BICENTENARIO
PERÚ
2024

COLECCIÓN

Montes y Manrique

COLECCIÓN FONOGRÁFICA DE

Enrique Brüning

PERÚ | Ministerio de Cultura

COLECCIÓN

Montes y Manrique

COLECCIÓN FONOGRÁFICA DE

Enrique Brüning

FONOTECA
BICENTENARIO

PERÚ Ministerio de Cultura

BICENTENARIO
PERÚ
2024

Dúo Montes y Manrique
Grabaciones discográficas de 1911

Agradecemos al investigador Gérard Borras, quien nos facilitó las grabaciones digitalizadas, las que posteriormente fueron restauradas en la medida en que nos fue posible. Gracias a ello podemos poner parte de la Colección Montes y Manrique a disposición de las y los peruanos.

El 28 de agosto de 1911 Eduardo Montes y Rivas y César Augusto Manrique La Torre subieron a la embarcación Uruguay, con destino a Nueva York, para grabar los que serían los primeros discos comerciales del repertorio musical criollo peruano. Por esta hazaña, que implicó grabar 89 discos dobles con 172 pistas en total que conformaron la Serie P de discos peruanos de la Columbia Records, se llegó a denominar al dúo Montes y Manrique como los padres del criollismo.

La industria discográfica era aún naciente cuando se realizaron estas grabaciones, por lo que es al menos una proeza tener registros de músicos peruanos de modo tan temprano. Al respecto surgen algunas preguntas:

¿cómo se contactó el dúo con la Columbia?, ¿por qué se decidió grabar tal cantidad de canciones?, ¿cómo se eligieron estas?, y ¿qué cuentan en sus letras? Diversos investigadores han abordado estos temas y en este documento recogemos algunas de sus ideas para que las personas interesadas puedan conocer un poco más sobre la colección Montes y Manrique de la Fonoteca Bicentenario.

El objetivo de este texto es resaltar algunas características contextuales del repertorio que grabó el dúo Montes y Manrique a inicios del siglo XX. Entre las principales se encuentran las discusiones sobre los géneros musicales que se grabaron, las temáticas de las canciones u obras del repertorio, que podríamos separar en tres grupos principales: temática amorosa, temática patriótica y una suerte de temática de estampas de la época, y por último las implicancias sobre el cambio tecnológico que representó la llegada del disco en el panorama musical.

Cuando se formó el dúo Montes y Manrique en 1904, Eduardo Montes tenía 32 años y César Augusto Manrique, 24 años. Ambos habían nacido en Barrios Altos, vivían en el distrito bajopontino del Rímac y, por ello, eran apodados “Los carachosos” (Borras y Rohner, 2011). Aunque se conoce más de una versión de cómo el dúo Montes y Manrique se contactó con la Columbia Records, la más repetida indica que

un agente cazatalentos de la discográfica, Joseph Hoffay, estuvo de visita en Lima y escuchó al dúo tocar en un concurrido bar de la época. Posteriormente, decidió invitarlos a grabar para la Columbia en Nueva York con los gastos pagados. El nombre de la casa discográfica quedó impreso no solo en los discos y portadas, sino también en cada pieza, pues el dúo abría cada canción con la frase “discos marca Columbia”, que se puede apreciar en la mayoría de los fonogramas puestos a disposición de la ciudadanía en la plataforma de la Fonoteca Bicentenario.

Sobre por qué se grabaron tal cantidad de canciones, no se ha encontrado mayor información, pero es de entender que el repertorio que grabaron en 1911 debía responder a los gustos del público limeño criollo de inicios de siglo, que ellos debían conocer bien, ya que solían amenizar fiestas locales (Rohner, 2007). Sin embargo, es interesante preguntarse qué tan limeño era ese repertorio en realidad o si, más bien, representaba los intereses de más regiones del país. Al respecto, Parejo (2013), en su estudio sobre las primeras grabaciones discográficas de Arequipa, señala que casi la mitad del repertorio de Montes y Manrique tiene origen andino, probablemente refiriéndose a la gran cantidad de yaravíes y tristes presentes (véase cuadro 1), géneros que el autor asociaría con la tradición andina. Aunque algunos señalan que el yaraví proviene del *harawi,* canto indígena de lamento y dolor, para la musicóloga experta en el género del yaraví, Zoila Vega, no hay manera de probar su origen; lo que sí es necesario mencionar es que alrededor del año 1750 aparecen canciones denominadas yaravíes y son interpretadas por criollos y mestizos, gente letrada, en ámbitos urbanos (Vega,

2022). Dicho esto, aunque esta colección presenta en su mayoría yaravíes, nos adentra en otros géneros escuchados en la época.

Como señalan Borras y Rohner (2011), las grabaciones del dúo fueron 172, pertenecientes a diez tipos de géneros musicales y no musicales —aunque algunos de ellos incluyen extractos de canciones—, como se aprecia a continuación:

Cuadro 1. Géneros musicales en la Colección Montes y Manrique

Géneros musicales	Cantidad	Géneros no musicales	Cantidad
Yaraví	41	Pieza imitativa	6
Triste	31	Pieza descriptiva	2
Marinera	31		
Canción	23		
Vals	20		
Tondero	9		
Polca	7		
Mazurca	2		

Como se puede notar, luego del yaraví los géneros más interpretados son el triste y la marinera. Para algunos autores, el yaraví y el triste correspon-

derían al mismo género en el repertorio de Montes y Manrique, pues no se hallan diferencias musicales importantes (Parejo, 2013; Rohner, 2007). Este parecido se replica entre los géneros como la polca y el pasodoble, y entre los valses y mazurcas (Rohner, 2007). Para otros, en cambio, estas discusiones pierden importancia, como puede notarse en el texto de Borras y Rohner (2011), quienes no se detienen en ellas.

Si decidimos equiparar la cantidad de piezas por género musical interpretadas por Montes y Manrique con la popularidad de dichos géneros en la Lima de inicios de siglo XX, pensaríamos que el yaraví era el género más escuchado. Otra lectura implicaría que la decisión de interpretarlos respondió principalmente a los gustos e intereses personales del dúo. Como dato contrastante, menos del 5 % de grabaciones corresponden a piezas teatrales que parecen resaltar el tema identitario, local o nacional. Esto también podría darnos luces sobre qué tanto teatro patriótico y no patriótico se consumía en la Lima de entonces. Visto desde otro lado, quizás estaríamos frente a las primeras piezas de microteatro peruano grabadas en nuestra historia, dato no menor.

Sobre las temáticas del repertorio de Montes y Manrique, identificamos tres de modo general: la temática patriótica, la amorosa y una suerte de estampas de la época. Sobre la temática patriótica, se encuentran canciones relacionadas con la guerra del Pacífico (1879-1883), como el vals *Arica* y el tondero *Huáscar*. También encontramos las piezas descriptivas, *sketches* o microteatros, *Asalto a Arica Parte 1* y *Asalto a Arica Parte 2*. Asimismo, hay piezas como el *Ataque de Uchumayo* y la *Marcha fúnebre de Morán* —ade-

más de yaravíes, una marinera, un tondero y una marcha— interpretadas por otras bandas como la del Primer Regimiento de Caballería, la Banda de la Escuela Militar de Chorrillos y la Banda del Regimiento de Gendarmes de Infantería. Esta última interpreta la mayor cantidad de piezas (siete en total) de la serie P de la Columbia Records y, como indica Parejo, "vendrían a constituirse como las temáticas más antiguas del repertorio discográfico republicano peruano" (2013).

Sobre la temática amorosa, se puede mencionar que fue objeto de críticas, como mencionan Borras y Rohner "[...] las canciones en su mayoría, abordaban la temática amorosa de forma tanática, lo que construyó alrededor de la canción criolla un conjunto de prejuicios sobre la manera de entender las relaciones afectivas" (2011). Clara evidencia de esto son los títulos de algunas canciones como *El desgraciado*, *Amargura*, *La melancolía*, *El veneno*, *Suerte traidora*, *Crueldad*, *Mañana me moriré*, *El desconsuelo*, *Decepción*, *En la tumba*, *Suspirando te llamé*, entre muchos otros en los que se puede notar que la ausencia del ser amado llega a significar la muerte.

Por último, encontramos la temática de estampas de la época, aunque en realidad todos los temas podrían considerarse como estampas o fotografías de la época. Las piezas imitativas dejan notar, a través de los personajes y los guiones, prejuicios presentes en la sociedad limeña de entonces, como por ejemplo *La fonda de la inquisición*, donde el personaje principal se burla de la capacidad intelectual del encargado chino de un restaurante, de lo cual podría inferirse que la población china era percibida con desdén. Tam-

bién podemos encontrar intereses de la población de Lima como *Un paseo a Amancaes,* que delata el entusiasmo de un grupo de amigos por llegar a este lugar que acogía desde el siglo anterior una gran fiesta popular.

Conforme ingresamos en este universo se pueden encontrar más detalles que nos dan luces de los deseos e imaginarios de las personas que vivían en Lima en los primeros años del nuevo siglo, cómo se percibían las relaciones afectivas, los conflictos de clase, raza e incluso de género, así como la importancia o la necesidad de reflejar la identidad nacional o el patriotismo a través de la música.

Como señalan la mayoría de los investigadores, los registros de Montes y Manrique marcan el inicio de las grabaciones comerciales en el país y la nueva tecnología traza la ruta que irá cambiando el panorama musical. Por ejemplo, la idea de "la tiranía del disco", que alude a que, debido a limitaciones propias del dispositivo, este llevó a reducir las canciones a tres o cuatro minutos. Esto significó que letras del repertorio tradicional fueran cambiando mientras se grababan, lo que hacía necesario incluso mutilar estrofas enteras y acomodarlas a la nueva tecnología, o también el hecho de que la industria discográfica permitiera la producción de una mixtura de géneros y ritmos, lo que cambió el modo de construir "las nociones de pertenencia, autenticidad y localía de géneros considerados tradicionales" (Vega, 2022).

Podemos sumar también las consecuencias en la escucha, el consumo y el modo de relacionarse con la música, los intérpretes y los dispositivos de reproducción musical, que influenció en los gustos del público. Gómez

Acuña (2011) señala cómo el yaraví y el triste, géneros cantados, fueron perdiendo espacio en las primeras décadas del nuevo siglo y siendo reemplazados por el vals, el tango y otros géneros bailables. Como estos podemos encontrar muchos ejemplos, o consecuencias, en la industria discográfica, del mismo modo en que una fotografía de 1911 nos muestra personas en trajes y podemos inferir, a través de ella, cómo se percibía la moda y el vestir en los albores del nuevo siglo. Lo mismo sucede con las grabaciones que evidencian los gustos musicales que luego irán cambiando, mezclándose y desvaneciendo propiciados por la entrada de las nuevas tecnologías de grabación y producción musical.

Aunque solo podamos poner a disposición un porcentaje reducido de la colección debido a su estado deteriorado, es de especial interés de la Fonoteca Bicentenario que investigadoras e investigadores puedan desentrañar el universo sonoro que representan las grabaciones de esta colección forjada tan solo por dos músicos amigos de barrio y una guitarra.

Como se mencionó al inicio, la intención de este texto ha sido resaltar algunas características contextuales del repertorio que grabó el dúo Montes y Manrique a inicios del siglo XX. Se abordaron así diversos datos, como la cantidad de géneros interpretados en el repertorio del dúo, las temáticas de las canciones y las implicancias de la llegada de la nueva tecnología en la producción y el consumo de la música en la Lima de 1911. Todo ello para resaltar la importancia de la publicación de esta colección en la plataforma de la Fonoteca Bicentenario por el Día de la Canción Criolla, 31 de octubre

de 2024, año en que se conmemora el bicentenario de la consolidación de nuestra independencia.

Johuseline Porcel Caballero
Gestora de la Fonoteca Bicentenario

Bibliografía

Borras, G. y F. Rohner (2010). *Montes y Manrique, 1911-2011. Cien años de música peruana*. IDE-PUCP.

Gómez, L. (2011). Comentario del autor sobre el texto *Montes y Manrique, 1911-2011. Cien años de música peruana*.

Pareja, L. (2013). *Arequipa y su música. 100 años de discografía arequipeña, 1913-2013*. Fondo Editorial EDUNI.

Rohner, F. (2007). Fuentes para el estudio de la lírica popular limeña: el repertorio de Montes y Manrique. *Lexis*, *31*(1-2), 331-355. https://doi.org/10.18800/lexis.20070102.013

Vega, Z. (2022). Modelos normativos en versiones discográficas del yaraví surperuano en el siglo XX: los casos de los yaravíes Delirio y La partida. En Mendívil, J. y Romero, R. (eds.), *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana*. IDE-PUCP, 2022.

Vega, Z. (22 de agosto 2022). Un repaso por la historia del yaraví, símbolo arequipeño. *El Búho*. https://elbuho.pe/2022/08/un-repaso-a-la-historia-del-yaravi-simbolo-arequipeno/

Colección fonográfica de Enrique Brüning (Lambayeque, 1910-1925)

La colección fonográfica de Enrique Brüning consta de 21 cilindros de cera, una tecnología de registro sonoro de fines del siglo XIX, con grabaciones de campo realizadas en Lambayeque entre 1910-1925 por este notable investigador, quien vivió durante 48 años en el Perú.

El contenido de estos registros históricos abarca diversos géneros musicales de esa época, tales como serranitas, marinera, pasillo, marchas y otros que fueron registrados por primera vez en la historia de la música peruana. La tecnología de grabación en cilindros de cera, inventada por Thomas Alva Edison, permitió a numerosos etnógrafos realizar por primera vez grabaciones de audio en campo mediante un equipo portátil, contribuyendo a la creación de archivos sonoros y recuperando una parte importante de la memoria musical de diversos pueblos del mundo.

Una vez culminada esta labor pionera en el Perú, la colección total de 21 cilindros de cera se estableció en el Museo Etnológico de Berlín desde 1920, y ha sobrevivido a dos guerras mundiales y diversos sucesos críticos a lo largo de más de 100 años. Si bien el Museo Etnológico editó y publicó un disco compacto de venta libre, el Perú no ha realizado oficialmente nin-

guna gestión que permita dar a conocer estos audios e integrarlos como parte de sus bienes patrimoniales al servicio de peruanos y peruanas.

En este contexto, el Proyecto Especial Bicentenario, en cumplimiento de su agenda de conmemoración y en concordancia con sus objetivos institucionales, reconoce la importancia de incluir la Colección Fonográfica Brüning como parte de la Fonoteca del Bicentenario, en tanto representa elementos constitutivos de la identidad y diversidad cultural del país, cuya recuperación y puesta en valor contribuirá a fortalecerlas, desde un enfoque intergeneracional e intercultural.

La revaloración de este valioso legado requiere de una gestión de Estado entre el gobierno del Perú y el gobierno alemán, en coordinación con el Proyecto Especial Bicentenario, el Ministerio de Cultura, el Ministerio de Relaciones Exteriores y sus pares alemanes, que permitan un acuerdo de cooperación que culmine en la entrega de las copias digitales que conforman esta colección, de manera oficial, para incorporarlos como una de las primeras secciones y piedras angulares de la Fonoteca del Bicentenario, en el marco de la conmemoración de nuestra Independencia.

En tal sentido, el presente informe fundamenta desde una perspectiva musicológica y etnográfica la pertinencia de esta gestión y expone por qué constituye interés del Estado la recuperación y difusión de este archivo de valor histórico.

Hans Heinrich Brüning (Hoffeld, 1848-Hamburgo, 1928)

Brüning viaja por primera vez al Perú en 1875, cuando contaba con 27 años de edad. En 1897, tras 22 años de una primera permanencia, regresa a Alemania aprovechando la ocasión para renovar sus equipos fotográficos y adquirir, especialmente, la grabadora de cilindros de cera patentada en 1877 por Thomas Alva Edison. Para entonces, había reunido una valiosa experiencia de trabajo de campo y la idea de grabar a los músicos populares en Lambayeque ha debido resultarle inquietante. Adquiere este novedoso equipo en Berlín, a sugerencia de su amigo, el reconocido musicólogo Erich M. Von Hornbostel, pues durante su estancia en el Perú estuvo vinculado a la comunidad científica local y europea.

El Archivo Fonográfico de Berlín se creó en 1900 y es la institución más antigua en el mundo dedicada a los registros de música de tradición oral. Luego de períodos críticos, incluyendo el extravío de varios de sus archivos en Europa del Este hasta 1991, la colección reunida de más de 30 mil cilindros de cera se establece en el Museo de Etnología de Berlín, habiendo sobrevivido a la primera y segunda guerras mundiales. Las autoridades del Museo han subrayado en diversas ocasiones que de toda esta colección destacan los registros de Brüning, tal vez por los cuidados que puso en hacer tomas con la mejor nitidez posible, o por causas fortuitas que permitieron que estos frágiles registros pudieran conservarse en buen estado durante más de un siglo.

La primera etapa de grabaciones de Brüning se desarrolló entre 1910-1911, teniendo al lambayecano Manuel Zuesñay como el primer músico en ser registrado. Esto constituye un suceso histórico porque si bien en 1897 se había grabado el primer disco de carbón con el Himno Nacional, este privilegio recayó en el tenor italiano Arthur Adamini, acompañado por músicos norteamericanos[1]. Pero hay una diferencia importante entre ambas grabaciones, pues en tanto la primera registra una obra de autoría conocida, hecha bajo las premisas de un concurso público, la segunda corresponde a piezas casi todas anónimas de la tradición popular e interpretadas por músicos no profesionales sino aficionados. Este mérito recae sobre Brüning, quien no obstante no ser un profesional de las ciencias sociales, sintonizó claramente con el espíritu de la musicología comparada, una rama reciente de la antropología. La antigüedad de las obras registradas por él no se remonta al período de 1910-1925 sino que proviene de tradiciones más antiguas que, probablemente, tienen influencia de las culturas prehispánicas del norte peruano, donde la iconografía y los estudios arqueológicos demuestran la gran importancia que tuvo el sonido en la organización social.

La segunda etapa de sus grabaciones se extiende de 1923 a 1925, un período en el cual Brüning se dedicó a escribir artículos para diversas publicaciones científicas y mantuvo un intenso contacto con la comunidad académica de su tiempo.

1. Puede consultarse al respecto el artículo del investigador Darío Mejía “Grabación histórica de 1897 del Himno Nacional” incluido en el texto curatorial de Marino Martínez “Himno Nacional del Perú. Doscientos años despúes” (PEB-Ministerio de Cultura, 2022).

> (...) en ese lapso el señor Brüning estuvo muy ocupado, escribiendo más de 14 artículos para la revista “Anthropophyteia”, manteniendo contacto con Max Uhle y Eduardo de Habich y un intenso intercambio epistolar con intelectuales de la época como los científicos Clemens Markham y August Weberbauer, los historiadores Manuel Gonzáles de la Rosa y Alfredo Larco Herrera, el escritor Ricardo Palma, Robert Lehmann-Nitsche, quien hizo grabaciones fonográficas de música en Argentina y Bolivia, Eric M. von Hornbostel, entonces director del Archivo Fonográfico de Berlín, Raoul y Margarite D´Harcourt, recopiladores de música. (Yep, 2009)

Una de sus últimas acciones fue organizar una colección de 5,300 objetos arqueológicos, que hoy se exponen en el Museo Arqueológico Brüning, en Lambayeque, poco antes de que su salud se deteriore y parta en viaje definitivo a su tierra natal.

El archivo Brüning abarca, asimismo, un conjunto de más de 3 mil fotografías tomadas entre Eten, Pimentel, Chiclayo, Jayanca, Túcume, Santa Rosa, Olmos, Motupe y Monsefú, en Lambayeque, desde 1890, una cantidad importante considerando la tecnología de la época, sumado al recojo de datos de campo y actividad etnográfica diversa, incluidos estudios meteorológicos, de arquitectura, arqueología, paisajes, flora, fauna, vida laboral, ocio, etc. que en conjunto son el testimonio personal de las inquietudes intelectuales de su autor y delinean el perfil de un investigador no profesional pero que, sin embargo, aportó significativamente a los estudios lingüísticos, arqueológicos, antropológicos y musicológicos de forma contundente.

Asimismo, su permanencia en Eten entre 1906-1909 le permitió dedicarse al estudio del idioma muchik, del que ya entonces quedaban pocos hablantes. Estos registros fueron publicados en su artículo “La lengua de Eten”, que incluye una cantidad importante de vocablos. Actualmente este es un idioma extinguido.

Los detalles de la vida personal de Brüning son escasos debido a que no dejó testimonios autobiográficos y la correspondencia reunida está referida principalmente a cartas dirigidas a él que escritas por él. Al parecer, luego de embarcarse en Hamburgo, en 1875, fue recibido por un compatriota suyo apellidado Weiss en el puerto del Callao, dueño de una empresa naviera, quien le habría facilitado un boleto en barco para trasladarse al día siguiente a Puerto Eten. Presumiblemente sus conocimientos sobre ingeniería de motores le permitieron un contrato de trabajo en esa ciudad, aunque no hay documentos que permitan demostrarlo cabalmente. El 17 de setiembre de llegó a Chiclayo y de allí se trasladó a la hacienda Pátapo, en el valle de Chancay, no se sabe si como administrador de la hacienda o encargado de la reparación de máquinas y adquisición de repuestos, asuntos en los que era entendido. Trabajó también en la Hacienda Galindo, en el valle de Santa Catarina, en La Libertad, y en la Hacienda Laredo, cerca de Trujillo.

Los documentos dejados por él, con diversas anotaciones de campo, mediciones meteorológicas y apuntes sobre las expresiones locales, son también el testimonio de su asimilación al Perú, y así lo confirma el detalle en

sus libretas, que entre 1906 y 1909 consignan anotaciones exclusivamente en castellano, ya no en alemán, además de su identificación con el nombre de Enrique, recibido en Lambayeque.

Sus estudios pioneros en el Perú, en el campo de las ciencias sociales, aportan a especialidades diversas como la lingüística, arqueología, musicología, arquitectura, ingeniería civil, antropología, historia, historiografía y otras disciplinas. Diversos intelectuales han dedicado parte de su interés al estudio del legado de Brüning. Entre ellos destaca los *Estudios monográficos del departamento de Lambayeque*, compilada por James M. Vreeland con prólogo de su amigo Juan Mejía Baca, a la sazón, su alumno de violín, nacido en Puerto Eten. *La etnografía muchik en las fotografías de H. Brüning: 1866-1926*, de Richard P. Shaedel, 1989. "La colección de Brüning de documentos para la etnohistoria del Perú: Inventario de sus fondos", 1997, del historiador Teodoro Hampe. El estudio de sus fotografías realizado por Eva König en "Hans H. Brüning (1848-1928) 'Photographische Wegelagerei' im Norden Perus". El libro de Corinna Raddatz *Fotodokumente aus Nordperu von Hans Heinrich Brüning (1848-1928)*, 1990. La edición e introducción al "Diccionario mochica / Mochica Wörterbuch de Brüning", de José Antonio Salas, 1994. Asimismo, la publicación del texto que acompaña la publicación digital de las grabaciones fonográficas, escrito por la musicóloga Virginia Yep en el disco "Grabaciones en cilindros de cera del Perú / Walzenaufnahmen aus Peru. 1910-1925" como parte de la serie "Berliner Phonogramm-Archiv-Historische Klangdokumente", en 2003.

Registro fonográfico de Brüning

Durante un viaje a Berlín en la primavera de 1998, la musicóloga Chalena Vásquez visitó el Museo Etnológico en compañía de su colega Virginia Yep. Bajo la atención de Susanne Siegler, a cargo de esta sección del Museo, registró con una pequeña videocámara el momento en que la anfitriona reproduce los viejos cilindros de cera, haciéndose audible su contenido centenario2. Años después, la difusión por YouTube de este hallazgo fue una noticia que generó un impacto positivo en la comunidad peruana, especialmente en los investigadores, dado el valor de esta colección histórico musical.

> En mayo de 2006, Chalena Vásquez ofrece su propio testimonio para la Gaceta Cultural del Instituto Nacional de Cultura: "Con el entusiasmo propio de quien tiene en sus manos uno de los tesoros del mundo, la etnomusicóloga alemana Susana Ziegler nos mostró [...] los cilindros de cera que contienen grabaciones de muchos lugares del mundo, realizadas entre 1893 y 1943. (Vásquez, 2006)

Como hemos señalado, estos archivos estuvieron en riesgo de desaparecer por las dos guerras mundiales que asolaron Alemania, así como por la división política al término de la Segunda Guerra, entre el bloque Occidental y Oriental, lo que obligó a que la colección de cilindros fuera enviada a San Petersburgo, durante el dominio soviético. Recién en 1991 pudo ser

2. https://www.chalenavasquez.com/videos/archivo-bruning-musica-peruana-a-principios- del-siglo-xx/

recuperada y ocupar las instalaciones del Museo Etnológico de Berlín, donde permanece hasta la actualidad.

> Chalena Vásquez revalora la obra de investigación fonográfica en los siguientes términos: “El trabajo etnográfico de Brüning en nuestro país es de gran amplitud, registra diversos aspectos de la cultura del pueblo Muchik. / No sabemos cuántos cilindros grabó [...]; él estaba interesado en el registro de la lengua nativa —el Muchik— y según expresaba, no era fácil hacer hablar o conversar con la gente delante del fonógrafo. (Vásquez, 2006)

El Archivo Etnográfico del Museo Etnológico de Berlín publicó el 2003 la versión digitalizada de estos cilindros de cera acompañada de un folleto con fotografías tomadas por Brüning y la transcripción de partituras y análisis musical a cargo de la musicóloga peruana Virginia Yep. Este disco digital se encuentra a la venta desde el portal del Ethnologisches Museum de Berlín. Sin embargo, a la fecha, como hemos señalado, no se han realizado las gestiones desde el Estado peruano conducentes a difundir esta colección, devolverla simbólicamente a la comunidad de Lambayeque y generar un impacto cultural que difunda esta parte de nuestras tradiciones musicales en el país y el mundo.

Índice y contenido de la colección de los 21 cilindros de cera de Heinrich Brüning[3]

1. Cajita y flauta. Francisco Ángeles. “Danza los perritos”. Flauta y tambor.
2. Marcha de procesión. Clarinete, chirimía y caja. Tocado por Francisco Cumpa y Francisco Ángeles.
3. El algarrobito. Marinera en flauta y tambor.
4. Serranita. Flauta y tambor. 4 de mayo de 1910. Eten.
5. La concheperla. Flauta y tambor.
6. Danza chimu. Grabada en Lambayeque el 5 de mayo de 1924. Tocada por José Albiteres León, de Silacot, provincia de Contumazá, carpintero, en el tiempo en que estaba de guarnición de la Quinta Infantería, de oficio carpintero, tocada en una gaita que él mismo ha confeccionado. Tanzmusik [Música de danza]. Música de danza llamada “huainu”.
7. Bracamonte. Flauta y tambor.

3. Tomado del documento de Chalena Vásquez “Archivos musicales en el Perú y el extranjero”. (Vásquez, 2006). Nos parece que algunos títulos no han sido correctamente tomados, pues recordemos que las anotaciones llevan la caligrafía de Brüning y están, en algunos casos, en alemán. Por ejemplo, el ítem 11 es “La pava” y no “La pieva”, como anota Vásquez.

8. Para jugar a la gloria. Canto solo masculino.

9. Masika que aura pauja a pastores en las Pascuas de Navidad. Flauta y tambor.

10. Chirimía y flauta tocados por Francisco Cumpa y Francisco Ángeles. Marcha de paseo de calle. Chirimía y tambor. (12 abril 1910).

11. Caelma “La pieva”. Carlos de la Cour. Chinama. Piccolo. Flauta y tambor. (12 de abril de 1910).

12. Triste. Tres quenas tocadas por tres mendigos ciegos en Catacaos. Lambayeque. 12 de junio de 1911.

13. Serranita. Eten, 14 de mayo de 1910. Flauta y tambor.

14. Flauta doble. Tocada en Lambayeque el 25 de mayo de 1924 por José Albiteres León, provincia de Contumazá, en el tiempo que estaba en la guarnición. Melofdía y canto: “Yo soy como las palomas” (yarahui). Estas melodías en las montañas son conocidas con el nombre de yarahui.

15. Doble flauta.

16. Ya me voy a tierras lejanas.

17. Un voluntario que se va a las filas del ejército.

18. Quena y antara. 16 de abril de 1925.

19. Flores negras. Tondero en gaita. 9 de agosto de 1923. Interpretada por don Jenofonte Paredes, de San Marcos, departamento de Cajamarca.

20. Cachaspari incaico [sons wie oben] [Significa “igual que arriba”, es decir: Interpretada por don Jenofonte Paredes, de San Marcos, departamento de Cajamarca][4]

21. Triste huancabambino. [Sons wie oben] [Es decir: Interpretada por don Jenofonte Paredes, de San Marcos, departamento de Cajamarca][5]

A continuación, la lista tal como fue publicada en la edición alemana del Museo Etnológico de Berlín, 2003:

1. Los perritos.

2. Marcha de procesión.

3. Marcha.

4. El algarrobito.

5. Serranita.

4. Comentario del autor, MM.
5. Comentario del autor, MM.

6. Serranita.
7. La Concheperla.
8. Begleitung zu den Hirtinnen der Winacht. [Acompañamiento a las pastoras de Navidad][6]
9. Danza chimu.
10. Rezo, canto de oración.
11. La pava.
12. Gaita (Doppelflöte)
13. Gaita (Doppelflöte)
14. Gaita (Doppelflöte)
15. Gaita (Doppelflöte)
16. Quenas.
17. Flores negras.
18. Triste huancabambino.
19. Cachaspari incaico.

6. Traducción del autor, MM.

Comentarios a los temas

Con el propósito de contextualizar el uso de estos instrumentos en la práctica tradicional de los pueblos del norte, a continuación, desarrollo un texto complementario que busca ampliar los significados de la práctica musical entre el pasado registrado por Brüning y la actualidad. Partimos de la premisa de que Lambayeque es una región que concentra población migrante de los Andes del norte, principalmente Cajamarca, Piura y La Libertad, como parte de la dinámica migratoria andina desde inicios del siglo XX, que se asienta en ciudades del litoral. La comprensión de qué tan nativa es la música de Lambayeque registrada por Brüning solo puede ser comprendida si consideramos a esta región como un espacio social de confluencia de agentes culturales de origen migrante que, al ocupar nuevos territorios, impacta intra, inter y transculturalmente, estableciendo nuevos paradigmas sonoros. Las capturas de Brüning registran momentos de tránsito musical que reproducen música mestiza ejecutada desde estéticas indígenas y, a la vez, tradiciones inveteradas que se expanden desde estos nuevos polos migratorios, reafirmando sus prácticas musicales y abriéndose paso en la costa.

Algunos de los comentarios complementarios que anotamos a continuación, toman como punto de referencia los registros de campo que realizamos para Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, en la región Cajamarca, entre los años 2013 y 2015.

No pretendo señalar taxativamente que los instrumentos con los que se grabó estas piezas sean exactamente del tipo de los que registramos en el trabajo etnográfico que realizamos en esta región, pues es sabido que la abundancia de tipos de flauta, sus afinaciones, técnicas de construcción y usos abarca una amplitud aún no estudiada. Sin embargo, el propósito es establecer la hipótesis de que algunos de estos instrumentos centenarios, o incluso milenarios, guarden vinculación con los que hemos observado. Que quede constancia, pues, de que estas notas añadidas no corresponden al registro original de Brüning, subrayando que la falta de datos adicionales deja un espacio para la especulación fundamentada del investigador.

1. Los perritos. Francisco Ángeles. “Danza los perritos”. Flauta y tambor

Al igual que varias de las piezas registradas, se trata de la ejecución de un solo músico, en este caso, don Francisco Ángeles. Es una pieza en modo mayor que forma parte de la antigua tradición de caja y flauta que se extiende a diversas regiones del norte peruano, donde se tañen distintos tamaños de caja y diversos tipos de flauta. El aerófono denominado genéricamente como “flauta” suele confeccionarse de una rama de origen silvestre llamada arrayán, que crece al borde las chacras de cultivo o a la orilla de los caminos. Se escoge un segmento de la rama, normalmente la que tenga una forma lineal y con la menor cantidad de nudos en el corte seleccionado. Una vez cortado este segmento, cuya longitud varía según el

tipo de flauta, se perfora su centro o tallo principal hasta dejar un tubo limpio y vacío. Luego, se procede a abrir orificios en el extremo distal con una herramienta metálica previamente calentada, en una disposición y número de agujeros según conocimientos ancestrales, lo que determina la altura de los sonidos que deberá producir. Estos agujeros están dispuestos en la parte frontal de la flauta y se abre uno en el dorso, para ser obturado con el dedo pulgar durante la ejecución. La técnica corresponde a lo que se denomina *crossfingering*, o "digitación cruzada".

Por su parte, se moldea la embocadura con una herramienta afilada y el extremo proximal se tapona con un trozo de madera a la que se le hace diversas incisiones en forma de escalera y es encajado a presión. El tocador suele ser a la vez el propio constructor, quien va haciendo los ajustes tanto en el diámetro de los agujeros como en el moldeado de la embocadura hasta que la escala producida tenga la afinación que ha guardado en su memoria auditiva, en un proceso de transmisión oral. Esta afinación no corresponde exactamente a los tonos de la escala occidental y su riqueza sonora no temperada según estos cánones, constituye una de las características más importantes en la tradición musical de los pueblos.

La cajita es un tambor construido generalmente del tronco de la base del árbol de maguey, que es cortado y humedecido hasta completar una forma circular de una sola pieza. Se recubre con parches de pellejo seco de diversos mamíferos, generalmente de chivo, que es tensado con unas soguillas de fibra vegetal extraídas de las pencas. Se sueñe añadir en algunos

estilos regionales unas soguillas o resonadores que, colocados diametralmente sobre el parche, vibran al golpe de la pequeña baqueta con la que se tañe, que es una rama alisada. El tocador diestro toca la flauta con la mano izquierda y cuelga de la muñeca de esa mano la cajita, que es de un peso ligero. El zurdo lo hará en sentido inverso.

Aunque los relatos etnográficos que hemos recogido sobre la confección de estos artefactos sonoros y su uso son abundantes, solo mencionaremos que se trata de instrumentos ritualizados que representan el poder del músico para deshacer el conjuro de otros músicos por la "envidia" o el "mal de ojo", tanto como para provocarlos.

El uso de la caja y flauta es expuesto en numerosa representación de cerámica e iconografía arqueológica y el hecho de que los españoles también tengan una profusa tradición de caja y flauta de muy antigua data, es uno de los temas de controversia en la comunidad de musicólogos por establecer si su origen fue prehispánico o si es que se dio paralelamente en ambas civilizaciones antes del contacto inicial ocurrido en el siglo XVI.

La transcripción musical de esta pieza de la "Danza los perritos" ha sido realizada por Virginia Yep en el folleto que acompaña la edición alemana antes mencionada. Como dato final añadiremos que la familia Ángeles, asentada en Ciudad Eten, hasta la actualidad representa una estirpe de músicos de gran valía y es posible que guarde parentesco con don Francisco Ángeles, el músico que ejecuta esta pieza.

2. Marcha de procesión. Clarinete, chirimía y caja

Aunque el registro señala dos aerófonos, nos parece que solo interviene la chirimía acompañada por la caja. Se trata de un instrumento de origen árabe traído por los españoles en el siglo XVI y que recibe también el nombre de *dulzaina*, *chirimía*, *chirisuya* y *chirituya*. Es una especie de oboe construido de madera de naranjo o de otras variedades duras y que lleva una embocadura confeccionada de caña o del cañón de una pluma de ave, en algunos lugares, de cóndor. La confección de la embocadura del oboe sinfónico moderno guarda una relación estrecha con prácticas todavía artesanales en su acabado, adaptación y cuidado.

Al respecto, Brüning, en su libreta de campo en 1910, anota:

> Las chirimías se construyen en la sierra, es decir, solo el cuerpo de madera, acá cada uno le pone aros de plata y otros adornos, según su gusto. Solo la madera cuesta 10 soles. Hasta aproximadamente 20 años estuve una vez en un pequeño pueblo, Colaya, que queda en la provincia de Lambayeque, comenzando la sierra. Allí encontré a un hombre que construía chirimías, si me acuerdo bien, para eso usaba él la madera del hualtaco. (Citado por Yep, en *Notenbeispiele*. *Las grabaciones musicales de Juan Enrique Brüning*, 2006)

Parte de la importancia de esta colección fonográfica reside en la posibilidad de comparar la continuidad del uso de instrumentos musicales en las tradiciones populares en diferentes períodos históricos. En tal sentido, la chirisuya es un instrumento cuyo uso en el norte peruano es casi extinto,

a diferencia de lo que sucede en comunidades andinas como San Pedro de Casta, en Lima, o los Andes centrales del sur, en contextos religiosos no necesariamente católicos.

Una de las acuarelas del mulato limeño Pancho Fierro (1807-1897) presenta una procesión Convite para la comedia (1830) con personajes vestidos al estilo morisco, en comparsa invitando al teatro, que es encabezado por un músico de chirisuya y un tamborilero. Ricardo Palma anota sobre esta estampa: “Algunos muchachos, vestidos con trajes idénticos á los de los cómicos, y precedidos de caja y chirimía, iban llevando un cartel en el que estaba pintada la principal escena de la obra que debía representarse en la noche. Esta mojiganga duró hasta 1840”. Acuarelas de Pancho Fierro, p. 341). Asimismo, en otra de las famosas acuarelas de Pancho Fierro titulada “Yndios que llevan á su pueblo la efigie de un santo”, destaca un cornetero acompañado de un tambor. Y para completar la presencia de la chirisuya en contexto procesional, otra acuarela de Pancho Fierro presenta a un mulato tañendo este instrumento, también acompañado de tamborilero, en una procesión de motivos marítimos y símbolos patrios.

Si bien Brüning no abunda en detalles sobre este registro, es posible que la tradición de emplear la chirisuya y el tambor como instrumentos de acompañamiento durante recorridos, ya sea para anunciar y convocar a la gente a un acto festivo, o para reunirla alrededor de una imagen religiosa, parece haber sido de uso frecuente.

3. Marcha. Eten. 12 de abril de 1910. Intérpretes: Francisco Cumpa, chirimía, y Francisco Ángeles, caja

Similar a la pieza anterior, la chirimía ejecuta dos melodías, ambas en modo mayor, y la segunda de ellas en una tonalidad aproximada de una cuarta ascendente. La caja marca el pulso y acentúa algunos finales. Pareciera que se trata de una marcha de menos solemnidad que la anterior, con motivos más ligeros y festivos.

4. El algarrobito. Marinera con flauta y tambor. Eten, 4 de mayo de 1910. Intérprete: Manuel Zueñay, flauta y cajita

Esta pieza lleva el acento de baile de la marinera y es iniciada con una escala de la flauta que anuncia el tono en el que se desarrollará la pieza. Lleva segmentos de bimodalidad, modos menor y mayor, característico de este género. Aceptando el origen de la marinera en la zamacueca, un género de gran arraigo incluso en otros países posteriormente a las campañas libertadoras de Sudamérica, nos parece que esta versión de marinera y las sucesivas de la colección, son la interpretación indígena del género. Recordemos que Claudio Rebagliati 40 años antes había registrado y publicado en su *Álbum Sudamericano* (Ed. Sonzogno, 1870) diversas zamacuecas correspondientes a las tradiciones recogidas en el terreno popular. Como el italiano señala en esta colección, se trata de piezas ejecutadas en

arpa y cajón de “puro interés americano”, que él transcribe con la intención de evitar que sean olvidadas con el paso del tiempo.

La flauta que ejecuta la melodía y la cajita que acompaña rítmicamente, por sus propias características, no podrían “cubrir el vacío” de la falta de armonía y las figuras rítmicas del acompañamiento del cajón, que se toca con ambas manos. Sin embargo, consideramos que estas ejecuciones no representan formas “limitadas” de performance, sino interpretaciones desde la estética indígena que enfatiza el carácter pentafónico de la melodía y que desarrolla creativamente la riqueza rítmica del género con los golpes de una sola mano con la baqueta sobre la cajita. Hemos observado en nuestros viajes por Cajamarca el delite por estas formas de marinera que se ejecutan con quenas y tambor en las provincias de Chota y Cutervo, prescindiendo de acompañamiento rítmico, de una forma muy parecida al género llamado “baile de tierra” o “golpe de tierra”. Se trata, entonces, de versiones locales de la marinera, impregnadas de la estética de la cultura del norte andino, otorgándole un sentido propio, distinto de la zamacueca —asumiendo la hipótesis de ser el género matriz— y de las marineras norteñas ejecutadas posteriormente con banda, que permiten la producción de acordes, y diálogos rítmicos entre el redoblante, el bombo y los platillos de choque.

5. Serranita. Eten, 12 de abril de 1910. Intérprete: Manuel Zueñay, flauta y cajita

La serranita es un género del norte andino y se toca hasta el presente, especialmente en el estilo de Cutervo, tal como registramos para Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, aunque en el presente se le ha añadido un triángulo y puede ser tocado por dos flautistas y un solo tocador de caja y flauta. Se trata de un género bailable y que podría llevar canto. Sobre el tema del canto en los registros, Brüning señala: "Es raro que el canto sea totalmente desconocido entre los indígenas de

> la costa del departamento de Lambayeque, no se escucha nunca a un indígena —hombre o mujer— cantar, a pesar de no carecer de talento musical, pero tal como parece, solo para la música instrumental. (Citado por Yep, en Notenbeispiele, *Las grabaciones musicales de Juan Enrique Brüning*, 2006, p. 60).

Queda pendiente el estudio del huayno, la serranita y la cashua como formas parecidas que, aunque algunos señalan que son sinónimos, consideramos que se trata de géneros propios cuyas sutilezas se han ido desdibujando con el paso del tiempo.

6. Serranita. Eten, 4 de mayo de 1910. Intérprete: Manuel Zueñay, flauta y cajita

Inicia con la escala y un juego melódico que anuncia el tema. La caja acentúa ciertos pasajes de una melodía de claro sentido pentafónico. Es importante notar que los golpes son solo sobre la cajita y no intercambiables con golpes sobre el aro, a diferencia por ejemplo de la "Danza los perritos".

7. La Concheperla. Marinera. Eten 4 de mayo de 1910. Intérprete: Manuel Zuesñay, flauta y cajita

Al respecto, Virgnia Yep, en el texto musicológico que acompaña la edición alemana ya señalada, ha escrito:

> El oyente conocedor sabrá que con el nombre de "La Concheperla" (concha de perla) se identifica en todo el país a la primera marinera que fue llevada a la escritura musical por Rosa Mercedes Ayarza de Morales, en el año de 1893, a pedido de sus autores José Alvarado (música) y Abelardo Gamarra "El Tunante" (letra). El ejemplo grabado por Brüning es un *homónimo*[7] de esta conocida marinera y no ostenta parentesco melódico con la conocida "Concheperla", a pesar de llevar el mismo nombre. (Yep, 2006, p. 68)

Disentimos de Yep. En nuestra opinión se trata de la misma pieza, pero ejecutada como hemos señalado para el caso de la marinera "El algarrobito",

7. El resaltado es del autor, MM.

al modo indigenizado de la canción compuesta por Alvarado, que incluye la sensible tonal y tiene una escala diatónica. El intérprete se ha "apropiado" de la melodía original otorgándole un sentido claramente pentafónico, que se anuncia desde la escala de la introducción, aunque "busca" las notas de la melodía original que al parecer no están naturalmente dispuestas en los sonidos propios de la flauta.

Es posible que esta marinera haya llegado hasta el norte peruano a través de la oralidad y se haya arraigado en el gusto popular, que la interpretó superando las supuestas limitaciones de las flautas en reproducir escalas diatónicas y creando una pieza de estilo indígena sobre una melodía de elaboración mestiza. El resultado es tan particular que desconcierta a muchos oyentes, al punto que les parece oír otra marinera.

El análisis de la relación entre esta marinera, la zamacueca como género supuestamente matriz, y la versión indígena de Zuesñay nos interpela sobre las transformaciones de la música popular, su apropiación por estéticas provenientes de otras culturas y su afianzamiento como parte del repertorio tradicional de los pueblos. No otra cosa fueron las transformaciones del vals vienés en los callejones de Malambo, o el yasbán –jazz band– en la historia musical cusqueña.

El músico, compositor e investigador Manuel Acosta Ojeda da nuevas luces sobre la relación entre marinera y zamacueca en "La Concheperla":

> Este señor [Abelardo Gamarra, "El Tunante"] debió decirle a José Alvarado —que fue el que hizo la música de *La Concheperla*— que le haga una

> zamacueca, que era algo más sencillo. ¿Pero por qué hizo la música de *La Concheperla* que no tiene nada, nada de *zamacueca*? Era seguramente porque no le gustaba la música de los negros peruanos. La Concheperla, cuando oímos la grabación de Brüning, de 1912, no tiene esa parte de tondero final que cuentan que la señorita Rosa mercedes agregó a esa canzoneta o canción. [Se refiere a la parte final que dice "Ahora no te vas/ si tienes plata/ ahora no te vas" Nota del autor.] (Martínez, 2008, p. 125-126)

Con este comentario, Acosta Ojeda postula que "La Concheperla" no es una marinera sino una canzoneta, una forma de canción europea de origen secular surgida en Italia hacia 1560 y cuya traducción sería "cancioncilla", al ser diminutico de "canzone".

Marino Martínez Espinoza
Investigador Fonoteca Bicentenario

Bibliografía

Bazán Díaz, S. (2022). Sombreros y esclavitud. Fondo Editorial Digital Autogestionado sin Fines de Lucro. https://es.scribd.com/document/566989360/SOMBREROS-Y-ESCLAVITUD

Chávez Velasquez, M. (s.f.). El eco distante del Muchik. http://celendin.free.fr/PuebloMagico/page27/page81/page81.html

Cornejo, M. (2007). Códice de Trujillo del Perú: Una ventana a la música popular del s. XVIII. Cantera de sonidos. http://canteradesonidos.blogspot.com/2007/11/martinez-de-compaon-una-ventana-nuestra.html

Hampe Martínez, T. (2009). El legado peruanista de Enrique Brüning. http://academiadedoctores.blogspot.com/2009/03/el-legado-peruanista-de-enrique-bruning.html

Martínez, M. (2008). Manuel Acosta Ojeda. Arte y sabiduría del criollismo. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

Serrano Silva, R. (s.f.) Hans H. Brüning: el legado incomensurable a la historia y etnografía de la costa norte peruana. https://es.scribd.com/document/524259771/Brunning-Etnohistoria-de-Lambayeque

Varios autores. (2014). 50 textos de música peruana de nuestra diversidad musical. Ministerio de Cultura. https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/634

Vásquez, C. (2006). Archivos musicales en el Perú y el extranjero. En “Gaceta Cultural del Instituto Nacional de Cultura”. Recuperado de https://www.yumpu.com/es/document/read/39242699/el-registro-musical-de-bruning-chalena-vasquez

Yep, V. (2006). Notenbeispiele, Las grabaciones musicales de Juan Enrique Brüning,

(2009) Bajo la sombra de un algarrobo. Indagaciones sobre el legado de Enrique Brüning a la historia de la música en el Perú. End “Humboldt. Zeitschrift des Goethe-Instituts”, Nr. 148, 2008. http://berlin-nordperu.over-blog.de/article-26557938.html

https://canteradesonidos.blogspot.com/search?q=Br%C3%BCning+

http://www.chalenavasquez.com/videos/danza-chimu-el-registro-musical-de-bruning-peru-1909-1924/201511/

https://www.monografias.com/trabajos39/richard-paul-schaedel/richard-paul-schaedel

Índice

Dúo Montes y Manrique.
Grabaciones discográficas de 1911 5

Johuseline Porcel Caballero

Colección fonográfica
de Enrique Brüning
(Lambayeque, 1910-1925) 14

Marino Martínez Espinoza

BICENTENARIO
PERÚ
2024

bicentenario.gob.pe

@Bicentenariope
#BicentenarioPerú2024

PERÚ | Ministerio de Cultura