

Visión musical norteamericana de las otras Américas hacia 1900 *

por Robert Stevenson

El interés de los norteamericanos durante el siglo XIX, por los acontecimientos políticos de Latinoamérica, produjo un torrente de ediciones de música liviana, las llamadas “piezas de álbum”. Las dos décadas en que Latinoamérica estaba en primer plano fueron, por supuesto, las de 1840 y 1890. No obstante, ya en 1810 Peter Weldon¹, establecido en Nueva York, editó allí un *Brasilian Waltz* para flauta, clarinete (o violín), y piano, para dar la bienvenida al Nuevo Mundo al Rey João VI de Portugal. Carleton Sprague Smith traza las relaciones musicales entre Brasil y los Estados Unidos en un artículo que parte desde el vals de Weldon, cuyo título en portugués fue: *Favorita Waltz Brasileira Para Piano Forte com Acompanhamento de Flauta Clarinete ò Violin*². El grabado de la carátula de Weldon muestra el desembarque real en Río de Janeiro en enero de 1808.

Según la opinión de Smith, un cambio de mayor a menor infundiría un estilo más brasileño al tema del gallardo vals. La parte pianística de Weldon resplandece en brillantes figuraciones arpegiadas en semicorcheas, en la voz superior, apoyadas por un bajo firme, en ritmo de vals y en disposición cerrada. La melodía inicial para flauta, clarinete o violín, es la siguiente:



* Una síntesis de este trabajo fue leída en el Congreso Nacional de la American Musicological Society, el 4 de noviembre de 1976 en Washington D. C.

¹ Las direcciones de Peter Weldon en Nueva York, entre 1800 y 1808, figuran en *Music Directory of Early New York City* (Nueva York: New York Public Library, 1941), p. 24, de Virginia Larkin Readway. Músicos con apellidos franceses e italianos, aparecen frecuentemente en los directorios de la ciudad de Nueva York antes de la década de 1850, que ella puso en índice, pero no figuran los de apellidos españoles. Como excepción ella encontró el de Antonio C. Martínez, conceptuado como “profesor de música” o también como “músico” desde 1844 hasta 1875. Solamente en la década de 1850 y 1860 Nueva York comenzó a tener músicos de apellidos hispanos tales como Jaime Nunó y los Carreños.

² “Relações musicais entre o Brasil e os Estados Unidos de Norte America”, *Boletín Latino-Americano de Música*, VI (Río de Janeiro, 1946), pp. 140-141. Véanse también sus ob-

Rev. Musical Chilena, 1977, XXXI, Nº 137, pp. 5-35.

Si bien el espíritu brasileño del vals de Weldon, es bastante relativo, esta obra captó la fantasía del público norteamericano. Richard J. Wolfe registra diez tiradas más en Nueva York, Boston y Filadelfia, todas presumiblemente anteriores a 1825³.

Entre otras obras de este tipo, anteriores a 1825, Carleton Sprague Smith señala una canción y dos marchas en homenaje a Simón Bolívar (1783-1830); un conjunto de cinco vales dedicados a Bernardo O'Higgins (1778-1842) y dos marchas dedicadas a Jean Pierre Boyer (1776-1850), gobernante de Haití desde 1818 a 1843⁴. La segunda de las marchas, en homenaje al gobernante de Haití de más dilatada trayectoria, es doblemente significativo porque su compositor, Francis Johnson (1792-1844), fue en su época, y a pesar de todo, el músico de descendencia africana más editado. Desde 1823 aproximadamente, el Presidente Boyer para atraer a los negros libres de los Estados Unidos, había comenzado a ofrecer pasajes gratuitos y una pequeña pensión para instalarse en el país. Hacia 1825 habían llegado suficientes negros del Norte a Port-au-Prince como para iniciar allí una iglesia africana Metodista Episcopal⁵. La *Recognition March*, de Johnson, no sólo atrajo la atención sobre la garantizada seguridad de las costas de Haití —una vez que Francia había renunciado a todos sus derechos sobre la que fue su

servaciones sobre el "Brazilian Waltz" de Weldon, en Richard J. Wolfe, *Secular Music in America 1801-1825 A Bibliography* (Nueva York: New York Public Library, 1964), I, xv-xvi.

³ *Secular Music in America*, III, pp. 949-950.

⁴ *Bolívar. A Peruvian Battle Song. As sung by Mr. Howard with unbounded applause at the Chatham Theatre. Written by G. P. Morris, Esqr. Arranged by T.W.H.B.B.* Filadelfia, Editado y vendido por Geo. Willig 171 Chesnut st. Precio 38 ctvs. (Wolfe, item 384); *General Bolívar's Grand March*. Nueva York, Editado por N. Thurston, y *General Bolívar's March Dedicated to the Columbians by the Publishers*. Nueva York, editado por A. & W. Geib, 23 Maiden lane (Wolfe, 2938, 2939; ambas marchas son de George Geib). *Five South American waltzes. Dedicated to Don Bernardo O'Higgins, Supreme Dictator of Chili*. Nueva York, Grabado, impreso y vendido por E. Rirey, 29 Chatham street. Numéricamente los cinco vales se titulan así: "O'Higgins waltz", "Buenos Ayres waltz", "Constellation waltz", "The Siege of Callao", "Gen. San Martín's waltz" (Vals de O'Higgins, Vals de Buenos Aires, Vals Constelación, El Sitio de Callao, Vals del General San Martín) (Wolfe, 8458). El derecho de autor para estos vales data del 29 de agosto de 1823.

The President of Hayti's march. Composed for & respectfully dedicated to His Excellency Jean Pierre Boyer by E. C. Riley. Nueva York, grabado impreso y vendido por E. Riley, 29 Chatham street (Wolfe, 7487 [1825]).

Recognition march on the Independence of Hayti. For the piano forte & flute. Composed expressly for the occasion and dedicated to President J. P. Boyer by his humble servant with every sentiment of respect, Francis Johnson. Filadelfia, editado y vendido por G. Willig, N° 171 Chestnut st. (Wolfe, 4662; la independencia de Haití fue reconocida por Francia el 17 de abril de 1825, y condicionada al pago de una indemnización).

⁵ *Mark Baker Bird, The Black Man; or, Haytian Independence* (Nueva York: El Autor, 1869), pp. 152-153. El plan original de Boyer concebido en 1823, contemplaba atraer 20.000 negros libres desde los Estados Unidos a Haití.

más rica colonia en el Nuevo Mundo, a cambio de una prometida indemnización— sino que, también, proyectó esplendor sobre las ofertas de inmigración del Presidente Boyer. El homenaje de Johnson al gobernante de Haití es, sin duda, su publicación más elaborada, con algunos motivos beethovenianos, modulaciones eficaces e inclusive algunos compases en los que la melodía y el acompañamiento se responden en forma imitativa⁶. Boyer, que en su juventud había visitado París y que murió allí, presumiblemente tenía el suficiente gusto por la música como para apreciar semejante gesto.

Entre los años 1824 y 1826, Carl⁷ Meineke (1782-1850) —todavía representado en el himnario Protestante con un Gloria Patri⁸— editó en Baltimore *The Mexican Waltz for the Piano Forte*. Demostramos a continuación las dos líneas contrastantes de este vals rápido en 3/8. La mano izquierda tiene un bajo redundante (Do, Mi, Sol dos veces; Sol₁, Re, Sol cuatro veces; Do, Mi, Sol y Do, do en la primera línea; Do, do, do, cuatro veces; Sol, sol, sol dos veces; Do, Mi, Sol y Do en la segunda línea), y aunque ninguna de las dos suena idiomáticamente mexicana, tampoco hubo nada típicamente morisco que identificara la *Moorish March* que se introduce para dar algo de color local a *The Siege of Tripoli*, editado entre 1804 ó 1805 por Benjamin Carr⁹; o de turco, en la Marcha Turca del *Commodore Decatur*, publicada alrededor de 1817 por Philip Trajetta; o de español, en el *Spanish Waltz*, editado entre 1818 y 1821 por Julius Metz (Wolfe, 1653, 9401, 5849).

EJ. 2

The Mexican Waltz (ca. 1825)



⁶ En 1976, Arthur La Brew terminó su obra, *Selected Works of Francis Johnson A Study in Military and Terpsichorean History* con reproducciones en facsímil del original de *Recognition March* y de una orquestación de 1976 de Joseph Hayes, pp. 189-210. Véanse también sus penetrantes comentarios y el incipiente Panamericanismo de la *Recognition March*, p. 5.

⁷ Su nombre de pila figura alternadamente también como Christopher. John Cole el editor de Baltimore que tuvo negocios allí en 1824, 1825 y 1826, coloca la dirección de 123 Market Street en *The Mexican Waltz*. George Willig editó el mismo vals en Filadelfia.

⁸ Robert G. McCutchan, *Our Hymnody A Manual of the Methodist Hymnal* (Nueva York: Abingdon Press, 1937), pp. 538-539. El Gloria Patri de Meineke data de 1844. Anteriormente había editado la *Railroad March For the Fourth of July* (Baltimore: G. Willig, junr., 1828), ésta también es otra primicia histórica.

⁹ Carr atribuye la *Moorish March* a Storace en *The Siege of Tripoli*. La *Moorish March*, de Samuel Arnold, en *The Mountaineers* (Londres: Preston & Son, 1795, p. 19) también fue editada en Boston en *The Musical Magazine*, 1802-1803, Vol. I, p. 15, (Wolfe, 268).

Para honrar a Bolívar era necesaria una música más profunda que la anterior. Por lo tanto, en 1831 —sólo una semana antes de la muerte de Bolívar— a la traducción poética de Samuel Woodworth de la proclamación bolivariana del 10 de diciembre de 1830, se le adaptó el segundo movimiento de la *Eroica*, de Beethoven¹⁰. Anthony Phillip Heinrich, el “Beethoven de América”, como se le comenzó a llamar en el *Euterpeiad* de Boston, del 13 de abril de 1822, dio a una de sus nueve sinfonías un matiz sudamericano, titulándola: “The Ornithological Combat of Kings; or The Condor of the Andes, and the Eagle of the Cordilleras” (El Combate Ornitológico de los Reyes; o El Cóndor de los Andes y el Aguila de las Cordilleras). Subtituló los cuatro movimientos: “The Conflict of the Condor in the Air” (El Conflicto del Cóndor en el Aire); “The Repose of the Condor” (El Descanso del Cóndor); “The Combat of the Condor on the Land” (El Combate del Cóndor en Tierra) y “Victory of the Condor” (Victoria del Cóndor)¹¹. Fue el primer movimiento de esta sinfonía, la que Anselm von Hütternbrenner —el conservador por largo tiempo de la Sinfonía Inconclusa de Schubert— ensayó con la Styrian Musik-Verein en Graz, el 25 de mayo y 7 de junio de 1836, la que ejecutó el 9 de junio¹². El programa impreso describe el movimiento como “pintura sonora característica de América” por un compositor “de Kentucky”. Ya sea que sus temas fueran característicamente americanos o no, por lo menos Heinrich eligió el año adecuado para una sinfonía de “combate”. El 6 de marzo de 1836, Santa Anna se apoderó del Alamo y mató a los 183 hombres de la fortaleza, siendo él mismo capturado el 22 de abril, después que sus tropas fueron derrotadas en la batalla de San Jacinto, el 21 de abril. Una década después estalló la guerra que se preparaba desde largo tiempo entre los Estados Unidos y México, produciendo simultáneamente un diluvio de piezas de álbum. Entre las primeras publicaciones para aclamar a Zachary Taylor (1784-1850), por haber ocupado una base en el territorio

¹⁰ “I pity and forgive” *The Last Words of Gen.^l Simon Bolivar Sung By Mr. Jones the Poetry by S. Woodworth Esq.^r Music from Beethoven Arranged with an Accompaniment for the Piano Forte by N. C. Bochsa Respectfully Dedicated to Silas E. Barrows Esq.^r* (Nueva York: Firth & Hall, 1831). La primera estrofa dice: “Just Heav’n, from each oppressor / Preserve my country’s wealth; / And if my death can bless her, / Oh then I welcome death”. (Cielos de justicia, de cada opresor / Preserva, la riqueza de mi patria / Y si mi muerte puede bendecirla / Entonces, bienvenida sea la muerte).

¹¹ William Treat Upton, *Anthony Philip Heinrich A Nineteenth-Century Composer in America* (Nueva York: Columbia University Press, 1939), pp. 286-287.

¹² Wilbur Richard Maust, “The Symphonies of Anthony Philip Heinrich based on American Themes”, Indiana University, Disertación para el Doctorado, 1973, pp. 281-321, incluye también un facsímile del manuscrito de la Biblioteca del Congreso, del primer movimiento. Según el programa impreso, el concierto del domingo en la tarde se inició con *Erster Satz der Simfonie, The Combat of the Condor (Der Kampf des Condor), amerikanisch charakteristisches Tongemählde von Anton Philipp Heinrich, of Kentucky*. Véase Upton, p. 141.

de Corpus Christi en disputa, se encuentra *General Taylor's Encampment Quick Step, as performed by The Bands of the United States Army (in Texas)* (Nueva York: Jacques & Brother, 1846 [25 ¢]). La melodía inicial era:



La llegada de Zachary Taylor el 28 de marzo de 1846 a la rivera norte del Río Grande, frente a Matamoras, seguida por su ocupación el 18 de mayo, fue de inmediato conmemorado con *The Matamoras Grand March, As performed by the Brass Bands Arranged & partly Composed for the Piano Forte, And most Respectfully Dedicated to Major Gen.^l Z. Taylor by W. C. Peters* (Louisville: W. C. Peters, 1846 [5 pp. 25 ¢]). Después, en rápida sucesión, se imprimieron: *The Rio Grande Quick March dedicated to Gen.^l Z. Taylor Commander of the Army of Occupation*, por John C. Andrews (Nueva York: Firth & Hall, 1846) y *The Rio Grande Funeral March Composed and Dedicated to the Philadelphia Greys*, por A. R. Breiter (Filadelfia: A. Fiot, 1846). La Batalla de Palo Alto librada el 8 de mayo de 1846, fue conmemorada de inmediato por *Palo Alto Grand Military Waltz dedicated to General Z. Taylor and his gallant associates by a Lady*, quien demostraba su cultura a través de elegantes motivos en 3/8 y en Do Mayor. (Nueva York: Firth & Hall, 1846). Cada batalla tenía sus héroes. El mártir de Palo Alto fue un mayor de artillería, Samuel Ringgold quien, herido de muerte, se informó que impulsaba a sus compañeros de armas hacia la refriega en los siguientes términos: "Abandonadme a mi suerte, hay una tarea para cada hombre"¹³. Estas últimas palabras fueron usadas por John Hill Hewitt (1801-1890)¹⁴ como texto de su canción ejecutada en el entierro de Ring-

¹³ Véase sobre su biografía *National Cyclopaedia of American Biography* (Nueva York: James T. White & Co., 1897), VII, 69. Murió tres días después de la batalla. El Teniente Slover que trató de ayudarlo dio a conocer sus últimas palabras: "No importa, usted tiene una tarea que realizar: adelante con sus hombres; todos son necesarios en el frente".

¹⁴ Sobre Hewitt véase Richard B. Harwell, *Confederate Music* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1950), pp. 28-40 y de Coy E. Huggins, "John Hill Hewitt: Bard of the Confederacy", Florida State University, disertación para el Doctorado, 1964.

gold, con los máximos honores cívicos y militares, el 22 de diciembre de 1846, en Baltimore, titulada *On to the Charge! Inscribed to the memory of Major Ringgold of the U. S. Light Artillery* (Baltimore: F. D. Benteen, 1846). Para ensalzar aún más el nombre de Ringgold, T. H. Chambers compuso la *Palo Alto Triumphant Grand March The Music arranged & inscribed to the Memory of the late Major Ringgold* (Nueva York: J. F. Atwill, 1847).

Después de Palo Alto, Taylor avanzó sobre Monterrey. Con 6.000 hombres cercó la ciudad el 19 de septiembre de 1846, y la capturó cinco días más tarde. Para celebrar esta victoria, Francis Buck, de Richmond, editó antes de fines de año, el *Storming of Monterey September 21st 22^d & 23^d 1846 a Descriptive Military Waltz Composed and dedicated to Gen.^l Z. Taylor and Officers of the American Army in Mexico* (Baltimore: F. D. Benteen, 1846), que tiene melodías cuyos títulos rezan: "General Worth successfully storms the forts by the Saltillo Road" (El General Worth asalta con éxito los fuertes por la ruta de Saltillo); "The gallant Texans cut their way from house to house" (Los texanos valerosos se abren camino de casa en casa); "Attack of the Mexican lancers" (Ataque de los lanceros mexicanos); "An armistice proposed by Gen.^l Ampudia" (Un armisticio propuesto por el Gen. Ampudia) y "Rejoicing of the conquering troops" (Regocijo de las tropas conquistadoras). En 1847, tuvo lugar la edición de Karl W. Petersilie de: *Monterey Co.^l Campbell's March dedicated to the Officers & Members of the 1st Regt. Tennessee Volunteers* (Filadelfia: George Willing; Lexington, Ky.: Bodley & Curd), y Austin Phillips publicó en 1847, *Monterey A National Song The Words by F. W. Watson* (Nueva York: Wm. Vanderbeek). El tañido de dolor por la muerte de los norteamericanos, en cambio, inspiró *The Field of Monterey Ballad Affectionately dedicated to Mrs. Virginia Q.S. (of Virginia)*, por M. Dix Sullivan (Boston: Oliver Ditson, 1846). Este lamento por un hijo muerto en el campo de batalla se inicia con el verso: "The sweet church bells are pealing out / A chorus wild and free" (Los dulces redobles de campana repiquetea / Un coro fogoso y libre).

Ninguna de las publicaciones mencionadas sobre la guerra con México pretenden incluir algo específicamente mexicano. Como para compensar lo patrioterico de *On to the Charge!*, John Hill Hewitt volvió al tema de Monterrey en 1848, con una canción totalmente distinta, titulada *The Maid of Monterey from Illustration of the Mexican War* Written and adapted to a Mexican Melody (Baltimore: F. D. Benteen; New Orleans: W. T. Mayo, 1848). Las cuatro estrofas relatan la historia de una Florence Nightingale mexicana que socorrió a los heridos y moribundos norteamericanos.

La supuesta melodía mexicana es la siguiente:

Ej. 4

The Maid of Monterey (1848)

1. The moon was shining brightly Up - on the bat - tle plain; The
4. For, tho' she lov'd her na - tion And pray'd that it might live; Yet
gen - tle breeze fan'd lightly The features of the slain. The guns had hush'd their
for the dy - ing foe - men She had a tear to give. Then, here's to that bright
thun - der The drum in si - lence lay; When came the Se - ñor - i - ta, The
beau - ty, Who drove death's pangs a - way. The meek eyed Se - ñor - i - ta, The
maid of Mon - te - rrey Then - i - ta, The maid of Mon - te - rrey.
maid of Mon - te - rrey. Then - i - ta The maid of Mon - te - rrey.

Después de asegurar Monterrey, los ejércitos de Taylor ocuparon Saltillo el 16 de noviembre de 1846, y el 22-23 de febrero de 1847 vencieron a los 20.000 hombres de Santa Anna, en la Batalla de Buena Vista. Charles Grove, el compositor más prolífico y más editado en la historia de los Estados Unidos¹⁵, desde 1846 había irrumpido en el mercado de la Guerra con México con una airosa pieza en 6/8 y Do Mayor, *General Taylor's Grand March arranged for the Piano... Most respectfully dedicated to General Taylor by the Publishers* (Filadelfia: Lee & Walker) y *Old Rough and Ready. Quick Step dedicated to General Zac. Taylor* (Filadelfia: George Willig), esta última es una pieza en Mi bemol, *allegro molto* en 2/4, muy recargada de indicaciones de ejecución y expresión. Su *pièce de résistance* de la guerra, no obstante, sólo apareció en 1847, bajo el título: *Veni, Vidi, Vici. The Battle of Buena Vista A Descriptive Fantasie for the Piano, Composed and most respectfully inscribed to Gen.^l Z. Taylor The Hero who never lost a battle by Ch.^s Grobe. Opus 101. Price 75 cts. net* (Baltimore: G. Willig, J.^r). La Buena Vista de Grobe fue sólo una más dentro de la larga procesión de costosas batallas editadas por Willig, las que hacia 1815 y 1816 incluían *Battle of the memorable 8th January 1815*, de Philippe Laroque, con 15 páginas y que se vendía por 1.50 dólares, presumiblemente porque describía la batalla en francés e inglés, y *The Battle of New Orleans*, de Ricksecker, que incluía una marcha británica en página 4, seguida por

¹⁵ H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction*, 2ª ed. (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1974), pp. 75-77. Eventualmente Grobe reunió sobre 2.000 opuses editados.

varias marchas dedicadas a generales norteamericanos, en páginas 3 y 9¹⁶. Lo que era incuestionablemente nuevo en la edición de 13 páginas de la Buena Vista, de Grobe, era la marcha mexicana de la página 4. Los incidentes que preceden a la introducción llevan como rótulo (página 3): “El Gen. Taylor evaluando la aproximación de los mexicanos, levanta su campamento de Agua Nueva y asegura una buena posición en Buena Vista”. Después dice: “Los mexicanos aparecen de inmediato frente a las fuerzas norteamericanas, sus bandas tocan su marcha favorita ‘Perico’”. Grobe acompaña la melodía en Do Mayor y en 6/8 del *Perico*, primero con un bajo de Alberti, luego con acordes galopantes marcados *crescendo*, para seguir el avance de la banda mexicana. El resto de los acontecimientos de la batalla¹⁷, todos escritos con la exactitud literal de este tipo de música, ter-

Ej. 3

Perico (1847)



mina con el Entierro de los Muertos (páginas 9 y 10), cuyas melodías se asemejan bastante a la marcha fúnebre de la Eroica de Beethoven. La coda de las dos últimas páginas incluye la apoteosis habitual a los héroes de la batalla. Dos piezas de álbum más, editadas en 1847, pretenden incluir me-

¹⁶ *La Batalla de Baylen y rendición de el General Dupont al exercito Español patriotico al mando de los Generales Castaños y Reding. Pieza histórica y militar para el piano forte Dedicada a la Junta Suprema de Sevilla* (Nueva York, 1809) de 15 páginas, por Peter Weldon, precio \$ 2; *The Battle of Trenton. A favorite historical military sonata* (Filadelfia: C. E. Blake, 1812-1814), de 15 páginas por James Hewitt, precio 1.25. *Battle of New Orleans* (Boston: Para el Autor por G. Graupner, 1816) de 20 páginas, por Denis-Germain Etienne, se vendió por subscripción. Véase Wolf, ítemes 973 OA. 3683, y 2718.

17 Los incidentes siguientes son los que acuñaron la más famosa frase de la guerra. P. 4: Bandera de tregua de Santa Anna, quien exige la rendición total. “El Gen. Taylor nunca se rinde” (un acorde de 6ª aumentada alemana); El ejército Norteamericano irrumpe en una-dos-tres vivas. El enemigo trata de rodear el flanco izquierdo norteamericano. P. 5: Se ordena que las baterías de Sherman y Bragg apunten hacia la izquierda. El Coronel Bissell toma posición entre ellos y los de Kentucky que están al mando del Coronel McKee, más bien desde la derecha hacia el centro. La artillería de ambos ejércitos hace fuego. P. 6: La infantería mexicana abre tremendo fuego sobre toda la línea norteamericana, la que es devuelta con efectos fatales por los de Kentucky bajo el mando de Clay y Fry. En el momento más reñido del combate el Gen. Taylor anima a sus tropas. La lucha arrecia con mayor furia. La batería de Washington abre fuego y rechaza a un cuerpo de lanceros. P. 7: El Coronel [Jefferson] Davis lanza sus tropas como [cuña] enfrentando al enemigo y es reforzado por un cuerpo de caballería bajo el mando del Coronel Lane. El Gen. Taylor recomienda al Capitán Bragg darle al enemigo un “poco de más metralla”.

lodías auténticamente mexicanas. El primero era *Santa Anna's March* As played by the Bands of the Mexican Army On the field of Buena Vista the night previous to the battle Arranged for the Piano Forte by William Ratel. NB This beautiful air was brought on by some Kentucky Volunteers having heard it played by the Mexican Bands at Buena Vista while on sentry duty (Filadelfia: George Willig; Lexington, Ky.: Bodley & Curd). La anhelante melodía de la marcha Santa Anna en Do Mayor, que trajeron de regreso los hombres de Kentucky, es la siguiente (compárese con *The Maid of Monterey*):

Ej. 6

Santa Anna's March (1847)



En trasposición de Do a Sol Mayor, la misma y optimista melodía Santa Anna reapareció meses después, ese mismo año de 1847, ahora con el siguiente título explicativo: *Santa Anna's March to which is added a Popular Melody composed on the Battle field of Buena Vista by an American Officer Arrang'd for the Piano Forte And Inscribed to Miss [Mary-Ann] Fitzgerald by W. C. Peters* (Louisville: W. C. Peter; Cincinnati: Peters & Field). Con derecho de autor en Ohio, este arreglo se vendía como dueto o solo para piano por 25 ¢. Algunos compases de la sección del trío en Do Mayor "compuesto en el Campo de Batalla de Buena Vista por un Oficial Norteamericano", merecen reproducirse aquí, aunque no fuere sino porque es el primer ejemplo impreso de colaboración musical mexicano-norteamericana.

Ej. 7



El éxito de Taylor en Buena Vista inspiró más tributos de piezas de álbum que cualquier otra acción de esta guerra. La mayoría eran piezas instrumentales¹⁸. Inclusive Stephen Collins Foster, al que por lo general no se le considera como compositor instrumental, editó *Santa Anna's Retreat from Buena Vista Quick Step As performed by the Military Bands* (Louisville: W. C. Peters, 1848)¹⁹. Entre las canciones: *A Little More Grape Captain Flagg* (Filadelfia: Lee & Walker; New Orleans: W. T. Mayo, 1847), de William J. Lemon, que se vendía por 50 centavos, sacaba partido de la famosa frase de Taylor. Musicalmente es una fanfarronada que se inspira en la bravata de la canción de entrada de Figaro, en *Il Barbieri di Siviglia*. El aporte de Edward O. Eaton en: *To the boy defender of Kentucky's honor* (Vicksburg, Mississippi: Blackmar & Brother, 1860), relata en seis estrofas cómo "en la Batalla de Buena Vista, el Sargento William F. Goines, entonces un niño de dieciséis años, por dos veces consecutivas salvó de manos de los mexicanos los colores del 2do. Regimiento Kentucky". El destino de los norteamericanos que cayeron fue plañido en: *The Dying Soldier of Buena Vista The Music Composed and most respectfully dedicated to his Honor Charles J. M. McCurdy Lieutenant Governor of the State of Connecticut by Orramel Whittlesey, of Salem Conn. Words by Col. Henry Petrikin* (con una litografía lacrimosa de William Endicott, de Nueva York, en la carátula, pero sin fecha o nombre de editor).

¹⁸ *General Taylor's Quick March at Buena Vista Dedicated to him By Louis Reimer* (Filadelfia: Lee & Walker, 1847); *Buena Vista Grand Triumphal March Composed in Honor of Major General Taylor's Victory in Mexico February 23d. 1847* [por F. Weiland] (Filadelfia: J. G. Osborn, [1847]); *Buena Vista March Composed for the Piano Forte* (Louisville: Tripp & Cragg [1847]); *Buena Vista Quick Step Composed and Dedicated to Lieu^t John F. Reynolds Comp.^y E, 3rd Artillery U.S.A. by John B. Müller* (Filadelfia: George Willig, 1847); *Buena Vista Grand March Respectfully Dedicated to Major Gen.^l Zachary Taylor. Subject from Mercadante Arranged for the Piano Forte, by E. Nathan* (Nueva York: Pond & C.^o, 1847); *The Buena Vista Poka, Composed & dedicated to Brigadier General Wood, by a Lady of Virginia* (Nueva York: F. F. Riley & C.^o, 1848). Otras piezas instrumentales posiblemente ligadas a Buena Vista incluyen: *General Taylor's Quick Step* (Boston: Oliver Ditson), de A. G. Pickens y *General Taylor's Quick Step* (Filadelfia: Lee & Walker), de Matthias Keller.

¹⁹ Vera Brodsky Lawrence, *Music for Patriots, Politicians, and Presidents* (Nueva York: Macmillan Publishing Co., 1975), en p. 317 incluye la primera página en facsímil de esta efusión galopante de 6/8 en Sol Mayor y *con spirito*.

En comparación con Taylor, Winfield Scott (1786-1866) se rodeó de muchísima menos penumbra musical. La única pieza programática que celebra los acontecimientos de su ascenso hacia la Ciudad de México fue compuesta por el mismo Francis Buck, de Richmond, quien en 1846 había celebrado el asalto de Taylor a Monterrey con *A Descriptive Military Waltz*. La secuela de nueve páginas de Buck, de 1847, en honor de Scott, apareció bajo el título *Fall of Vera Cruz and Surrender of the City & Castle of S.^t Juan D'Ulloa* [San Juan de Ulúa] *To the American Forces under Major Gen.^l Scott (29 March 1847) A Descriptive Piece Composed & respectfully Dedicated to the Officers & Men of the Army & Navy Engaged in that Glorious Achievement* (Baltimore: Frederick D. Benteen, 1847)²⁰. La toma por Scott de Cerro Gordo el 18 de abril, inspiró a T. Bricher, el *Cerro Gordo Quick Step* (Boston: Martin & Beals, 1847). La victoria de Contreras, el 20 de agosto, provocó un homenaje no a Scott sino que a uno de sus generales, *Smith's March Composed and dedicated to Gen. Persifor F. Smith the Hero of Contreras by J. T. Martin* (Baltimore: Miller & Beacham, Successors to F. D. Benteen, 1848)²¹. Contrariamente a lo ocurrido con otra música relacionada con la campaña de Scott, la *Smith's March* o *Smith's Grand March* como se la titula en las reediciones de Oliver Ditson and National Music Company of Chicago, continuó gozando de popularidad hasta fines del siglo. En cambio, *Gen.^l Scott's Mexican Quick Step: Composed for the Piano Forte, and Respectfully dedicated to Gen.^l Scott and Officers and men of the American Army in Commemoration of the Capture of the City of Mexico*, de Ludwig Hagemann (Nueva York: C. Holt, 1847), era una pieza pueril en Do Mayor, de cuatro páginas, que termina con un acorde de segunda inversión. El resto del repertorio dedicado a Scott, desde *Gen.^l Scott's Quick Step arranged for the Piano Forte from the celebrated Sturm March Gallop* (Boston: Oliver Ditson, 1852) y la *Festival March*, de J. Pychowski (Nueva York: William Hall & Son, 1852), con el retrato litografiado de Scott en la carátula, hasta *Lieutenant General Scott's Grand Funeral March*, por E. Mack (Filadelfia: Lee & Walker, 1866), trataban de mantener vivo el re-

²⁰ Una sinopsis de los acontecimientos descritos por Buck; p. 3: Dos de la tarde. El Gen. Scott a las dos de la tarde P. M. dirige una intimación al Gobernador de Vera Cruz & c.; p. 4: Siete morteros en batería disparan sobre la Ciudad. Parte de los escuadrones del Comodoro Perry disparan hacia el Castillo; p. 5: El Galante Capt. John R. Vinton es muerto; p. 6: Funeral del Capt. J. R. Vinton. Tres fusiles hacen descargas sobre su tumba. Se inició entonces una fuerte tormenta del Norte; p. 7: El 24 de marzo se ataca. En página 9 la bandera norteamericana flamea sobre el Castillo.

²¹ Sobre Smith (1798-1858), véase T. F. McNeill, "Smith, Persifor Frazer" en *Dictionary of American Biography*, XVII, pp. 331-332. "Su llegada al campo de Contreras fue aclamado por los soldados con gritos de '¡Aquí está! y 'Ahora los cogeremos'. Su sorpresivo ataque, en la madrugada del 20 de agosto de 1847, tuvo por resultado la destrucción del ejército de Valencia".

cuerto de sus proezas mexicanas, pero no incluían nada que remotamente tuviese sabor a música mexicana.

Una vez asegurado el triunfo, todo fervor apostólico por la causa mexicana se estancó y los compositores-cantores norteamericanos podían hacerse los cínicos. El celo tipo cruzada de *'Tis a Nation's Jubilee A Patriotic Song dedicated to General Zach. Taylor by Thomas Power adapted to a favorite melody* (Boston: Oliver Ditson, 1846), cedió el paso, dos años más tarde, a la arrogante *We're the boys from Mexico* "que se cantaba con la melodía de Yankee Doodle", en *The Rough and Ready Songster: Embellished with Twenty-Five Splendid Engravings, illustrative of the American victories in Mexico* (Nueva York: Napis & Cornish, 1848). Las demás melodías detalladas en el mismo cancionero de 1848, con poesías de William Cullen Bryant y William Gilmore Simms, evocan cualquier cosa menos México, y eran: *Boatman's Song, Bruce's Address, Campbells are coming, Dan Tucker, Draw the sword Scotland, Fine old English Gentleman, Gray Goose, Green Mountain Boys, Hail to the Chief, Lucy Neale, Rose of Alabama, Scots wha hae' wi' Wallace bled*.

En 1856 Nicaragua se convirtió en el escenario de otra aventura Latinoamericana, pero que terminó con menos éxito para los invasores. Cuando William Walker (1824-1860) se proclamó presidente, de inmediato apareció la música que realzaba el evento, *Gen.^l Walker's Nicaraguan Grand March composed by E. Haskell* (Baltimore: Miller & Beacham, successor to F. O. Benteen, 1856 [plancha 2994]). Una de las pocas obras sobre "Latinoamérica" del siglo, sin conexión con incursiones militares, fue *The Andes Marche di Bravura. Homage to Church's Picture "The Heart of the Andes"*, por George William Warren (Nueva York: William A. Pond & C.^o, 1863). Este ejercicio a la Thalberg, de 17 páginas, con arpeggios y otras figuras virtuosísticas, rinde homenaje a una tela de Frederick Edwin Church (1826-1900), quien había vivido el año 1853 en América del Sur²².

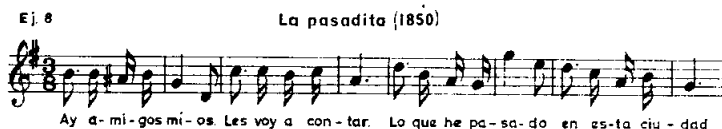
Después de la Cesión mexicana y el "Gadsden Purchase", la opinión norteamericana mojigatamente deploró cualquier otra incursión en territorio mexicano. En 1865, la oposición creciente al Emperador Maximiliano, fue típicamente desfogada en una canción que hacía mofa de su acento extranjero: *"Oh! I vants to go home" or Maximilian's Lament Song & Chorus Music by T. M. Brown Words by Bob Barkis* (Saint Louis: Endres & Compton). Cubre la carátula una litografía satirizándolo como un enorme bebé llorón. Se anuncia como "Sung by Harry Pell at Morris & Wilson's Opera

²² Church, *The Falls of Niagara* (1857), se encuentra en la Corcoran Gallery. El primero de sus paisajes y que eventualmente lo "hizo rico y mundialmente famoso" es su *Heart of the Andes* (1855). Warren (1828-1902) es el organista nacido en Norteamérica que escribió la melodía con que se canta *God of Our Fathers*.

House" (Cantado por Harry Pell en la Casa de Opera de Morris & Wilson) y la canción se inicia así: "*Oh, I vants to go home' was the doleful cry / That came mournfully over the sea / To the ears of the Emperor of the French / From his Austrian protégé. / 'Oh, I vants to go vare de sauerkraut grows / And de lager bier flows like de streams. / Oh goot leber vurst, mit pretzels and bier, / Are the themps of my midnight dreams'*". ("‘¡Oh!, quiero volver a casa’ era el llanto dolido / que tristemente cruzó el mar / Hacia los oídos del Emperador de los franceses / De su protegido austríaco. / ‘¡Oh!, quiero volver a casa donde crece el sauerkraut / Y la cerveza rubia fluye en torrentes. / ¡Oh! buena leber vurst, mit pretzels y cerveza, / Temas de mis sueños nocturnos’”).

Husmeando provecho yankee, pero también para demostrar solidaridad con la primera revuelta a gran escala de la historia de Cuba de 1869, Rosaline V. Murden dedicó *The Cuban Patriots Grand March* (Filadelfia: Lee & Walker) a Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874), el jefe de los rebeldes quien, antes de ser derrotado en 1878, controlaba la mitad de la isla. Típico de los muchos incentivos musicales a la revuelta cubana de la década de 1890 fueron, *Belle of Cuba Quickstep*, Opus 284 (Filadelfia: The Current Publishing Co., 1895), de Arthur M. Cohen y la *Cuban March "Viva Cuba Libre"* (Boston: G. W. Stechell, 1896), de George H. Hayes, de cinco páginas dedicada a Gonzalo de Quezada. Con la despreocupación que nace de la distancia del peligro, el texto de Hayes se inicia así: "*To combat advance, Bayameses, / Fear not death when the death will be glorious / For to die for the land is to live / And in bondage to live, is to live in disgrace / Hark the trumpet!*" ("Avanzad al combate bayameses / no temáis a la muerte cuando la muerte es gloriosa / Porque morir por la patria es vivir / Vivir en la esclavitud es vivir en la desgracia / ¡Escuchad la trompeta!").

Estas piezas "cubanas", no obstante, estaban todas tan desprovistas de algo auténticamente latinoamericano como lo estuvo todo el repertorio de la guerra con México. Para gozar del mordaz sabor mexicano de una publicación de mediados del siglo, el entusiasta de las piezas de álbum puede volverse hacia *La pasadita A Satirical Mexican Song as sung with rapturous applause by Madame Anna Bishop [1814-1884] in the Cities of Mexico* (Filadelfia: J. E. Gould, Sucesor de A. Fiot, 1850). La carátula la denomina "A Mexican National Air", en arreglo de su marido arpista, Nicolás Bochsa (1789-1856), personaje perseguido por el escándalo. El texto de la canción en castellano describe, de modo picante, cómo sólo las damas de México encontraron medios para subyugar a los yankees (la mutilada traducción inglesa dulcifica considerablemente el sentido).



En la década de 1850, Gottschalk comenzó a destilar sabor antillano en *El Cocoyé*, *Ojos criollos*, *Escenas campestres cubanas*, y numerosos otros clásicos caribeños que merecen capítulo aparte. El creciente conocimiento de las Indias Occidentales comunicó algo del mismo auténtico sabor local a la *Cuba Plantation Dance*, de Charles H. Walker (Filadelfia: Edward L. Walker, 1855). La carátula muestra a los negros bailando. La melodía inicial, típica del resto de esta pieza en Do menor, comienza así:



En 1871 en San Francisco, Matthias Gray, el representante de la Steinway West Coast, editó una canción con texto en castellano, *La Chacha Canción Española Regalada por M. Gray Almacén de Steinway N° 117 Calle Post*, para donarla como recuerdo a los clientes de habla hispana que entraban a su tienda de mercancías. Pero no fue San Francisco, sino que Nueva Orleans y Chicago, las dos ciudades en que se editaron durante todo el resto del siglo la mayoría de las canciones y piezas instrumentales de los compositores cubanos y mexicanos. Como frecuentemente aparecían sin indicación de derecho de autor, es difícil datarlas. A *la sombra de un sauce*, de Angela Peralta (1845-1863) —la más grande diva mexicana de ópera del siglo—, fue editada en Nueva Orleans por Junius Hart y vendida por 50 centavos, dentro de una serie de 76 ítemes de “Mexican Music”, ninguno de los cuales tiene fecha de derecho de autor. Los catálogos mexicanos de piezas de álbum, de la década de 1890, demuestran que los compositores representados en estas series pueden generalmente ser identificados como compositores de salón, cantantes, músicos de orquesta o directores de bandas, activos en las medianías del gobierno de Porfirio. Un estudio más detallado podría revelar que A. Wagner y Levien²³ fueron los editores más importantes de Ciudad de

²³ Los otros editores mexicanos de páginas de álbum que se mencionan en el inventario oficial preparado en 1883 para Caracas, son H. Nagel Sucesores, Rivera hijo y Cía., y D. Carlos Godard. Véase la próxima nota.

México, de cuyos archivos Hart de Nueva Orleans tomó, con o sin autorización, el repertorio que en sus carátulas atribuye a Leonardo F. Bolado, J. H. Cuevas, J. Dávila, P. M. Fuentes, N. Martínez, F. J. Navarro, J. Olague, G. Ortiz, Miguel Ríos Toledano, R. Susano Robles, y otros. Sin embargo, sólo el nombre de uno de estos compositores, el de Miguel Ríos Toledano²⁴, aparece entre las 391 obras de "piezas de álbum" mexicanas reunidas en 1883 para la celebración del centenario de Bolívar en Caracas. Hart editó con derecho de autor de 1885 una pieza llamada *El Nopal (The Cactus) Mazurka*, por el quinto compositor de su lista, Narciso Martínez. La partitura da la dirección de Hart en: 191 Canal Street, Nueva Orleans. Las banderas de México y la de Norteamérica, en color, adornan la carátula con dedicatoria al pianista D. Delacroix (adentro figura como dedicataria la Sra. Frank C. Hamilton).

La primera edición conocida en el mundo, de la música de *La Golondrina*²⁵, de Narciso Serradell (1843-1910), no fue mexicana sino que se imprimió en Chicago, en septiembre de 1883, grabada por los Hermanos Poole, Impresores y Grabadores del Departamento General de Pasajeros del Ferrocarril Nacional Mexicano, como propaganda para incitar el turismo. La carátula luce las banderas en color de ambas repúblicas y en página 4, un mapa de la red de ferrocarril hecho por "Poole Map Engravers". Como autor de la traducción inglesa, aparece el "Rev. Thos. M. Westrup"²⁶, misionero pionero en Monterrey y todavía ampliamente conocido como traductor de himnos; la obra se titula "An Exile to a Swallow". Una nota adjunta califica *La Golondrina*, "junto al himno nacional, como la canción más popular de México". La melodía de las ediciones de Chicago de 1883 y 1885 difiere del actual *textus receptus* en pequeños detalles y merece, por lo tanto, repetirse aquí.

²⁴ Gerónimo Baqueiro Fóster, "Aportación musical de México para la formación de la Biblioteca Americana de Caracas, 1882-1883", *Revista Musical Mexicana*, II/2 (julio 21, 1942), p. 31. El compositor da la lista completa por orden alfabético, en pp. 28-32. Después de Melesio Morales e Ignacio Tejada, Miguel Ríos Toledano es el compositor representado con mayor número de obras en esta lista firmada por el director del Conservatorio Nacional, Alfredo Bablot, fechada 22 de mayo de 1883.

²⁵ James J. Fuld, *The Book of World-Famous Music*, edición revisada (Nueva York; Crown Publishers, 1971), p. 254. La reedición de enero de 1885 incluye solamente la traducción inglesa de Westrup, pero no el texto castellano de Francisco Martínez de la Rosa con música de Serradell.

²⁶ Aunque nacido en Inglaterra y de religión anglicana, Westrup colaboró en la fundación, el 30 de enero de 1864, de la primera iglesia Bautista de Monterrey. En 1866 se convirtió en agente en México de la American Bible Society. Véase Gonzalo Baez Camargo y Kenneth G. Grubb *Religion in the Republic of Mexico* (Nueva York: World Dominion Press, 1935), pp. 88, 117, 122.

EJ.10

La Golondrina (1885)



Las principales casas de Chicago que se especializaban en música mexicana durante la década de 1890 fueron la National Music Company y McKinley Music Company. En 1892, la National, ubicada en: 215 al 220 Wabash Avenue, editó la *Choice Collection of Mexican Music*, que incluía 15 piezas que se titulaban ya sea schottisches, valeses o mazurcas. Luis de Aranjó, Julio Ituarte, Tomás León, Francisco J. Navarro, Juventino Rosas e Ignacio Tejada eran los compositores. En 1893, National registró como propiedad, los Valses *Amelia* (50 centavos) y los Valses *Josefina* (60 centavos), de Rosas. Su *Ensueño Seductor*²⁷ fue avisado en las carátulas de la National Music como “lo más próximo en popularidad a *Sobre las olas*”²⁸. Otras ediciones de propiedad de la National, en 1893, el año de la Exposición Mundial Colombina de Chicago, incluyó *La Serenata de la luna*, de José

²⁷ M. D. Swisher de Filadelfia (115 South Tenth Street), en 1892 lo registró en la propiedad intelectual con el título alternado en inglés de “Impassioned Dream Waltz”, y el mismo año editó *Carmela Polka*, Opus 13, de Rosas; *Cantar llorando* y *Rumor de Brisas*, de T. Moreno; *Te volvía a ver* (conjunto de valeses), de Manuel Estrada y *Eterno amor*, de Francisco J. Navarro.

²⁸ *Sobre las olas*, según Fuld, fue registrado en la propiedad intelectual por A. Wagner y Levien “alrededor de agosto de 1888”.

Alvarado (dedicada a Juventino Rosas), tres schottisches *Adora y tenete quedo*, *Casada de perlas* y *México Adiós*, de Alvarado, Ortiz y Tejada, una *Polka de los Tórreros*, de Navarro y mucha efímera producción similar proyectada para venta rápida. En 1897 la National editó algo más sustancial, el tributo de 11 páginas de Rosas a la Primera Dama de México, *Carmen Valse pour piano A la digna Señora Carmen Romero Rubio de Díaz*. Los valsees cortos de salón continuaron siendo, no obstante, los preferidos de la National. Aproximadamente el mismo año esta firma editó los *Dolores Waltz*, de Damián López Sánchez y *Culto a lo bello Valse*, de Genaro Codina²⁹, dedicado "a las estudiosas señoritas de la orquesta regional Zacatecana dirigida por el profesor Primitivo Calero"³⁰ y *En Medio del Mar* ("Upon the Sea Waltz"), de Casimiro Alvarado.

Como una similar corriente de valsees mexicanos y otras piezas danzables no habrían continuado saliendo de las prensas de Chicago a menos que se comprobara que eran comercialmente rentables, su publicación no demostraba gran altruismo. Tampoco puede imputársele a la McKinley Music Company ningún anhelo por "glorificar a México", al editar *Victorioso March*, de Narciso Martínez; tampoco a Armstrong and Bacon, editores de *Zacatecas March*, de Genaro Codina, o a la National por sus numerosas ediciones de títulos regionales similares. Lo que demostró ideales musicales más altos a fines del siglo XIX en Chicago, con respecto a México, fue una obra de tipo totalmente diferente, *Montezuma*, ópera en tres actos, escrita por el mejor compositor de Chicago de la época, Frederic Grant Gleason (1848-1903, que vivió en Chicago desde 1877 hasta su muerte). La obra, iniciada en octubre de 1878, un año después de su llegada a Chicago, y terminada el 30 de agosto de 1884 —con excepción de parte de la orquestación—, es *Montezuma*, Opus 16, y fue su segunda ópera, *Otho Visconti*, Opus 7, fue la primera, terminada en 1877, escrita cuando era organista en New Britain, Connecticut. La *American Opera and its Composers* (Filadelfia: Theodore Presser, 1927), de Edward E. Hipscher —de enfoque limitado y poco confiable—, en páginas 216-217, dice que Gleason dejó instrucciones de que ni *Otho Visconti*

²⁹ Sobre Genaro Codina (1852-1901) véase Jesús C. Romero, *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma, 1963), pp. 38-39. Compuso su *Marcha Zacatecas* en 1891 (estrenada en octubre de 1893). La Orquesta Típica Zacatecas integrada por 19 músicos (7 *bandalones*, 2 violines, 1 viola, 1 flauta, 2 salterios, 2 cellos, 1 arpa, 1 piano, 2 contrabajos) inició su gira por los Estados Unidos el 24 de febrero de 1893. Para mayores detalles, véase Romero, *op. cit.*, p. 144.

³⁰ Dedicado *A las estudiosas Señoritas que forman la Orquesta Típica Zacatecana bajo la dirección del profesor Primitivo Calero*. Este conjunto de cinco valsees se inicia con un Andante religioso, como introducción, pero después de haber invocado así a la Santísima Virgen, entra de inmediato en materia.

o *Montezuma*³¹ podían ser ejecutadas o examinadas hasta cincuenta años después de su muerte. La falsedad de esta información la prueba de inmediato *Otho Visconti*, que fue ejecutada completa cuatro veces en el nuevo College Theatre de De Paul University, Chicago, bajo la dirección de Walter Keller, los días 4, 6 y 8 (dos veces) de junio de 1907, con Joseph F. Sheehan (1869-1936), en el papel protagónico. Como resultado del desdén de los musicólogos norteamericanos por la mayoría de los asuntos norteamericanos, el resultado fue que, en el *Opernlexikon* (Tutzing: Hans Schneider, 1975), de Franz Stieger, todo lo relacionado con *Otho Visconti* y *Montezuma*³², se enfocara al revés. Fue el mismo Gleason quien escribió los libretos de ambas óperas. Después de haber sido *Montezuma* tema favorito de las óperas italianas en tres actos de mediados de siglo XVIII, desde Vivaldi en Venecia en el otoño de 1773, a Zingarelli en 1781³³, en el siglo XIX cayó en desuso. Antes de Gleason, nada similar había sido intentado siquiera por un norteamericano. Tampoco había de ser rápidamente sucedido por otro *Montezuma*, de otro norteamericano. En Ciudad de México sólo Aniceto Ortega³⁴ había compuesto un *episodio musical* en nueve secciones, titulado *Guatimotzín* (sobrino de Moctezuma). Estrenada en el Gran Tea-

³¹ Gleason dejó fragmentos de otra ópera en tres actos, *Galahad*, de la que proviene "Processional to the Holy Grail" ejecutado por la Orquesta de la Exposición bajo la dirección de Theodore Thomas, el 7 de julio de 1893. Durante la próxima década, trabajó en *Benedicta*, en un acto, que transcurre en un convento en Alemania y en *Luciferos*, basado en *El Paraíso Perdido*, en tres actos y un prólogo (o en cuatro actos). Esforzándose más allá de sus fuerzas, murió mientras escribía esta última obra. Véase Aileen M. Peters, "Analysis of Frederic Grant Gleason Collections of Music, Songbooks and Diaries", tesis de Magister en Educación, Department of Library Science, Chicago Teachers College South, agosto 1964, p. 45. Con respecto a los materiales de Gleason donados por Mrs. Robert Pérez, de Poughkeepsie, sobrina de Gleason, a la Newberry Library, véase Thomas Willis, "Newberry Library Acquires Manuscripts and Diaries of Tribune Critic of 1880's", *Chicago Tribune*, 8 de septiembre de 1963. (Gleason fue crítico de *Tribune* desde 1884 a 1889).

³² Umberto Manferrari. *Dizionario universale delle opere melodrammatiche* (Florencia: Sansoni Antiquariato, 1955), niega que haya existido. Solamente Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597-1940* (Ginebra: Societas Bibliographica, 1943; 2ª ed., 1955), I, p. 280, incluye la ópera *Otho Visconti*.

³³ Majó (1765), Paisiello (1772), Galuppi (1772), Sacchini (1775), Anfossi (1776) e Insaguine (1780), compusieron óperas tituladas *Montezuma* o *Motexuma*. El *Montezuma*, de Graun fue presentado en Berlín en 1755 y 1771. También del año 1771 es el *Montezuma* en tres actos de Mysliweczek. La primera ópera en la que aztecas tocan sus propios instrumentos vernáculos ayacachtlis, fue *Fernand Cortez*, de Spontini, en 1809. Las óperas anteriores que usan el nombre de Cortez como protagonista, fueron montadas en 1787, 1789 y 1898. Véase O. G. T. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800* (Washington: Library of Congress, 1914), I, pp. 490-491.

³⁴ Ortega escribió su propio libreto. El tenor Enrico Tamberlick, que cantó el papel de Cuauhtémoc = Guatimotzín, fue el principal responsable del éxito de *Guatimotzín*. No obstante, la ópera de Ortega en un acto nunca volvió a representarse. Véase Armando de María y Campos, *Angela Peralta El Ruiseñor mexicano* (Ciudad de México: Ediciones Xochitl, 1944), pp. 112-114.

tro Nacional por la compañía de Angela Peralta, el 13 de septiembre de 1871³⁵, la partitura de Ortega incluía una *Danza Tlaxcalteca*, con reminiscencias del tercer movimiento de la Sinfonía Op. 92, de Beethoven.

El 19 de abril de 1964, ochenta años después que Gleason le diera los toques finales a su *Montezuma*³⁶, fue finalmente estrenado el *Montezuma*, de Roger Sessions, la única ópera subsiguiente de un norteamericano con ese título. El estreno tuvo lugar en la Deutsche Oper de Berlín. El *Montezuma* en tres actos, de Sessions, requiere un enorme elenco de cantantes: nueve sopranos, una mezzo soprano, diez tenores, ocho barítonos y cuatro bajos, además de cuatro coros, sobre y detrás del escenario. Las escenas se mueven entre el Golfo de la Costa, marzo de 1519, hasta Tenochtitlán (= Ciudad de México) en junio de 1520. Dadas las exigencias del libreto, la ópera de Sessions se desarrolla más bien como espectáculo histórico, enmarcado en la visión retrospectiva del viejo Bernal Díaz del Castillo, que como relato directo de los acontecimientos. El mismo Moctezuma, aunque es el personaje principal, no comienza a cantar hasta la página 201 de esta extremadamente elaborada partitura. Cuando por fin se llega a las páginas 456-458, alaba a Malinche por "ser la creadora de una nueva raza de hombres", disculpa su deserción hacia los españoles y la compara con María Magdalena. En páginas 463-464, prevé el día cuando españoles e indios vivirán armoniosamente "porque esta tierra es grande, de amplio regazo, digna de ser feliz bajo la custodia de todos los dioses". Por todos estos gestos conciliatorios, en páginas 465-466, Cuauhtémoc lo señala como traidor a las deidades ancestrales por haberse convertido al cristianismo. No son los españoles sino que los guerreros aztecas quienes ciegan a Moctezuma con sus dardos y luego lo lapidan hasta que muere.

Entre otros exotismos, la inmensa orquesta de Sessions incluye dos tepalatl y huehuetls mexicanos de dos tonos. Para enfatizar desemejanzas, esta es la primera ópera en la historia que mezcla trozos en latín con diálogos en Nahuatl, lengua de los aztecas. Todos estos elementos discordes bullen en una caldera armónica en la que cada trozo es una 9ª menor, una 7ª ma-

³⁵ Gerónimo Baqueiro Fóster, *Historia de la Música en México. III. La música en el período independiente* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964), pp. 221-231, con análisis temático.

³⁶ A pesar de que no fue ejecutada en su totalidad en la vida de Gleason, extractos de *Montezuma* fueron escuchados. Theodore Thomas programó la Marcha de los Sacerdotes, del Acto I, en su último concierto de verano de 1882; la Introducción al Acto II, el 11 de agosto de 1883; la Introducción, Procesional y Tormenta del Acto III, el 5 de agosto de 1885. Entre los acontecimientos de la National Music Teachers Convention, Gleason dirigió el estreno, en Nueva York, de la Introducción al Acto II, en la Academia de Música, el 2 de julio de 1885.

yor o una 4ª aumentada³⁷ implacablemente aceleradas. Para premiarlo por tantas complejidades, un crítico además lo alabó y otro lo azotó. En lo que estuvieron de acuerdo todos los críticos, fue de que era una ópera de "mensaje" que exaltaba el noble espíritu perdonador de Moctezuma y al mismo tiempo deploraba el fanático partidismo de su subordinado, Cuauhtémoc.

La ópera de Gleason también está recargada de mensajes. Pero éstos son radicalmente diferentes. Relata el poder redentor del amor de una mujer, un amor intocado por la pasión sexual. Yeteva es una sacerdotiza vestal que ama a Moctezuma con tanta intensidad que, para salvar su reino de los dioses de la guerra que amenazan venganza, ella espontáneamente se ofrece como sacrificio vivo a Huitzilopochtli. En vez de ser Cuauhtémoc un fiero y fanático azteca —o como se llama en esta ópera, Guatimozín— bendice la venida del Dios Blanco, Quetzalcóatl. Es el Dios Blanco el que promete liberar al pueblo mexicano de la repugnante y eterna ronda de sacrificios humanos que exige Huitzilopochtli. Al ser falsamente acusado de traición contra Moctezuma, Guatimozín en la escena ii del Acto I, es desterrado de inmediato. Pero regresa disfrazado de trovador. En la escena iii canta una larga trova que relata cómo por orden divina la nación azteca se desplazó hacia el sur para fundar la capital de Tenochtitlán. Como ejemplo de la musicalidad de Gleason, mostramos a continuación, de páginas 60-63, 36 compases de la partitura para piano:

El trovador Guatimozín, en seguida, contrasta la antigua edad de oro con la época actual sangrienta y degenerada de Huitzilopochtli. En el momento en que se le va a sacar el corazón por blasfemia, un mensajero se precipita anunciando la llegada del Dios Blanco. Como su profecía se ha realizado tan repentinamente, el populacho exige que el trovador sea perdonado. Huitzilopochtli, a través de sus sacerdotes acepta, pero con la condición de que alguna otra víctima humana sea encontrada, la que borrará la culpa de blasfemia, tomando voluntariamente el lugar del blasfemador en el altar del sacrificio. Enfrentados a tan imposible exigencia, los fieles reunidos dan rienda suelta a la desesperación y horror en el coro que cierra el Acto I. Al abrirse la cortina en el Acto II, se ve a Tula, hija de Moctezuma, recostada

³⁷ Heinz Joachim, "Montezuma and the Messiah", en *Musical America*, 84 (mayo 1964), p. 20: "El sonido áspero y austero de la partitura sorprendentemente complementa la coloración exótica y la rigidez sacerdotal de la escenografía"; Werner Oehlmann, "'Montezuma's' Untergang; Roger-Sessions-Uraufführung in der Deutschen Oper", *Neue Zeitschrift für Musik*, 125/6 (1964), p. 266: "El compositor usa muchas notas, para decir poco". H. H. Stuckenschmidt, "Session's 'Montezuma'", *Opera*, 15 (junio 1964), pp. 401-402, observa que Sessions la había iniciado 23 años antes, que el libreto de Giuseppe Antonio Borgese (yerno de Thomas Mann) había sido acortado por el mismo Sessions para que la obra abarcara tres horas, y que el alto nivel intelectual y estético había hasta cierto punto redimido la ópera.

Ej. 11

A - zatlan's sons in splen-dor dwell in their northern home.

Now at the god's command, their on-ward march be-gins. South-ward they turn their

faces towards lakes and flow'ry vales. Like mountain torrents rushing

on in their resistless course. The nations fled affrighted or felt their conquering

sword. Over mountains, plains and torrents Naught stay'd their swift approach, to

earth's most lovely vale. Here, on this spot the omen, Sent by the gods was

seen. Here, builded they the ci-ti, Here rose a temple fair.

sobre un diván cubierto por pieles de jaguar, mientras su acompañante hace trabajos con plumas. Guatimozín, comprometido con Tula desde antes de su destierro, se introduce secretamente y cantan un dúo de amor. Apenas terminan, Moctezuma entra sin anuncio previo, desarmado y sin escolta. Guatimozín convence a Moctezuma de su lealtad, puesto que lo habría podido matar fácilmente en ese preciso instante si lo hubiese deseado. Al terminar el Acto II se reconcilian y salen juntos a luchar contra los invasores españoles. En el Acto III, Yeteva está sola en el jardín del Gran Templo. Se reúne con ella Moctezuma, cuya suerte ya es desesperada, para escapar a través de las líneas enemigas —con ella a su lado— y poder continuar la lucha en otro lugar. Renuncia ella a este plan y lo convence que su deber es quedarse en la capital junto a su pueblo. El es asesinado tan pronto como la deja, entonces ella sube a la pira, en un último vano esfuerzo por reconquistar el favor de Huitzilopochtli. Pero el dios de la guerra no quiere tener nada que ver con sus hasta entonces amados aztecas. Guatimozín y Tula tratan de disuadirla de lo que ahora consideran una inmolación inútil, pero

ella misma enciende la pira para así reunirse con Moctezuma en el Gran Más Allá.

Con respecto a influencias, Gleason no podía escapar a la de Wagner quien, hacia 1880, ya era una moda en Norteamérica, al punto que estaba considerando establecerse en los Estados Unidos³⁸ por un mero millón de dólares. Gleason, por lo tanto, unificó *Montezuma* a través de 28 motivos que denominó: Festival, Adoración, Destino, Quetzalcóatl, Paz, Huitzilopochtli, Sacrificio Humano, Moctezuma, Guatimozín, Destierro, Valle de México, Emigración, Dolor de Tula, Amor de Tula, Separación de Moctezuma y de Yeteva, Motivo del Fuego del Sacrificio de Yeteva, y otros similares. Los últimos dos motivos (que reproducimos) ilustran el carácter cromático suculento de la armonía de Gleason. Como único medio para dar a conocer su obra tuvo que recurrir al perfecto wagneriano que fue Theodor Thomas, a fin de que se ejecutaran por lo menos algunos fragmentos.

Ej. 12

Motivo de la separacion



Ej. 13

Motivo del fuego
del sacrificio de Yeteva

No había llegado todavía la época en que Carlos Chávez, con su *Xochipilli-Macuilxóchitl* (1940)³⁹ y Candelario Huízar con *Oxpaniztli* (1936), logran imponerle al público internacional sus conceptos sobre “reconstrucciones” aztecas. El *Montezuma*, de Gleason, por lo tanto, no merece una condena mayor que el *Montezuma*, de Sessions, por su falta de autenticidad.

³⁸ Los escritos sobre los planes que culminaron en 1880 para el establecimiento de Wagner en Norteamérica están resumidos (con notas bibliográficas) en Curt von Weterhagen, “Wagner und das Reich”, *Neue Wagner-Forschungen*, Erste Folge (Karlsruhe i.B.: G. Braun, 1943), pp. 70-72.

³⁹ Editado bajo el título *Xochipilli: An Imagined Aztec Music* (Nueva York: Mills Music, 1964). La introducción literaria de dos páginas de Chávez abarca: Instrumentos, Aspectos Técnicos y Aspectos Estilísticos de la música azteca, y la obra misma es para piccolo, flauta, clarinete en Mi bemol, trombón y seis percusionistas.

Mientras lo escribía, Gleason sufría una crisis por el abandono de su primera esposa, la soprano Grace Hiltz, quien en diciembre de 1881 se embarcaba para Europa, ostensiblemente para estudiar con Sbriglia⁴⁰. Aproximadamente por esa misma fecha era coeditor con Mrs. Sara Hershey-Eddy (esposa de Clarence Eddy), del *Musical Bulletin*, que editara The Hershy School of Music and Art, en tres volúmenes (desde diciembre de 1879 hasta noviembre de 1882, inclusive). Con perspicacia considerable, Gleason —a través de las columnas del periódico— daba a conocer su preocupación por el futuro de su ópera, precisamente cuando escribía su *Montezuma*. En “American Opera” (I/2 [enero 1880]), “Native Composers” (II/10 [septiembre 1881]) y en “The Future of Opera in America” (III/5 y 10 [abril y septiembre 1882]), sus presentimientos los expresaba así: “Los norteamericanos son el único pueblo que no se enorgullece de las obras de los compositores nacionales y que no les ofrece simpatía o aliento”; “Mr. [Theodore] Thomas es el único director de orquesta que siempre ha demostrado interés y buena voluntad por dar a conocer al público las obras valiosas de los compositores norteamericanos”; “América no le promete futuro alguno a las óperas con mayores ambiciones que H. M. S. ‘Pinafore’, de Gilbert y Sullivan”.

En el ambiente norteamericano de la década de 1880, aunque parezca extraño, los extractos de *Montezuma* tuvieron cierto éxito. Charles A. Brittan, el arrogante crítico que precedió a Gleason en el *Chicago Tribune*, menospreció los trozos que Thomas presentó en primera audición en sus conciertos de verano de 1882, 1883 y 1885. No obstante, cuando el mismo Gleason dirigió un trozo sinfónico del Acto II, en la New York Academy of Music, el 2 de julio de 1885, William M. Thoms escribió un largo elogio en el *American Art Journal*, XLIV/3 (noviembre 7 de 1885), pp. 33-34. A pesar de su extensión, la crítica de Thoms merece ser destacada.

“Si se juzga por este fragmento, la ópera debe ser de gran valor musical. La armonía es rica, fluida y melodiosa y posee un cierto sabor único que caracterizaríamos como típico de la nación en la que Moctezuma es el representante heroico. Las posibilidades del tema elegido por el dotado compositor son inmensas, y como la habilidad del creador, de rica imaginación, individualismo, conocimientos y entusiasmo musical son indiscutibles, auspiciamos, cuando haya oportunidad, que se presente al público la ópera completa y en forma adecuada. La instrumentación de la introducción es libre y vigorosa, los motivos tienen

⁴⁰ G. L. Howe y W. S. B. Mathews, *A Hundred Years of Music in America* (Chicago: G. L. Howe, 1889), pp. 220-221; *Musical Bulletin* (Chicago), III/8 (julio 1882), p. 116.

frescura, principalmente aquel que es más prominente y que describe con tanta intensidad, de manera original e impresionante, las sombrías profundidades del desaliento nacional. El señor Gleason dirigió su obra con gracia liviana y demostró familiaridad con el cargo. La obra produjo una impresión que provocó tanto el asombro como la admiración [la sorpresa] de que una composición orquestal tan magnífica fuera desconocida por tanto tiempo en Nueva York, [conjuntamente] con la admiración por el gran talento y genialidad exhibido en este tipo de obra por Mr. Gleason. Mr. Thomas ha tocado las siguientes selecciones de *Montezuma*: 'Introducción y Marcha de los Sacerdotes de [Huitzilopochtli]' del Acto I; 'Introducción' del Acto II; 'Introducción', 'Canción de la Muerte', 'Procesional de Yeteva' y 'La Tempestad Final', de la Escena ii, esta última corresponde a cuatro selecciones del Acto III"⁴¹.

La crítica continúa en tono encomiástico y Thoms alaba a Gleason por no atesorar sus dotes sino que por impartirlos formando discípulos dignos. John A. West, durante cinco años su alumno en Chicago, había dirigido dos grandes obras corales con orquesta y Eleanor Smith había dirigido una cantata original para solistas y coros.

A pesar del placer que le proporcionara tan cordial elogio, *Montezuma* no sólo no fue montado durante el curso de su vida sino que continúa no siéndolo hasta la fecha. El hecho de que sólo extractos fueran ejecutados en Chicago en la década de 1880, señala el destino de Antônio Carlos Gomes (Campinas, julio 11, 1836; Pará, septiembre 16, 1896), el más grande compositor latinoamericano de óperas del siglo XIX, invitado a Chicago en 1893, tres años antes de su muerte, como la atracción musical estelar de la Exposición Mundial Colombina. La primera experiencia de Gomes en una exposición de envergadura en los Estados Unidos databa de 1876. Coincidiendo con el primer centenario, Dom Pedro II (1825-1891), Emperador del Brasil, realizó una visita oficial a los Estados Unidos que duró desde el 15 de abril al 12 de junio⁴². El 20 de abril, Gomes le contestó a Salvador de

⁴¹ La donación Gleason a la Newberry Library incluye, para todos los extractos tocados por Thomas, partituras y partes corregidas, además de los programas impresos con las notas escritas por G. M. McConnel para los respectivos conciertos de Chicago.

⁴² Dom Pedro II fue el primer monarca reinante que visitara los Estados Unidos. Durante su estadía de tres meses viajó a San Francisco y de regreso, siendo recibido con entusiasmo en todas partes. Sobre detalles de su histórica visita a Norteamérica, véase Heitor Lyra, *Dom Pedro II 1825-1891* (Sao Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938-1940), II (1939), pp. 371-379. En nota 8, página 146, del artículo de Smith, en *Boletín Latino-Americano de Música*, VI (abril 1946), Francisco Curt Lange detalla tres piezas de álbum editadas en los Estados Unidos para darle la bienvenida a Dom Pedro II: *Dom Pedro Grand March In honor of His Imperial Majesty's visit to the United States* (Cen-

Mendonça, libretista de su ópera *Joanna de Flandres* (1863). Esta misma ópera le había obtenido el patrocinio del Emperador para estudiar en Europa, formación que culminó con el triunfo de *Il Guarany* en La Scala, el 19 de marzo de 1870, Mendonça recientemente nombrado Cónsul General del Brasil en Nueva York, había iniciado en 1875 una residencia diplomática de 23 años en los Estados Unidos. A pesar de la gran amistad que los unía, Gomes en carta del 20 de abril, rechazó la invitación de Mendonça para escribir una obra que sería cantada en Filadelfia durante la visita de Dom Pedro. "El año pasado se me invitó a escribir una Cantata para la Exposición de Chile, pero tuve que rechazarla. No obstante, escribiré cualquier obra musical que mi país natal desee, al que amo más que a todos los Chiles y Filadelfias del mundo"⁴³. Tan pronto como había despachado la carta a Mendonça, llegó a su residencia de Milán un telegrama del Ministro del Brasil en Roma, Barão de Javary, informándole que era el Emperador mismo quien deseaba que el Himno fuera ejecutado en Filadelfia el 4 de julio de 1876. ¿Qué tipo de himno? Gomes lo pregunta de inmediato por telegrama. La respuesta fue: para gran orquesta, algo majestuoso, pero sin voces. Gomes se puso a trabajar de inmediato y dentro de una semana lo tenía esbozado. En su carta del 2 de mayo le dice ahora a Mendonça: "Mi más importante mensaje para el Emperador es que la orquesta tiene absolutamente que incluir por lo menos ocho arpas, permítaseme repetir, *ocho arpas*. Confío en la promesa cablegráfica de una ejecución perfecta. Si se ejecuta conforme a mis indicaciones escritas hará buen efecto, de otro modo no". Insiste también de que la orquesta sea lo suficientemente grande como para poder hacer un inmenso crescendo, poco a poco, del pianissimo al fortissimo formidable⁴⁴.

ennial Year, 1876), de P. J. Boris (Boston: John F. Ferry & Co.); *Brazilian Grand March Dedicated to Dom Pedro II Emperor of Brazil*, de H. May Lath (Boston: Oliver Ditson & Co.); *Columbia's Flag is waving a Welcome to All Centennial Song and Chorus A.S.I.M. O Emperador do Brasil com os mais humildes respeitos da autora*, N. York, Junho 29, 1876, de E. de Barry (Nueva York: J. L. Peters). La cuarta pieza que le fue dedicada es, *We mourn our Century's loss* (Nueva York: P. A. Wundermann), de August Buechel. Las copias en la Seção de Música, de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, están catalogadas IV, 103,6,5/4; IV, 103,6,5/5; IV, 103,6,13/4 y IV, 103,6,5/6.

⁴³ Itala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes*, 2ª ed. (Río de Janeiro: A Noite, 1937), pp. 124-125: "Meu Poeta e Amigo: Estou desolado mas falta-me tempo material para isto; estou abarbadado com o remodelamento da 'Fosca', e com minha nova opera 'Maria Tudor' que, por contracto, devo entregar ao Editor Ricordi no mez de Setembro deste anno, senão... multa (e multa formidavel). O anno passado fui convidado para escrever uma Cantata para a Exposição do Chile. Recusei... mas não recusarei quando fôr convidado para escrever uma peça qualquer de musica para a minha terra, que amo mais que todos os Chiles e as Philadelphias do mundo!"

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 127-128: "Infelizmente não posso ir até lá mas tu vaes me substituir para obter uma orchestra que seja mesmo grande e que saiba fazer os pianissimos, os crescendos pouco a pouco, até o 'calno' e 'fortissimo', que dere ser formidavell O mais impor-

Nueve rollos del himno de Gomes llegaron a la Legación del Brasil en París el 1º de junio, enviados desde Roma, y dos días más tarde fueron despachados desde Le Havre, en un barco que debía llegar a Nueva York el 12 ó 13 de junio. En carta fechada el 4 de junio, el ministro brasileño en Roma alababa a Gomes con extravagancia. "Me gusta muchísimo su introducción ppp con trémolo gradual sobre Mi en los cornos y que se resuelve en La en el momento en que se introduce el motivo en tutti. Su obra merecerá un éxito resonante. Tiene colorido, incluye bellos contrastes de forte y piano, las arpas tocan maravillosos movimientos acordales, y el tema principal posee gran pompa"⁴⁵. Lo que Javary presumía con razón, lo comprueba la carta del 10 de julio de 1876 del Emperador, desde Nueva York, escrita de su puño y letra, felicitando y agradeciéndole a Gomes calurosamente⁴⁶.

La contribución de Gomes a la Exposición Musical Colombina en Chicago, 17 años más tarde, es más descollante aún. Figura su nombre en el Volumen I de la primera edición del *Grove's Dictionary* de 1880, y es el mismo Grove quien escribe un artículo sobre Gomes en el que menciona el exitoso estreno de *Il Guarany*, en Covent Garden, el 13 de julio de 1872, y califica su música de "pletórica de espíritu y efectos pintorescos". Después de haber sido admitido en el Grove y en Fétis (*Supplément*, I, p. 399)⁴⁷, Gomes ingresó a todas las enciclopedias norteamericanas desde John Denison Champlin y William Foster Apthorp (1889), en adelante.

Como fue el descubrimiento de Colón lo que inspiró la exposición de Chicago, era lógico que Latinoamérica estuviese representada copiosamente. No sólo Brasil sino que Argentina, Guatemala, México, y Uruguay fueron, por lo tanto, invitados a enviar obras para su exhibición. Argentina estuvo representada por Hilda Fortunato, con *A Salute to Chicago Symphony for grand orchestra*; Eduardo García Mansilla (1866-1930) envió una *Oración Dominical* para voz solista, piano y cello y un *Chicago Waltz*; Francisco A.

tante, que dirás de minha parte ao Imperador, é que eu faço absoluta questão de ter pelo menos oito harpas na orchestra: torno a dizer, *Oito Harpas*... Eu sou forte da promessa do Imperador que me garante por telegrapho a execução perfeita do meu Hymno. Se a execução fôr conforme às indicações que eu escrevi na partitura, fará bom effeito, do contrario farei má figural".

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 130-131. Un análisis musical semejante de una gran partitura orquestal, realizado de un día para otro, habría excedido las posibilidades de cualquier diplomático norteamericano de la época, con excepción de A. W. Thayer, Cónsul en Trieste desde 1865.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 132. Después de haber escuchado el ensayo de las cuerdas, Dom Pedro asistió al estreno el 9 de julio. Para información sobre la demás música del Centenario, véase Abram Loft, "Richard Wagner, Theodore Thomas and the American Centennial", *Musical Quarterly*, XXXVII/2 (abril, 1951), pp. 184-202, y Robert A. Gerson, *Music in Philadelphia* (Filadelfia: Theodore Presser Co., 1940), pp. 134-141.

⁴⁷ Véase *Supplément et complément*, I, ed. de Arthur Pongin (París: Firmin-Didot, 1878-1800), p. 154, quien también incluyó a Teresa Carreño en todas las subsecuentes enciclopedias extranjeras y norteamericanas.

Hargreaves (1849-1900) una *Chicago March*, y Vicente Mazzacco una oda orquestal *Glory to Columbus (Gloria a Colón)*. Argentina envió también un ítem que, en el Catálogo de la Exposición,⁴⁸ es modestamente identificado como “tratado de música moderna”, de Saturnino Beron “de Buenos Aires”. Además de Gomes, cuyas obras *Cóndor* (1891) y *Colombo* (1892) fueron anunciadas como escritas especialmente para ser ejecutadas en la Exposición Mundial Colombina, Brasil estuvo representado por José Gomes de Araujo (1846-1943, cuartetos); Francisco Braga (1868-1945, obras para piano y orquestales); Henrique Braga (música de danza); F. de Carvalho (obras para piano); Alexandre Levy (1864-1892, obras orquestales y para piano); A. Cardoso de Menezes (obras orquestales y para piano); Carlos de Mesquita (1864-1953, la ópera *Esmeralda*); Henrique Alves de Mesquita (1838-1906, partituras de óperas serias y bufas); Leopold Miguéz (1850-1902, una sinfonía) y Arthur Napoleão (1843-1925). Dos editores de piezas de álbum, Isidoro Bevilacqua y Bushman & Guimaraes,⁴⁹ de Río de Janeiro enviaron muestrarios.

Además de enviar para exhibición una marimba de cinco octavas “hecha totalmente de maderas nacionales”, Guatemala mandó la *Missa Solemnis* de Benedicto Sáenz, la única misa enviada desde Latinoamérica y una sinfonía de Yndalecio Castro. Con ambas obras llegaron las partes orquestales completas, lo que comprueba que las autoridades de Chicago habían pedido obras de gran aliento con la idea de una posible ejecución. Otros cinco guatemaltecos enviaron música para bandas: Julián Paniagua (de Quezaltenango), Lucas Paniagua, Manuel Montúfar, Lorenzo Morales y Salvador Yriarte. Entre las obras mexicanas, la música de banda descollaba por su cantidad en la exhibición de Chicago⁵⁰.

Como ejemplo del provincianismo de las biografías de los compositores mexicanos, mencionaremos el *curriculum vitae*⁵¹ enviado por Marciano Morales conjuntamente con su obra: Nacido en Oaxaca, el 2 de noviembre de 1861, a los doce años era el flautista de la Banda del Primer Regimiento de Infantería dirigida por Francisco Zacar, con quien estudió. A los 15 se trasladó al Batallón de Puebla, pero perdió su cargo durante la revolución de

⁴⁸ Frank D. Abbot, ed. *Musical Instruments at the World's Columbian Exposition* (Chicago: Presto Company, 1895), p. 258. Toda la información con respecto a la representación Argentina, dada por Abbot, se encuentra en página 256. Los compositores argentinos mencionados sin fecha son aquellos que Vicente Gesualdo no menciona en el segundo volumen de *Historia de la música de la Argentina* (Buenos Aires: Editorial Beta, S.R.L., 1961). Con respecto a los compositores brasileños sin fecha, se trata de aquellos no incluidos en Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil* (Río de Janeiro: José Olympio, 1956).

⁴⁹ Abbott, *op. cit.*, p. 257.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 258.

⁵¹ *Ibid.*, p. 269

Tuxtepec. Después de varios meses de aprendizaje autodidacta, en 1876 se convirtió en sargento y Primer Música del Batallón 17. En 1881 abandonó el ejército para residir en Jalapa y convertirse en el director de la Banda de Seguridad Pública de Jalapa (banda policial). Las obras suyas compuestas para Chicago fueron: *Don Carlos*, *Hasta el Cielo* y *La Tempestad*. Otro compositor mexicano de provincia que envió una biografía igualmente larga, fue Francisco Villalpando de Zacatecas. Para dar mayor sabor a su envío, México fue el único país de Latinoamérica que también estuvo representado por mujeres: entre ellas María Galicia de Charro, de Ciudad de México, compositora de una marcha, y Adela Rodríguez, de Durango, responsable de *Por claro de luna*, “pletórico de la gracia y fuego de las tierras del sur”, según el catálogo de la Exposición⁵². Bajo el Rubro 158, Clasificación 937, el catálogo enumeraba una “colección de 40 libros & piezas de música para bandas, orquestas, piano, violín y otros instrumentos, representativos de la música nacional de México”, pero sin indicar los títulos individuales de las obras. La misma deficiencia en la clasificación, oscurece el contenido de “un libro que incluye varias piezas clásicas de Félix M. Alcerreca, de México”.

Uruguay estuvo representado por Antonio Metallo, de Montevideo, con un *Protector Waltz*, y por Damiro Costa, compositor de algunas piezas para piano que obtuvieron un premio “por la dulzura de su melodía”, pero que tampoco figuran individualizadas. Las obras de todos estos latinoamericanos sirvieron solamente de base, no obstante, para la pirámide en cuya cúspide se encontraba Gomes. Como dice el catálogo⁵³: “En algunos aspectos fue distinguido por sobre los demás dentro de la multitud de famosos músicos extranjeros”. El concierto que incluyó quince números, todas obras suyas, ofrecido el 7 de septiembre de 1893 con el auspicio de la Comisión Brasileña, brilló por su “maravillosa energía y fuerza nerviosa” y no sólo gracias a la genialidad del que escribió la música sino que también por su “firme control de la orquesta de la Exposición”⁵⁴.

Como correspondía a un acontecimiento planificado como trascendental, el concierto de Gomes fue noticia importante al día siguiente. *The Chicago Record*, del viernes 8 de septiembre (XIII/215, 4:5), incluía una larga crítica bajo el título “Todos los Caminos llevan hacia una Feria Mundial”. Ilustrada con un diseño del bello Pabellón Brasileño de la Exposición, la crítica decía:

“El maestro Carlos Gomes es el gran señor de la música brasileña. Tiene un rostro bronceado, un par de ojos flameantes, un bigote fino y canoso

⁵² *Ibid.*, p. 258.

⁵³ *Ibid.*, p. 269.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 270.

y cabellos gris acero que caen hasta sus hombros. Era lógico que como vino directamente del Brasil para dirigir el concierto conmemorativo de la independencia de su patria, se le diera una gran acogida. En el Music Hall hubo varios centenares de invitados. Toda la colonia brasileña estaba allí... Cada verdadero brasileño llevaba un lazo con los colores nacionales. Muy poca gente sabe, quizá, que 200 brasileños se encuentran en la Exposición Colombina... la Orquesta de la Exposición tocó, el gran maestro brasileño blandió la batuta y todo el programa fue realizado por crecientes aplausos, bravos y ofrendas florales. Cuando el maestro Gomes entró al escenario sus compatriotas se pusieron de pie y lo avivaron con sombreros al aire y agitando sus pañuelos. El primer número orquestal del programa fue la arrolladora sinfonía de la ópera *Il Guarany*. Al final, los felices brasileños, ovacionaron al maestro quien, a su vez, aplaudió a la orquesta. Mr. Al. Boetti, tenor, cantó el romance de la ópera *Salvator Rosa* y la soprano Miss Kate Bensberg, ofreció una balada de la ópera *Il Guarany*. Ambos cantantes fueron aplaudidos estruendosamente y otro despliegue de entusiasmo esperaba a Mr. Orne Darval, el bajo, quien actuó más tarde. Toda la música era selecciones de las óperas *Cóndor*, *Il Guarany*, *Salvator Rosa*, *Fosca* y *Sciavo*. El concierto fue el mayor acontecimiento de la celebración. El 7 de septiembre de 1822, el Brasil obtuvo su independencia, así es que ayer fue el Cuatro de Julio para los Estados Unidos do Brasil. En los programas e invitaciones aparecía otra fecha, 15 de noviembre de 1889, porque fue entonces cuando Brasil se convirtió en república”.

Continúa el relato dando el número de los músicos de la Orquesta del Festival, con un total de 160. Indica que Gomes dirigió a las 3 de la tarde y da el total de las entradas pagadas ese 7 de septiembre a la Feria, en 172.765. Después del concierto, Gomes se fue con sus compatriotas al pabellón del Brasil para tomar café y la música del himno nacional de Francisco Manuel da Silva fue repetida varias veces por la banda de la Feria. Luego Gomes y los solistas se trasladaron a una comida ofrecida en su honor.

The Chicago Herald, al comentar el mismo concierto, se vanagloria de la orquesta enorme (“mucho más grande que la de Wagner de 114”), compara los cabellos ondeados de Gomes con los de Paderewski y afirma que las ovaciones igualaron las mejores de Paderewski, continúa arrobado con otros detalles sobre la recepción que se le brindó y declara que este acontecimiento fue el más clamoroso y prolongado homenaje jamás tributado al Brasil en un país extranjero, terminando por dar el detalle de todo el programa⁵⁵.

⁵⁵ Gomes Vas de Carvalho, *op. cit.*, pp. 249-250.

Al recordar el triunfo de Gomes en Chicago, su hijo agrega, 42 años más tarde, no obstante, algunos detalles menos entusiastas. El programa estuvo compuesto por extractos porque el tacaño gobierno republicano del Brasil rechazó dar los fondos necesarios para el montaje de *Côndor*, estrenado en La Scala, el 21 de febrero de 1891, de *O Escravo*, escuchado en primera audición en el Theatro Eyrice do Rio, el 27 de septiembre de 1889, e *Il Guarany*⁵⁶. La raíz del problema radicó en un cambio de régimen. Gomes había sido un favorito del emperador exiliado en 1888. Como desquite, los nuevos ministros de estado lo trataron con frialdad y le habrían negado todo tipo de fondos si las autoridades de la Exposición Colombina no le hubiesen hecho tanta publicidad, al punto que su ausencia habría causado escándalo. Pero inclusive así el representante del gobierno del Brasil en Chicago, un tal "ciudadão Maurity" tuvo el descaro de presentarle a Gomes una cuenta por 1.114 dólares después del concierto de extractos del 7 de septiembre,⁵⁷ con el pretexto de que se había sobrepasado en el presupuesto⁵⁸.

Gomes fue el más famoso compositor latinoamericano que visitara los Estados Unidos antes de 1900. La sobresaliente ejecutante, Teresa Carreño, nació en Caracas el 22 de diciembre de 1853. Vivió desde agosto de 1862 hasta abril de 1866 principalmente en Nueva York y Boston, volvió de Europa para pasar el año 1874 hasta octubre de 1885, y desde mayo de 1887 hasta julio de 1889 estuvo nuevamente en los Estados Unidos. El resto de su vida fue la de una artista que recorre el mundo, reconocida en todas partes como la mejor pianista mujer de la época. En 1862, en el mismo barco en que ella viajaba hacia los Estados Unidos con su padre, el depuesto ministro de finanzas de Venezuela, lo hacía también Juan Buitrango, el violinista y pianista colombiano que le dio sus primeras clases⁵⁹ a Edward A. MacDowell, antes de entregarle al joven a Pablo Desvernine⁶⁰, un pianista cubano expatriado que enseñaba en Nueva York después de 1869.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 244. Para detalles sobre su *Via Crucis* para obtener fondos para el viaje, véase pp. 233-244.

⁵⁷ A pesar de no correspondernos discutir los extractos, un estudio del programa, con las partituras de las óperas en la mano, demuestra que Gomes hizo una selección extremadamente juiciosa. Por ejemplo, el Nocturno de *Côndor* (ítem 4) temáticamente anuncia la Serenata del Acto III de esa ópera (ítem 5).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 260.

⁵⁹ Véase Marta Milinowski, *Teresa Carreño "by the grace of God"* (New Haven: Yale University Press, 1940), p. 121. Véanse también, pp. 122, 146, 308.

⁶⁰ Pablo Desvernine nacido en La Habana en 1823, realizó una gira por los Estados Unidos en 1848 (Nueva York, Filadelfia, Cincinnati, St. Louis, Nueva Orleans y Mobile), como pianista acompañante de Arditi y Bottesini. Después de veinte años de labor pedagógica en La Habana, se radicó en Nueva York, ciudad natal de su madre, para iniciar allí en 1869 una carrera de pedagogo que abarcó 22 años. Murió en 1910, dos años después de MacDowell. Véase Serafín Ramírez, *La Habana artística*, (La Habana: Imp. del E. M. de la Capitanía General, 1891), pp. 75-79.

El hecho de que la Carreño haya sido el adalid de MacDowell, impulsó y ratificó su reputación internacional. Mientras celebridades europeas tales como Anton Rubinstein, Josef Hofmann, Paderewski, Joseffy, Backhaus, Rosenthal, Godowsky y tantos otros como ellos, no hicieron nada por los músicos norteamericanos de nacimiento, sólo ella entre las celebridades mundiales, en múltiples ocasiones y en sus más brillantes presentaciones tanto en Europa como en los Estados Unidos, ejecutó obras importantes de MacDowell, no miniaturas ⁶¹. En su juventud tocó obras de William Mason y especialmente de Gottschalk ⁶², quien por breve lapso fue su profesor. Su carrera esplendorosa, estudiada en profundidad por alguien que sepa apreciar la contribución de Latinoamérica a la música de los Estados Unidos, autoriza para que su nombre sea colocado en grandes letras doradas. Puede afirmarse, con propiedad, que nunca antes en la historia, algún ejecutante principalísimo, nacido en el extranjero, haya merecido la deuda de los compositores norteamericanos como la maravillosa y bella Teresa Carreño, de Venezuela.

⁶¹ *Ibid.*, entradas bajo MacDowell, Edward. Hasta 1900 por lo menos, Carreño era "la única gran artista que tuvo la valentía y la voluntad de tocar su música" (p. 308).

⁶² *Ibid.*, p. 52. Ella fue la primera que le tocó a Liszt la música de Gottschalk. Véase pp. 69-70. También tocó para Lincoln, variaciones sobre, *Listen to the Mocking Bird*, de Richard Milburn, p. 62.