaneció olvidado; Octaviano Valle muerto por de ansiedad y estrés ante las intrigas de personas; Antonio Valle quien quedó en la miseria y se sumió en el alcoholismo; Cenobio Paniagua desterrado y José Antonio Gómez padeciendo por cubrir sus necesidades básicas en Tulancingo (Morales: 1999: 70).

Otras de las actividades hechas por la Sociedad Filarmónica Mexicana para celebrar a Melesio Morales fueron la realización de dos conciertos en su honor, el primero se llevó a

cabo en el Salón de la Universidad⁴⁰ el 22 de Mayo de 1869, ahí alumnos de la clase de declamación pusieron en escena las obras *Lazos de familia*, *El maestro de escuela* y *El último pensamiento de Weber*, el evento fue muy concurrido tanto que en los asientos de honor se encontraban, además de Morales como el invitado y “héroe” de la noche, se presentó el presidente de la Sociedad y el presidente de la República Benito Juárez. Así mismo, se hizo la declamación de la poesía de Luis G. Ortiz a cargo de Justo Sierra. (Anexo 1)

El segundo concierto se realizó el 7 de junio de 1869 en el Teatro Iturbide y, como era de esperarse las localidades fueron vendidas y repartidas entre familiares de los miembros de la Sociedad Filarmónica, políticos, comerciantes y todo público interesado. La celebración tuvo un programa extenso, pues su término fue a las 12:30 de la noche, el contenido se desarrolló en tres partes, la primera correspondió a la presentación de la Orquesta de La ópera y Santa Cecilia que dirigidas por Antonio Balderas tocaron la *Marcha Triunfal de Schiller* de Giacomo Meyerbeer; las alumnas de Conservatorio cantaron *Il Giuramento* pieza de Saverio Mercadante; la Familia Serrano cantó el aria de la ópera *Saffo* de Giovanni Pacini; Tomás León y Julio Ituarte tocaron el piano a dúo piezas de la ópera *Un ballo in maschera* de Verdi; Concha Carrión cantó el vals *Il sospiro* composición de Melesio Morales; El Círculo de Orfeonistas del Águila Nacional cantaron el coro *La Saint-Hubert*; Soledad Vallejo cantó un aria de la ópera *La Giralda* de Adolphe Adam y Luis Morán presentó variaciones en violín de la ópera *Norma* de Bellini (Altamirano: 1869: 321).

La segunda parte se trató de una presentación hecha por el coro de infantes de ambos sexos de la Sociedad Filarmónica, en ella se observó una escenografía en la que se encontraba un altar a la patria encabezado por una mujer vestida de la libertad, la pieza que se cantó fue la compuesta por Morales *Dios Salve a la Patria*; al término, se dio paso a las ovaciones, aplausos y coronación de laureles al compositor; durante los aplausos se podían escuchar los gritos de “Viva México” “Viva Melesio Morales” “Viva el genio mexicano” y, posteriormente, Muñoz Ledo dio un breve discurso y la alumna, María de Jesús Servín, declamó una pieza poética de Justo Sierra. (Anexo 2.)

⁴⁰ Que probablemente se trataba uno del espacio en donde se llevaban a cabo eventos y ceremonias de distinción del Conservatorio.

La tercera parte inició con la presentación de Felipe Larios con el Vals *El mexicano*; se continuó con el canto *La campaña* de Donizetti; la romanza *Ohimé* cantada por Adela Maza; Francisco Conteras participó con la obertura *Flores de México*; D^a Jesús Mosqueira cantó el *Duetto de Nabucodonosor*; José Riva interpretó la polka *La estrella de Inglaterra*; y finalmente interpretada por Concha Carrión y Pánfilo Cabrera se cerró la presentación con el Dúo de *Ildegonda*. (Altamirano: 1869: 289)

Ambos conciertos significaron el regreso de un compositor que no sólo lograba a nivel personal el triunfo que todo músico decimonónico buscaba, también fungió como un pilar dentro de la construcción identitaria de la sociedad mexicana en el arte musical, dicho de otro modo, su trabajo tanto en el país como en Europa representó el crecimiento profesional que hasta el momento ningún otro músico había logrado, por lo tanto, su participación dentro de la música marca un antes y un después en la creación, difusión y desarrollo de la música.

Después de los homenajes y celebraciones, nuestro compositor volvió a su habitual vida cotidiana y profesional que tenía antes de irse a Europa, es decir estar al pendiente de su familia, dedicarse a la docencia, en clases privadas y públicas, así como trabajar en planes de difusión musical.

Respecto a la enseñanza, Morales tomó el puesto de Maestro de composición en el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica, plaza que le correspondía a Felipe Larios, de dichas clases logró hacer destacar, por su enseñanza, a muchos alumnos y alumnas que por su talento figuraban en el ámbito musical; sin embargo, no se limitó sólo a ello, también atendió a una gran cantidad de estudiantes hombres y mujeres en su domicilio; pongamos por caso a Eustaquio uno de los hijos de Antonio Escandón, su mecenas, y que, como agradecimiento a todo lo brindado, Morales decidió impartirle clases de música. También compuso una serie de cinco piezas dedicadas a Eustaquio que se tituló *El baile de los niños*, cada obra lleva el nombre de niños que formaron parte importante en la vida de Morales ⁴¹ (Morales: 1999: 79).

Respecto a Escandón, se sabía que pronto volvería a Europa, pero antes de irse la Empresa del Ferrocarril México-Veracruz le había encomendado continuar con la construcción e inauguración del Ferrocarril Puebla-México, éste le pidió a Melesio Morales que realizara

⁴¹ *Eustaquio*, Schottish; *Enriqueta*; mazurca; *Julio*, vals; *Lupe*, marcha; y *María*, danza.

algunas piezas musicales para dicha celebración, así mismo para conmemorar la Independencia de la nación que sería celebrada el 16 de septiembre y que presenciaría el presidente Benito Juárez.

Morales realizó tres piezas, la primera fue la marcha para banda *Ilustre Puebla de Zaragoza, México te saluda* en tonalidad *Si b*, la segunda fue *La marcha de Juárez*, dedicada al presidente y la otra fue la Sinfonía *Vapor*, también llamada *Locomotora Morales o Locomotora*, esta obra compuesta en *Re* cuenta con movimientos *Allegro deciso* y *allegro brillante*. La dotación corresponde a una Banda, una flauta, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, tres cornos franceses, dos trompetas, tres trombones, un oficloide, percusiones y sección completa de cuerdas. Estas piezas resultan otro éxito acumulado en la vida profesional de Morales, ya que demostró su talento y genio para la composición, pues supo adaptar e incorporar elementos propios de la sinfonía a la banda militar y la locomotora, algo que para el siglo XX sería conocido como maquinismo musical. (Bellinghausen: 1999:58)

Teniendo 33 años Morales incursionó en nuevos proyectos musicales, el que más destacó fue un Festival en honor al Centenario del músico alemán Beethoven, un evento realizado y aprobado por la Sociedad Filarmónica y planeado por Alfredo Bablot, José Urbano Fonseca y Antonio García Cubas; Morales narra que en el ambiente de la música existen personas que buscan sabotear planes para evitar el éxito, este fue el caso que presentó este festival, pues lo pusieron en escena a pesar de no contar con los fondos que la tesorería de la Sociedad debía proporcionar, después de todo no tuvieron más problemas y pudieron presentar el festival que estuvo dirigido por Morales, el concierto tuvo la concurrencia esperada en las dos funciones que hubo, al grado de recaudar 4000 pesos, esto debido a que la Sociedad ya tenía popularidad considerable en el público y porque se presentarían en estreno la segunda y quinta sinfonía de Beethoven. (Morales: 1999: 60)

En ese mismo año, no hizo a un lado su labor como miembro de compañías de ópera, por ello buscó apoyo con sus conocidos y con el gobierno para que le facilitaran la oportunidad de traer una ópera de origen italiano a México y que pudieran realizar presentaciones en la Ciudad; la propuesta se presentó tanto al Ministro de Relaciones y Gobernación Sebastián

Lerdo de Tejada, como a la cámara de Diputados, quienes la rechazaron debido a que sus intereses y preocupaciones estaban en la culminación de la lucha antijuarista (1869-1870). La compañía Lancasteriana era otra de sus alternativas, pues consideraba que al ser miembro podrían concederle el apoyo para la presentación de una de sus obras en teatro y a cambio Morales les ofrecería el producto obtenido de las dos o tres funciones que les sería útil para mantener las necesidades de sus escuelas, pero igualmente fracasó.

Luego de sus intentos, el compositor mexicano pausó sus ansias de presentar y continuó trabajando en el crecimiento artístico que se basaba en innovar y perfeccionar la composición por medio de las piezas que tanto familiares como el gobierno les solicitaban. Existen varios ejemplos, uno se hace presente en la obra *La cantata patriótica*, una pieza hecha en honor a Miguel Hidalgo y presentada el 16 de septiembre para conmemorar la Independencia de México, en esta se muestra el juego de efectos sonoros producidos por la incorporación de nuevos instrumentos y sus solos; el otro se da gracias a la esposa de Escandón, Catalina Barrón, quien le solicitó que realizara la parte musical de las *tres horas* para el viernes santo de la Iglesia de San Bernardo, la revelación de esta pieza era en parte porque su plan era incorporar en el coro el canto de las mujeres, mismo que fue rechazado, pues para ese siglo XIX, las mujeres tenían prohibido cantar dentro de un templo; no obstante, replanteó la obra para que se cantara a la *orfeón*⁴² y sólo con la participación masculina de tenores y bajos. (Morales: 1999: 62)

Pero su carrera no estuvo plagada de éxitos y logros consecutivos, por el contrario, como cualquier artista se enfrentó a problemas dentro del medio, el más importante, y se podría mencionar que el único fue con el empresario Cipriani y Angela Peralta. El conflicto empezó cuando la compañía de ópera traída por Ángela Peralta contrató a Melesio Morales como maestro compositor, concertador, y director de la orquesta bajo ciertas especificaciones. (Anexo 3)

⁴² Nombre dado a las sociedades corales, generalmente desprovistas de acompañamiento instrumental. Por influencia francesa muchos coros mexicanos adoptaron este nombre, que en algunos grupos permanece hasta hoy. Las primeras organizaciones con esta denominación en México datan de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo a partir del imperio de Maximiliano (1864-1867). (Pareyón: 1995: 767)

Los primeros trabajos que realizó para la compañía fueron ensayos con la orquesta Santa Cecilia para la obra *Lucia*, que por cierto tuvo malas críticas debido a que los ejecutantes no le parecían adecuados, ya que su técnica, constancia y disciplina eran bajas respecto a lo que se necesita para ser un músico.

El conflicto se intensificó cuando Morales supo que nunca fue considerado por Cipriani para ser contratado, más bien, el Lic. Martínez de la Torre y sus influencias fueron quienes sugirieron en el Congreso que Morales fuera el director de la compañía y que incluyeran una de sus obras dentro del programa a cambio de una subvención que ayudaría en el aspecto económico al empresario. Al ser negado el dinero prometido los ataques por venganza—principalmente, firmas de peticiones, intimidación, persuasión y fastidio— por parte de Cipriani se dirigieron a Morales, todos con el objetivo de despedirlo.

Con las acciones tomadas por el empresario, Melesio Morales finalmente renunció, lo que provocó una serie de comentarios y habladurías entre músicos, pero éstas lo tenían sin cuidado, debido a que consideraba que su reputación y prestigio no estaban dañados por una situación como esa y que sus logros previos hablarían por él y que el público sería quien daría la última decisión respecto a su labor como músico. Muchas de sus amistades, y la prensa, mostrarían su apoyo frente al problema, ofreciendo sus revistas y periódicos para que se defendiera de las falsas acusaciones que se le hicieron, mientras que el público se convenció que los errores de ejecución eran por la orquesta y exigieron que Morales volviera a la compañía (Morales:1999: 65).

Con apoyo de Payno y Tamberlick se eligió a *Ildegonda* como la obra que se presentaría dentro del programa, se contó con la participación en canto de los actores Ángela Peralta, Tamberlick y Gassier, y sería esa la oportunidad para defenderse de los “hechos” que se dieron previamente; sin embargo, nuevamente la situación no fue favorable para el compositor, ya que algunos de los actores enfermaron y la compañía se diluyó.

Por otro lado, a pesar de las dificultades, su situación económica y familiar no era mala, aunque como mecenas Escandón siempre estuvo al pendiente de Morales y su familia haciendo pequeñas contribuciones monetarias ocasionales de 500 pesos para que las

distribuyera en pagos y necesidades familiares, como deudas, compra de ropa, el pago de la renta de su casa y compra de alimentos como un guajolote para celebrar el día de su santo (Morales: 1999: 80).

En cuanto a su trabajo en el Conservatorio, que no descuidó de sus responsabilidades, se le encomendó junto a Manuel Peredo realizar el Reglamento Orgánico del Conservatorio, el Reglamento Disciplinario Interior del Conservatorio, en una ampliación del plan de estudios y en la renovación de la planta de profesores, mismo que fueron aprobados por Alfredo Bablot, Antonio García Cubas y José María Baranda.

La nueva estructura del Conservatorio implicó un nivel más elevado de complejidad; es decir, el proceso formativo, tanto *teatral* como *musical*, debía ser impartido en dos etapas: *preparatorias* y *superiores*, de tal manera que los estudiantes tenían que cursar diversas materias durante tres años y posteriormente, realizar los estudios *superiores* que iban desde cuatro, cinco y seis años en las áreas de vocal, instrumental y técnica, respectivamente. Así mismo, se tomaron nuevas medidas educativas de acuerdo al tipo de estudio, por un lado, los *teatrales*, requerían de un año de preparación e implantación de nuevas asignaturas y docentes, entre las que destacan Prosodia, Retórica, Pasiones y afectos, Gesto y acción, Mitología, así como las de Estudio de la Arqueología Teatral, Literatura teatral de griegos y romanos, Teatro inglés, español, francés, italiano y alemán, Literatura teatral española, Esgrima, Moral en el teatro, Habla castellana y Práctica de Declamación por mencionar algunas. Mientras que los musicales hechos por Morales se destacaron por la implementación de una metodología aplicada para la enseñanza de la composición musical según el orden pedagógico italiano, además buscaba poner en práctica la realización de conciertos que permitieran impulsar y educar a la sociedad en la música, generar gusto por el género operístico y destacar el avance en formación y aprovechamiento de los estudiantes, además se le dio la plaza de maestro de vocalización, canto y de armonía. (Auxiliadora: 2017: 102).

Uno de los conciertos que más destacó fue la *Noche de Premio del Conservatorio de Música y Declamación* que se llevó a cabo el 28 de diciembre de 1872 y que reunía a los miembros de la institución para presenciar las participaciones en canto e instrumentalización de los

alumnos y alumnas que mostraban a sus familias y maestros las habilidades que habían adquirido a lo largo de los años de aprendizaje, y como era de esperarse Morales destacó por presentar a la nueva orquesta organizada y formada por él y por el trabajo hecho con sus discípulos y discípulas, como Rosa Palacios que interpretó “*A la sella confidente*”.

El que Morales fuera encomendado en realizar tanto la organización del Conservatorio como la presentación de la orquesta no es extraño, al contrario, tanto su experiencia educativa en México y Europa como estudiante y docente garantizó que sus habilidades, competencias y conocimientos contribuyeron para replantear una nueva estructura funcional para el Conservatorio, aunado a ello, dichas modificaciones en las necesidades educativas, también eran indispensables debido a que la estructura social y cultural del país tomó otro rumbo gracias a que el gobierno mexicano implementó la formación nacionalista en la que se apreciará un proceso y crecimiento artístico.

Restablecida o, mejor dicho, consolidada su reputación, obtuvo una gran cantidad de oportunidades y reconocimientos que seguían avalando su trabajo como Maestro, Compositor y Músico. Instituciones como el Conservatorio de Guanajuato lo invitaron a participar como miembro y docente activo con sueldo de 100 pesos mensuales, mientras que la Sociedad Filarmónica de Puebla lo nombró socio honorario de la misma. Sin embargo, su participación era a la distancia, ya que el Conservatorio y sus conciertos demandaban mayor tiempo en la Ciudad de México.

Otra de las actividades que realizó fue la presentación de conciertos con diferentes intenciones, la más común era para apoyar a otro músico que se encontraba en situaciones económicas o de salud complicadas. Éste fue el caso de Enrique Guaps, un actor y director español conocido en México por su trabajo en varias puestas en escena; también los realizaba por encomienda del Marqués de la Barra, Julián Montiel y Duarte, Anselmo de la Portilla y J. Fernando Batres quienes pidieron que presentara *Ildegonda* en el Teatro Nacional a beneficio del ya mencionado. Además, realizaba eventos privados como el caso de Antonio Escandón, quien le solicitó realizar una composición para el presidente Sebastián Lerdo de Tejada que sería presentada en una fiesta: *tamaladas* —como Morales las llamaba—, dicha pieza se nombró

Marcha Lerdo y se trata de una pieza en tono *Mi b* ejecutada por tres flautas, dos clarinetes, dos cuernos franceses, dos trompetas, tres trombones un oficloide, una banda compuesta por corneta de soldado y 12 tambores, percusiones, coro y sección completa de cuerdas. (Bellinghausen: 1999: 41).

Lo anterior demuestra que su vida profesional se encontraba en una situación favorable; sin embargo, el contexto del país se vio amenazado por una nueva epidemia conocida como *epizootia*, una enfermedad que se desarrolló en varias partes del continente americano y que afectaba a caballos y mulas, ésta se caracterizaba por un inicio repentino de fiebre, depresión y rigidez. El impacto de esta epidemia no sólo afectó la salud de los animales, también la vida social de la Ciudad que disminuyó el uso de carretas y transporte debido a la muerte de los equinos.

A raíz de esta epidemia se generaron otras enfermedades que afectaron a la población mexicana entre las víctimas estuvo Morales, quien enfermó de una tos seca que empeoró debido a que, en lugar de recibir un laxante por recomendaciones médicas, el boticario le entregó el medicamento incorrecto. La noticia se esparció por toda la prensa y muchos de sus conocidos lo dieron por muerto, ya que llevaba días sin abrir los ojos, pero algunos como Ramón Terreros lo visitaban para ver el avance de su salud que mejoró después de un mes gracias a un tratamiento médico que consistió en ventosas, purgas, dieta de atole, aplicación de calomel⁴³, entre otros. (Morales: 1999: 144)

Después de su recuperación se le festejó por motivo de su cumpleaños, y como agradecimiento a su dedicación se ofreció un concierto vocal e instrumental por parte de sus estudiantes. Este evento se llevó a cabo en el Conservatorio el 7 de diciembre de 1873, el programa inició a las 9:30 de la mañana y tuvo una duración de dos horas y media, dividido en dos partes; se interpretaron piezas de Verdi, Donizetti, Bellini, Mercadante y, por supuesto, Melesio Morales.

⁴³ Cloruro mercurioso que se empleaba como purgante, vermífugo y antisifilítico.

Por esos años se crearon instituciones dependientes del Ministerio de Instrucción Pública, un antecedente de la Secretaría de Educación Pública que estaba interesado en una nueva forma de educar a la juventud bajo ideales nacionalistas que permitieran mostrar la inteligencia y progreso de los mexicanos. Otras, que habían sido creadas como sociedades civiles durante el periodo imperialista de Maximiliano de Habsburgo, fueron absorbidas por la administración republicana, éstas eran las que más peligraban, ya que se ponía en juicio su calidad, filiación política y sus docentes; una de estas escuelas fue el Conservatorio de Música que, sumado a estos inconvenientes, enfrentó problemas económicos debido a la falta de ingresos por parte de sus socios y la poca asistencia a sus conciertos.

Melesio Morales consideraba que el conservatorio era una de las oportunidades educativas con mejores capacidades para educar a la sociedad tanto en el arte como en la profesión musical, por ello, la alternativa que encontró para que permaneciera la institución fue negociar con el Presidente Sebastián Lerdo de Tejada, dicho trato consistió en que a cambio de que el gobierno los subsidiara, los integrantes aceptarían y firmarían un juramento de fidelidad a la República, evidentemente, muchos fueron despedidos, pues esas acciones eran un insulto y humillación a su ideología política conservadora y aunque Morales hizo lo posible por evitarlo, prefirió mantener el acuerdo para tener el apoyo del gobierno y, por lo tanto, incluir al Conservatorio en el sistema de Instrucción Pública para asegurarlo.

Durante 1876, a sugerencia de Antonio García Cubas, compuso la obertura *La hija del Rey* para una función en homenaje a José Peón Contreras. La obra se estrenó un mes después en el Teatro Principal bajo la dirección del propio compositor. La pieza fue elaborada en doce horas, en tono *Re* y su dotación se compone de dos flautas, un oboe, dos clarinetes, un fagot, un corno francés, una trompeta, dos trombones, percusiones y sección completa de cuerdas.

La siguiente pieza en estrenar fue *Gino Corsini*, la composición que realizó en su estancia en Florencia; fue estrenada tres veces, el 14, 19 y 22 de junio y se trató de una ópera que a pesar de demorar mucho en su presentación fue bien recibida por el público, ya que gustó de la instrumentalización, la novedad y originalidad en su composición y escenografía, la estructura armónica y las melodías, debido a que su estructura resultaba similar, pero más compleja a la

que años atrás habían escuchado con *Ildegonda*, sólo que con un mayor dominio de la técnica italiana entrelazada con lo aprendido y practicado en México (Miranda: 2013: 103).

Otro de sus logros curriculares fue formar parte de los miembros fundadores de la Sociedad Nezahualcóyotl de la que eran parte otros músicos distinguidos como Aniceto Ortega, José González de la Torre, Rodrigo Gutiérrez y José Salomé Pina, por mencionar algunos; también

se hizo socio de honor de la Sociedad Filarmónica Jalisciense. Por otro lado, la Secretaría de Relaciones exteriores envió a la Embajada de Venezuela una colección de obras musicales mexicanas destinadas a la Biblioteca de Caracas, al conmemorarse el centenario de Simón Bolívar. Numerosas obras de compositores mexicanos como Tomás León, Julio Ituarte y, por supuesto, Melesio Morales, fueron reunidas. Al parecer, este último fue el encargado de hacer el inventario del material. (Fig. 3, fig. 4 y fig. 5)

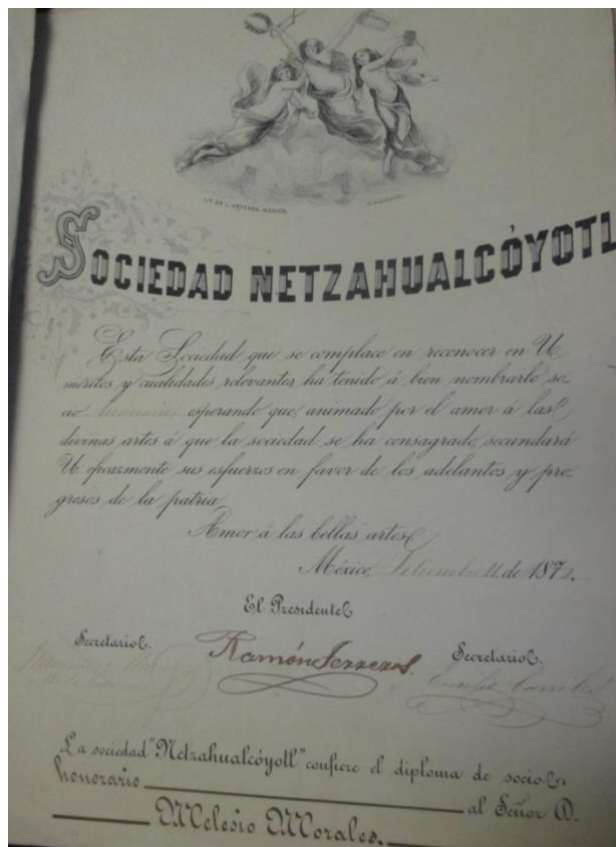


Fig. 3. Diploma a Melesio Morales expedido por la Sociedad Nezahualcóyotl. Fotografía reproducida con permiso del Fondo Reservado del Conservatorio Nacional de Música.

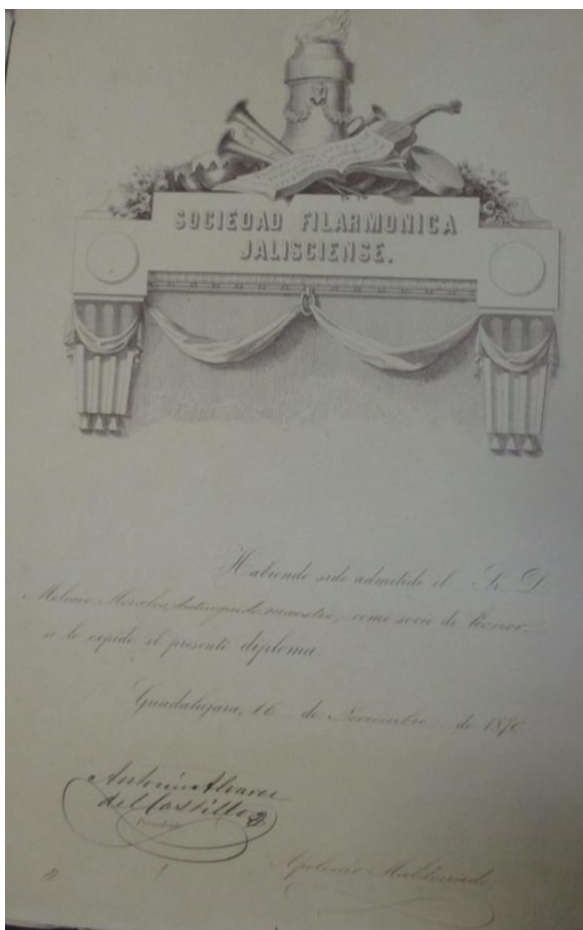


Fig. 4. Diploma expedido por la Sociedad Filarmónica Jalisciense a Melesio Morales. Fotografía reproducida con permiso del Fondo Reservado del Conservatorio Nacional de Música.

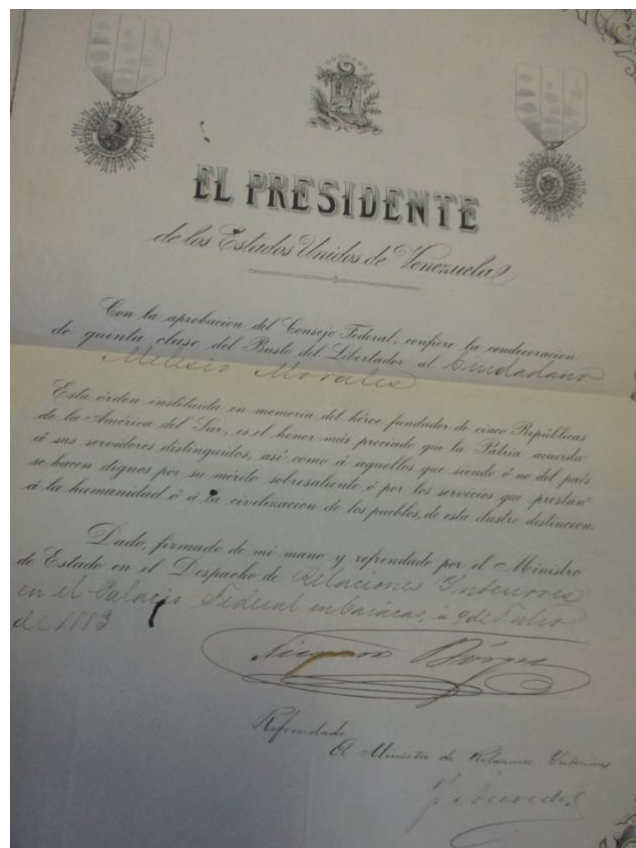


Fig. 5. Condecoración firmada y aprobada por el presidente de Venezuela a Melesio Morales. Fotografía reproducida con permiso del Fondo Reservado del Conservatorio Nacional de Música.

Morales desempeñó las cátedras de profesor de piano, armonía, contrapunto y composición en el Conservatorio, además estrenó con gran éxito el *Himno a la Paz* —un texto de Luis G. Ortiz— en el Teatro Nacional el 5 de mayo. Después realizó labores académicas, incluso fue electo representante en la Junta De Instrucción Pública convocada por el gobierno de la Ciudad (agosto 16, 1886) por el profesorado del Conservatorio. A partir de 1888 imparte la cátedra de estética e historia de la música y en 1890 es nombrado delegado del establecimiento musical en el 1er. Congreso nacional de instrucción.

Respecto a su vida familiar, la prensa notificó que el 8 de octubre de 1884, Ramona Landgrave falleció por enfermedad no específica, lo que hizo que se pidiera un préstamo a la Sociedad

para cubrir los gastos funerarios de su esposa; poco después volvió a tener una relación con una de sus más distinguidas alumnas, quién destacó como pianista y cantante: Guadalupe Olmedo (*La patria*, 8 de octubre de 1884)

Posteriormente, estrenó su ópera *Cleopatra*, ésta dejó un sabor agridulce a los críticos, ya que, por un lado se distinguía a profundidad que era una pieza hecha por un músico y maestro consumado, es decir, a partir de la estructura musical se percibió un espíritu moderno e innovador en el que supo equilibrar los sonidos instrumentales, vocales con las actuaciones; sin embargo, así como se destacó la labor de Morales, también se señaló que durante la presentación de la ópera no se logró llegar al punto de impresión, es decir, no se transmitió ningún tipo de sentimiento, deleite, conmoción o elegancia. (Sosa: 2010: 206)

Las particularidades y características de esta pieza son las siguientes:

<i>Elemento</i>	<i>Característica</i>
<i>Libreto</i>	Antonio Ghislanzoni
<i>Personajes</i>	Cleopatra (Soprano), Antonio (Tenor), Delio (Barítono), Settino (Bajo), Cesar (Barítono), Octavia (Soprano), Carmina (Soprano), <i>Fanciulli</i> , soldados, sacerdotes, matronas, ancianos, ángeles y esclavos.
<i>Dotación</i>	Tres flautas, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro saxofones, cuatro cornos franceses, dos trompetas, “trombe”, tres trombones un oficloide, percusiones, arpa y sección completa de cuerdas.
<i>Actos</i>	Compuesta de cuatro actos divididos en: Primer acto: Introducción; La intriga (Delio y Settino); Himno de Romanos; Escena 4 (Cleopatra); Escena 5 (Cleopatra y Antonio); Escena 6 (Ottavia y Cleopatra). Segundo acto: Introducción; Escenas 1 y 2 (Ottavia y Settino); Escenas 3 y 4 (Ottavia y Cleopatra); Escena 5 (Coro); Escena 6 (Ottavia, Settino y Cleopatra). Tercer acto: Introducción Escena 1 (César y Settino); Escena 2; Escena 3 (César y Cleopatra); Escena 4 “La nave de Cleopatra” y “Canto de Guerra”; Escena 5 (Antonio, Cleopatra y coro) y Escena 6.

<i>Dedicatoria</i>	Cuarto acto: Introducción: Escena 1 (Antonio y Coro); Escena 2; Escena 3 (Antonio y Delio); Escena 4 (Cleopatra y Carmina); Escena 5 (Cleopatra y Delio) y Escena 6 (Antonio, Settino, Ottavia y coro).
	Sin dedicatoria
	(Bellinghausen: 1999: 32)

Al fallecer Alfredo Bablot, Morales lo sustituyó en la cátedra de estética teórica y aplicada e historia de la música y biografía de hombres célebres renunciando a la clase de piano, esto debido a la ley de egresos vigente, que sólo permitía impartir dos clases al mismo tiempo, por lo que Morales enseñó composición y estética —a la que renuncia en diciembre de 1899—.

Durante esta década Morales, dedicó parte de su tiempo a la crítica musical, textos que resultan valiosos e interesantes para la historia de la música decimonónica, ya que se preocupó por temas contemporáneos, históricos, educativos y profesionales, algunos de éstos fueron sobre Chopin y Verdi, las corrientes francesistas que seguían Castro y Campa, así como la italiana que impulsaba a Melesio Morales, entre otros.

A pesar de haber padecido en febrero de 1901 de una congestión cerebral de origen infeccioso y erisipela⁴⁴ (ambas enfermedades, según certificado médico), fue ratificado en su cargo de profesor de composición en todos sus grados por el director del Conservatorio José Rivas. Poco tiempo después en colaboración con Juan de Dios Peza fundó la Sección de música del Ateneo Mexicano Literario y Artístico y comenzó a gestionar la representación de su última ópera: *Anita*.

Elemento

Característica

<i>Libreto</i>	Enrico Golosciani
----------------	-------------------

⁴⁴ Infección bacteriana que ataca a la piel.

<i>Personajes</i>	Anita (soprano), Gastone (Tenor), Rodrigo (Barítono), Manuel (Bajo), <i>Una voce</i> (coro)
<i>Dotación</i>	Tres flautas, un oboe, un corno inglés, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro cornos franceses, tres trompetas, tres trombones, una tuba, timbales, bombo, arpa, piano y sección completa de cuerdas.
<i>Actos</i>	Desarrollada en tres actos: PRIMER CUADRO: Preludio; Escena y arioso de Rodrigo; Partida de Rodrigo y Manuel; Escena de Anita y Bataglia; Arioso de Anita; Escena de amor de Anita y Gastone; Retorno victorioso de Rodrigo, Manuel y compañeros; Tercetino de Anita, Rodrigo y Manuel; Canción de la Bataglia; Gastone prigionero; Final. SEGUNDO CUADRO: Arioso de Manuel; Sueño de Gastone; Escena y romanza de Gastone; Dueto de Anita y Gastone; Morte de Anita. TERCER CUADRO: Cuadro plástico.
<i>Dedicatoria</i>	A Porfirio Díaz (Bellinghausen: 1999: 31)

El caso de *Anita* no tuvo el mismo resultado que las anteriores óperas hechas por Morales a pesar de ser una pieza con ensayos y creación italiana, pues la compañía que programó su presentación en el Teatro Arbeu no cumplió lo acordado y no la presentó; lo mismo sucedió con la compañía Droc que también fracasó, dejando así sin presentar la pieza durante el siglo XIX; no obstante, recientemente en 1987 se han hecho presentaciones parciales de la obra por medio del actual Conservatorio Nacional de México. (Pulido: 1981: 102)

Al cumplirse las bodas de oro del compositor y el XL aniversario de la fundación del Conservatorio, se efectuó un banquete en honor a Melesio Morales el 6 de marzo de 1906 en el Restaurante Chapultepec. Al evento asistieron numerosas personalidades de la época: Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Victoriano Agüeros, director del periódico *El Tiempo*, Enrique de Olavarría y Ferrari, Eduardo Liceaga y Antonio García Cubas.

Con motivo de este acontecimiento Morales escribió 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* en la que se destacaron varias cosas, entre ellas que la importancia de ese evento se debía a que la Historia del Conservatorio estaba ligada con su vida profesional; es decir, por medio de una semblanza Morales va enfatizando que la composición de piezas como *Ildegonda* y sus aspiraciones motivaron a la Sociedad Filarmónica a crear el conservatorio con el objetivo de fomentar el gusto por la música, y por ende, darle un triunfo al arte y a la educación musical de México.

También, se encargó de demostrar que su paso por la música decimonónica no fue poco, pues enfatizó sus logros y éxitos en Europa como compositor y representante de la cultura operística del país, mientras que como docente no sólo destacó por lo que ofreció a lo largo de sus 36 años de enseñanza, sino que parte del logro es que tuvo grandes resultados en sus más de 1300 estudiantes que se convirtieron en compositores de diversos géneros, docentes de música, cantantes, directores, etcétera.

El 4 de mayo de 1908, el compositor solicitó una licencia de dos meses por padecer de una insuficiencia cardíaca misma que le provocó la muerte el 12 de mayo a las 18:50 en su casa de San Pedro de los Pinos; Gustavo Campa, director del Conservatorio, se encargó de expedir un aviso a la prensa donde comunicaba la muerte del compositor, así mismo decretó suspender las labores durante dos días y formar guardias de honor entre los profesores y alumnos del plantel.

Ahora bien, como se ha considerado en este texto, la historia de vida del compositor Melesio Morales es un caso específico que permite comprender parte de la Historia de la Música en México durante el siglo XIX. Gracias a la información que se ha ido explicando a lo largo de este capítulo es posible sustentar dicha afirmación, ya que en ésta no sólo se pueden encontrar datos referentes al proceso creativo, de formación y profesión de un compositor, también es posible que por medio de éstos se puede dar un análisis más profundo y detallado de cómo su intervención generó un cambio en el proceso y desarrollo de un nuevo modelo de aprender, componer y disfrutar de la música. En otras palabras, la vida y trabajo de Melesio Morales

marcan un parteaguas en el arte musical, ya que generó cambios coyunturales a diferentes escalas que van desde lo micro a lo macro y que sin duda se ve representado durante el siglo en el que vivió como en los posteriores, tales elementos se considerarán en el siguiente capítulo.

Capítulo III.

La perspectiva de Melesio Morales frente al Arte musical

Cuando se piensa en el arte musical decimonónico, la principal referencia es el contexto general del que ya se ha hecho mención, pues en éste se destacan las características sustanciales que se desarrollaron a lo largo del siglo; y que, gracias a las investigaciones y estudios posteriores hechos por historiadores, es como se tiene conciencia de la diversidad musical y de compositores en México, así como del grado de avance a través de los años.

Sin embargo, considerando que nuestro objeto de estudio es la vida de Melesio Morales, es necesario señalar que su relevancia histórica no parte sólo de sus logros personales a nivel nacional o internacional, sino también, de la crítica y opinión públicas que se fueron planteando conforme a su experiencia respecto a la vida musical de su época; en otras palabras, su participación en este periodo es una fuente directa para interpretar su pensamiento y visión de la música. Por ello, para conocer dicho entorno artístico: sus características, contratiempos y logros, vale la pena considerar la perspectiva de este compositor, ya que fue un hombre que participó de forma activa y que se involucró en los aspectos pedagógicos, de composición y de aprendizaje que replantearon la forma de crear música en el país, por lo que su opinión y su comprensión de los hechos permiten tener un mejor entendimiento de la situación de la música mexicana y de la influencia que heredó a siglos posteriores.

Explicar el desarrollo y proceso musical de una nación a partir de la perspectiva de un solo compositor resulta complejo. Por un lado, se podría pensar que su postura, crítica y opinión partirían de subjetividades, emociones y sentimentalismos; por el otro, que un solo hombre no puede responsabilizarse por los cambios y permanencias musicales que se dieron a lo largo del siglo XIX. Sin embargo, la intención no es esa. Lo que se busca en este capítulo es destacar

la intervención de Melesio Morales como un personaje importante en la construcción del proceso histórico de la música mexicana, es gracias a su experiencia, obras, aspiraciones y opiniones que podemos comprender las coyunturas en la forma de hacer, escuchar, enseñar y aprender música.

Por lo tanto, este capítulo resume de forma crítica la relevancia histórica de la música para el siglo XIX, aunque los otros capítulos describen el desarrollo de ésta por parte de diversos investigadores, así como del caso específico de Morales, es en éste en donde se concretan aspectos específicos de las inquietudes, problemáticas y cambios de la música a partir de criterios formales.

Así mismo, para sustentar y validar los comentarios del compositor nuevamente se recurre a su diario personal que de manera privada señalaba las inconsistencias y problemas que enfrentaba al ser músico. No obstante, durante el siglo XIX la prensa y el periodismo musical son la mayor referencia informativa, ya que fungió como una de las fuentes más importantes, debido a que su principal función fue reconstruir y revalorar el papel de la música por medio de la expresión de ideas relacionadas con la composición, interpretación, la Historia de la música, la enseñanza y las instituciones.

Este tipo de textos eran escritos principalmente por literatos o los mismos miembros de la comunidad musical, incluido Morales. Algunos de los periódicos en los que participó el compositor fueron: *Monitor Republicano*, *El cronista de México*, *La sociedad*, *El tiempo*, *el Renacimiento*, *El Pájaro Verde*, *El federalista*, *El radical*, *El imparcial*, *Correo de comercio*, *El nacional*, *El universal* y *el Tercer Imperio*, en la mayoría de ellos solía usar seudónimos entre los que se destacan Clavis Verbis, Eusemia, Martín Meredonte, Paría Violín Segundo y Un alumno del conservatorio; con un total de 97 artículos aproximadamente. Se destacó por la preocupación de dar características al gusto del público nacional y su principal interés era legitimar el arte mexicano en el ámbito de la composición, interpretación, educación, polémicas, eventos y cartas dirigidas al público tanto del país como de Europa.

Los artículos escritos por nuestro compositor muestran un carácter de escritura más analítico y objetivo a diferencia de los escritos en su diario que eran más privados y plagados de

comentarios subjetivos que partían de las emociones que lo invadían al escribir. Su principal interés era destacar la relevancia de la música por medio de su estructura y de la Historia, elementos que no le eran extraños, ya que Morales fue docente de ambas clases y porque como músico debía conocer a fondo estos temas por lo que procuraba opinar de acuerdo a las variables y los conocimientos más difundidos en la época, así como sustentar su crítica con las habilidades que adquirió como músico y compositor, dicho de otro modo, se expresó a partir la experiencia que tuvo a lo largo de su carrera profesional en ámbitos como la enseñanza, el aprendizaje, la composición y ejecución en la música.

Sus principales temas de interés eran: la crítica a obras que se ofrecían en los teatros de la Ciudad de México que expresaba la calidad de la presentación y ejecución de los actores y músicos; las reseñas históricas que se centraban en instruir a los lectores en la diversidad de músicos y composiciones que dejaron un legado artístico en la Historia de la Música tanto mexicana como internacional; también realizaba comentarios a instituciones y métodos de educación, en ellos señalaba los aciertos, innovaciones y errores que consideraba en el proceso de enseñanza en diferentes espacios académicos, incluidos el Conservatorio; así como reflexiones sobre la música y su significado. En suma, buscaba señalar la importancia de la música tanto para quienes la ejecutan como para quienes la escuchan a partir de la comprensión personal y colectiva.

A partir de los criterios de opinión ya mencionados, es como se conoce la visión que Melesio Morales tenía de la música de su momento, así como de los aportes que ofrece para su comprensión dentro del arte y su trascendencia en la Historia de la música, sin más aclaraciones por hacer, demos paso a las diversas posturas del compositor.

3.1 La música en la sociedad

La música como creación del hombre puede entenderse de diferente manera, de acuerdo con la apreciación de la opinión particular y colectiva, sin embargo, al ser un producto de la sociedad, ésta va tomando características y elementos que la hacen funcional para diversas circunstancias y contextos, por eso su significado y comprensión resulta tan diversa.

Como cualquier interesado en el arte de su época, el músico debía considerar para su formación no sólo procesos de desarrollo y ejecución musical; además, debía aprender y adquirir conocimientos que involucraban disciplinas como la semántica, la historia o la educación, por mencionar algunas, esto con la intención de concebir la música a partir de diferentes posturas que les permitieran entender su utilidad, significado y crecimiento tanto para ellos como para el público.

En particular, nuestro compositor tenía un profundo interés por reflexionar sobre el significado de la música y, como se ha dicho, para él ésta era un medio de expresión que le permitía representar las emociones del alma; sin embargo, detrás de esa breve respuesta, tenía los medios y argumentos para sustentar la relevancia de la música para los hombres y mujeres del siglo XIX, por ello realizó un texto para el periódico *El Nacional* 8-12-1881 en el que destaca y explica lo antes mencionado.

Lo primero que hay que señalar es que, bajo su perspectiva, la música es una de las artes más bellas y aceptadas por la sociedad, debido a que la concebía como un tipo de lenguaje que desde civilizaciones antiguas era practicada. Conforme el hombre evolucionaba la música formaba parte de sus etapas de crecimiento y cumplía con las necesidades sociales, culturales y fraternales de los pueblos:

La música es natural en el hombre lo mismo que su lenguaje. El hombre por simple instinto canta. Los pueblos más incultos tienen sus canciones y antes que la civilización dictara sus leyes entre los salvajes, éstos ya adoraban cantando al creador. Como toda facultad humana, la música ha seguido al hombre en las diversas fases de su mejoramiento, siendo considerada por aquél, como la mejor, la más bella de las artes. (Maya: 1994: 20)

Basado en sus conocimientos históricos, Morales deja claro que el significado de la música se fue conformando a partir de la utilidad que el hombre le dio durante su tiempo y espacio, ya sea colectivo o personal. Por ejemplo, a nivel macro, la música del siglo XIX en México fungió como un medio de reconstrucción social y de unidad, capaz de mostrar las capacidades, habilidades y aspiraciones que tenía una nación frente a las otras; mientras que, para casos particulares, ésta tuvo la función de resaltar el placer traído por goces y alegrías que se tenían

a lo largo de la vida, o bien, para consolar al alma de las adversidades, ya que influye en el sistema nervioso por medio de efectos físicos e imaginarios.

Así mismo, es importante señalar que la sociedad de la época también contribuyó a la consolidación de la música de salón. Al comprenderla como un arte que apoyó en la conformación del carácter nacional, ésta debía ser estudiada por los diferentes niveles educativos para que los niños y las niñas se cultivaran. Por lo tanto, para este momento la música dejó de ser entendida como un objetivo de ornamentación auditiva y demostró que su influencia recrea fragmentos de la vida del hombre, puesto que dulcifica, perfecciona, sensibiliza el carácter y da paso a que las facultades mentales y de socialización sean mejores, en el sentido de alejarlos de entretenimientos no apropiados y propiciar el pensamiento, “la música era necesaria a las buenas costumbres y para servir de base a todas las carreras.” (Maya: 1994: 23)

Para hacer de los músicos mexicanos una potencia musical, consideraba que era necesario concebir este arte dentro de la educación con la categoría de profesión, para que adquiriera el carácter disciplinado y digno que se conocía de Europa. Además, permitiría la fundación de escuelas y teatros que propiciaran en los nuevos profesionales las habilidades para crear estilos artísticos que fueran del gusto de la crítica mundial y del público.

La mayoría de las opiniones emitidas por Melesio Morales respecto a la música se basaban en la educación, en parte porque es el primer acercamiento creativo y formador que como interesado se tiene. Otra disciplina en donde destacó fue en la oratoria, ahí su función era otorgarle tonalidad al discurso y despertar el genio tanto del orador como del oyente, por lo que su papel era darle expresión sentimental y pasional a lo que se decía.

En general, el punto central de la utilidad de la música para Morales es que los sonidos tanto instrumentales como vocales tienen una respuesta directa sobre el sistema nervioso del hombre, mismos que de acuerdo con su tonalidad y ritmo producen diversos efectos que permiten al estado de un individuo experimentar emociones variadas y que generan un lenguaje eficaz para provocar, mostrar y expresar sentimientos:

Los sonidos tienen acción directa sobre el sistema nervioso y está fuera de toda duda que cuando dichos sonidos van regularizados según el arte musical, producen efectos físicos y morales proporcionados al estado del individuo. Inútil, pues, sería querer eludir, a las leyes de la naturaleza. (Maya: 1994: 23)

Además, opinaba que las diversas formas musicales estaban asociadas a caracteres sociales, culturales y personales, que en unión se encargaban de señalar lo que se era como persona y como mexicano: hoy entendido como elementos identitarios. Esto demuestra que Morales tenía los conocimientos y valoraciones estéticas, artísticas y musicales, para mostrar la importancia de la música bajo una mirada que todos pudieran entender, practicar y apreciar.

Para Morales la música, como arte, era el alimento del espíritu, el mediador de la cultura; la expresión de la intelectualidad humana en su individual o colectiva manifestación, por lo mismo, se debe aceptar, considerar y tratar con rigurosidad, esmero y prudencia, para que con ello se le otorgue la formalidad que es su esencia.

3.2 Diversidad musical

Habiendo conocido los alcances sociales de la música en la sociedad decimonónica, es prudente señalar las diversas propuestas y conceptos básicos musicales como otro de los criterios que interesaron al compositor; en este aspecto Morales no sólo se preocupó por ejemplificar las innovaciones que otros territorios han hecho en la música, además, buscó caracterizarla tanto en su estructura formal como en los efectos que provocó y enlistar a los representantes que en unión marcaron parte de la Historia de la música.

Aunque Morales conocía bien las tendencias alemanas y francesas, no hizo comentarios u opiniones, principalmente, porque la sociedad mexicana ya tenía cierta conciencia de ellos y no fueron recibidas con mucho interés y gusto, por ello se enfocó en describir las creaciones de espacios como Irlanda, Turquía, Roma Antigua e Italia para que sus lectores aprendieran de ellos y siguieran cultivándose en este arte.

Respecto a la música irlandesa, la ubicaba como un tipo de música hecha por afición porque a pesar de que tuvieran la capacidad técnica en el arpa y el canto, éstos no contaban con un

orden y reglamento establecido para su práctica, más bien lo comprendía como un medio de expresión libre e improvisado. (Maya: 1994: 39)

Para ese periodo los irlandeses se distinguían por un estilo melódico dulce y sensible que atacaba directamente al alma por medio de tranquilidad o agitación, dichos resultados se lograban mediante de tres tipos de música —que según Morales, estaban asociados a los griegos—, estos eran *golltraidheacht*, *geantraidheacht* y *suantraidheacht* que podían ser tocados en concierto, por separado o bien haciendo fusiones; el primero era para fiestas públicas o heroicas, el segundo para las manifestaciones de dolor o tristeza y el tercero para preparar al alma para reposar o bien elevar la moral a causa del trabajo. (Maya: 1994: 40)

Los instrumentos que eran usados para este tipo de música eran el arpa en sus cuatro especies: *crear-seach* o arpa irlandesa; el *keirnine* o arpa pequeña con 50 o 60 cuerdas; el *cionas cruil* de 10 cuerdas y el *creamthine cruil* compuesta de seis cuerdas. Tenían también cornamusas, el *Blaosg* —instrumento escocés—, flautas y cuatro clases de trompetas: *stuic o stoc* que gracias a su boquilla ancha hacían llamados de asamblea; el *corno* para la guerra; el *duday* usado por la caballería y el *gall-trompa*, una aportación de los ingleses. (Maya: 1994:40)

Para nuestro compositor, la música turca resultaba particular, ya que, por un lado, era tan conocida que la practicaba toda la sociedad sin importar su clase social, aunque la diferencia entre adinerados y pobres era que unos la entendían como un arte y otros no. Por otro lado, su sistema de notación⁴⁵ aún se basaba en el numérico mismo que le valía para considerarlo por debajo de los estándares musicales de Europa, así sus piezas al ser populares y militares no tenían el carácter de artístico, debido a que no cumplían con las habilidades en giros melódicos, en especial de tonos que la tradición europea ya había establecido para el gusto del público tanto de esa área como de América. Los instrumentos que se destacaban eran la

⁴⁵ Se refiere al sistema de escritura utilizado para representar gráficamente una pieza musical, permitiendo a un intérprete que la ejecute de la manera deseada por el compositor. Durante la edad media se desarrollaron nuevos símbolos y códigos para establecer con precisión la altura de las notas, el tiempo y los tonos, entre ellos se usan las letras y números.

guitarra, flauta, el tambor, platillo, oboe, tambora, triángulo, *keman*, *asakali keman*, *sino keman*, *rebaño*, *tambur*, *mescal*, *salterio*, *canun*, *daire* y *pandura*. (Maya: 1994: 41)

A los romanos antiguos los catalogaba en una posición diferente, pues al tener una influencia directa con los griegos, su música no tenía ningún tipo de innovación creativa a causa de la adopción en escritura e instrumentalización musical. Según Morales el desempeño de los romanos era bajo en comparación con los aportes de otras civilizaciones, ya que mientras griegos, etruscos o egipcios introdujeron nuevos instrumentos o tonalidades, éstos continuaron con las aportaciones sin ningún tipo de modificación; aunque vale la pena señalar que sus comentarios no eran un ataque para demeritar su importancia en la Historia de la música o bien para entenderlo como una copia artística, por el contrario, reconocía el papel de los romanos porque parte del éxito y su trascendencia histórica vino del significado social que le adjudicaban a la música, ya sea por los emperadores como Julio César, Nerón, Calígula o Augusto, incluso por contextos de sociabilidad como banquetes, funerales o espectáculos. (Maya: 1994: 47)

Ahora bien, como ya se ha mencionado, el estilo italiano es el que practicó Melesio Morales a lo largo de su vida profesional, por ello también dedicó algunas palabras a este género en una breve explicación en que señaló aspectos como su llegada a la Ciudad de México gracias del empresario Joaquín Moreno y de lo que implicaría dentro de la población mexicana:

“¡Ya era tiempo! ¡Loado sea el Todopoderoso! ¡Tendremos ópera italiana! Después de soportar ese aborto de la inspiración humana [...] después de tolerar pacientemente y hasta con inexplicable aplauso la cremación de las mejores producciones del repertorio lírico moderno” (Maya: 1994: 49)

A partir de que observó que la ópera bufa francesa presentó poca afluencia de asistentes, bajo interés por los artistas que consideraban eran poco expresivos y disgusto por el tipo de canto basado en tonos chillantes y guturales, el empresario buscó una alternativa artística que ejerciera mayor impacto en los hombres y mujeres mexicanos, por ello en 1883 su respuesta

fue integrar la participación de la ópera italiana de primera categoría⁴⁶, con la intención de hacer que el *bel canto* provocara en el público mayor impacto sensorial y armónico al que ya estaban acostumbrados.

Aunque Morales reconocía la popularidad de la ópera italiana dentro de México, también encontraba inconsistencias en el trabajo de las compañías y sus directores. El principal problema que consideraba era que las orquesta eran insubordinadas e indisciplinadas y que, si el maestro no tenía las habilidades, así como hacerse respetar estaban destinadas al fracaso. (Morales: 1999: 29)

Aunado a ello, Morales consideraba que debía existir una corresponsabilidad entre el director y sus miembros, en donde fueran capaces de reconocer e identificar las habilidades del otro para que se diera un mejor aprovechamiento sonoro y práctico, dicho de otro modo, cada integrante debía ocuparse de su propio instrumento y a su vez, confiar en los conocimientos y ejecuciones de sus compañeros para que las diferencias musicales se usaran a favor del desarrollo orquestal durante los ensayos y presentaciones.

Pese a que son pocos los textos que se encuentran en su diario y en sus aportaciones periodísticas en relación con las formas musicales y sus características, los ejemplos antes enunciados indican que Morales destinó parte de su labor como músico y compositor en mantenerse informado y actualizado de las propuestas que se daban en el mundo, mismo que difundió a la población mexicana para que el nivel intelectual de la música se practicará en todos los lectores y gustosos del arte.

A partir de estos escritos, también logró profundizar y analizar la relevancia de la música por medio de conceptos que son indispensables para los ejecutantes, algunos de éstos fueron la sinfonía y melodía, el canto, instrumentos como el piano y las compañías de ópera. El conocimiento de estos términos también representaba el aprendizaje formal y, como se vio párrafos arriba, algunos sólo eran melómanos, sin embargo, no bastaba con entender la música

⁴⁶ Este tipo era considerado de los más importantes, estas eran óperas que se presentaban en los grandes teatros italianos y que además gozaban de instrumentos y ejecutantes novedosos como violoncelistas, oboes, arpas o directores de orquesta reconocidos. (Maya: 1994: 51)

desde su carácter social y cultural: comprender los términos era indispensable para que el crecimiento y desarrollo musical del país dieran grandes resultados.

No es nada extraño que este tipo de análisis estén presentes dentro de la perspectiva de Morales, pues son ideas y juicios que estuvieron involucrados en su vida de manera constante, pero se vuelven relevantes para este estudio porque, al ser parte elemental del siglo XIX, en el aspecto musical, da una explicación propia de su tiempo y del proceso que han tenido los conceptos en el ámbito artístico-musical, muy diferentes a cómo se persiguen en la actualidad.

Generalmente, este tipo de reflexiones las hacía a manera de apuntes, mismos que publicaba para que quien los leyera tuviera, de manera clara y concisa, los datos necesarios para entender las ideas claves. Uno de los puntos que más le interesó fue la sinfonía, la que entendía como la expresión más completa del lenguaje musical debido a su carácter polimorfo⁴⁷.

Los músicos de la época, incluido Melesio Morales, eran conscientes de que los términos usados atravesaron por ajustes y consolidación de pensamiento, es decir, dependiendo del tiempo, espacio y cultura se le adjudicaba un significado diferente pero que a grandes rasgos mantenía la esencia central, la consonancia perfecta a partir de un intervalo en una octava⁴⁸

Otros de los significados que destaca Morales en su artículo son aquellos que eran usados para designar a los miembros de un coro en tonalidades: graves y agudas, o bien para referirse a un tipo de instrumento que también se llamaban *chifonia* por sus modificaciones de dicción, pero que hoy es conocido como viola; a raíz de ello también se estableció cuál era el instrumento sinfónico por excelencia, ésta fue la orquesta por su cantidad y calidad, pues gracias a la diversidad de instrumentos permite lograr una variedad de timbres. Igualmente la interpretaban como un título de pieza instrumental, pero posteriormente se modificó por nombres que correspondían a las oberturas o a las obras completas. (Maya: 1994: 132)

⁴⁷ Lo que indica que la forma musical puede adaptarse a las necesidades de composición y expresión del músico.

⁴⁸ Es un salto de ocho notas, es decir, la distancia entre una nota y otra que está separada de ella entre ocho posiciones.

El tema de la sinfonía es realmente complejo y extenso de comprender, y Morales tenía conciencia de que la explicación debía ser breve y enlistada para no confundir al lector, además, era consciente de que estos temas eran abordados en las clases que se ofrecían en el Conservatorio de Música, por lo que su intención no era otra más que introducir y enseñar los principales términos musicales.

Otro concepto que quería explicar era la melodía, la cual hoy entendemos como el resultado de la interacción entre la altura del sonido y el ritmo, es una sucesión lineal de notas que era útil para designar una voz melódica instrumental o vocal; Morales por su parte tenía otra opinión respecto a su significado que, según su criterio era expresión sugestiva, narrativa, vivificante dotada de una estructura pura y clara en la que se permitía apreciar el alma del arte y del músico. (Maya: 1994: 130)

El último concepto del que se tiene conocimiento que realizó Morales fue el canto, el inicio de su discurso se dirigió a enfatizar que la palabra canto podía ser entendida en hasta seis tipos de significados, los cuales eran: la conexión de sonidos variados y apreciables, emitidos por la voz humana por cualquier instrumento a propósito; el siguiente era el que indicaba la parte melódica que es la que resulta de la duración y sucesión de los sonidos, que es susceptible de expresión a la cual todo va subordinado; el tercero, aquélla de las cuatro voces humanas que se llama soprano; cuarto, una parte de poema o composición poética; siguiente, la cuerda más aguda del violín y finalmente la sexta, un tipo de canto carnavalesco que se distribuía en Florencia con motivo de las antiguas mascaradas. (Maya: 1994: 42)

Toda esta diversidad de definiciones indica que durante el siglo XIX se seguía trabajando en la conformación de conceptos musicales. Conforme los músicos investigaban y realizaban estudios sobre el arte musical a partir de la opinión de artistas célebres y de la historia se fueron introduciendo nuevas perspectivas y propuestas de aprendizaje, mismos que propiciaron diferentes opiniones que, posteriormente, se acotaron a lo que actualmente se conoce como canto.

Los tipos de canto que se reconocían en ese periodo también fueron un punto a destacar: uno era el natural, que es aquel utilizado por el hombre para ejecutar pedazos vocales de memoria,

mismos que no requirieron de ocupar el arte del canto; el otro, el artificial, se trata del perfeccionamiento del primero por medio de la docencia y apego en las artes, este tipo indica que al ser ésta una categoría con la que no se nace, requiere de cierto ejercicio que inicia con una parte mecánica que se diferencia por tener ciertas cualidades en la voz, como por ejemplo la calidad sonora, timbre, entonación, ágil, flexible, modulada y dulce, por mencionar algunas y se consolida con la técnica que se refiere a caracterizar la voz para que quienes lo escuchen puedan experimentar el diálogo de emociones y sentimientos representados por el artista en sus obras.

El mismo canto retoma estas categorías para clasificarlas en varios géneros como son el canto *recitado*, *recitativo instrumentado*, *spianato*, *andante*, *allegro* y *el agitato* cada uno de éstos se distingue por la manera de ejecutarse, en el caso del primero se representa por el poco uso de ornamentación musical, el cantante realiza su discurso haciendo una combinación entre el canto y el habla; el siguiente comparte crédito con el compositor, ya que el querer acentuar el sentimiento hacen uso de ornamentos que debe ser resaltados y sostenidos por la voz del cantante; el *spianato* también incluye aspectos de recitativo instrumentado; además, el cantante debía dominar el arte de *filar*⁴⁹ los sonidos, de ejecutar con claridad las frases del canto, la gracia en la expresión y la nobleza de sentimiento que distingue este carácter de todos los demás y que no admiten sino pocos ornamentos, siempre que sean de una ejecución sostenida, lenta y digna, sin caer en la monotonía (Maya: 1994: 43).

El *andante* se caracteriza por el manejo en la inflexión de voz, que dicho de otro modo pretende que el ejecutante module su voz en dos variaciones de tono diferentes; muy similar a la anterior. El *allegro* mostraba la potencia vocal por medio de la flexibilidad y la fuerza. El *agitato*, por otro lado, es más pasional, pues, aunque comparte las características de las anteriores es la intensidad expresiva la que destaca por mostrar con deleite y exaltación emociones como la ira, el dolor, la tristeza o alegría.

⁴⁹ Sostener un sonido sin alterar ni el timbre ni la intensidad

Para Morales el canto como parte de la modernidad musical, era uno de los elementos más importantes, porque implicaba la representación del buen modo de expresión, acompañamiento y protagonismo:

El canto instrumental no sólo puede departir con la parte cantante de la alocución musical, sino que puede muy bien en dadas ocasiones pintar por sí solo todos los efectos que la situación demanda. La voz humana, graciosa y apasionada por naturaleza, puede expresar sentimientos afables y serenos, pero es impotente para hacer conocer lo estrepitoso; no puede asumir imágenes que le son extrañas, ni desarrollar efectos propios de las masas, como por ejemplo el estrépito de la guerra; ni puede: traducir la detonación del rayo; ni dar idea de una llamada a la caza, etcétera; esto queda reservado al canto instrumental, principalmente en la ópera, en el baile, en las sinfonías y en el concierto. (Maya: 1994: 46)

Esta diversidad musical Morales la identificaba a través de los instrumentos, para él éstos eran la herramienta idónea que acompañaba tanto a la creatividad como a las formas musicales en el proceso de apreciación e interpretación, por tal razón también dedicó algunas palabras al piano, que fue el instrumento predilecto y favorito de la época decimonónica.

Para iniciar dicha reflexión hecha para el diario *El tiempo*, ofrece un breve contexto respecto a la fabricación de los pianos en donde destacaron los alemanes, franceses, austriacos y estadounidenses, quienes aportaron innovaciones importantes en su construcción y sonoridad, en concreto el uso de doble escape, la posición de las cuerdas y forma de cuadrilongo, compuesta por cinco o siete octavas, aumentó en la proporción de la caja armónica y la creación del piano consola con cuerdas cruzadas.

La participación de diferentes fabricantes y compañías fueron los que permitieron el desarrollo estructural y armónico del piano, a diferentes escalas y tiempos perfeccionaron el proceso de construcción de este instrumento. Este tipo de innovaciones no sólo significó conocer la historia de las habilidades de construcción, también fue el elemento fundamental para que los músicos adaptaran y mejoraran sus obras de acuerdo al sonido que ofrecía las diferentes características del piano; aunque muchos fueron los que contribuyeron a lo antes mencionado existieron algunas figuras que destacaron cómo fue Ignacio Pleyel, Enrique Hera Henri Pape,

pero sobre todo el italiano Bartolomeo Cristofori, un fabricante de instrumentos de teclado. Su trabajo inició con la realización de experimentos en la construcción del pianoforte, el mecanismo permitía la independencia de movimiento del martinete que golpea la cuerda, al presionar la tecla un saltador ubicado más delante de la mitad de ésta se eleva y empuja la palanca intermedia, que a su vez transfiere el movimiento al martinete aplicando mayor fuerza que la que da la tecla presionada. (Latham: 2008: 397)

Otro fue Johannes Zumpe, que en 1766 comenzó a fabricar el piano cuadrado con estructura simple y similar a la del clavicordio. Su mecanismo consistió en retirar la palanca intermedia del brazo del martinete, cuya cabeza hecha de piel suave se eleva y golpea la cuerda, por lo tanto, las cuerdas son de mayor resistencia, su bastidor es reforzado y la producción del sonido se da por la presión y acción de los martillos. (Latham: 2008: 1188)

Así mismo, el francés Sebastián Érard y su compañía fabricante de pianos y arpas presentaron un mecanismo que sería la base de los pianos modernos. Éste retoma la palanca intermedia que había quedado excluida de los pianos ingleses con el fin de poder repetir notas de manera más rápida. El escape simple requería que el dedo se levantara completamente de la tecla para poder reatarla, pero con el nuevo sistema de escape doble podía volver a bajarse incluso antes de haberla levantado completamente. (Latham: 2008: 528)

Estas aportaciones indican que la primera mitad del siglo XIX fue determinante para la transformación de la música, porque el establecimiento de nuevas fábricas y adelantos de construcción permitió el crecimiento y expansión que abarcó áreas como la economía, por su aumento en compra y venta; la educación, que era parte importante de la enseñanza musical ya sea particular o en instituciones y, por supuesto, el perfeccionamiento de técnica y práctica.

A partir del piano, Melesio Morales también realizó comentarios a quienes los ejecutaban y enseñaban, dicho de otro modo, para él, la figura del artista como maestro y cantante también tenía un papel indispensable que definía el éxito de las obras dentro de la orquesta y las presentaciones.

Aunque con un poco de recelo, él explicaba que en general un artista era un canalla, ignorante e intolerante que, surgido del pueblo, los describía como bajos de educación (en parte porque sus principales trabajos eran oficios como cargadores, carpinteros, barqueros, porteros, entre otros), pero con un carácter feroz y mal intencionado que se debía a las experiencias compartidas con empresarios.

Cabe señalar que estos artistas y cantantes, tenían además, desde su opinión, otros elementos característicos, por ejemplo, las fases que consideraba Morales para poder nombrar a alguien como tal eran: nacer, educarse de acuerdo a las posibilidades económicas y sociales que su familia le ofrecía y aprender un oficio —como los ya mencionados—, así mismo por fortuna o por contexto, debieron haber sido escuchados por algún maestro que les ofrecería enseñarles bajo ciertas condiciones, pero no cualquiera cumplía con ello, los verdaderos maestros de la época se dedicaban a enseñar por métodos y reglas, pero los que buscaban a estos nacientes cantantes sólo practicaban la memoria por medio de algunas óperas aprendidas por memorización y sin algún tipo de carácter artístico y creativo. (Morales: 1999: 28)

Finalmente, gracias a los criterios ya mencionados, hace una distinción importante respecto a la composición musical que parte del color en la música, este término lo empleaba bajo dos categorías lo local e individual; el primero lo emplea como el resultado de la combinación parcial o total de ciertos elementos para que lleguen a un fin, principalmente para dar cuenta de una época, un pueblo o acontecimiento, mejor dicho: de un tiempo y espacio; mientras que el segundo lo ocupó para señalar los tipos musicales de los personajes que se están realizando, o bien se usó para comprender la tonalidad y modulación adecuada de los instrumentos y de sus efectos, y a su vez, los límites y manejos de la sonoridad para un mejor aprovechamiento de los mismos (Maya: 1994: 73).

El colorido que Morales proponía para entender los tonos musicales estaba dividido en dos, por mayores y menores, en cada uno se encargó de señalar las características de ejecución que iban desde lo muy fácil a lo muy difícil y las de percepción que eran vibrantes, nobles, mudas violentas o tristes. (Anexo 4)

Cada uno de estos colores no sólo implicó posicionar al tono en un grado de dificultad, por el contrario, permitió identificar su carácter sustancial aplicado en la ejecución de la orquesta, lo que indica la funcionalidad del tono, del instrumento o del personaje en un ambiente armónico y musical que, a su vez, facilitara la comprensión del significado emocional, espacial y temporal dado en una obra musical.

Lo antes mencionado indica varios puntos importantes, por un lado, la relevancia de estos términos y conceptos no sólo demuestran los conocimientos que nuestro compositor tenía como músico; además, señala que para formar parte de este grupo de artistas, el trabajo de otros a lo largo de la Historia de la música implica que para la época y para él, era válido cuestionar e incorporar nuevas opiniones que fueran adecuadas para su contexto, dicho de otro modo, a partir de las aportaciones de años pasados se da el crecimiento, perfeccionamiento y transformación de la música como arte.

Por otra parte, así como se permitió el desarrollo entre los miembros de la música, fue, además, una herramienta pedagógica efectiva que permitió explicar de manera clara, concisa y breve la definición, así como el buen uso de estas palabras claves que formaron a la sociedad mexicana incitándola a practicar su gusto por la música bajo otra perspectiva.

3.3 Instituciones y métodos educativos

Recordemos que durante la vida de Morales la educación tuvo un valor significativo, no sólo por el hecho de que para llegar a ser un músico destacado debió estudiar y aprender todo lo que sus docentes le enseñaban, sino que, cuando consolidó su carrera y adquirió renombre, uno de sus principales medios de difusión musical fue la enseñanza en el conservatorio lo que le permitió reflexionar y criticar el nivel educativo en el que se encontraban los mexicanos, por ello este tema tuvo un espacio importante entre sus escritos realizados por lo que involucran.

La mayoría de las opiniones y comentarios que hacía estaban dirigidos a las instituciones y lo que éstas ofrecían a los estudiantes, por ejemplo, los planes de estudio, premiaciones y reconocimientos al aprovechamiento académico, presentaciones, y por supuesto, la

organización administrativa y reglamentos. Sin embargo, otros asuntos que priorizó en sus textos fueron sin duda los métodos de enseñanza, en función de comprender los beneficios y ventajas que traerían cuando los estudiantes y docentes lo ejecutaran.

Ahora bien, es importante señalar que Melesio Morales tenía claro que en las instituciones mexicanas existían diferencias significativas, mismas que propiciaban variadas perspectivas y posturas para aprender música, éstas iban desde los objetivos de ingreso hasta los perfiles de egreso, evidentemente para señalar esta idea se enfocó en los establecimientos que conoció durante su proceso de formación y viajes por Europa en lugares como: Florencia, Milán y México.

Dichos espacios se crearon a diferentes tiempos y con diversas especificaciones, respecto al mexicano poco se mencionará, ya que en capítulos anteriores se ha hecho. En el caso del Instituto de Florencia⁵⁰ fundado en 1860 conforme a los estatutos aprobados del gobernador general de la Toscana, B. Ricasoli se pretendió impartir sólo clases musicales; mientras que, en el Real Conservatorio de Milán establecido por el Príncipe Eugenio Napoleón en 1807, además de las clases de música se incluían temas teatrales. (Auxiliadora: 2017: 148)

No obstante, se debe señalar que, aunque la geografía, el idioma y las habilidades distinguieran estos procesos de formación, los tres compartían el pensamiento de involucrar a la población en el gusto y comprensión del arte musical, por ello los objetivos que compartían era los mismos:

1. Instruir a la juventud en el arte musical.
2. Premiar a los alumnos aprovechados y a los artistas hábiles.
3. Promover periódicamente concursos de composición.
4. Formar una biblioteca literario-musical, teniéndola a disposición de los estudiosos.
5. Dar conciertos de buena música, utilizando de preferencia la aptitud de los alumnos aventajados. (Maya: 1994: 32)

Pero así como compartían el mismo interés, también tenían ciertos elementos que los hacían distinguirse, específicamente en el plan de estudios; por ejemplo el Instituto de Florencia

⁵⁰ Conservatorio di Musica Luigi Cherubini en 1912.

impartía las materias de historia de la música y estética aplicada al arte musical, armonía, contrapunto y composición, acompañamiento y órgano, canto superior y de exclamación aplicada, solfeo teórico-práctico, piano (clases primarias y secundarias), violín y viola, violón, contrabajo, instrumentos de viento madera, instrumentos de viento-metal, canto coral.

Las materias del Conservatorio de Milán eran: nociones elementales, composición, canto superior, solfeo, piano, arpa, órgano, violín y viola, violón, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, instrumentos de latón, historia y filosofía de la música, declamación y gesto, literatura poética y dramática, historia patria, historia universal y geografía, literatura italiana y deberes del ciudadano, lengua francesa, mímica y baile. (Maya, 1994:34)

En cuanto al Conservatorio de México los cursos que se incluían eran: teoría musical y nociones preliminares de armonía, solfeo para hombres y mujeres, canto coral a voces solas (orfeón mixto y popular), canto coral con acompañamiento, canto superior y vocalización y nociones de anatomía, fisiología e higiene de los órganos de la voz, piano, piano y acompañamiento, violín, violín y viola, violoncello, contrabajo, flautas, oboe y fagot, clarinetes sus congéneres, trompa, instrumentos de latón en general, armonía, contrapunto y composición, estética teórica y aplicada, historia de la música y biografía de sus hombres célebres, acústica y fonografía, música de cámara, gráfica musical, lengua francesa y lengua italiana. (Maya: 1994: 37)

La selección curricular en todas estas instituciones deja claro que para la segunda mitad del siglo XIX ya se contaba con el apoyo por parte de miembros gubernamentales, mismos que facilitaron y dotaron a estos espacios de los elementos, habilidades y competencias necesarias para poder sostener y fundamentar academias de carácter artístico, y por supuesto, para cumplir con las necesidades y exigencias de la sociedad de cada territorio.

Cabe señalar que la admisión a estos recintos podía variar, en el caso de los florentinos recibían estudiantes bajo condiciones específicas, como permanecer en calidad de aspirantes durante seis meses y sujetos a exámenes de prueba, si los resultados eran positivos permanecían hasta diez años para estudiar y perfeccionar su técnica, pero si eran reprobatorios los declaraban incapaces para el arte. El caso mexicano era similar. Sin embargo, en el

conservatorio no se hacían pruebas, ya que la admisión era para todos los que lo desearan, lo que Morales señalaba como:

A nadie le prohíbe que se acerque a tomar agua bendita y a darse inútiles golpes de pecho ante la immaculada imagen de la diosa Euterpe, que se venera triste y silenciosa en su augusto santuario, situado frente a frente de los melones, chirimoyas y sandías, que, para su venta, están depositadas en el sucio mercado del Volador, a diez pasos del palacio de los Moctezumas. (Maya: 1994: 35)

En el conservatorio de Milán, por el contrario, los estudiantes eran admitidos más que por su talento por el poder adquisitivo que tenían sus familias, pues cada pupilo pagaba una cuota para seguir estudiando, misma que dependía de su calidad, ya fueran 120 pesos como interno o doce si eran externos.⁵¹ Además, debían presentar exámenes cada seis meses y realizar un concierto experimental en donde mostraban el crecimiento que habían tenido conforme a sus estudios, mismos que eran premiados por su grado de avance, algunos de éstos eran el Gran Premio, premio musical, gran mención y mención musical. (Maya: 1994: 36)

Melesio Morales tenía claro que entre estos dos institutos y México existía un punto de comparación que los posicionaba a un mismo nivel, pues en los tres se cumplían y cubrían las mismas aspiraciones de una sociedad respecto al interés por el arte; sin embargo, la diferencia se encontraba en que los resultados no eran similares, esta distinción partía de que ni todos los europeos tenían lo necesario para aprender, ni los mexicanos estaban inhabilitados para dedicarse a la música y, por supuesto, que artistas reconocidos como los europeos no los había en escuelas mexicanas, pero no por causa de su mal desempeño, sino porque hubo una falta de responsabilidad del gobierno que no se preocupó por fomentar la cultura y las artes musicales con la creación de espacios donde se pudieran realizar espectáculos.

Evidentemente, el poco reconocimiento de México frente a los europeos era la principal preocupación de Morales, porque, aunado al poco apoyo que recibía el conservatorio, sabía que no contaba con la trayectoria y antigüedad de Europa, pero a pesar de ello, nunca demeritó

⁵¹ Posible conversión a pesos mexicanos hecha por Morales.

el quehacer artístico de sus compatriotas, por el contrario, los alentaba para que al término de los estudios buscaran el apoyo de la sociedad para poder elevar su trabajo al nivel que estaba acostumbrado el público.

Dicho lo anterior, para el compositor la educación del conservatorio progresaba porque facilitó el crecimiento artístico, social y cultural a lo largo del siglo XIX, principalmente, en la presidencia de Antonio López de Santa Anna, pues durante la segunda mitad del siglo XIX se incorporaron elementos musicales como el metrónomo, la dirección por batuta, distinción entre cantantes barítonos y soprano y los métodos de enseñanza. (Maya: 1994: 94)

Estos mismos métodos de enseñanza fueron el siguiente factor desatacado por Morales, quien pensaba que éste era el mediador entre los conocimientos de los nuevos artistas y sus éxitos, esta misma idea le permitió contribuir en el desarrollo de estos planes, —como el plan de estudios ya señalado en el capítulo anterior—, cuya finalidad era analizarlos y adecuarlos a las necesidades de sus estudiantes, ya que se volvieron indispensables para mejorar.

Una de sus mayores aportaciones en este ámbito fueron *16 reglas para sentarse a tocar el piano, colocándose de manera conveniente, por Melesio Morales*, un pequeño manual publicado en *El Tiempo* (18 de octubre de 1904) que consistía en explicar por medio de gráficos y párrafos el modo adecuado y conveniente para tocar el piano. (Anexo 5)

Estas 16 reglas muestran que Melesio Morales conocía a detalle las dificultades de los estudiantes de música, y que para alcanzar al perfeccionamiento de las técnicas de ejecución era necesario realizar ciertas modificaciones y replanteamientos educativos que facilitarían el tocar el piano. Igualmente, este manual fue el ejemplo que enfatizó que el trabajo de los docentes y sus herramientas eran imprescindibles para la formación profesional de los alumnos de la época.

En particular, este texto obtuvo el visto bueno no sólo de los músicos y compositores que conocía de años por amistad y trabajo, sino también por los egresados y discípulos del conservatorio de música que ya habían empezado su carrera profesional. Los comentarios fueron favorables en su mayoría, destacaban que su estructura sencilla de lectura y redacción

facilitaba su comprensión, que eran los pasos convenientes y apropiados para tocar el piano y que la distribución de éste sería un punto a favor en la educación musical de México.

Otro trabajo en el que participó fue un proyecto solicitado por la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica, y se trató de la elaboración de un dictamen en el que se diera la opinión objetiva del *Método de transposición por medio de números* hecho por Alexis Azevedo. Los primeros comentarios que emitió son para afirmar que como cualquier interesado ofrece un nivel de innovaciones en pro de la música.

Su postura fue dura, aseguraba que este método estaría en pocos días en el olvido de las personas, pues a pesar de que Azevedo tenía el talento para corregir los defectos de métodos de notación pasados, y que agradecía su interés en mejorar el proyecto meloplástico⁵², su trabajo no hacía ningún tipo de propuesta innovadora o que diera el sustento adecuado, por el contrario, se trataba de un parafraseo de trabajos hechos por otros músicos como Juan Jacobo Rousseau, Pedro Galin y Emilio Chev e.

Para Morales se trataba de un escrito inútil porque el tránsito entre signos por notación numérica no facilita la práctica, es decir ubicaba del 1 al 12 con el *do, do#, re, re#, mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si* respectivamente; así mismo, consideraba que quitar el cálculo óptico, la impresión fotográfica que produce el cerebro respecto a la disposición de las notas sobre el pentagrama sería casi nula y sin grandes resultados. Por tal razón lo rechazó para que se aplicara en el Conservatorio de Música de México. (Maya: 1994: 11)

Lo mismo ocurrió con su maestro Felipe Larios, quien le pidió a Melesio Morales persuadir a la Junta Directiva del Conservatorio para que pudieran incluir dentro de los recursos escritos su texto *Teoría de primeros rudimentos*, un tipo de manual de enseñanza para solfeo, mismo que fue rechazado porque para ese momento estaban avalados los métodos de Parser n y Eslava. (Morales: 1999: 119)

⁵² Se trata de un método de notación musical iniciado por Juan Jacobo Rousseau y que presentó a la Academia de Ciencias de París en 1742. Consiste en sustituir las notas ordinarias valiéndose de los números, es decir, las notas en vez de llamar s  Do Re Mi Fa Sol La Si Do, serían del 1 al 8.

Este tipo de métodos eran aceptados porque cumplían con los requisitos necesarios de enseñanza, que usaban en México y solían incluir conceptos básicos que estaban en función de la efectividad y buena técnica de solfeo; es decir, se explicaban por medio de ejemplos gráficos la importancia del tiempo, del sonido, los signos, claves, compás y voz. (Eslava: 1999:2) En cuanto al trabajo de Larios en comparación con el de Parserón y Eslava poco se sabe, más bien la razón de su rechazo frente a la directiva se debió a cuestiones políticas, pues Larios se negaba a firmar la fidelidad a Lerdo de Tejada, lo que le generó la expulsión del desarrollo educativo musical de la segunda mitad del siglo.

Se debe tener en cuenta que su constante búsqueda por mejorar el arte musical se dio a lo largo de su cotidianidad y cercanía con la música, dicho de otro modo, su vida profesional, sus aportaciones y críticas sobre la educación son también parte fundamental para comprender el funcionamiento del arte, la música y la sociedad.

3.4 La música mexicana

Finalmente, Melesio Morales también realizó algunos comentarios respecto a la importancia de la música y “lo mexicano”, aunque se ha mencionado a lo largo de este estudio el crecimiento que México tuvo en términos musicales por medio de la educación y de la propia vida del compositor, aún enfatizamos en si realmente la nación durante el siglo XIX tuvo lo necesario para poder crear criterios y características que la definieran y destacaran del resto de otros territorios en cuanto al cultivo de la música.

En este tenor, también se realizaron críticas y comentarios que explicaban la dirección de la música mexicana con respecto al arte musical, generalmente Morales nunca hizo un texto específico para este tema; sin embargo, en la mayoría de sus publicaciones y algunas notas de su diario personal especificaba los puntos favorables que tenían los mexicanos y, por supuesto, señalaba lo que había que mejorar y perfeccionar para que se pudiera alcanzar el nivel profesional conocido en Europa.

El trabajo musical que se realizaba en la nación lo consideraba como *estilo mexicano*, una escuela buena y aceptada incluso fuera de sus propios límites fronterizos, que se difundía,

principalmente, gracias a las presentaciones de los enviados por el gobierno o empresarios, entre éstos se reconoció la labor de cantantes, compositores y músicos como el caso de Ángela Peralta, Julio Carrillo, Rosa Palacios, Manuel Iturbe, Juventino Rosas y Alberto Villaseñor, esto sin considerar a Morales, sus maestros o bandas militares. (Maya: 1994: 114)

El estilo mexicano no sólo respondía a las necesidades de interpretación de obras extranjeras, además ponía énfasis en el desarrollo creativo de la composición a partir del pensamiento nacionalista de la época; es decir, gracias a sus técnicas formales de música y apoyadas del conocimiento histórico, cultural y social de su territorio se realizaron piezas que pretendían divertir a la población, comunicarse entre unos y otros, así como destacar el nivel profesional que se tenía para ampliar la comprensión de la música y de su contexto particular.

En el caso de los artistas mexicanos tenía claro que a pesar de estudiar y querer agradar al público, no siempre eran señal de éxitos. Por otro lado, entre los cantantes e instrumentistas, existía una mayor probabilidad de adquirir popularidad en el medio, sin embargo, no era el caso de los compositores, pues éstos tenían que practicar y trabajar más en su formación educativa, debido a que necesitaban de otros conocimientos, pero sobre todo debían ser lo suficientemente virtuosos para que algún empresario se interesara en ellos y presentara sus obras.

No obstante, estos buenos comentarios no eran aplicables en cualquier momento del siglo XIX, Morales tenía claro que el terreno de las artes era impredecible porque el éxito del músico dependía, además del contexto del país, de las costumbres sociales que destacaban caracteres de corrupción, engaños, favoritismos, menosprecios, hábitos cotidianos entre otros defectos que veía en los mexicanos. (Morales: 1999: 69)

Uno de los temas en que profundizó fue el caso del arte musical en el ámbito religioso, el primer problema que señalaba era el mal uso del término “presentaciones de caridad” porque en su mayoría eran un recurrente tipo de penitencia para librar las culpas y pecados cometidos, o peor aún, para traficar con el dinero de otros a costa de los que no lo tenían, dicho de otro modo, usaban la miseria de otros y la ponían a servicio de sus intereses personales. (Morales: 1999: 95)

En resumen, Morales se preguntaba si México estaba listo para la música moderna en la que ya varios músicos y compositores se habían formado, y su respuesta era afirmativa, a pesar de conocer las deficiencias y problemáticas sociales, políticas y hasta morales, que se presentaban entre los mexicanos decimonónicos y que las contribuciones respecto a la forma e instrumentos eran nulas; sin embargo esperaba que las aspiraciones de los nuevos mexicanos educados en la música se encaminaran en creer que el arte no era un pasatiempo ni una actividad para llenar ratos de ocio. Por el contrario, debían replantarse en la mentalidad y costumbres de la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo y enfatizar que la música su conocimiento y enseñanza eran igualmente importantes a cualquiera otra de las disciplinas del saber, que necesitaba de las tres potencias del alma: memoria, inteligencia y voluntad para poder cultivarla.

Conclusiones

El presente estudio procuró exponer, hasta donde las fuentes disponibles lo permitieron, una revisión puntual del desarrollo de la música en México durante el siglo XIX que a partir del proceso independentista, generó un cambio de mentalidad y de estructura en la forma de comprender, tomar y adoptar criterios culturales y artísticos dentro de la sociedad. Además, dicho contexto permitió poner énfasis en la trascendencia histórica de sus personajes, quienes gracias a la relevancia de su trabajo y acciones, como fue la de Melesio Morales en la composición y crítica musical, pudieron ejemplificar que durante el siglo XIX existió un crecimiento y desarrollo en la música y el Arte.

Lo primero que quiero señalar es que la cultura musical del país se desarrolló en parte por la influencia, estudio y relación con otros espacios, mismos que permitieron el intercambio de conocimientos que se vieron representados en la ejecución técnica, educativa, creativa y formal de los músicos mexicanos. Este mismo intelectualismo musical significó para la sociedad un elemento fundamental y característico en el que la identidad pudo sustentar la pertenencia territorial, es decir, gracias a las obras hechas por mexicanos, se demostró que el país también podía ofrecer aportes significativos a la música y al gusto del público.

En este tenor, los músicos de la ciudad de México, trataron de aprovechar las diferentes tendencias artísticas musicales que se gestaban en el mundo, y que como ya se mencionó, favorecieron el proceso creativo y artístico en sus pobladores. Al tener éstos conciencia de los aspectos sustanciales de la música, que se basaron principalmente en las tendencias y corrientes artísticas, en las innovaciones instrumentales, temáticas y de composición, se pudieron crear piezas que además de exponer las capacidades y habilidades de los músicos y compositores mexicanos, también dieron paso a la profesionalización en la que se podía detectar los rasgos de como los nacidos en el país hicieron música, y que poco a poco se volvió en un factor indispensable y característico de la elite de la sociedad mexicana y, por supuesto, fue el contexto en el que Melesio Morales se sustentó para su desarrollo profesional.

Un punto interesante, y hacia el cual se volcó la investigación en un momento, fue el de precisar las particularidades de la música presente en la Ciudad de México en el siglo XIX;

sin embargo, la necesidad de considerarlo fue en realidad el de dar con los hilos conductores —presupuestos— de cómo es que nuestro compositor fue el ejemplo de dicha estructura general; es decir, identificamos los puntos de coincidencia y diferencia entre lo ya establecido y lo ofrecido por él, con la intención de ubicarlo dentro de este proceso y destacar su participación.

Así pues, se pudo advertir que la vida de Morales, aunque parece ser una pieza poco significativa frente al proceso histórico, dio muestras de que, desde su comportamiento y práctica musical, se ejercería algún cambio importante, lo que indica y comprueba que ninguna vida se vive fuera de la historia o de la sociedad y que en relación con ella es posible apreciar y percibir el pasado a nivel micro y proyectar en diferentes formas la realidad.

Como se sostuvo y pudo corroborar a lo largo de este estudio, la presencia de Morales fue sustancial en la conformación de la música mexicana, en específico de la ópera nacional y del desarrollo teórico y educativo, no sólo por el hecho de presentarla en otras partes del mundo, así como su trabajo y aprendizaje, sino además, porque dentro del contexto que ya se ha mencionado, su trabajo permitió un corte coyuntural en el proceso de la música al ofrecer herramientas y propuestas que destacarían la creación por medio de la composición que recurrió a elementos temáticos como lo histórico y dramático; la ejecución en la que aplicó técnicas para mejorar la forma de tocar el piano; la enseñanza en donde replanteó los conocimientos que se deben considerar para una educación musical más completa; y la formación de los músicos del país al reorganizar el plan de estudios y los espacios para que siguieran formándose profesionales en este arte.

De igual manera, su crecimiento en la música también se debe en cierta medida al contexto histórico, pues como es evidente, la relación individuo-sociedad permitió crear un punto de encuentro en el que el contexto —como producto humano—logró ser interiorizado por Morales para que las estructuras del siglo XIX en México, tanto bélicas, políticas, económicas y sociales, llegaran a determinar su propia conciencia y con ello, expresarlo y ubicarlo en el mundo social por medio de la música y sus obras artísticas.

Dicho lo anterior, su importancia para la música también se vio evidenciado en la creación y presentación de algunas obras, —especialmente *Ildegonda*—, mismas que lograron llamar la

atención de conocedores del medio por el hecho de contemplar e innovar en elementos formales y temáticos que eran del gusto de la época; o con la formación de un grupo que permitiera el crecimiento de los artistas como lo fue la *Sociedad Filarmónica Mexicana*, que además de apoyarlo a él, también fue la vía de crecimiento de músicos posteriores . Y por si eso no bastara, también abrió la oportunidad a discípulos y otros músicos a presentarse y laborar en ambientes fuera de México, lo que indica que sus aportaciones y experiencias fueron la oportunidad musical del territorio para lograr colocarse o por lo menos adquirir renombre dentro de los que tenían un alto grado de reconocimiento artístico.

Así mismo, se ha podido señalar que la relevancia de Melesio Morales también se enmarca en un papel que buscó destacar la continua lucha con el medio musical, su preocupación por ubicar a México en un espacio capaz de promover su propio conocimiento artístico-musical, a partir de la caracterización del gusto del público nacional y, sobre todo, por legitimar la existencia del arte mexicano tanto en la composición como en la interpretación. Es decir, Melesio Morales, fue un miembro activo y protagonista de su propio entorno, pues logró configurar con su papel de compositor, maestro y crítico a un ambiente musical, una forma de hacer, escuchar, aprender y comprender la música en el país.

No menos importante, es el hecho de referir la pertinencia que el estudio de la música, y concretamente de su relación con Morales, tiene para las investigaciones de corte biográfico e historiográfico, ya que fue un estudio en el que se ofreció una perspectiva histórica en la que se recurre y demuestra que el arte funciona a partir de sus artistas y obras, de su entorno y de su propia historia. Al respecto, estas reflexiones finales no pueden dejar de considerar que el desarrollo de este trabajo no sólo fue una muestra de reconocimiento de una persona en favor del arte mexicano, además permite comprender que para que fuera posible el desarrollo y la innovación del arte musical del siglo XIX, es necesario analizar y recurrir a diferentes partes que integran el contexto de la música, lo que, a su vez, proporcionará mayor información y claridad de lo que significó la música en el arte y la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XIX.

Bibliografía y fuentes

- Documentación sobre Melesio Morales. Archivo Histórico (antes Fondo Reservado) de la Biblioteca “Candelario Huízar”, Conservatorio Nacional de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Altamirano, I. M. (1869). *El Renacimiento*. México: UNAM.
- Bazant, M. (2017). Retos para escribir una biografía. *Secuencia*, 53-84.
- Bellinghausen, K. (2000). *Melesio Morales: catálogo de Música*. México: CONACULTA, INBA.
- Dulzín, S. (1982). *La educación musical en México. Historia social de la educación artística*. México: INBA, SEP.
- Elias, N. (2009). *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ferrari, E. O. (1961). *Reseña histórica del teatro en México*. México: Porrúa.
- Frisch, W. (2018). *La música en el siglo XIX*. (1. González-Castelao, Trad.) Madrid, España: Akal.
- González, L. A. (2014). *Características de la Música Mexicana del Siglo XIX: Un catálogo comentado de obras y compositores [Tesis de Maestría]*. México: UNAM.
- Granata, F. R. (1981). *La tradición operística en la Ciudad de México*. México: UNAM.
- Historia de la Música*. (2014). España: CPM Francisco Guerrero.
- Hobsbawm, E. (2009). *La era de la revolución, 1789-1848*. Buenos Aires: Crítica.
- Hoogen, E. v. (2008). *El ABC de la música clásica*. Madrid: Taurus.
- Jaén, J. I. (2002). *Orientación musical*. Panamá: Universal Books.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lazos, J. G. (2013). José Antonio Gómez y Olguín. En A. C. Becerra, *Enseñanza y ejercicio de la música en México*. México: Conacyt.
- Malmström, D. (1979). *Introducción a la música mexicana del S. XX*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Maya, Á. (1994). *Melesio Morales (1838-1908): Labor periodística*. México: CONACULTA, INBA, CENIDIM.
- Mayer-Serra, O. (1941). *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, CONACULTA, INBA, Cenidim.
- Medina, R. H. (2019). Un texto perdido. El Reglamento de la Primera Sociedad Filarmónica Mexicana. *El Artista*(16).
- Mendoza, V. T. (1982). *La canción mexicana: ensayo de clasificación y antología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Meyer, J. Z. (1989). *México frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico, 1776-2000*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Miranda, R., & Tello, A. (2013). *La música en los siglos XIX y XX*. México: CONACULTA.
- Morales, M. (1999). *Mi libro verde de apunte e impresiones*. México: CONACULTA.
- Morfín, L. M. (2013). El Colera en la Ciudad de México en el siglo XIX. *Estudios de Antropología Biológica*, 77-93.
- Pareyón, G. (1995). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Guadalajara: CONACULTA.
- Rodríguez, J. M. (2011). *Breve Historia de la Música*. Madrid: Nowtilos.
- Saldivar, G. (1986). José Mariano Elízaga. *Heterofonía*(95), 40-48.
- Sosa, J. O. (2010). *La Ópera en México. De la Independencia al inicio de la Revolución*. México: INBAL.
- Vasari, G. (1996). *Vidade los excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Estados Unidos de América: W. M Jackson.
- Villegas, J. R. (2019). Nacionalismo: la música durante el Segundo Imperio en la Ciudad de México. *Tlamatini. Mosaico humanístico*, 43-54.
- Zanolli, B. L. (2017). *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de México (1866-1996) Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*. México: INBAL.

Anexo 1. Al distinguido compositor mexicano Melesio Morales⁵³

Bien vengas el ave que en vuelo potente
Tus alas tendiste sonoras al mar,
Llevando a otra tierra, llevando a otra gente
Tu nombre y el nombre de México a la par.
Bien vengas en lave canola y modesta
Que el cielo de Anáhuac fulgente abrió;
Cenzontle parlero que vio mi floresta
Beber en sus puentes, bañarse en su sol.

Te dio nuestra selva sagrada y austera
Sus egos terribles, su voz de volcán,
Sus cantos de amores en agua parlera,
Las auras del valle su dulce llorar.

Tu sueño arrullaron de artista y de bardo
El canto de guerra, la voz del Clarín,
Vertiendo en tu frente sus copas de nardo
La triada del bosque, la flor del jardín.

Más ¡ay! de tu sueño de gloria divino
Llegó a despertarte tu voz de dolor...
Despertas y miras tu amargo destino,
Tu patria en las garras de rudo invasor.

La llaman esclava, la hieren en la frente,
Por débil fuerte la insulta cruel,
Imbécil la llaman al verla doliente,
Cobarde la dicen y esclava también.

Entonces valientes, cual fuera otros días
Que a Anáhuac llegaron los hijos del sol,
De bosques y llanos y sierras bravía
Los héroes brotan al bélicos son.

Las armas atruenan los cielos y tierra,
Del golfo al remoto pacífico mar;
Sus huellas de sangre dejaron la guerra
Se ve, y a los libres sin tregua luchar.

Y en tanto que el frente patriota esforzado
Conquista del héroe la palma inmortal,

Tú gritas: “¡A Europa! ¡también es soldado
¡El hijo del genio que anhela triunfar!

Yo iré hasta esa tierra de dioses y Reyes,
Allá en ese Olimpo, también lucharé;
Allá donde dictan gigante sus leyes,
De México el nombre triunfante diré.

Verán que si blande terrible la espada
El hijo es forzado del gran Guatimóc,
También el talento la palma sagrada
Conquista, y del arte en la gloria y blasón.

Dijiste: en tu frente brillo la aureola
Que el cielo ilumina y enciende la fe;
El arpa tomaste, y envuelto en la ola
De un mar de esperanzas, partir te miré.

Su vuelo de cóndor el genio divino
Te dio, y agitando su antorcha al volar,
Con fuego alumbraste tu negro camino,
Estela de fuego dejando al pasar.

E Italia la bella, verjel peregrino,
El lago entre do anidan sin fin
Los cisnes señores del arte divino,
Un nido de flores tejó para ti.

Las ninfas del Arno, “dejarle que cante”,
Dijeron, y atenta seguían tu voz;
Y atónita oyendo la tierra de Dante
De tu arpa los ecos, “¿quién es?” preguntó.

Un hijo de Anáhuac, las ninfas dijeron,
Y tantas y tantas con flores de abril
Tu frente inspirada de mirto ciñeron,
Que aún hoy sus aromas respiras aquí.

Tú entonces atrevido, del laburo sagrado
Que a Rossi y Bellini y corona en la sien,
Un ramo frondoso del tronco arrancado

⁵³ Publicada en el periódico *El Renacimiento* en fecha de 29 de mayo de 1869 en el apartado “Crónica de la Semana” en donde se hace mención del concierto a Morales.

Trajiste a tu patria, triunfante también.
Aquí está tu ofrenda, dijiste en tu anhelo;

La patria con lauros tu ofrenda pagó.
¡Levanta tu frente; la gloria en el cielo
Grabó ya tu nombre, y el sol lo alumbró

Anexo 2. Las alumnas del conservatorio de música al maestro Melesio Morales⁵⁴.

Cuando tu hogar dejaste, como al volcán
erguido
El cordón para alzarse del sol radiante en
vos,
De lágrimas sueñe con los ecos de tu
adiós.

Cuando tu hogar dejaste, la parte que
moría
¡Ay! Sólo puedo darte sus talleres de
dolor,
Las notas de su cielo, la mágica armonía
Que impregna sus espacios de Música y
amor.

Entonces reflejaba sobre tu frente
inquieta,
Algo como el oriente de un mundo
celestial;
Los ecos de Ildegonda decía: “un poeta”;
Los ángeles decían: “que pase el
inmortal”.

Pero venció la patria, alzó la frente
herida,
Y tú que recordabas la historia de los dos,
En tu cantar enviaste la historia de tu
vida...
Dolor, triunfos, y luego el tránsito de
Dios.

Tus cánticos y el dulce recuerdo de tu
nido

La patria ardió a tus voces cual Búcaro de
aromas,
Y nuestros votos fueron a ti por sobre el
mar,
Como parvada mansa de nítidas palomas
Cayendo sobre el arpa que acaba de
sonar.

Los Reyes, los señores del arte soberano
Pusieron entusiastas, tus notas al oír,
La clásica corona al pie del mexicano
Que un triunfo halló en el negro dintel del
porvenir.

El ave peregrina en busca de la gloria,
El ave americana, bien venga el patio
hogar;
Unidos cantaremos su lucha y su victoria,
Incienso que él ofrece de México al altar.

Y escuche de las niñas que adoran la
armonía,
La alegre bienvenida, la pura bendición,
Como del ave joven la humilde melodía
Que nada dice al genio y tanto al corazón.

⁵⁴ Publicada en el periódico *El Renacimiento* en fecha de 12 de junio de 1869 en el apartado “Crónica de la Semana” en donde se hace mención del concierto a Morales.

Anexo 3. Contrato⁵⁵

Por el presente conste que los señores A. Cipriani, como empresario de la ópera italiana, y don Melesio Morales en calidad de maestro compositor, concertador y director de orquesta, han celebrado el contrato siguiente:

1. El señor Morales se compromete a prestar sus servicios en la clase designada en todas las óperas, conciertos, oratorios y cantatas que la empresa confíe a su dirección, quedando también comprendidas las funciones de beneficio ya sea de artistas o por algún otro objeto.
2. En las óperas, funciones o parte de ellas que tome bajo su dirección, asistirá a todos los ensayos que sean necesarios, así al piano como a la orquesta y a las horas que la empresa designe, ejecutando los atajos, cordes y transportes que se acuerden con los artistas y la empresa.
3. Será así mismo obligación del señor Morales llevar la dirección en las representaciones que se le confíen.
4. Así mismo se compromete el señor Morales a poner en escena cuando lo determine la empresa una de las cuatro siguientes óperas de su composición: Ildegonda, Gino Corsini, Carlo Magno y Silvia, facilitando toda la música vocal e instrumental. Siendo condición que si la ópera que se pone es Ildegonda recibirá en recompensa el diez por ciento del producto que diere las representaciones que de ella haga la empresa, y si es cualquiera de las otras tres nuevas, el quince por ciento del mismo producto.
5. Por el desempeño de las obligaciones de que tratan los artículos primero, segundo y tercero, la empresa satisfará al señor Morales el sueldo de doscientos pesos por cada mes natural (200), que le serán pagados por quincenas adelantadas, excepto la última que será *posticipada*⁵⁶.
6. Este contrato que comenzará a correr el día 10 del corriente mes, durará por todo el tiempo que trabaje en esta ciudad la empresa del señor Cipriani.
7. En el caso de salir de esta capital la compañía de ópera, formando la empresa el señor Cipriani, si por no convenir así a cualquiera de los dos dejare la dirección el maestro Moderati, en igualdad de circunstancias el señor Cipriani preferirá para dirigir al maestro Morales a cualquier otro que se le presente.
8. Ambos contratantes se obligan a cumplir las obligaciones que se han impuesto y cualquiera de los dos que a ellas falte, autorizará al otro para dar por terminado el contrato o para exigir su cumplimiento según más le convenga.

⁵⁵ En dicho contrato no sólo se puede identificar los parámetros en los que trabajó Morales, también, es un ejemplo de las diversas obligaciones y derechos que como miembro de una compañía de ópera se deben cumplir durante la planeación de un espectáculo durante este siglo.

⁵⁶ Pospuesta.

9. En el caso de enfermedad del señor Morales, la empresa sólo le abonará una semana de sueldo, suspendiéndose en seguida éste hasta que se restablezca y pueda continuar trabajando.
10. Este contrato se cumplirá religiosamente por ambas partes, cesando o suspendiéndose en los casos en que cesen o se suspendan los contratos de los artistas.

México, mayo 9 de 1871
A. Cipriani (Morales: 1999: 110)

Anexo 4. Tabla de tonos

<i>Tonos mayores</i>	<i>Tonos menores</i>
<ul style="list-style-type: none">• Do. Fácil. Grave, mudo y sin color.• Do sostenido. Muy difícil. Algo colorido y saliente.• Re bemol. Menos difícil que el anterior. Majestuoso.• Re becuadro. Fácil. Gallardo, estrepitoso y algo trivial.• Re sostenido. Casi impracticable. Mudo.• Mi bemol. Fácil. Majestuoso, dulce, grave y suficientemente sonoro.• Mi becuadro. No muy difícil. Pomposo, brillante y noble.• Fa bemol. Impracticable.• Fa becuadro. Fácil. Enérgico, vigoroso.• Fa sostenido. Muy difícil. Brillante, incisivo.• Sol bemol. Muy difícil. Menos brillante; pero más tierno.• Sol becuadro. Fácil. Gallardo, pero tendiendo a trivial.• Sol sostenido. Casi impracticable. Mudo, pero noble.• La bemol. Poco difícil. Dulce, velado, noble.• La becuadro. Fácil. Brillante, saliente, alegre.• La sostenido. Impracticable.• Si bemol. Fácil. Noble, pero sin potencia.• Si becuadro. Algo difícil. Noble, sonoro, brillante.• Do bemol. Casi impracticable. Noble, pero poco sonoro.	<ul style="list-style-type: none">• Do. Fácil. Tétrico, poco sonoro.• Do sostenido. Bastante fácil. Trágico. Sonoro.• Re bemol. Muy difícil. Tétrico, poco sonoro.• Re becuadro. Fácil. Lúgubre, sonoro.• Re sostenido. Casi impracticable. Mudo.• Mi bemol. Difícil. Muy descolorido y tristísimo.• Mi becuadro. Fácil. Penetrante y molesto.• Fa bemol. Impracticable.• Fa becuadro. Algo difícil. Poco sonoro, tétrico, violento.• Fa sostenido. Menos difícil. Trágico, sonoro, incisivo.• Sol bemol. Impracticable.• Sol becuadro. Fácil. Melancólico, bastante sonoro y dulce.• Sol sostenido. Muy difícil. Poco sonoro, triste y saliente.• La bemol. Dificilísimo. Demasiado mudo y triste.• La becuadro. Fácil. Bastante sonoro, dulce, triste y noble.• La sostenido. Impracticable.• Si bemol. Difícil. Tétrico, mudo, ronco; pero noble.• Si becuadro. Fácil. Muy sonoro, áspero, siniestro y violento.• Do bemol. Impracticable

(Maya: 1994: 73)

Anexo 5. 16 reglas para sentarse a tocar el piano, colocándose de manera conveniente, por Melesio Morales.

1. Para sentarse ante el piano, el artista debe buscar el centro del teclado, que se encuentra en el "Re" de la cuarta octava. Frente a esa tecla ha de colocar el banquillo.
2. El banquillo ocupará lugar 20 centímetros, poco más o menos, retirado del piano, distancia que se precisará al observar la regla cuarta.
3. Al tomar asiento, cuidará el pianista de colocar con naturalidad los brazos, doblándolos en escuadra a fin de calcular que la altura de los codos quede al nivel de la horizontal que va a la superficie de las teclas blancas.
4. En seguida, inclinará su cuerpo, para tomar medida de las extremidades del teclado, abriendo los brazos y extendiéndolos hasta alcanzar por ambos lados, con los dedos meñiques, el "la" y el "do", teclas últimas.
5. Una vez sentada, mantendrá algo -no mucho- inclinado el dorso, adelantando un poco los brazos hacia el teclado.
6. Las manos, formando curva cada una, habrán de conservarse sobre el teclado sostenidas y movidas con flexibilidad por los puños, a fin de adaptarlas a los movimientos que le son propios.
7. Por regla general, los brazos deben permanecer quietos, algo movibles los antebrazos y muy sueltas las falanges especialmente al practicar el juego ligado.
8. Los goznes de los puños deben estar muy flexibles en el "picado", cada antebrazo firme en el "acentuado" y el total de las extremidades superiores con poderosa intervención de fuerza en los efectos de gran sonoridad.
9. El "*Staccato*" suave, pertenece a la agilidad de los dedos; el "*staccato*" acentuado, a la de las manos, movidas por los puños, y el "*staccato*" fortísimo, a la de los brazos. Diferéncianse el picado o "*picchettato*" del destacado o "*staccato*", en que aquél se ejecuta acompañado de pedal y éste sin él.
10. Es indispensable tener siempre en hueco las palmas de las manos, especialmente en las escalas simples, con el objeto de facilitar el paso de los pulgares, respectivamente, por debajo de ellas, y poder cruzar sobre los mismos los demás dedos, en los cambios.
11. Es conveniente también formar curva al extender cada mano, en las sucesiones de sextas y de octavas.
12. Las teclas han de ser percutidas siempre en sus centros, y con la parte superior de la yema de los dedos, excepto los pulgares, que por razón del lugar que ocupan en las manos, están destinados a herir con el lado inferior.
13. Jamás han de ser percutidas las teclas en sus bordes, ni con los dedos extendidos sobre la superficie de ellas.
14. En los arpeggios y en las escalas ligadas es preciso que el dedo de cambio no abandone su tecla, hasta que el cambiador esté en su puesto. Sólo de esta manera se llega a igualar el movimiento de sucesión.
15. Debe cuidar de no tener muy separadas las rodillas, sino un poco inmediatas una de la otra. Los muslos y las piernas habrán de proyectar un ángulo obtuso hacia los pedales. El pie de lado derecho se tendrá constantemente activo sobre el pedal llamado "fuerte", y prevenido el del lado izquierdo, para las veces que habrá de

usar el segundo pedal, dicho "sordino". El tercer pedal (pedal Steinway), no teniendo todavía aprovechamiento designado, dése por ausente.

16. Evite el pianista los ademanes y contorsiones innecesarias, por ser de pésimo efecto; así como la completa inmovilidad. La expresión musical permite, y aun necesita, de ciertas manifestaciones exteriores, tranquilas y sin afectación, excitadas por el sentir de lo bello; pero a condición de que sean verdaderas y espontáneas. (Maya: 1994: 122)