

Guía musical del Perú

por CARLOS RAYGADA

Carlos Raygada se hallaba en vísperas de viajar a Italia, para asumir las tareas de Agregado Cultural a la Embajada de nuestro país, cuando me hizo conocer los originales de su Guía Musical del Perú. Pulcramente mecanografiados, y luciendo una cubierta de cuero sobre la cual habían sido repujadas las iniciales de su nombre, parecían estar listos para la imprenta. Y, atento al plan general de la obra, a la prolijidad y la sobriedad de las informaciones acopiadas, así como a la limpieza y la precisión del estilo, hube de encarecer la conveniencia de darla a la publicidad. Pero me hizo saber que sus propósitos eran aún más exigentes; me mostró algunas papeletas agregadas en diversos lugares del texto, algunos signos marginales, algunas enmiendas escritas a veces con muy débiles trazos, y aún los vacíos o el insuficiente desarrollo que seguían a determinados títulos; me dijo que tenía apuntes dispuestos para la redacción de algunos artículos, o formados con los resultados iniciales de ciertas investigaciones; y, dejando aflorar una íntima convicción en la cual se reflejaba su dominio de la materia estudiada, estableció que requería tiempo y ánimo apacibles para concluirlos. Y efectuó el viaje previsto, que era en su vida un lenitivo y una compensación; porque en él esperaba mitigar el acervo dolor que le ocasionara la pérdida del hijo único y satisfacer un deseo anejo a toda seria vocación artística. Templos y museos, villas y ciudades le tranquilizaron sus tesoros y sus paisajes, llenando sus horas con emociones en las cuales bullía el regocijo del hallazgo y la comprobación; fuentes y ruinas le brindaron su burbujeante murmurio y su musical sonoridad; y aquellos pulcros originales fueron transitoriamente relegados por la intensidad y el renovado interés de la existencia cotidiana. Otro motivo de nostalgia se agregó a sus memorias, al emprender el retorno. Y morosamente empezaba a remover y ordenar los viejos papeles, cuando lo sorprendió la muerte.

Ante todo, la Guía Musical del Perú debía recoger los frutos acopiados por Carlos Raygada, a través de una prolongada atención a las actividades que en Lima desplegaban compositores, instrumentistas, cantantes y profesores, y acerca de las cuales publicó informaciones y notas críticas en diversos diarios y revistas. Su primer artículo sobre el tema fué una presentación de personas, obras y orientaciones musicales que en el país prosperaban hacia 1925 —cf. El Momento Musical, en Mundial: Lima, 7 de agosto de 1925—, y poco después inició en El Comercio sus comentarios en torno a los aconteci-

mientos musicales. Pero no debía limitarse a la volandera y convencional labor del periodismo y, acuciado a un mismo tiempo por el interés que ese arte le inspiraba y por su honestidad intelectual, dióse a profundizar en los problemas vinculados al desarrollo de la cultura musical, y a documentarse sobre sus vicisitudes históricas. Amplió y rectificó noticias y puntos de vista, acrecentó sus observaciones, y sus juicios adquirieron madurez y precisión notorias. Coadyuvó a la educación de la sensibilidad musical, deformada por el histrionismo o la improvisación; y patrocinó iniciativas que debían ejercer una fecunda influencia en los circuitos profesionales —como la creación del Conservatorio Nacional de Música—, o en la difusión del arte de Euterpe —como la organización de la Orquesta Sinfónica Nacional—. Ejerció, sin disputa, un noble y persistente magisterio. Y por eso quiso volcar sus conocimientos y sus experiencias en un libro didáctico, accesible, panorámico y especializado, sin afectaciones retóricas y directamente enderezado a lo sustantivo: la Guía Musical del Perú.

Para realizar el plan concebido elaboró un minucioso cuestionario, según el cual obtuvo información de cuantos en el país consagraban sus quehaceres a la música; rastreó las huellas biográficas de compositores, ejecutantes y profesores, así como las noticias pertinentes a los grupos orquestales que mantuvieron el interés social por esa arte; escrutó en toda clase de noticias que en el pasado se refiriesen a veladas y conciertos, composiciones y estudios; y afanosamente pergeñó apuntaciones esquemáticas acerca de partituras o publicaciones efímeras, para volver a ellas con detenimiento y llegar a su coordinación. Pero solo una parte de tales trabajos preparatorios fué volcada en los artículos que alcanzó a redactar. Y otra parte muy considerable quedó aguardando el celo y la enterada vocación de Carlos Raygada, en carpetas rotuladas o en conjuntos heterogéneos, en hojas donde las palabras coherentes alternan con líneas suspensivas, en programas de funciones a las cuales asistió y en cuyos márgenes trazó alguna impresión, o en recortes periodísticos. Desdichadamente, no era posible insertar estos complejos materiales en el cuerpo de la obra, pues ello habría implicado violentar los designios del autor.

De haber quedado concluida, la Guía Musical del Perú debió contener la "noticia alfabética de los compositores, directores, instrumentistas, cantantes, maestros, investigadores, musicógrafos, folkloristas, músicos populares, autores y críticos musicales peruanos y extranjeros residentes, y de las instituciones, publicaciones y repertorios impresos e inéditos, desde la Colonia hasta nuestros días, con la terminología indígena musical, organográfica y coreográfica, apoyada en los más autorizados autores y expertos en las lenguas aborígenes, y demás datos concurrentes al conocimiento de la historia musical peruana". Al publicarla, no obstante el parcial desarrollo de tan vastos propósitos, tenemos presente que Carlos Raygada quiso satisfacer en ella "el deber moral de hacer constar el mérito de tantos hombres, que dieron todo lo que les fué posible para deleite de sus coetáneos y en no pocos casos para regalo y provecho de las generaciones posteriores". Y cumplimos con el deber moral de tributar al propio autor el homenaje que su labor merece. A. T.

INTRODUCCION

El creciente interés que se manifiesta hoy día por el arte musical en todas sus expresiones, y la consecuente necesidad de conocer el proceso de su desarrollo histórico, patente en la copiosa producción de manuales, diccionarios, enciclopedias e ininidad de libros biográficos que enriquecen la bibliografía musical en forma que jamás hubiesen imaginado los propios causantes en tal abundancia, podrían explicar en parte el porqué de la presente GUIA, si no tuviese el autor otras razones para intentar justificarla. En verdad, bastaría la honesta declaración de que el trabajo en sí mismo fué gratisimo, no obstante sus inocultables dificultades. Pero hay una razón de más alcance: el deber moral de hacer constar el mérito —muchos de cuyos ejemplos estaban condenados a un irremediable olvido— de tantos hombres que dieron todo lo que les fué posible para deleite de sus coetáneos y en no pocos casos para regalo y provecho de las generaciones posteriores. Discútase lo que se quiera ese mérito y analícese hasta sus últimas reconditeces el móvil egotista, de personal satisfacción o material interés, a que se debió aquella actividad artística. No importa. El hecho de que un pianista se esmere ante el público para ser más aplaudido y consecuentemente más veces contratado, no fué movido únicamente por su ansia de provecho inmediato, pues también pudo animarlo una aspiración artística pura, de la que obtuvimos placer. En final de cuentas, siempre tendremos que agradecer a los artistas lo mucho que nos dieron a cambio de un aplauso muchas veces convencional y desproporcionado en razón del enorme esfuerzo que significó provocarlo. Líricos cantores teatrales, inocentes instrumentistas populares, engraidos concertistas, sacrificados investigadores, pacientes maestros, generosos animadores y tantos otros participantes en el complejo mundo musical, en todos los niveles y en todas las escalas del saber y de las posibilidades individuales, hicieron lo suyo, con buena o mala suerte, con éxito o sin él, pero... ¡lo hicieron! De una u otra manera, crearon en torno a sus habilidades del momento o a sus méritos proyectados al futuro, instantes de tensión emotiva, lapsos de placer espiritual o de sano esparcimiento, cuando no duraderas etapas educadoras u otros humanos beneficios. En suma, hicieron historia.

Nuestra historia musical es pobre. Está llena de huaynitos, de valeses y zarzuelas. Pero ese mundo danzante y escénico tuvo su momento de validez, de significación social y de apogeo emotivo en la colectividad, dejó un recuerdo y también un ejemplo... aunque muchas veces fuese un ejemplo más digno de evitarse que de seguirse. Más tarde, los huaynos conviértense en suites, los valeses, en ballets, las zarzuelas, en óperas. Hasta se habla por ahí de sinfonías y de poemas sinfónicos. Sin embargo, estas formas, ilustradas abrumadoramente por los genios de la historia, creaban en nuestro incipiente medio musical un tremendo contraste con su debilidad productiva: era inevitable reconocer que las tierras americanas, tan fecundas en otros frutos, no es-

taban aún en condiciones de propiciar una floración genial en los campos de la música. Pero ¿quién dijo que sólo lo genial tiene valor? Hay muchos otros méritos dignos de perennizarse en el recuerdo impreso. Y si nuestros músicos no pueden competir con los nombres ilustres de la historia, no por ello dejaron de emplear su buena fe y lo mejor de su vida en procurar paréntesis de solaz y de saludable despreocupación material. Esa es, finalmente, la misión de los artistas. Y en ese sentido, todos son buenos. No importa que mientras vivan se devoren los unos a los otros, ni que sus voces, tan armoniosas cuando están en función de su destino, se vuelvan ágras y broncas en el momento dramático de su desesperación autovalorativa, en esa angustiada urgencia de probar su propia superioridad sobre la siempre defectuosa conformación artístico-técnica de sus colegas. El anecdotario universal está plagado de frases-puñales de músico a músico, de pintor a pintor y hasta de poeta a poeta. El viejo Rossini hablaba ya, con su sorna habitual y probablemente mirándose al espejo, de "la canalla virtuosa". Contradicción de una sangrienta crudeza, pero que en nada resta su positivo mérito a esos hombres que están siempre persiguiendo la armonía y trabajando con ella, aunque pocos la dominan... Pero tampoco los críticos dominan la armonía. Y a veces ni la gramática. ¡Hay paralelismos trágicos! Sin embargo, los críticos siguen actuando, aunque nadie cree ya en ellos. Actúan, luego existen. Y si existen hacen también historia, a su manera. Yo mismo pretendo hacerla en las páginas que siguen, sin creermé, desde luego, el más indicado. Pero ¿quién se resiste a hacer lo suyo?

En esta GUIA he tratado de presentar nombres, obras e instituciones musicales de mi país, de la manera más amplia posible, de todos los niveles y de todos los sectores. Es el fruto de una actividad que representa más de un cuarto de siglo de sincera dedicación y que ha tenido en la prensa local y principalmente en el diario "El Comercio", su medio difusor más constante. Ofrezco aquí los retratos anecdóticos, las fichas humanas que, sin caer en las "biografías noveladas" a la moda, presentan los mejores perfiles; aquellos dignos de perdurar en el recuerdo de quienes aman estas cosas del arte y por ende a sus creadores, mantenedores y difusores. Etigies tomadas "del natural" y por ello más minuciosas y detenidas; bocetos a base de seleccionadas descripciones de mano ajena, pero siempre apoyadas en la más exigente documentación; apuntes de ligero trazo, limitados por el temor de no acertar con el rasgo preciso o porque el modelo "no se presta", según la clásica excusa, he ahí lo que ofrezco en estas páginas. En las fechas y en los repertorios he agotado mis deseos de precisión, pero... ¡bien sé que "de buenas intenciones está empedrado el infierno"! En fin, si el estado normal del hombre y su obra es la imperfección, ningún ejemplo más rotundo que el presente trabajo. Lo sabía antes de emprenderlo. Lo compruebo una vez hecho. Pero nunca es tarde para enmendarse y no omitiré esfuerzos para corregirlo en una segunda y más amplia versión, aquella que intentaré con el complemento de la terminología musical, organográfica y coreográfica peruana, aún en gestación. Sin embargo, con su modestia de propósito y su precario mérito de realización

debo declarar que no pude hacer yo solo esta GUIA. Me ayudaron mucho y fructuosamente otros hombres, generosos y desprendidos, a los que quiero dejar expresa declaración de reconocimiento:

A José Gálvez, que me dió los primeros datos —hace ya varios años— sobre la vida musical limeña, con todo el sabor anecdótico y melancólico de Una Lima que se va... Mucho debo a Gálvez, porque él me señaló, previendo que algún día me serían útiles, los primeros derroteros, los primeros nombres, las primeras fechas viejas. En inolvidables sesiones nocturnas en la hospitalaria casa del Pasaje de los Huérfanos, rodando por las evocadoras calles limeñas o sentados cabe humeantes tazas de chocolate en bohémios cafetines, el charlar fluyente y sabroso del poeta hizo revivir muchas veces el pasado limeño, con sus valeses y sus polkas, con sus retretas chorrillanas, con sus tipos de todos los tipos. Al relato vívido de sus propios recuerdos y experiencias, había de agregar bondadosamente el préstamo de sus deliciosos tomitos de Nuestra Pequeña Historia, llenos de evocaciones y anécdotas, y el regalo inapreciable de sus libros limeñísimos, cuajados de sugerencias y de realidades documentadas por su memoria estupenda, livianos en la sencillez de su estilo y rebosantes de amor a lo nuestro.

Después... después fueron muchos los que me dieron generosos su contribución valiosísima. Así debo calificar la de Salvador Romero Sotomayor, antiguo catálogo vivo, verdadero "kardex" humano de la incendiada Biblioteca Nacional, que no tuvo el menor reparo en cederme sus gavetas de fichas bio-bibliográficas, reunidas en un cuarto de siglo de amorosa y paciente rebusca. Regalo inapreciable, dicho estrictamente en el sentido de la cosa que no tiene ni tuvo precio, incluso cuando quise ofrecerle uno.

También doy gracias a Rodolfo Holzmann, a quien deben bastante la música y los músicos peruanos. Ha sido un cordial estimulador de mi trabajo y también me hizo partícipe de sus propios datos y apuntes. Al finado Francisco Ibáñez y a Carlos Zuzunaga y Alejandro Koseleff, he debido buena parte de lo que a la música y los músicos de Arequipa se refiere. Rosa Mercedes Ayarza de Morales, el desaparecido maestro Enrique Fava Ninci y... en fin, tantos otros, en menor escala pero no en menor buena voluntad, se hacen igualmente acreedores a una mención de gratitud. Por último, en este episodio de la colaboración viva, debo también dar gracias a los descendientes de muchos de los viejos músicos del pasado —Rebagliati, Bolognesi, Francia, Ugarte, Berriola, Castañeda, etc.—, en quienes siempre vi más vivo el impulso generoso de su cooperación que el sólo interés de perpetuar el nombre querido.

Y, para pasar al otro mundo, un recuerdo lleno de simpatía reclama su inscripción en estas líneas para honrar la memoria del viejo Cloamón, Manuel Moncloa y Covarrubias, autor del precioso Diccionario Teatral del Perú, fuente en que muchos bebieron y seguirán bebiendo cuantos quieran apagar su sed de conocimiento de lo que fué la vida de las bambalinas limeñas. No puedo ocultar que este fué el origen de la GUIA MUSICAL DEL PERU. Válgame la intención de insinuar una labor de continuidad, de encadenamiento

con el desaparecido comediógrafo y crítico limeño y el placer de haber hecho revivir ese libro tan noble, tan sabroso, franco y sencillito.

Por último, quiero declarar mi reconocimiento no ya a un hombre sino a un montón de hombres de un montón de años: a "El Comercio" de Lima, al diario decano, cuyos millones de páginas encierran once decenios de la historia de Lima y del Perú entero. Durante muchas horas de muchos días y muchos meses de varios años, espanté a la polilla que me había precedido en aquellas incursiones por el pasado limeño. Mucho he debido a "El Comercio" en mi búsqueda y hallazgo de datos para mi Historia Crítica del Himno Nacional y para las biografías de Alcedo y Rebagliati que en dicho libro han de aparecer algún día (*). Y también, desde luego, mucho de lo que aquí aparece.

Queda declarado el compromiso de la Segunda Parte. Por su naturaleza y por el minucioso esmero que requiere, exigía un tiempo mayor del que podía disponer. Y, por otra parte, durante su lenta gestación es posible que empiece a prestar sus presuntos servicios el que ahora ofrezco. Valga la excusa a manera de ventaja para madurar ese trabajo y evitarle en lo posible los golpes que el actual tendrá que sufrir. Anuncio, sin jactancia pero con entusiasmo, que intentaré en aquél la corrección de muchos yerros y omisiones en que han incurrido algunos autores extranjeros que trataron incidentalmente de la música y los músicos del Perú, incluso en diccionarios y enciclopedias. Valga también la declaración para aludir a algunos errores de tipo biográfico que aquí quedan enmendados. Lo hago simplemente con el propósito de proporcionar mejores informaciones y no para darme el placer morboso de señalar con el dedo los ajenos yerros, que para los míos faltarían dedos. Y ojalá que este trabajo y el que ha de seguirle puedan contribuir mañana a la estructuración de una Enciclopedia de la Música de América, integrada con aportaciones propias de cada país. Sólo así podrá lograrse una obra de conjunto con las mayores seguridades de información, mediante contribuciones directas que eviten datos de segunda mano y juicios a distancia, siempre aventurados cuando no vagos, fatalmente superficiales cuando no falsos, especialmente si provienen de fuentes demasiado interesadas en presentar fantasías biográficas y repertorios de dudosa comprobación, para regalo de inocentes vanidades y perjuicio de la verdad histórica, con daño directo a la buena fe de los editores extranjeros.— C. R.

* * *

Por lealtad y respeto a las fuentes utilizadas y también con el propósito de ofrecer al lector los derroteros convenientes a ulteriores investigaciones y comprobaciones de orden histórico, se indican en el curso de la GUIA las referencias que se han considerado necesarias, entre ellas las siguientes:

(*) La *Historia crítica del Himno Nacional* ha sido póstumamente editada, en dos volúmenes, por Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva.

("EC") — Dato obtenido o comprobado en "El Comercio".

(Moncloa) o (M) — Noticia o dato proveniente del Diccionario Teatral del Perú, de Manuel Moncloa y Covarrubias, Cloamón.

(SRS) — Noticia, dato, fecha u opinión de Salvador Romero Sotomayor.

Aún cuando muchas veces (lógicamente, puesto que todos han acudido a las mismas fuentes) coincida el autor en el hallazgo de un dato con los trabajos de Moncloa y de Romero, serán consignadas las referencias con el propósito de ofrecer al lector todas las vías posibles para su mejor información.

Se omiten las comillas en las transcripciones que aparecen en tipo menor, a fin de evitar posibles confusiones en los casos en que los párrafos transcritos tuviesen a su vez comillas. Asimismo, las palabras o frases que el autor de la GUIA considere oportuno intercalar en los textos transcritos, irán entre corchetes ([]), para distinguirlas de las palabras o frases entre paréntesis propias de las transcripciones.

A

AAA — Siglas de la Asociación de Artistas Aficionados (v.).

ABEL, Luis — Director de orquesta y violinista francés, egresado del Conservatorio de París y llegado a Lima en marzo de 1850, con la Compañía Fedriani. Aquí se dedicó a la enseñanza del violín (Moncloa — SRS — "EC").

ABELLA Y CABOT, Felipe — Barítono español de zarzuela, que se estrenó en Lima en 1893, con la Compañía de su nombre, en el Teatro Olimpo. Había cantado ópera en Italia y en España y vino a América en 1883. La Compañía Abella estrenó en Lima la famosa opereta *El Rey que rabió* (Moncloa).

ABELLI, . . . — Barítono italiano de ópera, que se estrenó en Lima el 26 de noviembre de 1861 (Moncloa).

ACADEMIA DE MUSICA DEL CONVENTO DE SAN AGUSTIN — Es quizá la más antigua de que se tiene noticia en Lima. La primera información concreta de su existencia, la debimos a don Félix Cipriano Coronel Zegarra, en la biografía de José Bernardo Alcedo, inserta en la *Filosofía Elemental de la Música*. Nos cuenta el biógrafo del autor del Himno Nacional que la madre del futuro prócer llevó al niño a esta Academia, en la que permaneció poco tiempo, pues "habiendo llegado a oídos de Da. Rosa, que las lecciones de los buenos padres Agustinos eran tan oscuras como inútiles, determinó separar al niño de ese convento y trasladarlo al de Dominicos". Antes dice, sin embargo, que "á la sazón florecía una *screditada* academia dirigida por Fray Cipriano Aguilar". Tal calificativo ha de confirmarse años más tarde, pues "El Telégrafo de Lima", en su número del 31 de julio de 1829, decía:

Existen aun muchas personas del país y extranjeras que por su larga vecindad entre nosotros pueden recordar la escuela diaria de música que sostenían los religiosos agustinos en esta capital. De allí salieron músicos cuyas composiciones han merecido el aplauso de la culta Europa. Tal vez a esta fecha ha dado alguna en la Europa el acreditado Filomeno, hombre apreciable bajo de este respecto.

Una noticia publicada cuatro años más tarde, en el periódico "Miscelánea" del 5 de setiembre de 1833, nos asegura la supervivencia de la Academia en plena actividad:

AL PUBLICO.—El director de la academia de música del Convento de San Agustín tiene el honor de avisar a los aficionados a la música haber recibido de Europa varias colecciones modernas y del mejor gusto, para templos, como salmos, para visperas, piezas fúnebres de réquiem, misas para fiestas y algunas más para instrumentos: cuartetos, duos, tercetos, cobatios de canto para academia y teatro.— Las personas que necesiten el mejor lucimiento en sus funciones, podrán ocurrir a este establecimiento, que serán puntualmente servidas.

Los datos que hemos podido obtener en el propio Convento y que debimos a la amable acogida del R. P. Agapito Pérez y a bondadosa diligencia del R. P. Graciano Montes, apenas nos sirven para confirmar, en el propio sitio, la existencia de la Academia, acerca de cuya historia no se encuentran aún sino datos dispersos, ignorándose, hasta los días de nuestra búsqueda, las fechas en que fué fundada y dejó de funcionar. Entre dichos datos, el P. Montes nos proporciona los que van insertos en el artículo destinado a Fr. Ciprisno Aguilar.

ACADEMIA FILARMONICA NACIONAL — Se fundó en 1840 y su Reglamento fué aprobado por el Gobierno el 15 de setiembre:

De conformidad con lo opinado por el Fiscal, se aprueba el reglamento presentado por D. José Matías Dorca, para promover la enseñanza y adelantamiento de la música, con calidad de que en nada se coarta la libertad de la industria, ni se contrarie lo dispuesto sobre el establecimiento de gremios, en decreto de 29 de julio último. Transcribass al Prefecto con copia del reglamento aprobado, y de la vista fiscal para que lo tenga en consideración, cuando proceda a la organización de las corporaciones gremiales.— Una rúbrica de SE.— *Ferreiros*.

El Reglamento consta de diez artículos. Según su mandato, el Director debía ser nombrado por el Gobierno la primera vez y por cuatro años, y en lo sucesivo lo elegirán "los profesores del arte de la música, por votación secreta, presidida por el director". No debían de ser muy pacíficos los músicos de entonces, a juzgar por el tenor del artículo 4º:

Los músicos respetarán al Director en todos los actos de música, se le cederá el primer asiento, y el papel del instrumento que elija o profese, y si algún músico intentase introducir el desorden, podrá ser acusado a la Intendencia de Policía, para que se le aplique el castigo a que se hubiese hecho acreedor.

Y luego, en el artículo 10º:

Asimismo el Director hará que los músicos en su presencia guarden la más perfecta armonía, porque de lo contrario se ejecutará lo que se ha indicado en el art. 4º con los que traten de introducir el desorden.

Con fecha 30 de setiembre, se nombró por decreto Director de la Academia a don Manuel Rodríguez, notable violinista y maestro que desde 1834 hasta 1838 había dirigido una muy activa Academia particular. La Nacional se inauguró el 18 de noviembre del año de su fundación, en un local de la calle de Montes. El 5 de enero de 1841, un aviso ("EC") indicaba su traslado "al principal del Nº 102, frente a la puerta falsa del Teatro", en el

que ofreció varios conciertos. Así, hemos visto el anuncio de uno para el 25 de mayo y otro para el 27 de setiembre; en este último se convocaba a reunión de aficionados,

"para ejecutar las mejores piezas arregladas en cuarteto por uno de ellos, exclusivamente para el uso de la Academia, y sacada de las siguientes Operas — / Julieta y Romeo, y Norma — de Bellini, / Fausta — de Donizetti, / Semiramis y otras — de Rossini, / La entrada a esta reunión es gratuita, pues en ella no hay otro interés que el de propagar la afición a este delicioso, interesante y delicado arte, tan atrasado en nuestro país, y de tanta estimación en todas las naciones de Europa. / Se dará principio a las 7 en punto.

NOTA.—El Director da lecciones de solfeo e instrumentación, por el ínfimo precio de cuatro pesos mensuales pagados con anticipación, y advierte que hay en la Academia los Profesores necesarios para la enseñanza".

Esta Academia existía aún en 1850, según sabemos por un anuncio del propio Rodríguez ("EC", abr. 1º), en el que se titula "primer violín de la orquesta del teatro y director de la Academia de esta capital, nombrado por el Supremo Gobierno". Pero debió de haber interrumpido sus actividades pocos años después de su fundación, pues en 1846, Rodríguez anuncia por los diarios que "en la noche del 29 de Abril tendrá lugar la apertura de dicho establecimiento", que se había trasladado al "número 61 de la calle de las Sras. Ramírez". Salvo que se tratase únicamente de abrir el nuevo local (SRS).

ACADEMIA MODERNA DE PIANO — Fundada en Lima por la profesora María Ureta del Solar, en 1932. Cuenta con la colaboración en algunas alumnas adelantadas y ofrece anualmente audiciones públicas; la primera fué en setiembre de 1933.

ACADEMIA MUSICAL — ACADEMIA NACIONAL DE MUSICA — ACADEMIA NACIONAL DE MUSICA Y DECLAMACION — ACADEMIA NACIONAL DE MUSICA "ALZEDO" — Con fecha 9 de mayo de 1908, el Gobierno de don José Pardo expidió la siguiente Resolución Suprema N° 1082:

Siendo conveniente propender en la República al fomento de las Bellas Artes, y / Ofreciéndose la oportunidad de establecer en esta capital una Academia Musical, bajo los auspicios de la Sociedad Filarmónica, / **SE RESUELVE:** / 1º—Aprobar el contrato adjunto, celebrado por el Director General de Instrucción, en representación del Supremo Gobierno, con el Presidente de la Sociedad Filarmónica, para el establecimiento de una Academia Musical. / 2º—Los gastos que esta resolución origina, se aplicarán, durante el presente año, a la partida N° 59 del Pliego Extraordinario del Presupuesto General, debiendo incluirse en el proyecto de Presupuesto General para 1909 la partida correspondiente para atender al sostenimiento de dicha Academia. / Regístrese y comuníquese. / Róbrica de S. E. / (firmado) **WASHBURN.**

Así se inició bajo la tutela artística y administrativa de la Filarmónica, nuestro primer plantel oficial de música. Para su Dirección se hizo venir de Alemania, bajo contrato, al maestro peruano Federico Gerdes Muñoz, cuya experiencia en principales centros musicales europeos debía reflejarse en un medio que vivía aún —pese a muy aislados esfuerzos particulares— bajo el imperio de las "estudiantinas" y de las acarameladas arias de las óperas en boga. Conviene hacer justicia, sin embargo, a maestros como Benjamín Castañeda, uno de los primeros en introducir en Lima la música de Chopin (como que había sido alumno de Bovy Lisberg, discípulo predilecto del romántico polaco), y otros que como él estimulaban la renovación del gusto musical iniciada por Rebagliati desde el siglo anterior. Con todo, fué Gerdes el verdadero pionero de los nuevos estilos. En marcha el plan-

tel, en cuyo primer año apenas contó con escasos profesores y unas cuantas decenas de alumnos, cuatro años y medio más tarde, el Congreso se decide a instituirlo como entidad del Estado y vota la Ley 1725, cuyo texto, tomado del Anuario de la Legislación Peruana, (t. VII, pág. 72, año 1912), es como sigue:

EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA / Por cuanto el Congreso ha dado la ley siguiente: / *El Congreso de la República Peruana* / Ha dado la ley siguiente:

Art. 1º— Establécese en esta capital una academia destinada a la enseñanza de la música, autorizándose al efecto al Poder Ejecutivo para que la organice y reglamente.

Art. 2º— Consignese en el presupuesto general de la República una partida de ciento cincuenta libras mensuales, para el sostenimiento del referido instituto.

Comuníquese al Poder Ejecutivo, para que disponga lo necesario a su cumplimiento.

Dada en la Sala de Sesiones del Congreso, en Lima, a los 23 días del mes de noviembre de 1912.

Rafael Villanueva, Presidente del Senado.— *J. de D. Salazar O.*, Presidente de la Cámara de Diputados. — *Edmundo Montesinos*, Secretario del Senado. — *Julio Abel Raygada*, Diputado Secretario.

Al Excmo. Señor Presidente de la República.

Por tanto: mando se imprima, publique y circule, y se le dé el debido cumplimiento.

Dado en la Casa de Gobierno, en Lima, a los 5 días del mes de diciembre de 1912.

F. Moreyra y Riglos.

Guillermo Billinghurst.

SENADORES

Sesión del viernes 4 de febrero de 1910

Academia musical

Se puso en debate el proyecto del gobierno, enviado en revisión, por el que se manda incluir en el presupuesto general para 1910 una partida de Lp. 1,200 para subvencionar a la Sociedad Filarmónica, a fin de que atienda el sostenimiento de una academia musical gratuita.

La comisión principal de presupuesto del senado opina por que se deseché el proyecto en revisión.

El señor *Capelo* dice que la Sociedad Filarmónica, a quien se trata de subvencionar, está formada por personas muy distinguidas de Lima, pero que es una sociedad particular, que el año pasado solicitó del estado un apoyo para instalarse y constituirse, apoyo que le prestó el congreso, mandando consignar en el presupuesto un auxilio de mil libras, pero especificándose terminantemente en la ley que era por una sola vez; pero que ahora resulta que el gobierno, por sí y ante sí, ha contratado diferentes maestros de música, y para subvencionar a estos gastos, presenta este proyecto para que, en forma permanente, se conceda una subvención anual por la misma suma que el congreso concedió con la calidad de por una sola vez.

En este asunto —continúa el señor *Capelo*— hay una cuestión fundamental. ¿Tenía el gobierno facultad para hacer esos contratos, para obligar al fisco en forma permanente, sin que el congreso hubiera intervenido en el asunto, y aún más cuando el congreso había manifestado su voluntad en contrario al disponer que ese auxilio fuera con el carácter de por una sola vez? Creo que esto mina por su base el principio de independencia de los poderes públicos.

Manifiesta en seguida su señoría que otra razón de importancia para no consignar esta partida es el contraste que producirá en el ánimo público ver que se suprimen escuelas primarias por docenas, al mismo tiempo que los poderes públicos manifiestan amplia prodigalidad con una institución que, precisamente por lo distinguido del personal que la forma y los medios con que cuenta, hacen inútil el darle una subvención que otras instituciones, que cuentan con menos medios, demandan con mayor justicia.

En verdad —continúa su señoría— que podría llamar la atención el oponerse a esta subvención, dadas las circunstancias del personal distinguido que constituye esa sociedad, pero desgraciadamente hay un principio de exclusivismo, que domina

en esa institución, que no le da derecho a hablar en nombre de la cosa pública. Recuerdo que hace un año, un distinguido maestro que existía en Lima, el señor Mafezoli, se propuso dar a conocer una ópera de su creación y consiguió que algunos miembros de la Filarmónica tomaran parte en la exhibición de su trabajo, pero entonces se prohibió a los miembros de esa sociedad, y eso se publicó en los diarios, contribuir a la exteriorización de ese trabajo, amenazándolos con ser separados de la sociedad. Pregunto yo: ¿en qué espíritu pudo inspirarse procedimiento semejante? Yo me lo explicaría quizás en una institución completamente privada, que viviera sólo de sus recursos, pero no en una que vive de las rentas públicas y que pretende ser institución nacional. Cuando un maestro trata de exhibir una producción artística, se le favorece; pues aunque resulte mala, ello no será sino una cosa sensible y de ningún modo puede justificar la prohibición a los artistas de una sociedad de que contribuyan a la exhibición de la obra de un maestro. Este hecho produjo en mi ánimo un efecto muy desagradable.

Agrega su señoría que si lo que se quiere es constituir una escuela de música en forma, el camino natural es presentar el respectivo proyecto y crear la institución; pero que no puede aceptarse en la forma que se ha presentado el proyecto, sin que ello signifique que el gobierno no dé la subvención, porque ya que es el gobierno quien ha hecho los contratos, él tomará para este servicio de la partida de extraordinarios.

El señor REINOSO.— Al poco tiempo de la elevación de S. E. el señor Pardo a la primera magistratura de la república, tuve el honor de proponerle la creación de un conservatorio de música, utilizando elementos nacionales de gran valía, entre ellos el señor Dunker Lavalle, primo del señor Pardo, y que a la sazón era subdirector del conservatorio de Santiago de Chile, donde continúa prestando valiosísimos servicios. El Excmo. señor Pardo tomó en cuenta mi proposición, y después de meditarla, me contestó, a los dos o tres días: necesitamos primero atender a las cosas útiles y después veremos si hay cómo atender a lo agradable. Y téngase presente que en esa época había holgura y medios para crear una institución que tiene relativa utilidad; y digo relativa utilidad, porque aquí hay muy poca parte del elemento social que dedicarse a las bellas artes, porque las bellas artes, entre nosotros, no dan honra ni provecho; hoy no se come de versos ni de literatura, ni de música ni de pintura; la vida es más práctica y nosotros, antes que hombres que sepan tocar la flauta o el violín, necesitamos hombres que sepan disparar un rifle y pararse cuando corresponda. (Aplausos en la barra).

Agrega en seguida el honorable señor Reinoso, que cuando se ha suprimido cerca de un millón de soles de la partida de instrucción, que es el pan del espíritu, cuando se han echado a la calle docenas de padres de familia para hacer economías, no cree que deban derrocharse mil soles mensuales para el deleite artístico de determinado grupo social. Ayer nada más —dice el señor Reinoso— hemos suprimido la subvención al centro patriótico de tiro al blanco, no obstante de ser una miseria y de tratarse de una institución que es preciso fomentar de todos modos porque esa es la vida futura del Perú, de manera que no veo en qué criterio pueda basarse el derroche de la subvención de que se trata.

Consultada la cámara, desechó el proyecto en revisión.

ACADEMIA NACIONAL DE MUSICA — Bajo este título, aunque sin el carácter oficial que supone, abrió un plantel en Lima el maestro Mariano Bolognesi; se inauguró el 1º de octubre de 1873. Véase el artículo **BOLOGNESI, Mariano**.

ACADEMIA SAS-ROSAV — Fundada en agosto de 1929, por los profesores Andrés Sas y Lily Rosay, es uno de los más activos centros de educación musical de Lima, con sede en el vecino balneario de Miraflores. Cursos teóricos, instrumentales y culturales. Anualmente ofrece ciclos de audiciones con sus alumnos del curso pianístico, a cargo de la señora Rosay, y en algunas ocasiones ha presentado conjuntos corales de cámara, bajo la dirección del señor Sas, que dicta igualmente los cursos de Armonía, Composición e Historia de la Música. Durante varios años, las audiciones de alumnos de esta Academia se efectuaron en la Sala "Entre Nous", hasta la interrupción de sus servicios, por cambio de local. Posteriormente, se han venido efectuando en el auditorium de la AAA. Actúan como profesoras auxiliares de piano algunas discípulas diplomadas en la misma Academia.

- ACADEMIA "VICTORIA VARGAS" — Fundada por la profesora de este nombre, en 1928, en el Callao, trasladándose poco después a Lima. Ofrece anualmente audiciones de sus alumnos de piano.
- ACED, Julia — Tiple española de zarzuela, llegada a Lima en 1896. Actuó en el Principal, durante varias temporadas. "En el género francés se distingue, habiendo sido la mejor *Mam'zelle Nitouche* que hemos visto", según Moncloa.
- ACEVEDO, Concepción — Tiple cómica española, de la Compañía Monjardín, que estrenó el Teatro Olimpo, en 1886 (Moncloa).
- ACEVEDO, Emilio — Maestro concertador y director de la Compañía Palmada, 1903. Era muy joven, al decir de Moncloa, y ganó aplausos como pianista.
- ACCINELLI, Luis — Director de orquesta y clarinetista italiano. Residió en Lima en 1905 (Moncloa).
- ACCONCI, Adriano — Barítono italiano de ópera; vino a Lima con el tenor Rafael Grani, 1888, y luego con la Compañía de Opereta Scognamiglio, 1902-1904 (Moncloa).
- ADIE, Abel — Autor de música ligera en boga en 1886 ("LON" - SRS).
- ADRIEN, A. — Profesor de instrumentos de aliento y director de banda francés. Llegó a Lima en diciembre de 1856 ("EC" - SRS).
- AFRICANOS, Cantores (*Ethiopian Minstrels*) — Conjunto de cantores y bailarines que se presentaron en el Teatro Principal de Lima el 5 de diciembre de 1860. La nota periodística dice que contaban seis años de fructuoso éxito en Nueva York, donde se les consideraba "como artistas sin rival en sus respectivos caracteres" (SRS).
- AGUILA, Salón del — Estaba ubicado en el Portal de Escribanos de Lima y en él se ofrecieron numerosos conciertos y otros espectáculos a fines del siglo XIX.
- AGUILAR, Esperanza — Primera tiple de zarzuela. Era mexicana y formaba en el elenco de la Compañía Abella, Teatro Olimpo, 1893 (Moncloa).
- AGUILAR, Felipe — Profesor de música, piano, guitarra y fagot, establecido en el Cuzco en 1883; era maestro en el Colegio de Educandas y natural de Puno (SRS).
- AGUILAR, Francisco — Primer violín de orquesta, + en 1896 (Moncloa).
- AGUILAR, Fray Cipriano — Compositor peruano, Maestro de Capilla y Director de la Academia Musical del Convento de San Agustín. Suponemos que haya nacido en 1770, a juzgar por la fecha de su Profesión de Fe, firmada en 1788, ya que la edad de dieciocho años es la mínima para profesar. He aquí la transcripción literal de dicho documento, inscrito en el folio 47 del *Libro de Profesiones* del Convento, que conocemos gracias a la amable disposición del R. P. Graciano Montes, encargado del Archivo agustiniano:

*En el Nombre de N. Sor. + Jesu-Christo bendito Amen.

*En el año del nacimiento del mismo Sor. de mil setecientos ochenta y ocho en veinte y dos días del mes de Mayo; Yo el Hermano Fray Cypriano Aguilar Hijo legitimo de Pasqual de Aguilar, y de Ventura Fernandez, bautizado en la Cathedral de esta ciudad, hago profesion solemne, y prometo obediencia a Dios todo Poderoso, y a la Bienaventurada siempre Virgen María, y a ti M. Rdo. F. M. F. Mansel Teron Prior actual de este Convento Grande del Perú de N. S^a de Gracia en el nombre de N. Rmo. P. General Mtro. F. Estevan Agustin Bellicini, General de todo el Orden Agustiniense, y a sus sucesores elegidos canonicamente; de vivir sin cosa propia en Castidad, Pobreza, y Obediencia segun esta Regla de N. G. P. S. Agustin hasta la muerte, en cuya verdad, y fee firmo esta profesion de mi nombre".

(Ido.) Fr. Man. Theron
Vic^o Prior

(Ido.) F. Cipriano Aguilar.

(Ido.) Fr. Gaspar de Sylva
M^o de Novs.

Una hoja suelta, hallada por el P. Montes, registra los manuscritos musicales que a su muerte dejó Fr. Cipriano. Dice:

*Razon de los papeles de Soña que he recibido del R. P. Sub-Prior, que existian al cargo del finado Fray Cipriano Aguilar Mtr^o de Capilla. A Saber"... (sigue relación). Y en otra hoja:

"Misas... Iden a tres (voces) de Frai Sipriano Aguilar compieta".

En el *Libro del Becerro*, Capítulo Intermedio del año 1799, fol. 91 vta., está inscrita la siguiente resolución:

"... a la representación del H^o Fr. Gabriel Sotomayor Mtr^o de Capilla de este nro. Convtó. se mando qe. el H^o Fr. Cipriano Aguilar vaya haciendo el merito de suplir sus ausencias, y enfermedades, para qe. le tengan presente en el fallecimiento del Suplicante porq. no puede haber dos Mtro. de Capilla a un mismo tmpo."

En el mismo libro, folio 158 vta., correspondiente al año 1813, figura la siguiente petición:

"... El H^o Fr. Cipriano Ramirez pidió se continuase en el servicio interino de la Maestria de Capilla durante la enfermedad del H^o Fr. Gabriel Sotomayor; y se remitió su solicitud a N.M.R.P.M. Provincial pa. qe. resolviese loque, allere por mas conveniente".

El P. Montes supone, con bastante fundamento, que el apellido *Ramirez* ha sido inscrito por error, pues ya se ve, en la resolución precedente que el propio Fray Gabriel suplicaba que fuese Fray Cipriano Aguilar su reemplazante.

En la biografía de Alcedo trazada por don Félix Cipriano Coronel Zegarra aparece Fray Cipriano Aguilar como el primer maestro de música del futuro autor del Himno Nacional, antes de que el niño músico fuese trasladado por su madre al Convento de Santo Domingo, donde completó sus estudios bajo la conducción de Fray Pascual Nieves. El mismo biógrafo hace figurar a Fray Cipriano entre los contendores de Alcedo en el memorable concurso ante San Martín. Más tarde, el propio Alcedo ha de referirse con elogio a Fray Cipriano, que todavía, en 1845, figuraba entre los principales músicos de Lima, maestro en esa época, de José I. Cadenas. De donde puede inferirse que Fray Cipriano vivió por lo menos setentincinco años. Pese a su propia declaración bautismal, no hemos encontrado la partida en el libro existente en la Parroquia del Sagrario.

AGUILAR, Gregorio — Tenor de zarzuela, español. Vino al Perú con la Compañía Járquez, que estrenó el Teatro Variedades de la calle del Correo, en 1886. Era padre de Esperanza (Moncloa).

AGUILAR, Juan de — Violero español radicado en Lima en 1612. Figura en el *Padrón* de 1613 (SRS).

AGUIRRE, Juan de Dios — "El señor Aguirre se ha dedicado con entusiasmo a cultivar el folklore musical peruano. Sus varias e interesantes composiciones lo colocan entre los mejores músicos del género". (J. Gmo. Guevara, en la revista "La Sierra", N° 2, 1926; v. también N° 5, 1927—SRS). Por lo que conocemos, la producción del señor Aguirre la integran pequeñas piezas a base de motivos populares cuzqueños, armonizados por el autor en forma empírica. Tenemos a la vista las piezas manuscritas "Sacsayhuaman" y "Ccoscollaccta", para canto y piano, concebidas de acuerdo con ese criterio simplista que abunda "entre los mejores músicos del género". En 1919 era Maestro de Capilla de las iglesias de La Merced y Santo Domingo del Cuzco, según Alviña (Tesis, 1919).

AGUIRRE, Manuel Lorenzo — Compositor arequipeño, n. el 10 de agosto de 1863, m. el 6 de febrero de 1951; hijo de don Manuel Aguirre y Baltierra y de doña Josefa de la Fuente. Su educación y formación espiritual se desarrollaron en la misma ciudad de su nacimiento, en la que muy joven conquistó una posición sobresaliente, tanto por las calidades humanas que dieron un sello inconfundible a su personalidad, cuanto por sus condiciones de músico, que muy temprano se manifestaron. Autodidáctico, como gran número de los músicos de entonces, encontró en el piano el medio apropiado a la extroversión de su innato lirismo, que encauzó a través de las pequeñas formas ochocentistas y románticas, cultivadas con amorosa inspiración y buen gusto. Pero a la vez que se entregaba con innegable deleite al cultivo de los moldes tradicionales de gavotas, minués, madrigales y demás tipos evocadores, iba creando una literatura de esencia regional, cuyo carácter sabía acentuar con gracia y fineza, ya en el trato semiliteral de los motivos que sustentan la tradición aborigen, ya en las variantes mestizadas de los mismos. El arequipeño de cuerpo y alma se reflejaba sincero en esas breves transposiciones líricas de los aires de la campiña mistiana, que acompañaba con las armonías latentes en los propios motivos, todos ellos de una inspiración tierna, espontánea y transparente y de una generosa fluidez poética, propia del temperamento delicado de un artista que trataba con simplicidad y naturalidad lo que era en sí natural y simple. De esa manera, Aguirre contribuyó notablemente a estimular el desarrollo de la vida musical de su mistiana tierra, en la que siempre se le consideró como un artista representativo, el último que quedaba del valioso grupo de Duncker Lavalle, de Molina, Tirado, Montesinos, Polar y otros de la guardia vieja arequipeña. Hombre de una sencillez y bonhomía encantadoras, se mantuvo siempre en el plan de un *dilettante* —en la más pura acepción clásica del término— cuya acción se desarrolló en el mejor medio social e intelectual de esa tierra de músicos, poetas, literatos y pintores. La única vez que tuvo un cargo de músico fué en 1928, cuando un grupo de amigos y admiradores le rogó asumir la Presidencia de una Academia de Música que dirigía el recordado Francisco Ibáñez. Aguirre visitó tres veces Lima: en 1917, en 1935 y en 1947. Siempre fué recibido con vivas muestras de aprecio de nuestra sociedad y círculos musicales; pero su segunda visita cobró caracteres especiales, al ser objeto de un homenaje que organizaron los profesores Andrés Sas y Lily Rosay y el poeta arequipeño Alberto Ballón Landa. Fué en la Sala "Entre Nous", el 28 de noviembre. El doctor Ballón le rindió cálido elogio en un

discurso en que describió la vida musical de Arequipa, mientras el profesor Sas, en un trabajo de orden musicológico, analizó la obra del viejo maestro, situándola en el panorama de la música peruana. Finalmente, los esposos Sas-Rosay ejecutaron varias obras de Aguirre. Una concurrencia excepcionalmente cuantiosa aplaudió con fervor al huésped arequipeño, que tuvo así —como años atrás Luis Duncker Lavalle— la satisfacción de verse rodeado, admirado y halagado en forma sincera por una representación selecta de la sociedad y la cultura limeñas. De nuevo en su amada Arequipa, don Manuel continuó su digna vida al lado de la bondadosa compañera de largos años, doña Quintina Ugarteche de Aguirre, modelo de virtudes y ejemplo de simpatía, que fué el soporte nobilísimo desde los días juveniles hasta la amarga hora final. El autor de la GUIA tuvo un especial afecto al viejo maestro y alcanzó a escucharle en su hospitalaria casa arequipeña, frente a las nevadas montañas que tanto le inspiraron. Al fundarse la Escuela Regional de Música del Sur, el Gobierno, por iniciativa nuestra aprobada por el Consejo Directivo de la Cultura Musical, le nombró Director Honorario Vitalicio (R. S. de 29-I-1945). Años antes había sido condecorado Caballero de la Orden "El Sol del Perú". (v. BLAM, N° 1936; *Perú en Cifras* 1944-1945; "EC", novbre. 10 y 29, 1935, y feb. 9, 1951).

OBRAS PUBLICADAS

PIANO

1. *Album I*, "De mis Montañas", 1ª serie: *La Vendimia, El Eco, Nostalgia, Arrullo, Carnaval, Canción del Yermo, Cactus*.
2. *Album II*, "De mis Montañas", 2ª serie: *Pastoril, Munaguanquichu, Errante, Humoreska, Adiós, Melancolía, Huayno*.
3. *Album III*: *Berceuse, Barcarola, Gavotta, Habanera, Minuetto, Piégaria, Nocturno, Ballade, Serenata*.
4. *Album IV*: *Nupcial, Versallesca, Vals caprice, Vals exótico, Niebla, 2 Mazurkas, Golondrinas, Lejanías*.
5. *Album V*: *Sonata op. 20*.
6. *Album VI*: *Crepúsculo, Otoñal, Romance, Murmullos, Meditación, Marina, Sombras, Minuetto, Matinal*. Editadas en 1924, sin pie de imprenta.
7. *Album für Pianoforte zweihändig*, piezas Nos. 19 a 27. Verlag von Conrad Mehre, Hamburg, 1910.
8. *Siete Piezas*, revisión, fraseo y dedajes de Lily Sas-Rosay: *Primavera, Soñando, Hoja de Album, Llorando, En las Cumbres, Humoreska, Impromptu*. Schott Freres, Bruxelles, 1937.
9. "Doris", vals, ... Lima, 19...
10. "Ensueño", vals, G. Brandes, Lima, 1903.
11. "Remember", vals, San Cristóbal, Lima, 19...
12. *Vals lento*, M. Badioia, Lima, 19...

OBRAS INEDITAS

PIANO

- "Patria", galops, Medalla de Cobre, Exposición de Arequipa, 1891.
Humoreska N° 3, a Humberto Viscarra.
Interludio, a Carlos Raygada.
 "Evocación", a la Sociedad "Entre Nous".
 "Texao", a Felicja Roen.

<i>Aire Boliviano.</i>	"Dieciochesca".
<i>Vals romántico.</i>	"Pasionaria".
<i>Vals triste.</i>	"Euforia".
<i>Vals bohemio.</i>	"Appassionata".
4 <i>Mazurkas.</i>	"Pierrot y Co'ombina".
<i>Gavota N° 2.</i>	"De mis Montañas", 3ª serie:
<i>Preludio.</i>	<i>Pasacalle,</i>
<i>Canción de Cuna.</i>	"Nevando",
<i>Sonata N° 2, op. 46.</i>	<i>Ayarachi,</i>
<i>Elegía.</i>	"Lamento".

CANTO Y PIANO

Salve.

Romanza, palabras de Alberto Ballón Landa.

Himno Eucarístico, palabras de Fray Pablo García, O. F. M.

Canto religioso, palabras de Manuel Aguirre.

"No te vayas..." " "

"Lejos de ti" " "

"Vas a partir" " "

"Ausencia" " "

"Dime por qué", yaraví, palabras de Humberto Vizcarra Monje.

"Mira que mi corazón", palabras de Rosalía de Castro.

"La cristalina corriente", yaraví, palabras de Melgar.

"Volverán las oscuras golondrinas", palabras de Becquer.

CUERDA

Transcripciones para cuarteto de la "Canción del Yermo", por R. Carpio, de "Niebla", por C. Sánchez Málaga, y de "Munaguanquichu" y otros trozos de las series "De mis Montañas", pertenecientes al repertorio de Radio Nacional del Perú.

ORQUESTA

El inter'udio "Sombras", transcripción de Rodolfo Holzmann, ejecutado por la Orquesta Sinfónica Nacional y por la Asociación Orquestal de Arequipa. "Cactus", de la serie 1ª "De mis Montañas", transcripción de Armando Mastany, en el repertorio de la AODA.

AGUIRRE, Pedro — Profesor de música en el Liceo Peruano de Lima, 1854 (SRS).

AICÚA, R. P. José Jaime — Sacerdote, músico, escritor y maestro español, n. en Fa'ces, Navarra, el 5 de febrero de 1901. Comenzó la carrera eclesiástica en 1913. Y junto con las materias obligadas —Filosofía, Teología, Derecho canónico, Liturgia, Moral, Griego, Latín y Hebreo—, cultivó fervorosamente la música, en la que lo había iniciado el organista de su pueblo, emprendiendo luego los estudios de Armonía, Contrapunto, Fuga, Composición y órgano, bajo la dirección del compositor y organista vasco R. P. Luis Iruarrizaga y Aguirre (1891-1928). Fué director de los orfeones y organista en Beire, Santo Domingo de la Calzada y Segovia. Ordenado sacerdote en 1926, viajó al Perú el año siguiente y residió en el Cuzco hasta 1930. En la Capital Imperial fué organista de la Iglesia de la Compañía y director del orfeón del Seminario de San Antonio Abad. Dirigió la parte musical del I Congreso Eucarístico del Perú, celebrado en 1928, y compuso

el Himno oficial de dicho certamen religioso. En 1930 se trasladó a Trujillo y actuó como profesor en el Colegio Seminario y director de la banda y del orfeón del mismo, desempeñando a la vez el cargo de organista de la iglesia de la Merced. En 1935 pasó a Huarás, como profesor del Colegio Seminario y del Colegio Nacional de Mujeres. En 1936 se dirigió a Lima, donde reside. Desde 1938 es Maestro de Capilla de la Parroquia de San Marcelo. Y desde 1947, profesor de Teoría y Solfeo en el Conservatorio Nacional. Ha publicado numerosos trabajos de índole literaria, estudios de musicología y artículos de crítica en diarios y revistas de todas las ciudades de su residencia, así como numerosos poemas, entre ellos el intitolado "Tierras altas" (1935), muy celebrado por la crítica. En "El Comercio" de Lima aparecen con frecuencia sus colaboraciones. En la misma capital ha publicado: *Himno al Beato Martín de Porres*, *Himno de las Enfermeras Católicas del Perú*, *Salve a 4 voces iguales en estilo polifónico* etc. En Madrid, el *Tesoro Sacro-Musical* ha publicado *Villancicos*, *Cantos a la Virgen a 1, 3, 4 y 5 voces mixtas*, *Tantum Ergo a 3 voces iguales*, en la modalidad incaica, etc. Inéditas: dos *Misas de difuntos*, *Trova a Santa Rosa*, la estampa "Huanchaco" etc.

ALARCO, Manuel — "Renombrado profesor ... quien en breve tiempo logró hacer de su discípulo [Manuel de la Cruz Panizo] un verdadero artista, que ya en los salones de Lima, ya en las iglesias, demostró cualidades sobresalientes. ..." ("El Perú Ilustrado", N° 107, 25 de mayo, 1889).

ALARCON, Diego de — Maestro organista de la Catedral de Trujillo, nombrado en sesión de Cabildo el 5 de noviembre de 1616, "por ser persona que ha muchos años sirve el oficio dicho en esta Sancta Iglesia; se le señalan ciento setenta pesos de a nueve reales, y cuando falte se le ha de multar". (*Monografía de la Diócesis de Trujillo*, Trujillo, 1931, pág. 232 — SRS).

ALBANI, Carlos — Primer tenor dramático de la compañía de ópera Lombardi, en la temporada de 1903 (Moncloa). Era de nacionalidad francesa.

ALBERTI M., José — Profesor de violín, n. en Moquegua, oct. 14, 18...; m. en Lima, enero 14, 1942. Hizo sus estudios en Santiago, Chile, y obtuvo sus diplomas de Violín y Teoría en 1880. Residió durante treinta años en Iquique, donde ejerció su profesión, trasladándose después a Lima. Nombrado profesor de la Academia Nacional en 1919, desempeñó su cátedra hasta 1924. Nombrado nuevamente, en 1927, ejerció hasta sus últimos días.

ALBERTINI, N. — Autor de la música de la zarzuela *La Corma* del escritor Rómulo Paredes (*Monsieur Treville*), cuyo libreto se publicó en los números 705 a 714 de "Integridad", marzo de 1902 (SRS).

ALBERTIS, F. A. — Autor de una graciosa marinera publicada en el N° 54 de "Fin de Sig'lo", set. 21, 1891, y dedicada a los suscritores. Su letra merece ser conocida:

I

Para gracia la andalusa,
para alegre la francesa,
para bella la italiana,
para todo la limeña.

II

Los días que una limeña
llega su espíritu al cielo,
las puertas de par en par
abre el calvo de San Pedro.

FUGA:

El calvo de San Pedro,
limeñas bellas,
nadie le aventaja
si quieren ellas.

Ei quieren ellas, sí,
niña no moje,
que si suelto la preta,
otro la coje.
Mira que soy peruano
y tu primo hermano.

ALCEDO, José Bernardo — Compositor y maestro, autor del Himno Nacional, n. en Lima, agosto 20, 1788 (?), m. en la misma ciudad, diciembre 28, 1878. hijo de don José Isidro Alcedo, cirujano y maestro farmacéutico, y de doña Rosa Retuerto (son falsos los nombres de Rosa Larrain, dados por el primer biógrafo de Alcedo —Félix Cipriano Coronel Zegarra—, y de Manuela Rojas y Manuela Rozas, dados por otros escritores). Terminada su instrucción primaria y cuando ya empezaba el estudio del latín, su madre lo llevó al convento de San Agustín, donde inició su educación musical bajo la dirección de fray Cipriano Aguilar. Pero poco adelantó allí. Entonces pasó al convento de Santo Domingo, donde fray Pascual Nieves, que tenía reputación como tenor y organista, le hizo adelantar rápidamente. Tomó Alcedo sincero amor a la vida conventual y en 1806 se impuso el fa'so hábito dominicano. Un año más tarde profesaba como hermano terciario. Ya había compuesto algunas misas, motetes y otras piezas litúrgicas y tenía a su cargo, en la cantoría de Santo Domingo, a los niños coristas. Producida la jura de la Independencia, en 1821, el joven músico sintió los ardorosos llamamientos del patriotismo y concursó en el certamen promovido para la elección de la *Marcha Nacional*. Su triunfo ante seis competidores, confirmado por el general San Martín, convirtió al obscuro hermano terciario en una brillante figura en aquellos días de fervor. Y recibió por primera vez en su vida el aplauso público, al estrenarse la *Marcha Nacional* en el Teatro de Lima, el 24 de setiembre de ese año, en presencia de San Martín y los altos dignatarios y patriotas que habían de pasar, como él, a la Historia. Siguió entonces Alcedo sus impulsos patrióticos y se incorporó al batallón número 4 de Chile, en el que no sólo actuó como maestro instructor de la banda militar sino que participó también en varias acciones guerreras, como más tarde lo certificara en honoroso informe el jefe de su batallón. Con éste viajó a Chile a fines de 1823 y entonces "obtuvo su licencia y separación del servicio, con gozo de fuero y uso de uniforme", en la clase de sub-teniente de ejército. Apenas llegado a Santiago, asumió el cargo de Músico mayor del Ejército y fué solicitado como profesor particular. Desarrolló entonces una actividad que duró cinco años, hasta su primer regreso a Lima. Aquí estuvo pocos meses, pues no encontró el ambiente propicio a su profesión, y volvió a Santiago el mismo año. Esta vez la permanencia fué de doce años, durante los cuales acrecentó su prestigio como maestro e ingresó a la cantoría de la Catedral, "en la voz baja". No obstante su éxito, a principios de 1841 volvió a sentir la nostalgia de la patria y se presentó en Lima nuevamente, con el propósito de radicarse aquí. Pero tuvo tan poca suerte como en la visita anterior, y dos meses después regresó a Santiago, donde contrajo matrimonio con la dama chilena doña Juana Rojas y Cea, el 6 de marzo de 1857. Esta tercera y última etapa chilena va a ser muy significativa en la carrera del músico peruano, que alcanza su culminación en el ambiente santiaguino al obtener el título y cargo de Maestro de Capilla de la Catedral, que desempeñó durante dieciséis años consecutivos. Su labor fué unánimemente reconocida como depurador y dignificador de la música religiosa e incluso como introductor en Chile del canto llano, que era completamente desconocido. A fines de 1863, sintiéndose ya fatigado por sus muchos años, pero alentado por el ideal de establecer en su tie-

rra un Conservatorio, resolvió regresar definitivamente. La prensa chilena le rindió cordial homenaje de despedida y reconocimiento. Y el 25 de enero de 1864 lo tuvimos de nuevo en Lima. El Gobierno le nombró entonces Director General de las Bandas del Ejército y le señaló una pensión, que, con algunas vicisitudes, percibió hasta sus últimos días. La Sociedad Filarmónica lo eligió Presidente Honorario Vitalicio, sus colegas le rodearon con vivo afecto y la intelectualidad de Lima le rindió imponentes homenajes públicos en 1871 y en 1873. Sus misas fueron ejecutadas en algunas solemnidades y no faltaron ocasiones en que sus obras profanas fueran presentadas en conciertos públicos. Murió alrededor de los noventa años, dejando casi toda su obra musical inédita y un importante texto, *Filosofía Elemental de la Música*, publicado en 1869, ejemplo admirable de erudición y de sentido pedagógico.

REPERTORIO

Los manuscritos inéditos de Alcedo se encuentran en poder de varios propietarios particulares y en gran parte perdidos. Entre éstos se cuenta música religiosa que se supone producida en la época en que desempeñaba el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago, así como toda la música ligera —pasodobles, boleros, valeses, etc.— que menciona su primitivo biógrafo. La relación que sigue va acompañada de ciertas iniciales que indican el paradero de los manuscritos. He aquí la clave:

- CZ — Obra consignada por F. C. Coronel Zegarra en el prólogo biográfico de la *Filosofía Elemental de la Música*.
- DG — Obra mencionada en la relación publicada por Domingo Gómez en el diario "Noticias" de Arequipa y tomada de "una revista de Lima".
- PS — Obra mencionada por Eugenio Pereira Salas en su libro *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*.
- BN — Original en poder de la Biblioteca Nacional.
- NA — Original en poder del doctor Ciro Napanga Agüero, Lima.
- RH — Original en poder del profesor Rodolfo Holzmann, Lima.
- CR — Obra en poder del autor de este trabajo.
- PD — Obra de paradero desconocido.

I. OBRAS PATRIOTICAS

1. *Marcha Nacional del Perú*, letra de José de la Torre Ugarte, 1821 — PD
2. "La Chicha", *cançoneta peruana*, letra de José de la Torre Ugarte (no mencionado en la edición), 1821 — B. Schott's Söhnen, Mainz, 1868 ? — CZ — CR
3. "La burla a las godas" — CZ — PD
4. "La Pola" — CZ — PD
5. "La Cora", canción peruana, piano y canto manuscrito autógrafa — CZ — DG — BN
6. "La despedida de las Chilenas al Ejército de San Martín Libertador del Perú", canto y piano, manuscrito autógrafa — CZ — DG — BN
7. "La Araucana", obertura militar, orquesta, partitura autógrafa — CZ — DG — BN
8. *Canción a la Batalla de Ayacucho*, "nueve de Diciembre, en el Perú", canto y orquesta, versos de Trinidad Fernández (no mencionado en el manuscrito), 1863, partitura autógrafa firmada, en poder del Museo de la República.

9. *Himno Inaugural*, "Al Sr. Gral. San Román", coro y orquesta, partitura autógrafa, con reducción para piano e instrumentación para banda militar; en la última pág. los versos, cuatro estrofas (el coro con la música), sin nombre del autor — 1862 ? RH — BN
10. *Himno Guerrero*, "En la vuelta de los españoles a las Islas de Chincha", coro y piano, copia de mano ajena, excepto el título, manuscrito por el autor; en la última pág. los versos, tres estrofas (el coro y una estrofa con la música), sin nombre del autor — RH
— Acompañamiento de banda para el Himno anterior, partitura autógrafa — DG — BN
11. *Himno Nacional del Perú*, canto y piano, Ed. Niemeyer e Inghirami, Lima, Impr. Lith. inst. v. Ed. Ritter, Hamburg, 1864 — CR
12. "El Dos de Mayo", "Sello de la Independencia, y Azote del orgullo Español", canción patriótica, coro y piano, letra de Patricio del Río, copia de mano ajena — RH — BN
— Id., marcha para orquesta, 1866, manuscrito original depositado en el Archivo de la Sociedad Fundadores de la Independencia — DG
— Id., reorquestación de Redolfo Holzmann, 1941, en el repertorio de la Orquesta Sinfónica Nacional.
— Id., *Acompañamiento para gran orquesta*, "dedicado al Excmo. Jefe Supremo don Mariano Ignacio Prado" — DG — Manuscrito obsequiado al doctor Manuel Prado por el doctor Ciro Napanga Agüero.

II. OBRAS RELIGIOSAS

13. *Acompañamiento de los ocho tonos del Canto Llano, Magnificat, Benedictus y Te Deum*, "según cantan los Padres dominicos", partitura autógrafa, canto y órgano — BN
14. *Benedictus* — CZ — PD
15. *Caidas de Ntr. Sr. Redentor*, a dos voces y orquesta, partes vocales e instrumentales copiadas, sin partitura — DG — BN
16. *Cántico de Moisés*, "Cantemus Domino glorioso &c. Para el Aniversario de la Independencia, a seis y más voces", acompañamiento de orquesta, partitura autógrafa — RH
17. *Christus factus y Misserere*, a cuatro y a ocho voces y orquesta, "por J. B. Alzedo, Mtro. de Capilla de esta Sta. Iga. Metropa. de Chile y y Profesor de Canto Llano del Seminario Conciliar", partitura copiada, la inscripción autografiada, 1848 — DG — BN
18. *Credo*, a cuatro y a ocho voces y orquesta, partes vocales e instrumentales copiadas, sin partitura — BN
19. *Domine ad Adjuvandum*, para soprano, alto, tenor y bajo y orquesta, partitura autógrafa — DG — BN
20. *Gloria, Laus y Pasión del Domingo*, a cuatro y a ocho voces y orquesta, partes copiadas, sin partitura — DG — BN
21. *Himno de Pentecostés*, a tres voces — PS — PD
22. *In Memoriam — Gradual de Misa de Réquiem*, a tres y cuatro voces y orquesta, con pistón obligado, partitura autógrafa — BN
23. *Invitatorio de Difuntos*, a cuatro voces y orquesta — CZ — DG — BN
24. *Kyrie*, para tenor 1º y tenor 2º y orquesta, partitura autógrafa — BN
25. *Manus Tue*, a cuatro voces, violines, viola, clarinete, trompas y bajo, partes vocales e instrumentales rubricadas por el autor, sin partitura — BN
26. *Misa Solemne en Re-mayor* — CZ — PD
27. *Misa Solemne en Mi-b* — CZ — PD
28. *Misa Solemne en Fa-mayor* — CZ — PD

29. *Misa en Fa*, a cuatro voces y órgano, partitura autógrafa — BN
30. *Misa en Fa*, a cuatro y a ocho voces y orquesta, "Compuesta y dedicada a la SSma. Virgen del Rosario, por José Bernardo Alzedo, Mtro. de Capilla de la Sta. Iza. Metropa. de Santiago de Chile", partitura autógrafa — RH
31. *Misa de Gracia*, compuesta en homenaje al aniversario nacional, 1864, mencionada en "El Comercio" del 27 de julio de ese año — PD
32. *Misa de Réquiem*, a tres voces, violines, flautas, trompas y bajo, partitura autógrafa — DG — BN
33. *Misa orquestada* (?) — DG — PD
34. *Miserere* — CZ — DG — PD — BN
35. *Motete a la Purísima Concepción*, a cuatro y a ocho voces y orquesta, partitura autógrafa — DG — BN
36. *Motete a la Santísima Virgen*, a cuatro y a ocho voces y orquesta, partitura autógrafa — DG — BN
37. *Motete al Santísimo Sacramento*, a cuatro y a ocho voces y orquesta, partitura autógrafa — BN
38. *Motete Ave Stella Matutina*, a cuatro voces, partitura autógrafa — DG — PS — BN
39. *Motete Inviolata*, a cuatro y a ocho voces y orquesta, partes vocales e instrumentales copiadas, sin partitura — NA
40. *Motete a la Virgen*, a cuatro y a ocho voces con acompañamiento de orquesta, partes vocales e instrumentales, sin partitura — NA
41. *Motete Penitencial N° 1*, a cuatro voces, violines, óboes, trompas y bajo, palabras del autor, partes vocales e instrumentales copiadas, sin partitura — BN
42. *Motete Penitencia! N° 2*, a cuatro voces y orquesta, palabras del autor partes vocales e instrumentales copiadas, sin partitura — BN
43. *Motete para la recepción del Presidente de la República* — DG — PD — BN
44. *Pasión para el Domingo de Ramos* — CZ — PD — BN
45. *Pasión para el Viernes Santo* — CZ — PD — BN
46. *Plegaria al Ser Supremo*, a tres voces iguales y orquesta, partitura autógrafa — DG — BN
47. *Responso*, a cuatro voces y orquesta, partes rubricadas por el autor, partitura — DG — BN
48. *Salve*, a cuatro voces y orquesta, partes de 1º y 2º tenores, barítonos y bajo y partes instrumentales copiadas, sin partitura — CZ—DG—BN
49. *Salve Regina*, a cuatro y a ocho voces y orquesta, "Compuesto y dedicado al Sr. Dn. Pedro Bernales, Mayordomo de Ntra. Sra. del Rosario, por su amigo José Bernardo Alzedo", partitura copiada incompleta — DG — BN (en la relación de Gómez dice: "...Ntra. Sra. del Rosario de Españoles de Santo Domingo de Lima").
50. *Salmo Dixit Dominus*, a cuatro voces, violines, clarinetes, trompas, órgano y bajo, partes vocales e instrumentales copiadas sin partitura —BN
51. *Sequentia de Misa de Réquiem* — DG — PD
52. *Tantum Ergo*, a cuatro y a ocho voces y orquesta, partitura autógrafa — CZ — DG — BN
53. *Tota pulchra est Maria*, a tres voces y orquesta, partes vocales e instrumentales, sin partitura — DG — BN
54. *Trisagio a la Santísima Trinidad*, a cuatro y a ocho voces y orquesta, partes copiadas, sin partitura — DG — NA
55. *Trisagio Solemne a la Santísima Trinidad*, a cuatro y a ocho voces y orquesta, partitura autógrafa — CZ — BN

56. *Villancico* N° 1, a tres y cuatro voces y orquesta, partes autógrafas, sin partitura — BN
57. *Villancico* N° 2, para una voz y orquesta, partitura autógrafa — BN
58. *Villancico* con acompañamiento de orquesta — DG — PD
59. *Villancico* "Volad, amores, volad" — PS — PD
60. *Visperas* — DG — PD

III. OBRAS VARIAS

61. *Himno encomiástico*, a tres voces iguales y piano, "Compuesto y dedicado al Honorable señor Enrique Meiggs", partitura copiada — DG — BN
62. *Principios de Composición*, apuntes para clase, nociones y realización, 34 págs. autógrafas — BN
63. *Toques de corneta para la guerrilla*, 2 págs. copiadas — DG — BN

ALEMANA DE MUSICA "TEUTONA", Sociedad — ALEMANA DE MUSICA "VATERLAND", Sociedad — Ambas existían simultáneamente en Lima en 1876 y ofrecían sus conciertos en el *Verein Germania*, que fué uno de los más activos centros musicales de Lima en esos tiempos.

ALEMAN MUSICAL "FROSHIN", Club — Fundado en el Callao en 1878. En ese año ofreció varias audiciones con sus socios, todos de la colonia alemana, y participó también en funciones benéficas, entre ellas una pro-Biblioteca Pública y Escuela de Artesanos del Callao, el 3 de noviembre ("EC" — SRS).

ALEXIS, Julio — Tenor cómico de ópera bufa francesa. Vino al Perú, en 1870, en la Compañía de la Geraldine (Moncloa).

ALHAIZA, Aline y Paul — Cantantes de Opera cómica francesa, que vinieron a Lima en 1877, según Moncloa. Aline murió en Nueva York en 1891. "Poseía una linda voz, que manejaba admirablemente. En *Mdme. L'Archiduc*, *Un voyage en Chine*, *Les amours du diable* y otras obras, hacía lujo de la excepcional agilidad de su garganta de canario". El mismo autor agrega que la cantatriz era "Bellísima mujer, baja de cuerpo, de ojos dulces y hermosos".

ALHAMBRA, La — "Café cantante" que se inauguró en Lima el 5 de octubre de 1872, en la calle de Mercaderes. Ofrecía espectáculos alegres y novedosos, que merecieron simpática acogida. Las "estrellas" eran las bailarinas francesas Mlle. Wesmael y Mlle. Javanel ("EC" — SRS).

ALMANSI, ... — Tenor italiano de ópera y opereta. Vino a Lima en 1900, con la Compañía Tomba (Moncloa).

ALOMIA ROBLES, Daniel — Folklorista y compositor, n. en Huánuco, enero 3, 1871, m. en Lima, julio 17, 1942, hijo de Marcial Alomía, ecuatoriano, y de Micsela Robles, huanuqueña. A los ocho años cantaba en el coro de la iglesia de su pueblo, en la que un tío suyo era Maestro de Capilla. A los trece y después de haber cursado la instrucción primaria, su madre lo envió a Lima, a cargo de otro tío, que supo estimular las aficiones artísticas del niño. Dibujos a la pluma, retratos, acuarelas, esculturas y, además, diversos trabajos manuales, incluyendo piezas de ebanistería, quedan como recuerdo de su múltiple habilidad. Tenía dieciséis años cuando conoció al

maestro y cantor de iglesia limeño Manuel de la Cruz Panizo, que le dió las primeras lecciones de solfeo y le hizo ingresar a una de las cantorias a su cargo. El celebrado músico negro tomó vivo interés por el talento musical del joven y pronto lo presentó al maestro italiano Claudio Rebagliati, que se brindó a enseñarle piano y canto y a iniciarlo en armonía y composición. Al mismo tiempo, el inquieto espíritu de Robles sentíase atraído también por la medicina, la zoología y la botánica, inclinaciones que cultivó en la Facultad de San Fernando, a la que ingresó como alumno libre en 1892. Tres años más tarde, abandona la Facultad y se decide a internarse en las montañas, en busca de aventuras científicas. Su natural facilidad para las lenguas aborígenes —quechua, aymara y varios dialectos que aprendió de niño — le ayudó a familiarizarse con los indios y adaptarse a sus usos y costumbres; logrando así ganar su confianza, lo que había de serle muy útil para extraer de la típica reserva indígena el hasta entonces secreto tesoro de la temática folklórica, que empezaba a despertar un nuevo interés en su insaciable espíritu de investigador y experimentador. Un hecho inesperado debía dar impulso decisivo a su vocación de folklorista: encuentra en un paraje selvático al Padre Gabriel Salas, notable explorador y misionero de la selva, quien lo acoge con viva simpatía y pone en sus manos los primeros ejemplos de recopilación que él mismo había tomado en la tribu de los campos. Tal descubrimiento le impulsa a quedarse en ese lugar durante todo el año de 1896, hospedado en el Convento de los Descalzos. El Padre Salas le estimula con sus amistosos consejos y decide así la orientación del folklorista. Un año más tarde, Robles contrae matrimonio con la dama cubana doña Sebastiana Godoy, educada en música y buena pianista, que había de convertirse en una colaboradora de la más amorosa asiduidad y comprensión, ayudándole eficazmente en la penosa pero cada vez más incitante y fructífera labor de recopilar los preciosos motivos que con el correr de los años iban a constituir una de las más valiosas colecciones folklóricas de América. Después de un breve paréntesis en que se ve obligado a desempeñar puestos públicos (Sub-Prefecto, Juez de Paz, Alcalde Municipal, etc.), en los primeros años del nuevo siglo vuelve a sus andanzas de recopilador. No se limita a recorrer el territorio nacional, cuyas regiones andinas, selváticas y costera no tienen secretos para él, sino que avanza también por tierras del Ecuador y de Bolivia para incrementar su acopio temático, que enriquecido con el minucioso registro de mitos, leyendas, ritos y danzas, incrementado con los productos de sus propias excavaciones: ceramios, tejidos, instrumentos, etc., e iluminado con la policromía fantástica de la indumentaria regional, llega a constituir una documentación completísima, por nadie igualada en el país. Gracias a la confrontación continua de los motivos que iba descubriendo en las diferentes regiones andinas, pronto llega Robles a verificar la persistente presencia de un tipo melódico de estructura pentáfona que revela un sistema propio de expresión a lo largo del territorio y a lo largo de los siglos. De ello dió cuenta pública, por primera vez en Lima, en un concierto-conferencia que se efectuó en la Universidad Mayor de San Marcos, el 21 de febrero de 1910, con la colaboración del sacerdote español Alberto Villalva Muñoz, vocero y exágeta técnico de tal descubrimiento, y de los catedráticos doctores Carlos Wiese y Felipe Barreda y Laos.

El continuo trato de Alomía Robles con la temática incaica y sus derivaciones mestizas, tenía que despertar en él nuevas inquietudes, que pronto se traducen en un afán creador expansivo, desde la simple canción romántica de tipo europeo hasta la ópera, el *ballet* y el poema sinfónico. Con tan vasto repertorio y cumplida su primera demostración pública en el memorable concierto de San Marcos, Robles emprende viaje a la República Argen-

tina en 1911, con el propósito de estrenar su ópera *Illa Ccori* ("Rayo de Oro"), inspirada en un episodio de la conquista de Quito por Huayna-Cápac. No logra satisfacer tal deseo, pero su permanencia en Buenos Aires le brinda la oportunidad de entrar en contacto con el notable musicólogo y compositor uruguayo Carlos Pedrell, de quien recibe valiosos consejos sobre procedimientos folklóricos. De vuelta en Lima, Robles cautiva nuevamente el interés público, primero con un concierto de sus obras ofrecido el 2 de enero de 1912 en el Teatro Municipal y bajo los auspicios del Instituto Histórico del Perú, y, un año más tarde, con el estreno de su zarzuela *El cóndor pasa*... , cuyo libreto, original del escritor limeño Julio Baudouin (*Julio de la Paz*), enfoca el drama de la explotación yankee de nuestras minas y de nuestras indias... tema propicio a las reacciones sentimentales de la conciencia popular y que acentuaba su intención melo-dramática con una música inspirada en la lira indígena, cuyo sabor total y especialmente algunos trozos que aún perduran en la memoria colectiva, contribuyeron a un éxito mantenido a través de varios centenares de representaciones. En 1917 y después de haber visitado Arequipa, Cuzco, Puno y La Paz, cada vez más enriquecida su documentación folklórica, Robles emprende una *tournee* de más amplio vuelo: su meta es Nueva York. Le acompaña el poeta Enrique Bustamante y Ballivián, con quien ofrece en el recorrido una serie de conciertos-conferencias por el norte del Perú, Ecuador, Panamá y Cuba. Una enfermedad de su esposa le obliga a permanecer dos años en La Habana, donde llega a ocupar un puesto público. En 1919 se traslada, por fin, a los Estados Unidos, donde ha de residir catorce años consecutivos. En 1920 pasa por la pena de perder a su señora. Repuesto de esta desgracia, contrae nuevamente matrimonio en 1922, eligiendo para segunda esposa a su cuñada, doña Carmela Godoy, que le acompañó hasta sus últimos días. En Nueva York lleva a cabo, con el ritmo lento y la indeclinable tenacidad que fueron características suyas, una labor de difusión de los motivos autóctonos y de las múltiples fases de diferenciación a que se había entregado urdido por su propio lirismo. Las casas productoras de discos fonográficos y rollos de pianola concurren con su propio mecanismo difusor a popularizar por tierras de Norteamérica las exóticas melodías indígenas, los ritmos salvajes de las marchas guerreras, las pesantes danzas regionales, los enternecedores yaravies arequipeños... toda una gama llena de sugestión evocadora, prestigiada por el poder magnificante de los siglos, incomparable por su originalidad melódica y fuertemente sugestiva por la variedad excepcional de sus acentos rítmicos. El nombre de Alomía Robles es difundido por la prensa y ya por las primeras expansiones informativas de la radio. Notables conjuntos instrumentales ofrecen en conciertos públicos la novedosa antigüedad de aquellos motivos, acerca de cuyo origen y evolución, características y variedades, así como del instrumental que los sustenta, el propio músico ilustra a los públicos en decenas de conferencias que ofrece en las Universidades de Chicago, Yale, Harvard, Columbia, etc., y diversas salas de concierto, bajo los auspicios de poderosos patrocinadores de la banca, de las industrias y de las artes. Su *Himno al Sol*, uno de los más representativos temas de la liturgia de los Incas, con antigüedad calculada en 3,000 años, constituye atracción fervorosamente aplaudida por inmenso público en la Universidad de Nueva York, el 8 de agosto de 1929, en un concierto de la banda-orquesta de Edwin Franko Goldman, bajo los auspicios de la Guggenheim Foundation, con un programa íntegramente consagrado al músico peruano. Su éxito es "el primero que de verdad obtiene un compositor hispanoamericano en los Estados Unidos", tal como lo afirmara The Pallas Features Syndicate en correspondencia enviada por esos días a "El

Comercio" de Lima. En esa misma información se daba la noticia de que el éxito fué tal "que la orquesta Goldman se vió obligada a repetir todas las noches el mismo programa durante diez días consecutivos".

En 1933 volvió al Perú Alomía Robles. Había paseado "su" folk'ore por América y lo traía bajo el brazo tan inédito como antes. Todos celebramos, en artículos, *interviews*, y discursos ditirámicos, el retorno del tenaz recopilador, del folklorista por antonomasia, del restaurador del pasado musical del Imperio de los Incas. Los círculos artísticos le rodearon con afecto, la sociedad entera le aplaudió en las conferencias del regreso, la Sinfónica Nacional ejecutó sus melodías andinas, sus danzas indígenas, sus poemas sinfónicos. Por último, el Congreso votó una ley que parecía asegurar la realidad de una edición de su obra, y pocos años después, en 1941, le asignó un premio pecuniario con tal fin. Pero Daniel Alomía Robles se murió un mal día sin ver uno solo de aquellos miles de soles que se le ofrecieron con toda la retórica patriótica del caso, excelente para los éxitos de la tribuna parlamentaria y para los comentarios cotidianos de la prensa, pero absolutamente inútiles y más bien sarcásticos para el artista que había empleado su vida entera en una labor de efectiva peruanidad histórica...

* * *

La labor de Robles es realmente inmensa. Su repertorio ha sido organizado y catalogado por primera vez gracias a la generosa y paciente labor de Rodolfo Holzmann (orquestador de una de sus obras y también cariñoso biógrafo suyo) y alcanza a cincuenta páginas del *Boletín Bibliográfico* publicado por la Biblioteca Central de la Universidad Mayor de San Marcos de Lima, N^o 1-2, año XVI, julio de 1943. Un extracto del catálogo de Holzmann permite agrupar el repertorio de Robles de la siguiente manera:

a) <i>Creación personal</i> (con o sin inspiración localista)		
Piano a 2 manos (danzas, canciones, yaravíes, marchas, vales, marineras, preludios, etc., y reducciones de obras teatrales)	71	
Canto y piano (himnos, avemarias, romanzas, etc.,)	88	
Piano con instrumentos diversos	8	
Canto y orquesta, incluyendo fragmentos de obras teatrales	30	
Orquesta	41	238
b) <i>Colecciones Folkloricas</i> (motivos del folklore)		
Andinas peruanas	24	
Huaynos, Pastoriles, Danzas, etc.	98	122
c) <i>Folklore del Perú</i> (recopilación de temas puros)		
Melodías campas	7	
Himnos litúrgicos	2	
Huancas	42	
Cantos fúnebres	15	
Harahuis	43	
Andahuaylinas	3	
Huayños	67	
Huayños pastoriles	6	
Huailias	17	
Kashuas	15	
Danzas diversas	114	336
		696

d) *Música colonial y contemporánea* (productos mestizos)

Cantos religiosos	21
Cantos agrícolas	22
Yaravies	73
Tristes	15
Huayños	84
Chimaichas	4
Huayños pastoriles	4
Pastoriles	9
Huailas	11
Kashuas	31
Despedidas	9
Pasillos	4
Mulizas	8
Pasacalles	14
Danzas varias	4
Piezas sin nombre ni indicación de origen	6 319
<hr/>	
Total de piezas registradas	1,015

Para la escena (obras comprendidas en fragmentos considerados en la lista precedentes):

<i>Illa Ccori</i>	Opera	(sin partitura completa)
<i>Alcedo</i>	Zarzuela	(id.)
<i>El cóndor pasa</i>	id.	(id.)
<i>Ballet Inca</i>	id.	(id.)
<i>La Perricholi</i>	Opereta	(inconclusa)

Poemas sintónicos (considerados en diversas versiones de la lista precedente):

<i>Amanecer andino</i> (*) .	Orquestación de	Tino Cremagnani
<i>El Indio</i>	id.	Rodolfo Holzmann
<i>El resurgimiento de los Andes</i>	id.	Vicente Stea
<i>Huánuco</i>	Inconcluso	
<i>El Señor de los Milagros</i>	id.	

OBRAS PUBLICADAS

Impresas (en su mayor parte en revistas diversas, nacionales y extranjeras, y sólo unas cuantas en ediciones musicales propiamente dichas)	24
En discos (marcas norteamericanas "Victor" y "Brunswick")	24 48

* * *

La personalidad musical de Alomía Robles ha sido calificada de muy opuestas maneras, desde la hiperbólica, típicamente periodística, que lo llama "el Wagner de América" (que eleva al folklorista a regiones estratosféricas o hunde a Wagner en las profundidades de un empirismo insondable), hasta la negación de sus legítimos méritos. Un criterio equilibrado, sin embargo, sabrá encontrar en tan abnegada y paciente labor, méritos indiscu-

(*) Grabado por "Victor" (Orquesta Victor de Concierto), disco 59077.

tibles. Como compositor, Robles cristalizó en su creación personal una consecuencia lírica del sedimento subconsciente de su función de folklorista. La temática aborigen que había venido recogiendo y analizando durante años, acabó por saturar su alma de músico, urgiéndole luego a una extraversión reelaboradora y genuinamente mestiza, que encontró en el género de la rómanza su mejor vía expansiva, ya que no estuvo dotado técnicamente para emprender desarrollos formales propios de las estructuras de mayor extensión y más complejo alcance. Sus obras para la escena, que jamás llegaron a concretarse en partituras cabales, se conformaron con trozos aislados, que a lo sumo tenían una vinculación temático-literaria. Y lo propio ha de decirse de su *Ballet* y de sus poemas sinfónicos, que si llegaron a tomar forma orquestal fué debido a la colaboración de técnicos europeos a él vinculados por comprensión y simpatía. Quedan en pie, sin embargo, su sincerísimo fervor musical, la pureza de su vocación y los frutos legítimos de su esfuerzo e indiscutible mérito de recopilador y organizador de una documentación valiosísima, bastante para mantener su nombre con honor en la historia de la música peruana y americana.

—Agregar al repertorio la siguiente nómina de discos fonográficos, tomada de una papeleta de SRS:

Catálogo Brunswick de 1930, págs. 48-49:

Por la "Banda Peruana de Robles":

40563 — *Himno Nacional Peruano*
Ataque de Uchumayo, marcha

Por la "Orquesta Peruana de Robles":

40557 — *Kashua*, música indígena.
Muliza, música indígena.

40558 — *¡Viva Malambo!*, resbalosa

40559 — *Amancaes*, tondero
Pasión criolla, resbalosa

40578 — *¡Que viva San Juan Bautista!*, marinera

40587 — *El glorioso Condorquenque*, one-step incaico.
¡Pobre cholita mía!, foxtrot incaico.

40599 — *Kashua La Huaruqueña*, danza incaica
Huayno La Facinerosita, danza incaica

* * *

Un fragmento de la composición *Sikus* (Recuerdos de Bolivia), se reproduce en la revista "Variedades", XIII, 468, feb. 31, 1917, con el artículo "Una visita al maestro Daniel A'omía Robles - restaurador de la música incaica" (SRS).

ALONSO, Antonio — Tenor cómico español; vino por primera vez con la Compañía Palmada, 1893; volvió con la de Campos, 1898. Fué muy querido del público de Lima, según Moncloa, que para él escribió el monólogo *¡Suicida!*

ALONSO, Elisa — Primera tiple de la Compañía de Zarzuela que actuó en el Politeama en 1887 (Moncloa).

ALOYSIUS — Pseudónimo del escritor, comediógrafo y crítico Luis Góngora (v).

ALVA, Romualdo — Compositor de género ligero y profesor de música, n. en Lima el 21 de enero de 1870, m. en la misma ciudad el 23 de julio de

1945. Escribió la partitura de la zarzuela *Las Calabazas*, cuyo estreno fué muy aplaudido, y varias otras piezas para el teatro. Fué, asimismo, autor de numerosos vales y otras páginas que tuvieron gran boga en los salones de Lima a fines del siglo XIX y principios del actual. Durante treintún años fué profesor de música y otras materias en los colegios particulares y se jubiló como Director del Centro Escolar 450 de Pueblo Libre, Lima, poco antes de su muerte. El maestro Alva gozó de mucha popularidad. SRS ha reunido veintitantas fichas con el registro de parte de las piezas publicadas por Alva, que sintetizamos como sigue:

<i>Canciones tristes</i>	8
<i>Yaravies</i>	3
<i>Misceláneas</i>	2
<i>Valses</i>	4
<i>Pas-a-qustre, Polka, Himno, Mazamala y 2 Marineras</i> ...	6
<i>Canción Peruana</i>	1

24 piezas.

Número que, desde luego, dista de totalizar la producción del autor limeño, uno de los más fecundos de su tipo. El autor de esta GUIA conoció personalmente al maestro Alva, hombre bondadoso y de un fervor sincerísimo. Dejó abundantes apuntes sobre la vida musical limeña de su tiempo, que se conservan, inéditos, en la Biblioteca Nacional.

ALVARADO, José, *Alvaradito* — Poeta festivo de celebrado ingenio y compositor de género ligero, natural de Lima y m. en la misma ciudad el 13 de febrero de 1891. "Cultivaba con gusto y chispa el género literario festivo, especialmente la letrilla, y produjo algunas canciones populares que fueron de general agrado y le conquistaron justísima fama. Alvarado colaboró en diversos periódicos de literatura, y su pluma alegre y traviesa, epigramática y satírica, se deslizó casi siempre en las columnas de 'los listines de toros' ("La Revista", N° 16, feb. 14, 1891 — SRS). Fué autor de una melodía de "La Decana", la primera *marinera*, transcrita para piano por la niña Rosita Ayarza y publicada por Abelardo Gamarra en su libro *Rasgos de Pluma* (1899). En 1877 publicó, en "La Cartilla Popular", enero a julio, una serie de lo que hoy llaman "estampas criollas", a saber: "El Titiritero, los Muñecos y el Público — *No Valdivieso*, Fábula", "El Suertero", "La Melonera", "El Biscochero", "La Tamalera", "El Frutero", "Manongami lavandera", "La Tisanera", "El Heladero", "La Mazorquera", "El Velero", "La Lechera", "El Almendrero", "La Gallinera", "El Gelatinero", "Una Beata del Carmen", "La Dulcera", etc. Como compositor, dejó muchas piezas muy populares en sus días, tales como vales, mazurkas, danzas, yaravies y varias Canciones de Carnaval (SRS). Era miembro del Círculo Literario de Lima, y a su muerte la prensa local le consagró cariñosos recuerdos. Véase: "La Situación", feb. 20, 1882; "El Nacional", enero 10 y 17, 1885; "El Rímac", enero 18, 1890; Portal, *Cosas de Lima* — Historia y Costumbres—, Lima, 1919, etc. En el incendio de la Biblioteca Nacional se perdieron numerosos listines taurinos, composiciones festivas y páginas musicales de Alvarado, tipo altamente representativo de su medio, bohemio ingenioso y de buen humor, que conquistó unánimes simpatías. Espécimen humano que no se da ya en estos tiempos.

ALVAREZ, Margarita de — Famosa cantatriz peruana, desconocida en su país, a quien SRS asigna el Cusco como lugar de su nacimiento. Sin embargo, la

Music Lovers' Encyclopedia, compilada por Rupert Hughes, revisada y editada por Deems Taylor y Russell Ker (Garden City Publishing Co., New York, 1939), la da por nacida en Londres y ofrece los siguientes datos:

Contralto; de antepasados peruanos y franceses, hija de un noble y diplomático, estudió en el Conservatorio de Bruselas, ganando los primeros premios en canto y declamación y también el Premio de la Reina. Nombrada Cantante de la Corte del Rey de los Belgas, estudió ópera en Milán y se estranó en Rouen, presentándose, con gran éxito también, en La Scala. Début en América, con la Manhattan Opera Co., 1909; con la Boston Opera Co., 1913; más tarde, en el Covent Garden, y en 1920 con la Chicago Opera. Ha cantado extensamente en recitales.

El *début* parisense de Margarita de Alvarez (o d'Alvarez, como aparece en las publicaciones europeas y norteamericanas), tuvo lugar en la Salle Gaveau, en setiembre de 1924, a juzgar por la crítica aparecida en "Le Monde Musical", Nos. 19-20, de octubre de ese año, firmada por L. Humbert:

Desde la primera página inscrita en su programa, el aire de *Otoco* de Haendel, uno pudo darse cuenta de que Mme. d'Alvarez poseía una superba voz de mezzosoprano, cuyas cualidades: riqueza de timbre, flexibilidad, facilidad de emisión e igualdad de registro, parecen naturales. Esta cantatriz no ha tenido ciertamente dificultad alguna para disciplinar un órgano en el que no se percibe la menor cosa de "fabricado", de ficticio, tan fácilmente reconocible cuando uno mismo ha trabajado o escuchado mucho. Con todo, en Mme. d'Alvarez el encanto aventaja al poder...

Sigue la crítica refiriéndose a la interpretación de las obras, y luego de observar que la cantatriz fué más allá de sus propios medios de expresión dramática en un aire de *Iphigénie en Aulide*, agrega que, "en revanche", el *Menuet chanté* y la serie de canciones españolas de Falla, Pedrell y otros autores, "fueron otras tantas ocasiones para admirar sin restricción alguna su gran talento". Viene luego otra observación crítica, esta vez referente a la interpretación de dos de las *Chansons de Bilitis*, que parecen haber sido *demasiado cantadas*, siendo así que, según el ideal interpretativo de su carácter, debieron ser más bien *dichas*. Y agrega que, en tales interpretaciones, "son en general las cantatrices mejor favorecidas desde el punto de vista del gusto que de la voz, las más emocionantes". Es interesante la observación final:

No sé si la carrera teatral ha tentado a Mme. d'Alvarez, pero el modo tan vital y pleno de autoridad con que cantó la *Seguidilla* y la *Habanera de Carmen* al final de su programa, deja pensar que ella deberá rendir brillantemente.

Nueve años más tarde, la misma revista parisina, en su número del 30 de noviembre de 1933, nos vuelve a poner en contacto impreso con la admirable y famosa desconocida. Esta vez firma la nota crítica M. Edouard Schneider:

El arte de Mme. d'Alvarez, que domina tan manifiestamente la inteligencia íntima de la música, esculpe con poder la figura viviente de la obra que expresa. Sus medios no son sólo vocales, son de toda la persona de la grande artista, y si ellos nos ganan en seguida, al evocar la sutileza de los *Chants de Bilitis* de un Debussy, el espíritu y el estilo de los lieder de un R. Strauss o de un Erich Wolf, la sensibilidad de un Chausson, los vemos centellear con esplendor desde que la obra cantada requiere el acento dramático. Cantatriz lírica Mme. d'Alvarez lo es de primer orden. El manantial cálido que vibra en ella, la vida intensa que se desborda, encuentran su expresión natural sobre el nivel del teatro, en el gran sentido de la palabra. Así, aunque acodada al piano, nos ha dado la impresión de la escena cantando con una gracia y un brío incomparables la *Seguidilla de Carmen*, una página de De Falla, melodías españolas de Schindler, Tabuyo y Chapí. En fin, dos admirables canciones negras, cuyo patetismo angustiado hace amar a los infelices tan injustamente tratados hoy mismo. El muy bello éxito obtenido en la

Salle d'Iéna por la gran cantatriz, le ha dicho la gratitud de un público encantado, entusiasta y conmovido.

El catálogo "Victor", sección "Sello Rojo", de 1930, nos da, por su parte, la siguiente información:

... Hizo su debut operático en Europa siendo muy joven. Desde entonces ha cantado en los principales teatros de ópera del mundo. Artista de fuerte personalidad que imprime su sello individual a cuanto emprende, d'Alvarez ha llegado a ser algo más que una favorita de los auditorios norteamericanos. Es tan buena escritora como cantatriz, circunstancia de enorme influencia en el sentido creativo de sus numerosos papeles operáticos.

Sigue luego la nómina de discos grabados por ella:

- 1145 — Bizet: *Carmen* Habanera
id. Seguidilla
1116 — Hageman: "Do not go my love"
Salmon-Del Riego: "Homing"
6590 — Saint-Saens: *Samson and Delilah*: "Mon coeur s'ouvre a ta voix"
"Printemps qui commence"
1139 — De Castro-De Falla: "Tus ojos negros"
Duarte-Tabuyo: "La Zagalina"

Por sus *Memorias* que publicó "The World Magazine" de Nueva York y reprodujo traducidas "Variedades" de Lima (a partir del N° 851, junio 21, 1924), sabemos que Margarita d'Alvarez fué muy admirada por Leopoldo II, de quien, durante su ejercicio como Cantatriz de la Corte, hubo de resistir la más novelesca persecución amorosa, según ella misma refiere con minuciosidad. Por la misma fuente sabemos que la cantatriz se diplomó en el Conservatorio de Bruselas a los dieciséis años. La vida de esta artista, de la que no hemos obtenido más noticias, se ha desarrollado totalmente fuera del país de su nacionalidad y principalmente en Europa, con largas residencias en Londres, ciudad en la que parece haber alcanzado sus más resonantes triunfos.

ALVAREZ CALDERON, Manuel — Abogado, diplomático, catedrático de San Marcos y notable hombre público, n. en 1852, m. el... 19... Fué el primer Presidente del Comité Directivo de la Sociedad Filarmónica de Lima, en 1907, más tarde reelegido.

ALVAREZ CALDERON ROEL, Alfredo — Abogado, hijo del anterior, n. en Lima el 15 de abril de 1882. Presidente del Comité Directivo de la Sociedad Filarmónica de Lima en 19...

ALVIÑA, Leandro — Violinista, maestro y musicólogo, n. en Cuzco el 13 de marzo de 1880, m. en la misma ciudad, el 3 de agosto de 1919; hijo de don Luis Alviña, fotógrafo argentino, y de doña Rosa Miranda, cuzqueña. Desde muy joven manifestó su inclinación musical y su inquietud por el conocimiento, y después de brillantes estudios efectuados en el Colegio San Antonio Abad, ingresó a la Universidad de Cuzco, en la que obtuvo el bachillerato en Letras en 1908. Su tesis, *La Música Incaica*, lo colocó violentamente en una situación espectacular. Era la primera vez que un tema musical tomaba en los claustros universitarios la entidad de elemento probatorio de la competencia de un postulante al bachillerato. Por añadidura, el tema se refería a algo de veras insólito y que debió de impresionar a un jurado cuya experiencia había sido ejercitada a base de motivos jurídicos o, a lo sumo, de orden literario o filosófico. Pero tratar de la humilde música de los indios, debió de parecer por

entonces algo sobremediano desproporcionado con relación a la majestad intelectual del claustro. Alviña, fué, pues, un avanzado heroico. Y su tema mereció alabanza y promovió ardorosos comentarios. Once años más tarde, aspirante al grado de doctor, el bachiller Alviña escribe una nueva tesis sobre aquel tema, bajo el título *La Música Incaica — Lo que es y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días*. Pero este trabajo no llega a cumplir su finalidad por impedirlo la muerte del joven investigador, acaecida siete meses y diez días antes de cumplir los cuarenta años. Mas queda el documento, valiosísimo, por cierto. Y establece la primera discordia histórica motivada por la música indígena (más tarde iban a producirse otras), que tiene por contendores a Leandro Alviña y a su coterráneo, colega y amigo don José Castro. Discordia muy política, medida, pero evidente. El hecho es que Alviña, al puntualizar sus conclusiones en la tesis de 1919, afirma lo siguiente:

...En 1908 fué cuando traté de esta materia en la tesis antes mencionada, y, dos años después, el padre Villalba Muñoz se ocupó de este punto en un discurso que pronunció en la Universidad de San Marcos, con motivo de una conferencia Literario Musical, el 21 de febrero de 1910, para presentarlo al Sr. Almirante Robles como descubridor de la gama pentafónica, cuando hacía dos años se había tratado en esta Universidad [la del Cuzco] el tema en cuestión; y mucho más antes el Sr. José Castro, a quien le revelé mi descubrimiento, publicó algunos artículos referentes a esta teoría en el periódico "El Sol", aparte de haberse ocupado del mismo punto en un discurso en el salón Consistorial, alusivo a mis investigaciones...

Se declara, pues, Alviña, dueño y señor del descubrimiento y establecimiento musicológico de la pentafonía... ¡descubierta y establecida por José Castro, en la misma ciudad del Cuzco, trece años antes de la primera tesis de Alviña y veintitrés antes de la rotunda declaración de propiedad! En efecto, Castro había publicado, el 24 de junio de 1897, un interesante trabajo, "Sistema pentafónico en la música indígena pre-colonial del Perú", sin la menor duda el primero en su género y, por añadidura, definitivo (aunque no completo) en sus pruebas y conclusiones.

La declaración de Alviña tiene un carácter tan enfático, que hace indispensable documentar con la mayor precisión la precedencia de Castro en el descubrimiento. Este quedó establecido públicamente al merecer Medalla y Diploma de Primera Clase en el Gran Certamen efectuado en la ciudad del Cuzco el 28 de julio de 1897. Once años después y como consecuencia de más detenido estudio —evidenciado durante ese lapso en sucesivas publicaciones periodísticas—, Castro es vuelto a premiar en forma semejante al tratar el tema en otro certamen público, esta vez organizado por el Municipio de la misma capital, en setiembre de 1908, es decir, dos meses antes de que Alviña presentara su primera tesis. Mas cuando éste, como hemos visto, alude, en la de 1919, a los trabajos de Castro, es sobradamente intencionado en frases como "... le revelé mi descubrimiento..." o "... un discurso... alusivo a mis investigaciones". Su tenacidad egocéntrica y excluyente se patentiza desde las primeras frases de esta tesis de 1919, en la que bien claro afirma su colombismo:

Hace algunos años que he dedicado una gran parte de mi tiempo al estudio de la música peruana, cuya llave logré encontrar a fuerza de observaciones analíticas, dando a conocer su estructura en una tesis que sostuve en este Paraninfo, para graduarme de Bachiller en la Facultad de Letras; ese estudio sirvió de punto de partida para otros que se dedicaban a investigaciones análogas, según declaración explícita que el P. agustino Alberto Villalba Muñoz me hizo en una conversación que sostuvimos en Lima sobre este punto. Ese ensayo puesto en manos de musicólogos, les ha descubierto el velo misterioso que cubría la naturaleza propia de la *Música Incaica*, exponiendo, una vez por todas, la diferencia esencial de la estructura de

su gama, de su ritmo, giros y modulaciones que la caracterizan con marcada divergencia del sistema cromático europeo... Pero cabe afirmar que ninguno de los historiadores habiase ocupado de lo que es en sí nuestra música... Igual aseveración se puede hacer respecto a los cultivadores de la música en general en nuestra tierra, quienes, no obstante haber hecho estudios hasta de composición, no se dieron cuenta del sistema pentafónico...

Excepto José Castro, debió agregar; pero no sólo incurre Alviña en muy deliberado desconocimiento de tal precedente, sino que, más aún, en el preciso e indicado momento en que pudo declarar su aprecio a la labor investigadora de Castro, al hacer desfilar en su segunda tesis los nombres de los músicos más notables de Cuzco, trata de ensillar a Castro exclusivamente dentro de su función de pianista, sin mencionar ni por descuido la de predecesor suyo en las investigaciones y clasificaciones de la pentafonía:

Hago especial mención —digo— del compañero de arte señor José Castro, quien, si bien no cultiva la música incaica, en cambio es el primer pedagogo del piano. Ha tenido muchísimos alumnos...

¡Cómo no iba a cultivar la música incaica precisamente el primero que clasificó su constitución melódica! La intención de la frase es, desde luego, la muy inocente de decir que Castro no ejecutaba kachwas y huaynitos, pero... ¡también había otra intención mal disimulada! Y, desde luego, bien advertida por Castro, pues cuando éste hace la historia del descubrimiento de la pentafonía en un artículo publicado el 28 de marzo de 1910, refiriéndose al primer trabajo de Alviña dice:

... Fruto sazonado de ese esfuerzo intensivo fué su tesis académica para optar, en noviembre de 1908, al grado de bachiller en la Facultad de Letras. Ya desde octubre me dió a conocer sus éxitos alcanzados...

La intención definidora de posiciones no es menos obvia en Castro, pues ya se ve que subraya "en noviembre de 1908", para luego declarar que Alviña le había dado a conocer sus éxitos "desde octubre", con lo que, tácitamente, deja establecido que su trabajo premiado en setiembre no necesitó la contribución de Alviña. Todo ha sido premeditado en esta lucha por ocupar el primer plano histórico, pues el bachiller ha hecho constar precautoriamente que el discurso pronunciado por Castro en el Salón Consistorial, fué alusivo a sus investigaciones. Sin embargo y no obstante que Castro no pierde oportunidad por dejar bien establecidas las fechas en defensa de su prioridad, es lo suficientemente serio, responsable y noble como para reconocer los auténticos méritos de Alviña:

Antes que él —dice— nadie había clasificado con tal amplitud los géneros musicales e instrumentos de primitiva usanza; y además fué también él quien vino a preclarar, por primera vez [subrayado por Castro], el orden exacto —así sea simplemente artificial— de las notas integrantes del registro pentafónico. / Esa presea le corresponde con legitimidad positiva e indiscutible.

Con esto, al enaltecer a su contendor, Castro ha tomado una posición histórica que honra su propia memoria. Pero, aparte las quisquillosidades del celo profesional y la exquisita "susceptibilidad folklórica" (*) de Alviña,

(*) La susceptibilidad de los folkloristas —y más exacerbada aún la de los más modestos coleccionistas de melodías— llega a extremos que sólo se hubieran imaginado entre los tenores de ópera. Había que ver cómo reaccionaba el difunto Alomía Robles a propósito del apropiamiento —para él dramáticamente ilícito— de "su" folklore por los d'Harcourt. Para Robles, los temas que había recogido y registrado en su archivo, ya no podían ser ni siquiera aludidos por otros coleccionistas. Decía, invariablemente: "Mi huanca" ... "Mi huayno" ... "Mi Himno al Sol"...

debe reconocerse que el bachiller fué un verdadero *pioneer*, como su "compañero de arte" lo proclama, aunque no emplee el término. El mismo ha de ofrecernos algunos datos para la biografía de Alviña, como cuando nos informa que:

Comenzó sus estudios musicales más o menos en 1900, dedicándose especialmente al violín. Pero cuando ingresó a la Sociedad Filarmónica —fundada por Castro (***)—, ya era todo un pichón de artista, e incluso con alifafes científicos. / De ahí el vivo interés que despertaron en su ánimo las conferencias de Vega Enriquez y Castro, en el círculo de aquel centro social, así como los artículos contemporáneos del segundo, suscritos con el pseudónimo J. César Soto (anagrama de José Castro), referentes a música precolombina. Extendió el radio de investigaciones: primero en paciente labor constructiva de toda clase de melodías indígenas; después en confronta (sic) de registros instrumentales referibles a la misma procedencia; y más tarde en otras orientaciones. Pero, invariablemente, sólo a criterio de Arte.

Esto del "criterio de Arte" cobra para Castro especiales alcances, pues es su propósito, reiteradamente declarado, dejar establecida la escala tipo *Do-Re-Mi-Sol-La* como una consecuencia directa de su estudio de la resonancia del cuerpo sonoro y de la consecuente concatenación de quintas; en tanto que Alviña "planeó el asunto por conversión a modalidad menor, o sea por simple cambio posicional de la quinta nota a primer término, resultándole así este nuevo registro: *La-Do-Re-Mi-Sol*", consecuencia intuitiva a la que Castro llama "criterio de Arte".

Entre una y otra de sus famosas tesis, Alviña matiza su vida de estudiante universitario con el cultivo de sus inclinaciones musicales. Ha aprendido el violín lo suficiente como para poder a su vez enseñarlo como maestro, dicta clases de teoría musical en las escuelas públicas, actúa como instrumentista —incluso con el acompañamiento pianístico de José Castro. Su vida es muy activa. Se casa, el 5 de mayo de 1910, con la señorita Rosario Garzón. Se interesa cada vez más por la música autóctona, colecciona melodías y profundiza el estudio del keshwa, que conoce bien. En 1915 viaja por diversas ciudades de la república con una Compañía de Dramas Incas que llega a Lima y ofrece representaciones del famoso *Ollantay*. Aquí traba conocimiento con los músicos locales, entre ellos el padre Alberto Villalba Muñoz. Vuelve al Cuzco e ingresa a la Redacción de "El Comercio" de esa ciudad. Por último —lo más extraño de todo—, es nombrado Sub-prefecto de Chumbivilcas. Sin embargo, de tan contradictoria función pública (***) ha de obtener beneficio artístico, pues aprovecha su posición de autoridad política para obtener facilidades en su búsqueda y anotación de melodías aborígenes, que los indios no pueden negar, pese a sus resistencias naturales, al "taita" Sub-prefecto. De regreso en su tierra, en marzo de 1919, ya lo tenemos preparando su última tesis, pero enferma de neumonía y, cuando ya parecía conjurado el mal, su débil organismo, puesto a prueba en el desorden a que se había entregado a raíz de cierta crisis sentimental, lo traicionó violentamente, dando fin a tan promisoría existencia.

Aparte los aspectos que hemos considerado, las tesis de Alviña, objetivamente juzgadas, son trabajos de indiscutible mérito. La primera corre inserta en un folleto de 51 páginas, cuya portada reza: "Universidad del Cuzco / MEMORIA / DEL / SEÑOR RECTOR / Doctor Don Eliseo Araujo / 1908

(**) Es el propio Castro el que habla. En este y algún otro artículo, se desplaza discretamente a tercera persona.

(***) No fué el único caso de músico metido a funcionario. Alvaria Robles también fué alguna vez Sub-prefecto. Y en cuanto a José María Valle-Riestra, el autor de la GUIA lo conoció precisamente cuando el compositor de *Ollanta* desempeñaba la Subdirección de... ¡la Escuela Correccional de Varones!

/ (Escudo Peruano) / Tip. "El Sol" —Calle de Estrella Mesón 44. / CUZCO". Es hoy una rareza bibliográfica, que hemos podido obtener por cortesía del señor René Castro, hijo del desaparecido musicólogo cuzqueño. La *Memoria*, propiamente dicha, ocupa las primeras ocho páginas; luego vienen los Anexos, en compaginación de 1 a 43. Estos son decretos, resoluciones y otros documentos relacionados con la Universidad, Inventario de la imprenta universitaria, Memoria de la Biblioteca, nóminas del personal directivo y docente, de alumnos matriculados, graduados y aplazados en el año, así como de los que obtuvieron el calificativo de sobresalientes, relación de las lecciones dictadas y presupuesto de la Universidad. El nombre de Leandro Alviña aparece entre los alumnos matriculados en el 1er año de Jurisprudencia y entre los del mismo año de Ciencias Políticas y Administrativas; luego, entre los graduados en Letras, como Bachiller (noviembre 14), y más adelante, entre los que han rendido exámenes de los cursos anteriores. Su última figuración hace honor a su antecedente de estudioso, pues está entre los seis alumnos de Jurisprudencia que obtuvieron el calificativo de sobresalientes. Se sabe que, no obstante este éxito, el bachiller Alviña abandonó estos estudios para consagrarse a los de letras, cuyo doctorado no pudo alcanzar por su prematura muerte. La tesis para el bachillerato ocupa las páginas 12 a 24, inclusive, de la serie de Anexos. En esas trece carillas, texto de 15 y 1/2 x 9 y 1/2 centímetros, Alviña presenta el más completo panorama musicográfico aborigen de su tiempo. Es la primera vez que se traza un cuadro tan amplio y lleno de esa ineludible sugestión propia del exotismo de los elementos que lo informan. Presenta y analiza, primero, las características de la música que él, de modo general, llama *incaica*; señala los cuatro *Rainis* o grandes fiestas consagradas al Sol (con tal motivo censura a Prescott por haber empleado los calificativos de "salvaje melodía" y "bárbaros instrumentos"); relata las diferentes ceremonias militares, campestres, funerales y otras cuyas músicas indica; describe los diferentes tipos musicales establecidos; consagra cuatro y media páginas a presentar la organografía, precediéndola de una exposición clasificatoria de los cuatro tipos básicos universales, y, finalmente, en el más breve de los tres capitulillos de la tesis, presenta y analiza la gama indígena, que limita a la fórmula menor *La-Do-Re-Mi-Sol-La*, así como también restringe a tres quebrados — 3/8, 2/4 y 6/8— "los únicos compases conocidos en la música peruana".

La tesis de 1919 es, prácticamente, un desarrollo de la anterior. Aparece inserta en la "Revista Universitaria", Órgano de la Universidad Nacional del Cuzco, Año XIII, Segunda Época, Segundo Semestre, Diciembre 31 de 1929 (Editorial H. G. Rozas Sucesores —Portal Espinar 31-33—Cuzco). Es también hoy muy difícil de hallar, pero el pintor José Sabogal tuvo la cortesía de efectuar la búsqueda, en uno de sus viajes al Cuzco, hace varios años, y nos la trajo seguro del valioso regalo que significaba. En un volumen de 200 páginas, la tesis ocupa 30, texto de 16 x 11. El título dice: "*La Música Incaica / Lo que es, y su evolución desde la época de los / Incas hasta nuestros días / Por el Br. Leandro Alviña—1919*". Después de un introito, algunos de cuyos párrafos hemos transcrito (Hace algunos años..."), aborda el tema con un ligero cambio de denominación, pues en vez de reiterar "La música incaica. Lo que es...", modifica: "La música peruana..." Sin embargo, no hay ningún indicio de que el autor hubiese intentado diferenciar la música incaica de la preincaica, lo que se hubiera imaginado ante la denominación generalizadora de *peruana*. Tres grandes tipos inician la descripción: LA HUANCA (motivo para describir ceremonias, fiestas y prácticas tradicionales), EL HJARAHUI y EL HUANO.

Viene después otro capitulillo: "La conquista y el nuevo sistema musical", al que siguen "Nuevo rumbo de la música con la iniciación de la Independencia", "La República" y, finalmente, "Armadura que deben tener los diversos tonos pentafónicos". Con el propósito de ilustrar los antedichos temas, cita hasta cinco cuadros de ejemplos musicales, que no aparecen (****).

Si se considera la época en que Alviña emprendió estos trabajos, cuando no se había aún establecido entre nosotros la práctica de someter a estudio científico las costumbres y tradiciones integrantes del *folklore*; si se tiene en cuenta, asimismo, que el joven bachiller no pudo tener a su alcance bibliografía alguna ni otro precedente que el muy precario de Mead, y si, por último, se considera que los precedentes trabajos de Castro, por su orientación expresa hacia el estudio científico de la pentafonía en sí misma y no de la organografía ni de las prácticas y ceremonias de los antiguos peruanos, hubieron de ser poco útiles en tales aspectos para los fines expositivos de Alviña, hay que rendir tributo admirativo al esfuerzo del joven musicógrafo que, como hemos visto, el propio Castro le reconoce noblemente, incluso dentro del terreno que él mismo ha tratado a propósito de la gama indígena. Tal reconocimiento, sin embargo, no ha de obliterar la función revisora de la crítica. Y así como se fijan méritos, hay que señalar errores, defectos y debilidades. Y son precisamente los mismos motivos generadores del elogio, los que inducen a formular los reparos, pues la falta de precedente y de material de apoyo, la falta evidente de madurez para enfocar problemas que aún hoy mismo son objeto de polémica, y, por último, el innegable *parti pris* propio del engreimiento progresivamente acumulado por el descubridor de nuevos mundos que van a asombrar al resto de la humanidad, dejan ver sus consecuencias a través de las páginas de ambas tesis.

En primer lugar, es muy aventurada la afirmación de que "El género de música que cultivaron los antiguos peruanos, no era un arte y una combinación de números... No tenían un sistema meditado..." La precisión perfecta del registro pentáfono, mantenida durante siglos, no podía de ningún modo ser simplemente "la libre expansión del sentimiento del hombre inspirado por los sentimientos religiosos o la nostalgia del suelo natal o producida por el amor..." En suma, que "se contentaron con lo que la naturaleza les ofrecía". Era demasiado simplista la conclusión, aun en los días de Alviña. Y muy extraña su actitud dogmática de que es "imposible desarrollar el modo mayor por no haber elementos necesarios para formar el intervalo de 3^o mayor". Es verdaderamente inexplicable que el joven musicólogo se obcecara hasta el extremo de no querer admitir —y casi ni ver ni oír— la sucesión *Do-Mi-Sol* tan obvia en la escala planteada por Castro, o sea *Do-Re-Mi-Sol-La*. Mas como hoy están ya ampliamente debatidos estos temas, incluso al punto de haberse demostrado la existencia de instrumentos pre-incaicos tributarios de escalas sobreesbucantes, es innecesario y hasta anacrónico insistir sobre tales tópicos; mas sin dejar de lado, así sea sólo para hacerla constar, la afirmación referente a "Los únicos compases conocidos en la música peruana". Si ya el propio Castro refutó a Alviña en este punto, hoy, que no en balde han pasado holgadamente treinta años desde aquella tesis (el presente artículo se escribe en marzo de 1951), encontraría en Policarpo Caballero Farfán a un irreductible contra-

(****) Carlos Vega sospecha, con fundamento, que los d'Harcourt utilizaron tales ejemplos en su obra *La Musique des Incas et ses Survivances*. Dice:

... Parece indudable que R. y M. d'Harcourt hallaron los originales o copias, pues en su obra capital aparecen tres, por lo menos, con el nombre que les dió Alviña y atribuidas al mismo: cuadro 1, huanca, d'H. 187; cuadro 2, Balada incaica, d'H. 192; cuadro 3, Pastoril, d'H. 193; y acaso la del cuadro 4, d'H. 179 ó 181.

dictor, dispuesto a demostrarle la inmensa variedad de compases en que se estructura la música peruana, "no igualada en este aspecto por ningún otro pueblo antiguo o moderno"... según lo expuso en una conferencia que dictó en Lima en 1944. Otras aserciones contenidas en la primera tesis pudieron ser rectificadas, pero eran de poca monta, como por ejemplo aquella de que "los aires del Cairo fueron el origen de la ópera *Aida*". Inocencias como estas tampoco faltan en la tesis de 1919. Como tal cabe calificar la hiperbólica manera de juzgar la producción de Alomía Robles, cuyas óperas (!) considera tan germanizadas como para compararlas con la "música wagneriana cuya estructura ha seguido el señor Robles". ¡Cuánto hubiera agradecido el finado folklorista que hubiese algo de cierto en tan angelical fantasía! Por último, es, aún hoy, oportuno llamar la atención sobre un error de carácter histórico relacionado con el yaraví, error y contradicción a la vez, pues luego de decir que Mariano Melgar "Cultivó con bastante acierto la poesía popular adecuada a la música indígena conocida con el nombre genérico de *Yaraví*", diez líneas más abajo afirma que el poeta arequipeño, "a más de sus composiciones poéticas, supo darles música creando ese género..." Lo cierto es lo primero, y absolutamente inexacto lo segundo, pues, como ya ha sido demostrado, el yaraví era objeto de polémica en el "Mercurio Peruano" de 1791, año en que nacia Melgar... Sin embargo, tales deslices, la excesiva retórica sentimental, esa abrumadora literatura indigenista que reviste ambos trabajos, la rebusca ortográfica a veces absurda, como en el caso de *Hjarahui* (¡tremendo problema insoluble de *h* seguida de *j*!), los caprichos interpretativos y los dogmatismos del descubridor, son defectos cuya nimiedad no llega a empañar lo fundamental y valioso de tan bellos esfuerzos, de un mérito que si fué notable en sus días, aun hoy mantiene vivo su interés y útiles sus alcances.

La personalidad y la obra de Alviña —¡hay que confesarlo!— no han alcanzado en su país los honores ni siquiera el provecho de la difusión. Tan sólo unos cuantos folkloristas e investigadores se hicieron, por razón profesional, eco de aquellos méritos que un día causarían inexplicable sensación en el medio cuzqueño. En realidad, la naturaleza del asunto y la época en que comenzó a tratarse, no fueron propicias a un éxito de expansión y reconocimiento colectivo. Sin embargo, en el extranjero el nombre de Alviña cobró relieves que no había alcanzado en Lima. Y ello lo debió a Carlos Vega, el notable musicólogo argentino, a quien hay que reconocer como autor de la primera biografía del bachiller cuzqueño, que publicó en "La Prensa" de Buenos Aires, el 5 de junio de 1938. El año anterior, Vega visitó Lima y pasó luego a la capital imperial. Pudo, así, obtener, *in situ*, informaciones de primera mano y datos muy valiosos, algunos de los cuales han sido aquí aprovechados con ventaja. La contribución del sagaz musicólogo bonaerense y su tantas veces probado interés por la música peruana, cuyos derechos históricos ha defendido con fervor y eficacia que no tienen paralelo en nuestro propio país, deben señalarse a la gratitud nacional. Lo hacemos con viva simpatía.— Para confrontaciones y datos conexos, v. los artículos consagrados a ALOMIA ROBLES, Daniel; CABALLERO FARFAN, Policarpo; CASTRO, José; VILLALVA MUÑOZ, P. Alberto.

ALLEGHIANIANS, Los — Cantantes y campanilleros muy afamados, que se presentaron en Lima el 14 de julio de 1860. Cantaban selecciones de ópera y canciones diversas en varios idiomas. Sus ejecuciones en sesentidos *Campañillas suizas*, así como los números en el *Piano ruso*, "de paja y madera", que era especialidad de Mr. Stoepel, causaron sensación en el público limeño ("EC"—SRS).

- ALLENET, Felipe** — Por el módico precio de media onza al mes, este maestro de flauta ofrecía lecciones "á los jóvenes aficionados que deseen poseer tan hermoso adorno", según se lee en un aviso de "El Comercio", enero 5, 1856.
- ALLÚ, Carlos, Ramona y Ricardo** — Tenor, soprano y bajo, respectivamente, hijos del compositor y director Ricardo Sánchez Allú; actuaron en Lima, el primero de 1897, con la Compañía de Eduardo Reig, que vino con las hermanas De Gásparis; los otros, con su padre, en 1878 (Moncloa).
- ALLÚ, Ricardo Sánchez** — Director de orquesta, compositor de zarzuelas y tenor cómico español. Vino a Lima en 1878. Publicó varias piezas ligeras y fué muy halagado por el público, especialmente al estrenar *Tres Gobiernos Bufos* y *La Caja de Pandora*, zarzuelas de cuyas partituras era autor. (Moncloa—SRS).
- AMERICA, Estudiantina** — Dirigida por el maestro Manuel González, que también había dirigido la "Figaro", llegó a Lima, procedente de Arequipa, el 1º de abril de 1893, y se presentó en el Teatro Olimpo (SRS).
- AMEZAGA, Carlos Germán** — Escritor, poeta y autor teatral, n. en Lima el 26 de setiembre de 1862, m. el 17 de diciembre de 1906; hijo del doctor Mariano de Amézaga (descendiente del conquistador don Diego de Agüero) y de doña Enriqueta Llanos. Después de haber servido en el ejército activo de 1881, viajó a Buenos Aires, donde actuó lucidamente en el periodismo, lo propio que, años después, en México, donde fué objeto de especiales homenajes de los círculos literarios. Desempeñó importantes cargos públicos y a su muerte era Presidente del Ateneo de Lima. "Carácter altivo e independiente, noble y bien fundado orgullo, costumbres sanas y sencillas y talento, muchísimo talento, fueron las cualidades de Amézaga" ("EC", art. necrológico). "Carlos Rey de Castro, que lo conoció bien, decía que la originalidad de Amézaga se extendía a todas las manifestaciones de su persona, desde el tipo hasta el traje, desde la concepción hasta la palabra" (VGC). Escribió para la escena:
- Vamos a Lima* — Apropósito en 1 acto, 1879.
- Casamiento y Mortaja* — Juguete cómico en 1 acto y en verso.
- El Practicante Colirio* — Zarzuela en 2 actos., música de José Ignacio de Veintemilla.
- La Esquina de Mercedes* — Zarzuela en 1 acto, música de Emilio Amézaga, 1891.
- Solia Perowskaia* — Drama en 3 actos, 1899.
- El Juez del Crimen* — Drama en 1 acto, 1900.
- La Comedia del Honor*
- El Suplicio de Antequera* — Drama histórico en 3 actos y en verso, 1902.
- Entre su producción no escénica:
- Cactus*, poesía, 1 vol., 1891.
- La Invasión*, leyenda histórica, premiada por el Ateneo de Lima, 1891.
- Poetas Mexicanos*, crítica, 1 vol., 1896.
- Las dos Madres*, composición premiada por el Ateneo de Lima.
- Más allá de los Cielos*, poema premiado en un concurso internacional en Buenos Aires.
- Los Niños*, trabajo que mereció una elogiosa carta de Edmundo d'Amicis.
- España en América.*
- Ante las Ruinas de Sacshuamán.*

*La Leyenda del Caucho.**La Pachamanca*, composición costumbrista.*El Centenario de Sancho Penza*, composición satírica.*El Señor de los Milagros*, composición costumbrista.(v. "EC" — Moncloa — VGC: *Del Romanticismo al Modernismo*, 1910, y *Costumbristas y Satíricos*, Biblioteca de Cultura Peruana, tt. 9 y 9**).

AMEZAGA, Emilio G. — Compositor *amateur* y pianista limeño, hermano del anterior, n. el 5 de abril de 1870, m. el 19 de octubre de 1931, "quizá el más inspirado de nuestros músicos jóvenes" (Moncloa). Fué uno de los mimados de la sociedad limeña, que gozó con las sencillas y graciosas inspiraciones tan caras a los gustos de una época en que los mozos distinguidos no tenían a menos amenizar fiestas y bailes con sus valeses, polkas y cusdrillas, lejos aún de las modernas estridencias electrofónicas y de las contorsiones epilépticas del "boogie-woogie". Títulos como "Tus suspiros", "Paraiso de Amor" y otros por el estilo, que integraban el repertorio de valeses de Amézaga, reflejan el espíritu romántico de nuestros compositores de salón y el lirismo que presidía, casi como un principio estético, las fiestas sociales limeñas. Emilio Amézaga era, además, inspirado letrillero y repentista, hombre muy espiritual y acogedor, que sabía recibir generosamente en su casa, en la que periódicamente ofrecía tertulias musicales, reuniendo a los más destacados *amateurs* limeños. Publicó veintidós valeses —su género predilecto— y otras piezas bailables y puso música a las zarzuelas *La Esquina de Mercaderes*, de su hermano Carlos; *Gotas Mortales*, de Manuel Moncloa y Covarrubias; *Niño Pancho* y otras. Dejó inéditas muchas páginas demostrativas de su aspiración hacia la música de concierto, entre ellas un poema pianístico sobre el tema de "Las Cuatro Estaciones". Publicó poesías en "EPI". Viajó a Bolivia. (Moncloa — SRS — v. también los apuntes que dejó inéditos don Romualdo Alva para un trabajo sobre la vida musical limeña, Biblioteca Nacional).

AMIC-GAZAN, Sofía — Famosa cantatriz suiza, que se estrenó en Lima el 20 de noviembre de 1855, en unión del barítono francés Abel Drouillon. En una nota biográfica aparecida en "El Comercio" del 21 de enero de 1856, se relata la triunfal carrera de esta artista, diplomada en el Conservatorio de Milán y luego contratada como "*prima donna absoluta*" en el Teatro de la Corte de Viena. Ofreció numerosos conciertos en Lima y actuó también en varias óperas, con éxito muy alabado. Fué tal la simpatía que despertó Mme. Amic-Gazan, que al dar a luz una niña en Lima, "El Comercio" publicó una nota en celebración del maternal acontecimiento y en la que, entre otras lindezas, decía:

"...Andando el tiempo, cuando en el viejo mundo esta criatura, heredando los talentos y la fama de la madre, llene las ciudades con su nombre y los teatros con sus notas, y leamos aquí en los periódicos de Ultramar —"Las glorias artísticas de la Sta. Amic-Gazan (hija) &c."— nosotros los que bebemos aguas del Rimac no podremos contener algún arranque, algún sentimiento muy justo de vanidad, al considerar que esa artista que por allí hace *furor*, es una limeña a quien hemos oído entonar aquella natural cavatina que todos tenemos ensayada desde el calabozo en el que la inexorable ley de Natura, sin mas forma de proceso, nos tiene encerrados nueve meses. Suponemos que todos sepan cual es esa cavatina cuya letra es bien lacónica, pues no dice mas que aquel repetido *inga, inga...*" (SRS).

La crónica musical se tomaba entonces demasiadas atribuciones...

AMOROS, M. — Autor de un *Método Popular y Práctico de Guitarra*, para el aprendizaje sin necesidad de maestro, Lima, 1929 (SRS).

ANCHORENA, Carlos Alberto — ?

ANDIA, Manuel Isidro — Profesor, compositor y Maestro de Capilla de la Basílica del Cuzco. A su fallecimiento, acaecido en la propia ciudad el 4 de abril de 1937, la prensa le dedicó sentidos elogios y puso de resalto su larga y proficua labor de maestro de varias generaciones (SRS).

ANDRIEN, A. — Profesor francés de instrumentos de aliento. Llegó a Lima en diciembre de 1856 ("EC" del 22) y se anunciaba para dirigir bandas y preparar la música para las mismas. Se domiciliaba en el Hotel de "La Bola de Oro", Mercaderes, 11 (SRS).

ANGELELLI TANTILLO, Naldina — Profesora de canto italiana, esposa del maestro Ignazio Tantillo, que residió en Lima en 1912. Daba lecciones (SRS).

ANGELERI, Josefina — Soprano ligera italiana; vino con la Compañía Carrozi-Succhi, 1874. En 1876 cantó zarzuela con la Compañía Járquez (Moncloa).

ANGELINI, Pedro — v. ANGERELLI.

ANGELLI, Pedro — v. ANGERELLI.

ANGERELLI, Pedro — Tenor italiano, a quien Ricardo Palma llama Angelini, induciendo a error a Moncloa, a Portal y, a todos los que acudimos a la misma fuente. Angerelli —que también es llamado Anjereli, Angelli y otras variantes propias de una época en que el esmero tipográfico no fué precisamente un distintivo periodístico— y su mujer, la soprano Carolina Griffoni, fueron el eje vocal de la compañía lírica que organizó don Andrés Bolognesi en 1812, la primera de su género que tuvo Lima. El "Correo Mercantil, Político y Literario" del 3 de enero de 1822, es decir, a diez años de plazo, evoca a esta pareja en forma que revela un evidente aprecio, y a propósito de "unos italianos venidos de Chile, con el objeto de hacer juegos de manos y cantar algunas piezas" y que pretendían cobrar precios superiores a los establecidos por entonces, dice:

...las operas completas italianas ejecutadas por el mérito sublime de la Griffoni y su marido Anjereli, que es lo mejor que en el ramo de canto se ha oído y se espera oír en el Perú, se ejecutaron por el precio establecido...

Si la segunda afirmación puede ponerse en duda (¡no se puede hipotecar impunemente el futuro en materia de arte!), la primera es muy digna de tomarse en cuenta, sobre todo por tratarse de testigos directos. Dicho esto a propósito de Ricardo Palma, que, a medio siglo de distancia, afirmaba que la pareja italiana "Era de escasísimo mérito y poco gustó al público." Sin embargo, otro periódico de aquellos días, "El Telégrafo de Lima" (julio 31, 1829), aun recordaba que Angerelli "y su mujer la Griffoni enseñaron a cantar con gusto". "El incomparable Angerelli", le llama otro diario de la época, y todos abundan en elogios que, aun con los descuentos que conviene hacer a los revisteros de entonces, siempre dejan un saldo favorable a este precursor de los "divos" que años después iban a deleitar al público limeño durante casi un siglo ininterrumpido de ópera. No hemos llegado a saber con precisión desde cuándo se hallaba en Lima, pero su nombre y el de su esposa empiezan a figurar en 1812. Tenemos, en cambio, la certeza del final

de su permanencia en la capital, según lo precisa la siguiente noticia de la "GdelG", N^o 96, del sábado 7 de diciembre de 1816:

NOTA. Por la fragata ballenera *Real Jorge* se sabe la feliz llegada a Plimouth de la fragata rusa *Sovrarov* capitán D. Miguel Lazardoff que salió del Callao el 25 de febrero llevando á su bordo á D. Pedro Angeleli y á Doña Carolina Griffoni operistas italianos, los que por sus conocidos méritos fueron recibidos en Inglaterra con singular aprecio.

(v. BOLOGNESI, Andrés; GRIFFONI, Carolina; MERINO, Rosa; OPERA EN LIMA, La — Moncloa — Medina: La Imp. en Lima, p. 45 — SRS).

"ANTARA" — Revista mensual de música, cine y crítica, que María Wiese y Andrés Sas publicaron en 1930. Como "Stylo", "Presente" y otras de su heroico género en aquellos tiempos (y en los actuales, *helas!*), "Antara" tuvo corta vida: sólo llegaron a publicarse tres números, el primero de los cuales apareció en julio de ese año. Entre su material figuran artículos de ambos fundadores. Sas suscribe el intitulado "Consideraciones sobre la música autóctona", uno de los muchos que ha escrito para tratar un tema que conquistó su interés desde los primeros años de su residencia entre nosotros:

...El arte musical indio, esencialmente monódico, parece rebelde a cualquier tratamiento contrapuntístico concebido según las reglas enseñadas por los tratados actuales. Si en lugar de acompañar la melodía indígena con un contrapunto lo hacemos con acordes nacidos de los mismos tratados, obtenemos un pésimo arreglo, sin originalidad. (Hablo aquí de la melodía india llamada "pura". Es evidente que a medida que se adorna de mestizaje, se acerca por lo mismo a las formas melódicas europeas y se acomoda *ipso facto* a las teorías usuales.)...

Este párrafo y su complemento entre paréntesis (que aparece como nota en la revista), pueden dar idea del interés del tema, objetivamente considerado. Aparte este artículo, Sas es autor de las notas sobre discografía. María Wiese, por su parte, escribe sobre "Canciones para los niños peruanos" y la sección *Cinema*, en la que se produce "Contra el cine parlante", a propósito de "Broadway Melody", una de las primeras cintas sonoras que se estrenaron en Lima. La autora modificaría hoy su acerba crítica (Chaplin también modificó su criterio original), pero es muy representativo de aquellos días el tono romántico con que *Myriam* lamentaba "la destrucción del cinema puro", y nos parece un tanto optimista su declaración de que "El cine parlante va a ser —involuntariamente— la causa del resurgimiento del teatro." Matices estos que dieron a "Antara" su peculiar ingrediente suscitador y que hubieran sido bastantes a una supervivencia abrumadoramente aniquilada por los periódicos políticos y, desde luego, por los deportivos, que siempre tuvieron un público más leal a sus aficiones y más congruente con sus principios.

ANTINORI, Vicente — Tenor italiano. Vino a Lima con Carlota Patti, en 1871, y conquistó la simpatía de nuestro público. "El Nacional" del 23 de mayo de ese año, aseguraba que Antinori poseía "buena escuela y gusto muy especial para el canto". Volvió en 1879, en la segunda temporada de la Marchetti, según refiere Moncloa, quien agrega que el tenor tenía una voz "de poco volumen y un tanto rasgada". No se excluyen ambos juicios (SRS).

ANTON — Indio trompetero mexicano (v. MEXICANOS, Indios trompeteros).

ANTONINO, Teresa — Primera bailarina, italiana, de la Compañía Black Crook, 1875 (Moncloa).

ANTONOFF, Alejandro de — Baritono ruso, n. en _____ y llegado a Lima, procedente de _____ en 19 _____. Después de haber cantado en recitales y conciertos de la Filarmónica y en diferentes salas y teatros locales, la Municipalidad de Lima le encomendó la organización y dirección de la primera (y a poco extinguida) masa coral mixta del Teatro Municipal, en 1936. Muy apreciable cantante, que reunía además valiosas condiciones histriónicas, cantó con aplaudido y alabado éxito en representaciones líricas, en las que también actuaba como director de escena, preparador de coros etc. Desempeñó durante varios años una cátedra de canto en la Academia Nacional de Música "Alcedo" y, en general, su permanencia en Lima fué fructuosa y justamente estimada. Por sus méritos artísticos y fina educación, la muerte temprana del maestro Antonoff fué muy lamentada. Durante algunos años mantuvo con buen éxito una academia de canto y fué también un activo director de conjuntos corales radiofónicos.

ANTONOFF, Nina Ramos Alvarado de — Cantatriz y profesora de canto, viuda del anterior, n. en Talca, Chile, el 11 de febrero de 1900. Vino a Lima en compañía de su esposo, con quien actuó en su academia particular y a quien sucedió en la cátedra de canto en la Academia Nacional, continuando en el Conservatorio.

ANTOÑOLI, ... — Bajo español de la Compañía de Zarzuela Mur, 1863 (Moncloa).

APARICIO, El Licenciado don Joseph Orejón de — "Natural de Huacho. Fué inteligentísimo organista, y se cree que en el siglo pasado [XVIII] ninguno le excedió en conocimientos y destreza, no sólo en el Perú sino en España." (Mendiburu: *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*, 2da. ed., pub. por E. San Cristóval, t. II, pág. 93, Lima, 1932). En 1742 se le nombró organista de la Catedral, según Bermúdez (*Anales de la Catedral de Lima*, Impr. del Estado, Lima, 1903, pub. por Ricardo Palma, pág. 287). En una famosa "CARTA SOBRE LA MUSICA: EN LA QUE SE HACE VER / el estado de sus conocimientos en Lima, y se critica el / Rasgo sobre los Yaravies impreso en el *Mercurio*, núm. 101", aparecida en el N° 117 de "Mercurio Peruano", correspondiente al 16 de febrero de 1792, el autor, que firma T. J. C. y P., comienza con una referencia a "Los felices progresos de las Artes en los tiempos de la Grecia"; pasa luego a los romanos y después de incursionar por los campos de las artes plásticas, entra de lleno a tratar de las musicales, pasando revista a los músicos que dan brillo a la época en estas tierras, entre los que cita al "Licenciado D. Joseph Orejon de Aparicio baxo de cuyos dedos era animado el órgano; al que prestaba articulation en el séquito de la salmodia, y en el que con la variacion de sus *Registros* hacia por sus *órdenes* la imitacion de instrumentos, animales y elementos". . . . "Toco en mi amado Aparicio: este reparó los descaminos de Ceruti en el algun modo, y aprovechó tal qual rasgo de *melodia* que á este se deslizaba. Se elevó sobre todos, particularmente en los cantos de la Iglesia. Quedan de él varios himnos, *Misas*, salmos, y un cántico al Sacramento, que empieza *Adórote verdad incomprehensible* digno de todo un elogio; hasta que vimos y oimos las obras de Terradellas, y del inmortal Pergolesi." Un dato no documentado aún, le atribuye un *Tratado de Contrapunto*.

APARICIO, Enrique — Cantante español de zarzuela, de la Compañía Járquez, 1888 (Moncloa).

APPARUTI, Juan — Maestro de trompa; el 11 de febrero de 1841 ejecutó en un intermedio de la ópera *Marino Faliero*, la gran aria de tenor de *Ana Bolena*, arreglada por él mismo, "pieza de un mérito extraordinario", según "La Bolsa". En otras funciones ejecutó trozos similares, y en su función benéfica, el 1º de octubre, además de lucir su propio virtuosismo, presentó a un alumno suyo, don José del Carmen Salgado, con quien actuó a dúo (SRS).

APPIANI, ... Baritono italiano que vino con el cuadro de concierto del tenor Aramburo, en la temporada de 1893 (Moncloa).

ARAGON, Hermanas — Típias de zarzuela, que vinieron a Lima a fines del siglo pasado. Las menciona Moncloa en su *Diccionario* y concede mayor importancia a Carmen, "la única artista española que ha caracterizado á la perfección un tipo criollo en nuestra escena". Inés, la segunda, nacida en Uruguay, ha actuado durante largos años en nuestros escenarios y ganó mucha popularidad. La tercera, María, nació en la Argentina, lo mismo que la cuarta, Alicia, dama joven. Eran hijas de un notable actor y cantante, don Joaquín Aragón, n. en Sevilla en 1852, muy querido del público limeño desde su *debut*, en 1883.

ARAMBURO, Antonio — Célebre tenor dramático español que, según la *Enciclopedia Espasa* (VI, pág. 1195), "debutó en Milán (1871) y recorrió con aplauso los primeros teatros de Europa y América. La voz de Aramburo, por lo timbrada, igual y varonil, fué acaso la más perfecta que se oyó en las escenas líricas durante el siglo pasado. Ya en sus últimos años, y después de haberse retirado de la escena, bastaba que en cualquiera de los grandes teatros de América del Sur se anunciara que Aramburo cantaría una romanza, para que se llenara la sala de bote en bote..." Moncloa, por su parte, afirma (*Dic. cit.*) que Aramburo era "un tenor de fuerza, dueño de una voz poderosa, igual, como quizás no hayamos tenido otro en Lima". Y completa el dato de la *Enciclopedia* al precisar que el afamado tenor se estrenó con la *Safa* de Pacini, en agosto del citado año 1871. Aramburo nos visitó por primera vez en setiembre de 1885 y ofreció tres presentaciones, los días 5, 6 y 8, en el Teatro Politeama ("EC", set. 9). Volvió a fines de 1892 y cantó en enero del 93, en el Olimpo; regresó en 1896 y, finalmente, en 1903, año en que cantó en el Principal (SRS).

ARANA, ... Bajo de ópera peruano (Moncloa). Fines del s. XIX.

ARANA, Elena Saveraín de — Profesora de canto diplomada en la Academia Nacional de Música "Alcedo". Ejerce actualmente una cátedra en el Conservatorio Nacional.

ARCAYA, Manuel de — Músico "instrumentario", encargado de la orquesta para la solemne ceremonia de recepción del virrey don Manuel de Guirior, según una papeleta de SRS, en la que transcribe el siguiente recibo:

"Reciví del Sr. Dn. Manuel de Marsilla la Cantidad
de veinte i Cinco Ps. a cuenta de la Musica q'
a de aber en el palacio del Sr. Virrey.

"Mayo 3 de 776.

"Manuel de Arcaya.

"Son 25 ps."

Este documento se conservaba en la Biblioteca Nacional con el N° 270. Y nos inclinamos a suponerlo referente a algún acto musical efectuado durante el virreinato de don Manuel de Amat, puesto que Guirior llegó a Lima el 17 de julio del año del recibo, como afirma Mendiburu (*Dic. cit.*, t. VI, pág. 154), e hizo su entrada pública el 3 de diciembre. Y no es de suponerse que el "instrumentario" pidiese en mayo un adelanto de honorarios por un acto que iba a efectuarse al fin del año.

ARCE, José Martín — Violinista, cantante y maestro guatemalteco, que actuó durante largos años en la escena limeña. Falleció en Lima en 1932.

ARCE, Samuel — Maestro director y concertador de la Compañía de Operetas y Zarzuelas de Columba Quintana y Vicente Abbate. Ofreció un festival en su beneficio el 13 de dicbre. de 1931 (de un programa).

ARCE, Teresita — Actriz cómica, cantora y bailarina limeña, hija del violinista y cantante guatemalteco don José Martín Arce (que actuó durante mucho tiempo en compañías de ópera y zarzuela, m. en Lima en 1932) y de doña Gertrudis de Ojeda de Arce, chalaca, hija, a su vez, del coronel don Manuel de Ojeda, que tomó parte en la Guerra del Pacífico. Desde los tres años de edad, Teresita Arce conoció las tablas y era solicitada cada vez que una compañía requería una niña en la escena. Pronto aprendió los bailes y canciones del género español, el "tap" americano y los bailes nacionales, lo que le dió gran popularidad en los teatros limeños. Ingresó, en 19 , a la compañía dramática de Felipe Sassone y María Palou y actuó en casi todas las compañías locales, siempre muy aplaudida. Más tarde participó en varios films nacionales, como "Luis Pardo", "La venganza del indio" y otros, grabó muchos discos con canciones y monólogos y fué una de las primeras mantenedoras de programas radiales de su género. En 19 viajó a Buenos Aires, donde actuó como primera actriz de la compañía de comedia San José, en el Teatro de Mayo, y como tiple cómica de la compañía mexicana de Juan Sánchez; pasó después al Teatro de la Comedia de Santiago y efectuó una jira por todo Chile. De regreso en el Perú, recorrió el territorio nacional "en busca de un traje y una canción", como ella misma nos dice, y formó un vastísimo repertorio típicamente peruano, a la vez que una colección de trajes que comprende lo más característico de la indumentaria regional, con toda la rica gama de sus aditamentos ornamentales. Desde entonces se ha consagrado exclusivamente al repertorio tipista, con el que ha conquistado el aprecio y aplauso del público y la constante sollicitación de empresas teatrales, estudios de radio y fiestas sociales, muy especialmente en su celebrado papel de *La Chola Purificación*, popularísima en todo el Perú. Con ese tipo, por ella creado, Teresita Arce ejerce su natural sentido crítico, de chispeante ironía, y juega con el lenguaje popular, ridiculizando las costumbres sociales y glosando la vida loca con un humor sano, de colorida gracia, a través del cual asume, al mismo tiempo que la representación caricatural de la *chola* incorporada a los usos capitalinos, la más exacta caracterización de la clásica *huachafa* limeña. *La Chola Purificación* —que encuentra su *pendant* en el no menos popular *Cholo Revollado*, único representante masculino del género— es autora de sus monólogos e intérprete de todas las formas de canciones andinas y costeñas. Su número da a los programas populares de radio un atractivo *sui-generis*.

ARCELLA, JUAN — Contrabajo de orquesta, italiano, 1893 (Moncloa).

ARELLANO, Francisco — Tenor cómico de zarzuela, español; vino con la Compañía Falconer, 1887 (Moncloa).

ARENAS COELLO, Leonor — Cantatriz, n. en el Callao el 19 de octubre de 1915; hija de don Alejandro Arenas Loayza y de doña Alida Coello de Arenas. Hizo sus estudios musicales en Lima y se diplomó en la Academia Nacional de Música "Alcedo". Se presentó por primera vez en un recital público en 1941, en la sala "Entre Nous". Actuó posteriormente en programas de radio. A fines de 1944 viajó a los Estados Unidos, becada por la Academia de Artes Vocales de Filadelfia. Un año más tarde, pasó a continuar sus estudios en el New York College y luego en el Departamento de Opera del Hunter College, hasta mediados de 1947. Durante su permanencia en el país del Norte, tomó parte en programas de varias instituciones de Filadelfia y Nueva York y ofreció algunos recitales. Actuó, asimismo, en programas de radio de la NBC y de la CBS y en el doblaje de algunos films de la MGM. Reinstalada en Lima, se dedica a la enseñanza y actúa periódicamente en audiciones de radio.

ARENAS LOAYZA, hermanas — Cantatrices limeñas, no profesionales. La mayor de ellas, Eloísa, n. el 30 de diciembre de 18... y m. el de de ; la segunda, María Teresa, mezzo-soprano, n. el 16 de diciembre de 1875; la tercera, María Isabel, soprano dramática, n. el 3 de junio de 1877; la cuarta, Paula, soprano de coloratura, n. el 30 de setiembre de 1890. Hijas del doctor don Alejandro Arenas Villareal y de doña Paula Loayza de Arenas, sus cualidades vocales les vienen por herencia directa de su bisabuela paterna, la celebrada cantatriz limeña Rosa Merino, a quien, en 1821, le cupo la gloria de haber sido elegida por José Bernardo Alcedo como primera intérprete de la Marcha Nacional, a raíz de su adopción oficial por el general San Martín. Educadas en Lima, las señoritas Arenas Loayza viajaron a Europa en 1922 y permanecieron ocho años en París. En esta ciudad, María Teresa, poseedora de una voz muy hermosa, se perfeccionó bajo la dirección del afamado maestro Ponseau. Después pasó a Italia y cantó con éxito muy lucido, ganando un premio en un concurso. Gozaba del aprecio de grandes maestros, entre ellos Tirindelli, cuyas obras interpretaba con beneplácito del famoso violinista y compositor. La señorita María Isabel ha estudiado durante varios años con Federico Gerdes, y su bella voz se ha lucido, como la de su hermana mayor, en numerosos conciertos de la Filarmonía, en muchas de las "veladas" sociales de Lima —en las que la participación de las señoritas Arenas fué durante años requerida como principal atracción— y en importantes actos religiosos. Asimismo, la señorita Paula ha compartido con sus hermanas los brillantes éxitos que las colocaron en sitio preferencial en nuestro ambiente lírico.

ARGUELLES, Eleazar — Primer tenor de la compañía juvenil Unda, 1902 (Moncloa).

ARIAS, Clotilde — Compositora arequipeña. Reside desde hace largos años en Nueva York, donde, en 1941, fué elegida Presidenta de la Unión de Mujeres Americanas, de cuyo Comité de Música y Arte es directora. Su *Himno a las Américas*, que se ejecuta frecuentemente en escuelas y universidades norteamericanas, ha sido adoptado por The American Association of Teachers of Spanish. Ha compuesto otras obras para diversas organizaciones culturales.

ARNAUDE, Augusto — Profesor francés de música, piano y canto. Se encontraba en Lima en 1843; lo anuncian "El Universal" del 25 de feb. de 1845 y "EC" del 23 de mayo de 1863. Aun estaba en Lima en 1864, según la *Guía de Domicilio de Lima* de Manuel A. Fuentes.

ARONA, Juan de — Pseudónimo de Pedro Paz-Soldán y Unánue (v).

ARREDONDO, Pablo, el joven — Pablo Arredondo Litardo, hijo del que sigue, n. en Chorrillos, Lima, el 31 de diciembre de 1900. Desde niño se hizo violinista y actuó en todas las ceremonias religiosas que dirigió su padre. Más adelante, llegó a ser un profesional muy estimado y perteneció a la OSN, en la que ocupó el primer atril de segundos violines. Viajó a Chile con dicha orquesta, en ocasión de la "Semana Peruana" de Viña del Mar, y enfermó violentamente, falleciendo el 2 de febrero de 1946. Había estudiado con su padre y con los profesores Ruggieri y Molina. Tuvo más de treinta años de ejercicio profesional y fué muy querido en los círculos musicales. Sus restos fueron repatriados y sepultados en el Cementerio de Lima.

ARREDONDO, Pablo, el viejo — Pedro Pablo Arredondo Soto, maestro músico, nació en Cañete, el 29 de junio de 1858; m. en Lima, el 14 de noviembre de 1926. Fué uno de los más aventajados discípulos de Manuel de la Cruz Panizo y, posteriormente, de Francisco Mendoza, a quien sucedió como Maestro de Capilla de la Iglesia de Santo Domingo. Desde 1897 hasta dos años antes de su muerte, tuvo a su cargo la dirección de las novenas de la Cofradía de Aranzazú, de la Candelaria y de la Purísima. De 1894 a 1922, fué Maestro de Capilla de la Iglesia Matriz de Chorrillos, y en diferentes épocas lo fué de las de San Sebastián, la Caridad y Santa Ana y de las parroquias del Callao, Miraflores, Barranco y La Punta. Fué un músico muy estimado en Lima y dirigió importantes ceremonias de la Catedral. Era también maestro de piano.

ARRIAGA, el Padre Pablo Joseph de — "De la Compañía de Jesús, natural de Vergara (España). Vino al Perú y se ocupó, con celo y provecho, de la propagación del Evangelio. Governó en Arequipa el colegio de su religión y enseñó artes. Cuando el Virrey D. Martín Henríquez fundó en Lima el colegio de San Martín bajo la dependencia de los Jesuitas en 1582, encomendó la dirección de él al entendido y virtuoso padre Arriaga. Regresando para España en 1622, destinado de procurador de su orden en Roma, pereció en un naufragio cerca de la Habana a la edad de 60 años". (Mendiburu: *Diccionario Histórico-Biográfico del Perú*, t. II, pág. 211). Según don Carlos Romero, en la biografía del Padre Arriaga inserta en el volumen *La Extirpación de la Idolatría en el Perú* (edición Urteaga — Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú, tomo I (2ª serie), Sanmarti y Ca., Lima, MCMXX —), el autor de EXTIRPACION / DELA / IDOLATRIA / DEL PIRV (tal como reza el título de la edición original, impresa en Lima por Geronymo de Contreras, en 1621) había nacido en 1564 y llegó a Lima en junio de 1585. Su muerte ocurrió, según uno de los documentos citados por Romero, "el martes 6 de Septiembre de 1622, a las 6 de la mañana, durante la terrible tempestad", de la que no fué víctima precisamente, pues mientras muchos de sus compañeros perecieron ahogados, la muerte le sorprendió "después de auer trabajado dos días sin cesar en predicar, y confesar, hincado de rodillas, y abrazándose a vn Crucifixo, antes que el galeón se hundiese, de manera q' quando llegaron a él lo ha-

llaron a ver espirado; y luego q' los pasajeros, y marineros le vieron muerto, dixeron: Pues aúa muerto el Padre Joseph eran perdidos, y luego se fueron a fondo", con excepción "de algunos marineros q' les dexó su Magestad para que fuessen testigos deste caso ..." Entre las importantes obras que dejó el Padre Arriaga, publicadas e inéditas, la citada *Extirpación* se reputa una de las mejores y constituye hoy una rareza bibliográfica extraordinaria, de la que apenas pueden ufanarse contadas bibliotecas en el mundo, entre ellas, según don Carlos Romero, las de Londres, París, Santiago de Chile. En Lima sólo existe el ejemplar que posee la Biblioteca de la Universidad de San Marcos. En la Biblioteca Nacional hemos visto la edición facsimilar hecha en Buenos Aires en 1910, limitada a 120 ejemplares. Y, desde luego, la edición Urteaga, con anotaciones y concordancias con las Crónicas de Indias. De ella transcribimos a continuación los párrafos referentes a la materia de esta *Guía*, respetando estrictamente sus características tipográficas y de puntuación:

Pág. 28:

... "Zaramamas, son de tres maneras, y son las que se cuentan entre las cosas halladas en los pueblos. La primera vna como muñeca hecha de cañas de maíz vestida como muger con su anaco, y lliclla, y sus topes de plata, y entienden, que como madre tiene virtud de engendrar, y parir mucho maíz. A este modo tienen también Cozamanas para aumento de la Coca. Otras son de piedra labradas como choclos, o mazorcas de maíz, con sus granos revelados, y de estas suelen tener muchas en lugar de Conopas. Otras son algunas cañas fértiles de maíz, que con fertilidad de la tierra dieron muchas mazorcas, y grandes, o quando salen dos mazorcas juntas, y estas son las principales, Zaramamas, y así las reverencian como

Pág. 29:

a madres del maíz, a estas llaman también Huantayzara, o Ayrihuayzara (1). A este tercer género no le dan la adoración, que a Husca, ni Conopa, sino que le tienen supersticiosamente como vna cosa sagrada, y colgando estas cañas con muchos choclos de vnos ramos de sauce baylen con ellas el bayle, que llaman Ayrihua (2), y acabado el bayle, las queman, y sacrifican a Libiac (el rayo), para que les de buena cosecha...."

Pág. 52:

"... Acabadas las confesiones en las fiestas solennes, que suelen ser tres cada año, la principal cerca de la fiesta del Corpus, o en ella misma, que llaman Oncoy mita, que es quando aparcan (sic) las siete cabrillas, que llaman Oncoy (3), los quales adoran por que no se los sequen los mayseos, la otra es al principio de las aguas por Navidad, o poco después; y esta suele ser al trueno, y al rayo porque embie lluvias (4), la otra suele ser cuando cogen el maíz, que llaman Ayrihuaimita, porque bayla el bayle de Ayrihua (5). En todas ellas ay ayunos, y confesiones, y...

- (1) *Ayrihuayzara*. Véase lo dicho en la nota N° 1 de la pág. 17. (Dicha nota dice: "*Hayrihuayzara* — dos granos de maíz blanco y negro nacidos juntos, o de una caña, dos mazorcas").
- (2) Los donzos Ayrihua eran el golgorio (sic) a que se entregaban después de la recolección de los granos en las piruas (trojes, depósitos). Así se colige por el significado Ayrihua de Ayri, maíz o mazorca *chucha* o sea dos maíces blanco y negro, nacidos juntos o dos mazorcas de maíz nacidas de la misma caña, y *huaylli*, canto, canción de danzas, que con la litud que tienen las lenguas aglutinantes, significa danzas y cantos en honor de la abundancia o la fecundidad de la tierra. D. Vicente Fidel López le da otra derivación: "Ari, dice, es el hogar; huay significa ir hacia un lugar, moverse. Las voces reunidas significan, la danza, la fiesta del reposo". *Les races ariennes du Pérou*, Deuxième Part. III, p. 188.
- (3) *Oncoy* *Ancoy* *Cusqui* para Ondegardo — Véase. *Refacción* cit. t. III p. 21 y además lo que se lee en la p. 26 sobre las danzas de la fiesta de Oncoy, llamadas dichas danzas de *Hama* o de *huacón*. Véase Molina, ob. cit. p. 32 y las notas referentes Nos. 85 y 86.
- (4) Al mes de diciembre llamaban Camay Quilla. Véase Molina *Refacción* cit. t. I, p. 78. "A la mañana sacaban los que a su cargo tenían las guacas del Hacedor, Sol, Trueno y Luna &c". ib. p. 80.
- (5) Ayrihua, el baile que se ejecutaba en la celebración de la fiesta de la recolección del

Pág. 53:

"acabadas beben, bailan, y cantan, y danzan, y las mugeres tocan sus tamborines, y todas los tienen, y vnas cantan, y otras responden, los hombres suelen tocar otros instrumentos, que llaman succhas, ponense vnas cabeças de venado, que llaman gusucu, y de estos instrumentos, y cuernos tienen muy grande provisión, y todo se quema el día de las exhibiciones.

"Quando cantan estos cantares, que son de muchos disparates de sus antiguallas, invocan el nombre de la Husca, alzando la voz, diciendo un verso solo, o levantan las manos, o dan vna buelta alderredor conforme al uso de la tierra, y el modo ordinario es no pronunciar de vna vez el nombre de la Huaca, sino entre sílaba y sílaba interponer la voz sin articular sílaba alguna..."

Pág. 197:

"EDICTO CONTRA LA IDOLATRIA"

"...Por tanto así por descargo de la consciencia, como por lo que toca a la salud, y bien spiritual de vuestras Almas; os exortamos, y mandamos, que todas las personas, que algo supiéredes, de lo que agora se os referirá; lo vengáis a dezir, y manifestar ante..."

Pág. 198:

"mí dentro de tres días, que os doy, y señalo por tres términos, y el último por peremptorio según forma de derecho; con apercibimiento, que pasado el dicho término, se procederá, contra los que rebeldes fuéredes con todo rigor.

Primeramente....

12 Item si saben, que en las dichas fiestas de las Huacas no duermen toda vna noche cantando beviendo, y bailando el que llaman Pcaricuc, por ceremonia de su gentilidad.

13 Item si saben, que en tiempo quando cogen las sementeras hagan vna ceremonia, y bayle que llaman Ayrigua,....

Pág. 199:

"estando en vn palo, o rama de árbol, vnas maçorcas de maíz baylando con ellas; o otro bayle que llaman Ayja, o Qvstucu; o con vn instrumento que llaman Succha, o otro cualquier genero de bayle con ceremonias gentilizas, y supersticiones.

"Y los que supiéredes, uviéredes oydo alguna de las dichas cosas de suso declaradas, lo denunciad, y manifestad ante mí dentro de los dichos tres días; y los que contra esto fuéredes rebeldes seréys castigados por todo el rigor del derecho. Dada, &c."

Pág. 202:

"CONSTITVCIONES QUE DEXA EL VISITADOR EN LOS PVEBLOS PARA REMEDIO DE LA EXTIRPACION DE LA IDOLATRIA"

"...Item de aquí adelante por ningún caso, ni color alguno, ni con ocasión de casamiento, fiesta del pueblo, ny en otra manera alguna; los Indios, y las Indias de este pueblo tocarán tamborines, y bailarán, ny cantarán al uso antiguo, ny los bayles, y cánticos q' hasta aquí se cantado en su lengua materna; porque la experiencia a enseñado, q' en los dichos cantares invocan los nombres de sus Huacas, Malquis, y del Rayo a quien adoravan, y el Indio que esta constitución quebrantare le serán dados cien açotes, y quitado el cabello con voz de pregonero que manifesta su delito, y si fuere Cacique el que baylare, o cantare como dicho es; el Cura y Vicario de este pueblo escribirá la causa, y la remitirá al Ilustrísimo Señor Arçobis-...

Pág. 203:

"po, o a su Provisor, con el dicho Cacique culpado para que le castigue."

Pág. 205:

"...Item quando cogen las sementeras, no bailarán el bayle que llaman Ayrigua, que es atando vnas maçorcas de maíz en vn palo, baylando con ellas, ny el bayle que llaman Ayja, ny Huasca, ny tañerán con las Succhas, y al que quebrantara esta constitución, le serán dados cien açotes, y estará preso vna semana en la cárcel."

maíz, en Mayo. Véase sobre el baile y la fiesta Ayriguaymita. Molina, ob. cit. Col. cit. t. p. 24. Polo Ondergardo ob. cit. Col. cit. t. III p. 21 y nota N° 34; Tschudi, ob. cit. Col. cit. t. X. Apéndice p. 225. Véase nota de este libro.

ARRIETA, Pepita — Tipo cómica de zarzuela, que vino a Lima con la Compañía Abella. Murió en Gusaquil en 1893. Moncloa la elogia con entusiasmo.

ARRIGONI, . . . — Cantatriz italiana, discípula del maestro Rupnick, que cantó en algunos conciertos y fué "muy aplaudida por su bonita voz, porte distinguido y bella figura" (Moncloa), 188. . .

ARRISUEÑO, Nicolás — Músico arequipeño, el primero de que se tiene noticia de esta familia. Ya actuaba en forma profesional definida en 1838, según un aviso que publicó en "El Republicano" del 23 de junio de ese año:

El Profesor de música D. Nicolás Arrisueño y Valdivia, que ha presentado en días pasados a sus discípulos a examen de los elementos teóricos de música en el Colegio de la Merced, abre su curso de práctica el 15 del corriente junio. Se propone enseñar el tocado de toda clase de instrumentos dando en su casa, situada en la calle nueva de la Ranchoría, dos horas de lección de cuatro a seis de la tarde. Abre el mismo día 15 nuevo curso elemental de música en el Colegio de la Merced, donde dará las lecciones de seis a ocho de la noche. Cada joven dará 4 pesos por mesada adelantada. La enseñanza será arreglada a los mejores autores modernos verificándose con los que quieran por medio del solfeo y a los que no en los instrumentos teóricos y prácticamente, ahorrando el tiempo posible para que adelanten y gusten de las composiciones sublimes.

Arequipa junio 12 de 1838.

ARROSPIDE DE LA FLOR, César — Crítico, musicólogo y profesor, n. en Lima el 3 de enero de 1900, hijo del doctor Arturo Arróspide y de doña Leonor de la Flor de Arróspide. Educado en el Colegio de los Sagrados Corazones (Recoleta), pasó luego a la Universidad Mayor de San Marcos, en la que se recibió abogado en 1925 y se graduó doctor en Letras, Filosofía e Historia en 1929. Sus actividades intelectuales y diversos viajes con ellas conectados se han desarrollado como sigue:

1927.—Profesor de Historia de la Música en la Academia Nacional de Música. Convertida ésta en Conservatorio en 1943, el doctor Arróspide ha sido confirmado en la cátedra, que comprende, además, el curso de Estética.

1929.—Es nombrado Registrador de la Propiedad Inmueble, cargo que desempeña hasta octubre de 1943.

1931.—Representante del Perú en la Convención de Estudiantes Católicos reunida en Méjico.

1932.—Catedrático de Historia del Arte e Historia de la Música en la Universidad Católica del Perú.

1933.—Preside la Delegación Peruana ante el I Congreso de la Confederación Iberoamericana de Estudiantes Católicos reunido en Roma. Viaja entonces por Francia, Bélgica, Inglaterra y España.

1934.—Es llamado a la redacción de "La Prensa" como crítico musical, cargo que desempeña durante once años consecutivos.

1935.—Presidente de la Junta Nacional de la Acción Católica Peruana, hasta 1937.

1938.—Viaja a Chile invitado a las fiestas conmemorativas del Cinquenterario de la Universidad Católica de Santiago.

1943.—Es elegido Presidente del Instituto de Investigaciones Artísticas de la Universidad Católica del Perú y miembro del Consejo Directivo de la Cultura Musical.

1944.—Viaja a Chile, Argentina y Uruguay.

1945.—Es elegido Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la

Pontificia Universidad Católica del Perú y reelegido Presidente de la Junta Nacional de la Acción Católica Peruana. Viaja a Chile y Bolivia.

1946.—Es invitado por la I. Municipalidad de Viña del Mar, Chile, para asistir a la "Semana Peruana".

Además del Decanato de Letras, el doctor Arróspide desempeña en la actualidad las cátedras de Historia de la Música, de Estética y de Historia del Arte Peruano en la Universidad Católica. Fervoroso animador de la vida musical limeña, desde joven actuó como violinista *amateur* en los conciertos de la Filarmónica y en diversas audiciones de cámara, así como organizó varios conjuntos corales e instrumentales en el centro católico Acción Social de la Juventud, con los que ofreció interesantes programas de música clásica y contemporánea bajo su propia dirección. Se le deben, además de su copiosa labor como crítico sagaz y de imaculada probidad, que ha hecho tan respetable el pseudónimo de *Guido d'Arezzo*, diversos ensayos musicológicos publicados en revistas locales y extranjeras —entre éstas el *Boletín Latinoamericano de Música*—; numerosas conferencias y cursillos sobre los temas de su especialidad y algunas decenas de breves artículos, especialmente para ilustrar los programas oficiales de la Orquesta Sinfónica Nacional. El doctor Arróspide es uno de los valores sustantivos de su generación y como tal goza de unánime aprecio en los más selectos círculos artísticos e intelectuales. Haciéndose eco de ello, el Gobierno le confió la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública, cargo que desempeñó desde marzo de 1947, hasta noviembre de 1948.

ARSENE, Mlle. — Cantatriz de la Compañía de Opera Bufa Francesa de Zoe Belia, 1876 (Moncloa).

ARTHUR, Víctor — Reparador de pianos y órganos; había recorrido América y llegó a Lima en setiembre de 1852, después de haber pasado una temporada en Arequipa, donde construyó el órgano de la Iglesia de Santo Domingo. A su llegada se domicilió en Piateros de San Pedro, 194 (SRS).

ARTIEDA, Hermano — En la varias veces mencionada "Carta sobre la Música" publicada en el "Mercurio Peruano" del 16 de febrero de 1792, su autor, T. J. C. y P., cita, entre los "Instrumentos . . . que se han hecho distinguir", a "El Hermano Artieda en la dulzayns" (v. BLAM, N° 2, Lima, 1936, pág. 181).

ARTURO, José — Reparador y afinador de pianos, órganos y "mistos". Se anunciaba en 1854 y daba su domicilio en el Hotel de "La Bola de Oro", 8 ("EC" — SRS).

ASOCIACION CRISTIANA DE JOVENES (YMCA) — La filial de Lima, ofrece con frecuencia audiciones musicales, exposiciones artísticas y conferencias de carácter cultural. Diversos pianistas locales, como Marina Vantosse de Pastor, Arnaldo Guichard y otros, se han hecho aplaudir en recitales.

ASOCIACION CULTURAL PERUANO-BRITANICA — Fué fundada en 1936. Desde entonces ha venido cumpliendo generosamente sus funciones de vinculación cultural, a través de ciclos de conferencias, cursos diversos, exposiciones de arte y conciertos de cámara, para los que contó con los mejores artistas peruanos y extranjeros residentes. Ha organizado también espectáculos teatrales con grupos *amateurs* de sus asociados. La ACPB edita todos los

años un Boletín en que informa sobre sus actividades. Su primer Comité Directivo estuvo integrado por los señores Clemente de Althaus C.B.E., A. Balfour M.C., L. C. Carroll O.B.E., S. J. Chesterton, Waldemar Schroeder Mendoza, G. E. Sellé M.B.E., W. C. L. Tweedy y T. Cyril White M.B.E. Animador principal de la organización fué el Ministro (más tarde Embajador) británico Sir Courtenay Forbes K.C.M.G. En 1950, año en que se redacta este artículo, el Comité lo forman los señores doctor Hernando de Lavalle, Presidente; T. Cyril White, M. B. E., Vice-Presidente; Emilio de Althaus, Secretario; Paul M. Fox, Tesorero; Santiago Antúnez de Mayolo, Luis Berckemeyer, C. M. Carroll, H. Griffin, H. Griffith, P. Hale, Alejandro Miró Quesada y Waldemar Schroeder Mendoza, Vocales. Director, Mr. J. K. H. Harriman; Sub-Director, Mr. I. Petter Allnutt; Directora de Estudios, Miss Frances Gladman. La Asociación es una filial del Consejo Británico.

ASOCIACION DE ARTISTAS AFICIONADOS (AAA) — Un grupo de escritores, artistas, amigos del teatro, del ballet y otras ramas de las artes, jóvenes de la sociedad limeña, acordaron, a mediados de 1938, fundar un centro de estímulo y difusión de dichas manifestaciones culturales, con un carácter *amateur*, en el sentido expreso de no actuar profesionalmente. Este generoso principio encontró pronto eco en los círculos intelectuales y periodísticos de Lima y aun entre artistas profesionales, que se sumaron con simpatía al grupo *amateur*. Y se inauguró la AAA en un minúsculo y pintoresco entresuelo de la calle de Mercaderes, que los entusiastas animadores decoraron con motivos artísticos, cuadros, *affiches*, mantones, capotes de toreros y una variedad fotográfica concurrente a la creación del ambiente bohemio del original club. La inauguración se celebró el 13 de junio de 1938.

ASOCIACION DE CONCIERTOS — Bajo esta denominación, organizó Héctor Cabral, en 19 , un ciclo de conciertos de cámara, con la participación de los mejores instrumentistas locales. Actuaron, en diversos programas, Andrés Sas, Virginio Laghi, Erich Schubert, Nello Cecchi etc., y, desde luego, el propio Cabral y su señora, la pianista Mercedes Padrosa, cuyo prestigio constituía el eje de un éxito celebrado con viva simpatía pero que, como todos los esfuerzos de su género en una época de incipiente cultura musical, no iba a durar mucho tiempo. Fué esta una de las varias organizaciones en que se empeñó Cabral por esos días y que, pese a su corta vida, dejó una semilla más en el poco fecundo campo de la música de cámara.

ASOCIACION MUSICAL DEL PERU — Existía en 1938. Y con fecha 14 de mayo de ese año elevó un memorial al Presidente de la República (v. "LP" del 17),

...solicitando que conforme a una iniciativa parlamentaria, las salas de espectáculos de Lima, Callao y balnearios, incluyan en sus programas números de música, a fin de dar trabajo a las orquestas que existen en estas ciudades, que actualmente han sido desplazadas, por discutibles razones económicas, por las transmisiones de radio. El gremio musical, del que forman parte verdaderos valores en el género, afronta una seria competencia en los teatros y cines, que sería justo atenuar dando trabajo a quienes carecen de él.

Sigue el texto del memorial, dirigido al Presidente general de división Oscar R. Benavides, y en el que se precisan cinco puntos: 1º, Orquestas Nacionales en Lugares Públicos; 2º, Orquestas en los Teatros y Cines; 3º, Radiaciones de Bailables hasta las 12 de la Noche; 4º, Música Nacional;

5º, Colaboración de la Asociación Musical del Perú. Parece que los ideales de los peticionarios no avanzaron más allá del reducido ámbito del papel sellado...

ASOCIACION ORQUESTAL DE AREQUIPA (AOdA) — Agrupación de músicos profesionales y *dilettanti* de la Ciudad del Misti, fundada el 23 de mayo de 1939, bajo la presidencia del doctor José Portugal y la dirección artística del profesor Armando Maristany, director de orquesta y violonchelista argentino. Está constituida por medio centenar de instrumentistas que, con la excepción de una quinta parte, no perciben remuneración económica. Los integrantes de la AOdA pertenecen a las más variadas actividades, lo que hace un conjunto *sui generis*, compuesto por dos ingenieros, dos médicos, dos comerciantes, un periodista, un profesor de colegio, un gerente de firma industrial, un químico, un comisario de policía, un agricultor, dos zapateros, un curtidor, un maletero, tres sastres, dos contadores, siete empleados diversos, tres maestros de música, un estudiante universitario, cinco colegiales, una señora, una señorita, una niña, tres soldados y cinco instrumentistas profesionales. Heterogéneo pero armonioso conjunto de espíritus líricos, unidos en un común propósito idealista, cuyos frutos vienen palpándose en beneficio de la cultura de la ciudad, que desde la creación de esta orquesta puede contar con un elemento educador al que el público arequipeño debe momentos de elevación espiritual dignos de señalarse como un ejemplo de cohesión, desprendimiento y noble sacrificio.

La AOdA goza de un subsidio fiscal que contribuye al sostenimiento de su presupuesto, el cual es balanceado por la misma entidad, dentro de su heroica estrechez, con los ingresos de sus propios conciertos y también con la contribución generosa del Municipio, la Sociedad Pro-Cultura y diversas firmas de la Banca, el A'to Comercio y algunos particulares, plural ayuda que afianzó las bases inaugurales de la organización y que continúa contribuyendo a su sostenimiento.

Al crearse, en 1945, la Escuela Regional de Música del Sur, con sede en Arequipa, el Gobierno concedió un tácito reconocimiento oficial a la AOdA desde el momento en que no sólo le asignó un subsidio en el Presupuesto de la República, sino que señaló como obligación expresa del Director de la Escuela la dirección simultánea de la orquesta, así como asignó al profesor titular de violín el cargo de Concertino y a otros profesores instrumentales las correspondientes plazas en la orquesta. Incorporado como su Director nato el maestro Alejandro Koseleff, el profesor Maristany pasó a desempeñar la sub-dirección y la plaza de *capo violoncello*, a la vez que asumía la cátedra de ese instrumento y otras de violín y de piano en la Escuela. Maristany, en su condición de fundador e infatigable animador de la AOdA, desempeñó un papel muy meritorio y útil, que la sociedad arequipeña ha sabido reconocer con expresivas muestras de su aprecio al laborioso y abnegado músico, que no se concretó a su grato lucimiento desde el pupitre orquestal, sino que llevó a cabo todo género de menesteres en beneficio de la organización, desde orquestar las más variadas obras para formar el primer repertorio, hasta construir, de su propia mano, instrumentos de que carecía la orquesta. Un juego de timbales y hasta una pequeña arpa de pedales—inaccesibles a la exigua economía de la AOdA—, fueron obra personal y generosa del ingenioso músico, al que muchos de sus colaboradores debieron valiosas enseñanzas técnicas y musicales. Pero para hacer justicia al mérito de todos, debe hacerse constar que poco hubiera valido el esfuerzo de Maristany y de sus colegas, de no haber contado con la ayuda básica de otro valioso animador, el doctor Oscar Heineberg, gerente de una importante

firma industrial y violinista de mérito. Al doctor Heineberg y a su prestigio local como abogado y hombre de negocios, ha debido la AODa en parte muy principal el milagro de una existencia cuya vitalidad en ningún momento ha decaído y, por el contrario, se hace cada día más efectiva y útil a la sociedad arequipeña. El doctor Heineberg sucedió al doctor Portugal en la presidencia de la Directiva y permaneció en el cargo hasta 1946, año en que se retiró voluntariamente, sin dejar, no obstante, de seguir prestando su valioso apoyo a la organización.

Hasta 1947 (año en que se escribe este artículo), la AODa lleva ofrecidos unos cincuenta conciertos, en cuyos programas han figurado sinfonías y otras importantes obras de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Chopin, Wagner, Grieg, Saint-Saens y otros maestros clásicos y románticos, a los que hay que agregar autores peruanos como Daniel Alomía Robles, Manuel Aguirre, Rodolfo Holzmann etc. Ricardo Odnoposoff, Adolfo Odnoposoff, Armando Palacios, Felicja Roon, Julieta Goldschwartz, Héctor Ruiz Díaz, Yolanda de Konberger, Ofelia Carman, Nicancor Zabaleta etc., figuran entre los solistas visitantes, y entre los locales, de Lima y de Arequipa, Armando Maristany, Aurelio Díaz, Mary Vargas Quintanilla, Gregorio Caro, Zoila Aurora de Chávez, Bronislaw Mitman, Maud Orton de Suárez Polar, Virginia van Ordt de Patiño, Lily Moldauer, Graciela Constantini, José Luis García etc.

La primera directiva de AODa estuvo constituida por los señores doctor José Portugal, doctor Oscar Heineberg, doctor Eduardo Rodríguez Olcay, doctor Julio O. Rodríguez, profesor Aurelio Díaz y don Tomás Berenguel. La Directiva de 1947 se eligió como sigue:

Presidente, Ingeniero Miguel J. Iriberry; Vice-Presidente, doctor Luis O. Rodríguez; Fiscal, doctor Oscar Heineberg; Secretario, doctor Gustavo L. de Romaña; Pro-Secretario, señor Juan Peñaloza; Tesorero, señor Jorge Casis; Pro-Tesorero, señor José Rondón Tejada; Bibliotecario, señor Gerardo Joel; Director, profesor Alejandro Koseleff; Sub-Director, profesor Armando Maristany; Delegado de los Profesores, señor Manuel Moscoso Vargas.

ASTENGO, Francisco — Profesor flautista italiano, que empezó a dictar clases en Lima el 9 de agosto de 1859 ("EC" — SRS).

ASTIGARRAGA, Ramón — Profesor de piano que se anunciaba el 13 de noviembre de 1855, alumno de Marmontel en el Conservatorio de París. Se domiciliaba en la calle de la Recoleta, 183, y atendía también en la Oficina del Gas, Callejón de Petateros ("EC" — SRS).

ASTOL, Eugenio — Bajo cómico portorriqueño, que vino a Lima por primera vez en 1891. m. en Cochabamba, Bolivia, el 18 de 1904. Según Moncloa, "era actor muy inteligente y gracioso, y en su género uno de los mejores que hemos conocido. De verdadera vis cómica, talentoso, y discípulo de Valero, se mostraba, a las veces, digno del maestro. Fué, en las diferentes ocasiones que visitó Lima, muy querido del público". Como autor, estrenó *Chifladuras*, monólogo; las zarzuelas en un acto *Nari* (graciosa parodia de la ópera *Ernani*), *De todo un poco* (música del doctor José Benigno Ugarte); *El Maricornio*; *Detrás del telón* y *Electra* (parodia del drama de Galdós, escrita en colaboración con don Manuel Moncloa y Ordóñez). Fué autor también del apropósito en un acto *Patria*, y del drama en verso *¡Pobre actor!*, que según Moncloa, era "sin duda su mejor producción, que fue un éxito ruidoso la noche de su estreno".

AUBRY, María — *Dugazon* de la Compañía de Opera Bufo Francesa de la Minelli, 1878 (Moncloa).

AUDA, Lorenzo — Flautista que el 19 de junio de 1866, en una función en beneficio del primer bajo de la Compañía Lírica, don Jorge Mirándola, ejecutó una Gran Fantasía ("EC" — SRS).

AUDITORIUM DE LA OSN — Fué construído expresamente para los conciertos al aire libre, a raíz de la fundación de la OSN, y se estrenó el domingo 3 de diciembre de 1939, con éxito sensacional, presenciado por un público que se calculó sobre los 6000. El programa, dirigido por Theo Buchwald, se había seleccionado con criterio muy elemental, a manera de sondeo de la reacción popular:

Himno Nacional
 Marcha de *Aida*
 Rapsodia Húngara Nº 2
 Obertura de *El Barbero de Sevilla*
 Farándula de *La Arlesiana*
 "España" de Chabrier
 Danza de *La Vida Breve*

Más adelante y en vista del éxito, Buchwald fué elevando progresivamente la calidad de sus selecciones, con un criterio en que equilibraba lo didáctico y lo placentero, hasta que, a poco de comprobar la excelente receptividad colectiva, empezó a presentar sinfonías completas (de las que en un principio sólo se habían ejecutado movimientos aislados) y hasta páginas de la más avanzada literatura. Así, al lado de obras de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms etc., el público del Auditorium llegó a gustar, con evidentes demostraciones de su aprecio, composiciones de músicos contemporáneos, incluyendo a Strawinsky. Solistas de canto, de piano, violín, chelo y otros instrumentos, han alcanzado grandes ovaciones, así como las escuchó también la masa coral del Conservatorio en el Requiem Alemán de Brahms y otras obras serias.

Desde su fundación, el Auditorium ha ofrecido cada año, entre los meses de febrero y marzo, temporadas regulares, recibidas con unánime aprobación del público y de la prensa. En algunas ocasiones, dichas temporadas, según lo permitían las condiciones climatéricas, se extendieron hasta principios de abril. Y año hubo, el de 1940, en que, comenzando el 21 de enero, se llegó hasta el 12 de mayo, con un total de quince conciertos. Más adelante, éstos se cumplieron regularmente, con un promedio de diez por temporada.

El amplio terreno del Auditorium, instalado en el Campo de Marte, en la misma zona en que años atrás funcionaba el Hipódromo de Santa Beatriz, está dividido en dos zonas: una de bancas, inmediata a la concha acústica, con capacidad para unos mil auditores, que abonan S/. 2.00 por derecho de asiento, y otra más alejada y de libre acceso, sobre el simple césped, en el que se reclinan parejas juveniles, estudiantes, obreros y familias enteras, en la más democrática concentración dominical. La construcción de la concha acústica, sólidamente estructurada, corrió a cargo de la firma Flores & Costa, arquitectos limeños. El proyecto original comprendía una gradería de cemento, con la que era de suponer completa la obra. Pero hasta el momento de escribir esta nota, continúa en la condición de proyecto. En diversas ocasiones, las autoridades han cedido el Auditorium para representaciones de teatro clásico, ópera y ballet, e incluso para otras actividades

de tipo multitudinario, no siempre, por desgracia, a tono con el carácter de difusión cultural que originó su creación.

AUGIER, . . . — Bajo cantante de ópera, francés, que vino con la Compañía de la Alhaiza, en 1877, y más tarde con la de Castelmary (Moncloa).

AULES, Manuel — Barítono español que vino con la Compañía del maestro Rupnick, 1896 (Moncloa).

AVIGNONE, Antonio — Primer barítono de la Compañía de Ópera de la Barilli, 1852 (Moncloa).

AVILA, Purificación — Primera tiple cómica española de la Compañía de Zarzuela Zamacois, 1871 (Moncloa).

AYALA, Juana María — "Dama de cantado" que se presentó por primera vez ante el público de Lima el 16 de febrero de 1830, en "el delicadísimo dúo en castellano de la célebre ópera *Miguel Angel*". No sabemos con quién fué el dúo ("Mercurio Peruano", feb. 15 — SRS).

AYARZA, . . . — Autor de la canción patriótica "A la Sanción de la Libertad en los campos de Ayacucho", letra de don Justo J. Figuerola, compuesta en 1824 y publicada por Herrera en *El Album de Ayacucho*, pág. 304-305.

AYARZA, Alejandro, Karamanduka — Mayor de ejército y celebrado cultivador de la lira popular, n. en Lima el 21 de julio de 1884. Autor del libreto y música de una humorada escénica costumbrista, *Música Peruana*, que constituyó uno de los más aplaudidos y estimulantes motivos de suscitación localista en cuanto al relieve que, quizá por primera vez en ese tono, supo dar *Karamanduka* a los asuntos populares y a los hoy llamados ritmos criollos. La cristalización escénica de prácticas coreográficas tradicionales, en una justificación ambiental de tipo "huachafo", traviesamente conectada con los personajes que inventó Fausto Gastañeta —*Dofia Caro* y sus hijas—, y otros motivos de la amplísima gama costumbrista de Lima, llevados a la escena en una época en que todavía nadie hablaba de *folklore* —ni se conocía el término—, hicieron de *Karamanduka*, sin que él mismo imaginara los alcances de su "mataperrada", un precursor meritisimo de lo que años más tarde iba a constituir casi una institución nacional: el "folklorismo". A nadie podía ocurrírsele, en aquellos tiempos, que con tales motivos pudiera crearse todo un mecanismo de investigaciones, análisis y rebuscas, para llegar a la conclusión de que todo aquello que constituía simplemente una diversión popular o de "medio pelo", iba a tener un significado sociológico y a motivar una literatura pseudocientífica, con todas las consecuencias del empirismo, la demagogia y hasta el auspicio oficial, pomposa y absurdamente representado en la inverosímil Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas Peruanas, dependiente del Ministerio de Educación Pública. *Karamanduka*, mucho menos complicado que todo esto, hacía su folklore espontáneamente, es decir, legítimamente. Intuitivo y criollazo a las derechas, él sentía el folklore y lo traducía a su manera, una manera feliz, dentro del género burlesco de su humorada. Y que acertó no cabe duda: *Música Peruana*, "Gran Revista Nacional Humorística, en un acto y tres cuadros", se representó más de cien veces consecutivas. Su estreno, en el ya desaparecido Teatro Victoria, de la calle de Orejuelas, fué sensacional. Prácticamente, todo Lima acudió a ver cómo era aquello de la música de jirana

sobre un escenario y con aquellos personajes que hasta entonces sólo habían vivido en las columnas periodísticas. El elenco de intérpretes también fué una ocurrencia de *Karamanduka*, pues si hubo uno que otro profesional de las tablas, fueron varios los improvisados y adiestrados por el propio autor, buen cómico a su vez. De allí iban a salir, casi como productos de folklore, algunos de los que años después figurarían —y figuran todavía— como "astros" del Teatro Nacional. *Música Peruana* siguió representándose en diferentes temporadas, incluso cuando ya el folklore había tomado entidad intelectualizada, como cosa digna de estudio y hasta de Resolución Suprema. *Karamanduka*, naturalmente, nunca figuró entre los folkloristas con Resolución Suprema, pero tuvo un impulso genuino, propio precisamente de lo que es folklore, es decir, cosa de arraigo en la tierra misma y en los sentimientos congénitos de quienes la habitan y la viven de veras. Y así fué también el autor de un vals popularísimo, "La Palizada" (incluído entre los números que más éxito tuvieron en *Música Peruana*), que empieza con aquello de

Pásame l'agüilla, l'agüilla, l'agüilla, *
yo no te la paso, cholito,
¡ni de raspadilla!

que llegó a ser el prototipo de vals jaranero y perdura irremovible en los repertorios de todos los cantores y guitarristas de pura cepa limeña, hoy un tanto sofisticados en torno a los micrófonos de radio. Por último y entre muchas páginas volanderas y ya olvidadas, compuso también una canción de tipo marcial y patriótica, "Los Reservistas", improvisada en el vivac de Chorrillos, cuando se alistó en el Batallón N° 11 y participó en las maniobras de 1907, principio de su carrera militar. La canción, de tipo marcial, fué editada (canto y piano) por Brandes & Cía. y más tarde instrumentada para las bandas del Ejército por Libornio y para la del Batallón Gendarmes por Nicanor Tapia y Mendizábal. El éxito de *Música Peruana* estimuló la producción de *Un Martes de Carnaval* o "*Pilsen Lima*" y *Un Paseo a Burro*, piezas de corte similar a *Música Peruana* y que, aunque no en el mismo grado, fueron también muy festejadas. Humor sano, fresco y picante, aunque un tanto elemental y chocarrero, *Karamanduka*, miembro conspicuo, el último que hoy queda, de la famosa "Palizada", ** ya a los dieciocho años era un dandy, de muy buena pinta física, cantor de preciosa voz, torero y rejoneador, guitarrista y, sobre todo, arrogante sustentador de la tradición caballeresca del militar enamorado, bailarín y trompeador, criollo de pura cepa limeña, de esos que, como Augusto Paz Ezeta y otros insignes fieles de la marinera, siempre prefirió un buen "puro de Ica" y una sabrosa *butiferra* a las importaciones sajonas del *sandwich* y el *whisky*. Hoy, ya sosegado por los años, conserva sin embargo las peculiaridades de una personalidad *sui generis*. Y ahora se ocupa mucho de su futura muerte y cada vez que asiste a algún sepelio, hace aparte con sus amigos y los invita a visitar la tumba que ya se ha preparado "artística y folklóricamente" y en cuya lápida preside la decoración una guitarra... Esto es legítimo folklore —sabiduría del pueblo—, y este es el genio de *Karamanduka*.

* En el argot limeño, *agüilla* equivale a plata, dinero, "agua".

** Grupo de "fantes" (modismo derivado del inglés *fighter*, pelear) que, andando a media noche por las calles de Lima y descubriendo en sus andanzas alguna fiesta promisoriosa, entraban de puro guapos y se adueñaban de la fiesta y sus "elementos", vale decir, licores y mujeres. ¡Y ay del que se opusiera! Esto era lo que hoy llamaríamos, eufémicamente, un "matiz" de la Lima nocturna de fin de siglo.

AYARZA, Rosa Mercedes — v. MORALES, Rosa M. Ayarza de...

AYARZA Y GOMEZ FLORES, José — Pianista y cantante arequipeño, n. el 20 de julio de 1848 y m. en Lima el 16 de febrero de 1926. Era padre de Rosa Mercedes y de Alejandro Ayarza. Había estudiado música, piano y canto en París y fué su maestro el célebre baritono Buganelli. Durante largos años, el señor Ayarza fué un maestro muy solicitado, y su casa fué un centro lírico de los más activos y principales de su tiempo, en que su esposa, doña Rosa Morales de Ayarza, bien dotada cantatriz, constituía muy loado atractivo artístico.

AYLLON Y TORRE UGARTE, Román — Pianista de salón y compositor de música ligera, n. en Lima el 13 de marzo de 1887, m. el 26 de diciembre de 1924. En su categoría de *amateur*, fué uno de los últimos en su género que pudo ufanarse de un éxito excepcional, que de las fiestas sociales de Lima, en las que fué muy celebrado, pasó a la popularidad más expansiva, gracias a un acierto de veras chispeante y mantenido indeclinable durante años, ante el público de mayor autoridad para imponerlo: el público taurino. Fué con un gracioso y pinturero pasacalle, "¡Olé, Gaona!", que desde su estreno, el día del sensacional *debut* del famoso torero mexicano —el primero de los "ases" de su tiempo, en 1916—, se encajó en la simpatía de los taurófilos y hubo de repetirse ineludiblemente en cuanta corrida, con Gaona o sin él, se celebraba en la Plaza de Acho. A base de tal éxito, que se agregaba a los muchos con que Ayllón se hizo tan popular, compuso más tarde otros similares, en honor de Belmonte y de Joselito, pero... "¡Olé, Gaona!" continuó siendo el preferido, aun en los días en que estos otros diestros excitaban a los públicos con sus faenas admirables. Numerosos valsos, tangos, one-steps y demás tipos de moda en sus días, mantuvieron largos años el nombre de Ayllón en las vidrieras de las casas editoras y en las simpatías sociales. Su temprana muerte fué muy lamentada, porque a sus méritos en el género que dió tanto placer a sus cultivadores, aunaba calidades personales que lo rodearon de estimación. Escribió también la música de *Carnaval*, juguete lírico de Angel Origgi Galli.

AYMERI, Adela — Soprano dramática italiana que vino a Lima en 1894 y cantó las óperas *Il Trovatore* y *Norma* con la Compañía de Zarzuela que actuaba en el Olimpo (Moncloa — v. *Sinfónicos* en "EC", oct. 9).

AZPEITIA, Fr. Juan — Sacerdote limeño, cantor y organista, n. en 1568 y m. el 15 de diciembre de 1649.

Fué hijo de este santo convento de San Francisco de Jesús de Lima, natural de la misma ciudad, muy religioso, observante, y pobre. Eligiólo la Provincia en Ministro Provincial el año de 1627 (cuando él menos lo pensaba), carga debida a su santo celo, y negociada por su virtud y humildad. Gobernó la Provincia su trienio, con prudencia y caridad. Tenía todo lo afable, que no ocasionaba a relajación, y todo lo apacible, que rinde la voluntad a obedecer con amor.... / Fué muy cabal eclesiástico, y por extremo observante de las constituciones y leyes de la religión, y muy atento a las ceremonias del oficio divino, coro y altar. En su mocedad ejercitaba a un tiempo los oficios de predicador, organista y vicario de coro, porque fué de agradable voz y muy diestro en el canto eclesiástico. Y en lo cansado de su edad se entretenía en escribir tratados de creación y contemplación a que era muy inclinado y al silencio y recogimiento. / Queriendo Nuestro Señor darle la corona y eterno descanso, le vino una enfermedad penosa, que padeció cuatro meses sin levantarse de la cama, ejercitando muchas virtudes, y siempre con el semblante alegre, manso y apacible. Preparóse con todos los sacramentos que recibió devotísimamente; y habiéndole cantado el credo, entonó luego la comunidad el himno *Tu deum laudamus*,

que pidió él cantasen, con que arrobados los sentidos, más pareció entrar en dulce sueño, que en agonía de muerte, que desatando el alma del cuerpo, dejó su rostro muy venerable y hermoso, miércoles de mañana, 15 de diciembre del año de 1649, en este insigne convento de Jesús de Lima, a los ochenta y uno de su edad, y sesenta y seis de hábito. Fué sepultado honoríficamente el siguiente día; y siendo moreno, y que en vida tenía las manos ásperas y feas, advertimos todos, no sin admiración y ternura, la blancura de su cuerpo, en especial los brazos, pies y manos albas, hermosísimas y más blandas, tratables y suaves que las que tiene un niño de entera salud.

Así lo refiere el padre Diego de Córdova y Salinas en la *Crónica de la religiosísima provincia de los Doce Apóstoles del Perú* etc., ed. de 1651, Lib. III, Csp. XX, pp. 260 y 261, y lo reproduce Evaristo San Cristóbal en el t. I, pp. 133 a 135, del *Apéndice al Diccionario Histórico-Biográfico de Mendiburu*, — Gil, Lima, 1935.

AZULA, Tomás — Tenor de ópera español; vino a Lima con Bulli-Paoli, en 1871, y pasó luego a la Compañía de Zarzuela de la Zamacois (Moncloa).

B

BERRIOLA, Salvador — Vio'onchelista y maestro italiano, n. en Nápoles, el 18 de junio de 1844, m. en Lima, el 30 de julio de 1926; hijo de don Pascual Berriola y de doña Rafaela Raimondi. Hizo amplísimos estudios musicales en el Real Collegio di Musica San Pietro a Majella, de su ciudad natal, diplomándose violonchelista y profesor en numerosas materias, con altos puntos de examen. Dieciséis certificados y diplomas conserva su familia, que acreditan los conocimientos que adquirió Berriola en *Harmonía, Contrapunto, Composición, Reducción de Música Militar* etc., y, además, como maestro concertador y director de orquesta y banda, profesor de instrumentos de viento y de cuerda, de piano y canto. Al abandonar el Conservatorio, obtuvo un honroso certificado con la firma del célebre Mercadante, que era entonces su Director, en abril de 1865, y declaraba haber cumplido sus deberes artísticos "*col massimo zelo ed intelligenza nella qualità di suonatore di violoncello, sia da primo in orchestra, come da concertista. Lo stesso ha pure studiato armonia, composizione e riduzione di musiche militari, ed ora sorte per aver terminato il suo tempo, i suoi studi per esercitare la professione, avendone la necessaria capacità.*" En el mismo año ingresó en el 58º Regimiento de Infantería, como Director de la banda e instructor de los alumnos de música, y en 1867 participó en la campaña por la Independencia y la Unidad de Italia, por lo que el Consejo de Administración de dicho Regimiento le otorgó la Medalla Conmemorativa. También obtuvo, en 1871, el Diploma y Medalla a los Beneméritos de la Liberación de Roma, por la Junta Municipal de Milán, y en el mismo año, el contrato oficial como *Capo Banda e 1º Violoncello al Cembalo*, de la Orquesta y Banda Cívica de Savona. Dos años después, se retiraba de este puesto por propia determinación y con el reconocimiento de "*molta capacità, zelo, assiduità e buon volere, siffattamente da meritarsi la stima dell'Amministrazione che lo ebbe nominato.*" En 1875, resuelto a trasladarse a América, obtiene los últimos certificados de la Junta Municipal de Milán, de las Escuelas Musicales de Savona, de la Escuela Musical de Ferrara y del Instituto Musical del Municipio de Perugia, con reconocimiento de sus méritos artísticos y profesionales, este último, bajo la firma de otro célebre maestro italiano, Giovanni Bolzoni. Por último, el Director de la Orquesta de Lucca, declara los ser-

vicios prestados por Berriola en conciertos públicos y privados, varias veces como sustituto del violonchelista titular de la Cappella Comunale y como maestro del Instituto Musical. Con la constancia de tan probada capacidad y experiencia, el maestro Berriola llegó a Lima en 1876, joven de treintidós años. Pronto se incorpora no sólo a nuestra vida musical y social sino también a nuestras inquietudes nacionales, como lo prueba al prestar sus generosos servicios en la Guardia Urbana durante la Guerra del 79. El 8 de agosto de 1886 funda la primera Estudiantina Limeña, con damas y caballeros de la mejor sociedad, alumnos suyos. Y el 15 de diciembre de 1893, la segunda. Con ambos conjuntos, acordes con el gusto predominante de aquellos días, ofrece muy alabados conciertos. En 1894 casó con doña Josefina Sassone. Su actividad de músico fué muy lucida como solista de violonchelo, tanto en el Orfeón Francés como en la Filarmónica, al lado de Claudio Rebagliati, Francisco Francia y otros maestros. Dejó centenares de páginas musicales inéditas, en su mayoría arreglos para banda militar, transcripciones y también creaciones propias de diverso carácter. La Casa Brandes editó, según papeletas de SRS, varias piezas ligeras, tales como polkas, pasodobles, marchas etc., y transcripciones de operetas y zarzuelas de moda. El señor Berriola dejó un imborrable recuerdo en la sociedad de Lima por sus cualidades de probidad artística y por su noble conducta y elevados sentimientos.

BLOGNESI, coronel Mariano — Hijo del siguiente, n. en Arequipa el 2 de febrero de 1825, m. en Lima el 11 de julio de 1899. Heredero de la vocación musical paterna y hombre de amplia cultura, se distinguió también como soldado de arrogante patriotismo y tomó parte en la Guerra del Pacífico, en la que, entre otros hechos de armas, tocó el comando de las Baterías de Chacra Alta (Callao), que hizo volar a la entrada del ejército invasor. En plena etapa bélica, su vocación pedagógica le llevó a publicar un volioso texto: "MAXIMAS, / CONSEJOS é INSTRUCCIONES / SOBRE EL ARTE DE LA GUERRA. / Recopiladas de varios autores, sobre la obra del mismo título / del Capitán Lendy y traducidas / del inglés, francés é italiano". Esta obra, de 136 páginas, dedicada al Secretario de Guerra, coronel don Miguel Iglesias, fué editada en 1880 (Imprenta Mercantil del Callao / de M. Darío Arrús, / Plazuela del Teatro N. 53 / Lima). Pero antes de la Guerra, ya Bolognesi había puesto su capacidad intelectual al servicio de las armas, al publicar, en 1864, su "PRONTUARIO / DE / INSTRUCCION MILITAR", obra de 250 páginas, que fué aprobada por el Gobierno (A. Aubert y Ca. / Librería General, Calle de la Unión, num. 241. / Lima) (Biblioteca Nacional, Varios, 3045, antes del incendio —SRS). Dos años antes, Bolognesi había sido autor de la *Demarcación de la Ciudad por Cuarteles* y de la denominación de las calles de Lima con los nombres de las demás ciudades y pueblos de la república. Más tarde y como prueba de su constante interés por los problemas de la institución escolar, concibió un inteligente y precioso "NUEVO METODO / DE / LECTURA", cuya primera parte publicaron sus hijas María y Pepita Bolognesi Coloma, al año siguiente al de la muerte del autor (Imprenta de la Escuela de Ingenieros / Julio Mesinas / 1900). En 1864, el militar, músico y pedagogo se luce como periodista, en su condición de redactor principal del semanario literario y político "El Hijo del Pueblo", cuyo primer número aparece el 27 de febrero. Y, como si no hubiera bastante ya, la revisión de papeles familiares, que debimos a bondadosa cescesión de la señorita María Bolognesi, nos revela a su padre como escritor de evidente mérito literario, poeta de delicado lirismo y hasta afortunado amateur del dibujo. Sin embargo, entre todas estas manifestaciones de una indomable inquietud espiritual, Bolog-

nesi daba preferencia a la música. Organizador y mantenedor activísimo de centros musicales y de numerosos conciertos públicos y privados que contribuyeron notablemente a la animación de la vida artística limeña, fué Presidente de la Sociedad Filarmónica de 1866, que él reorganizó a base de la que se había establecido en 1863, según se hace constar en el nuevo Reglamento, "Sancionado y promulgado en el lugar de las sesiones en Lima, á 14 de Octubre de 1866". Su primer concierto se efectuó el 14 de diciembre del mismo año, comentado en "El Comercio" del día siguiente, Para este acto contó Bolognesi con la colaboración de los hermanos Rebagliati, de Bernardo Alcedo, Francia Neumann y otros notables músicos peruanos y extranjeros. Pocos meses duró el coronel en esta Filarmónica, pues apenas cumplidos los conciertos segundo y tercero (enero 19 y marzo 20), aparecen en los diarios avisos en que se convoca a los socios para establecer un nuevo Reglamento, que fué aprobado el 5 de mayo, ya bajo la presidencia del señor C. D. Bergmann y con don Rafael Morales como Secretario, en sustitución de don T. Ch. de la Rosa. Pero su apartamiento de la Filarmónica —debido probablemente a algún desacuerdo privado— no había de significar su apartamiento de la actividad musical, pues ya se ve en los diarios "que el señor Bolognesi, tan conocido entre nosotros se ha dedicado a dar lecciones de música". "Los conocimientos del señor Bolognesi —agregaba la nota periodística— son vastos y goza de una reputación tan grande como merecida" ("EC", julio 8, 1867). Por esta época había publicado un *Compendio de Música Elemental* y un *Manual de Solmisación*, "utilísimo para las personas que deseen adquirir buenos conocimientos musicales" ("EC", julio 8, 1867). En 1870 figura como profesor de música y canto en el Liceo de Niñas que dirigía la señora María A. de Seoane y que estaba instalado en la calle de Santa Rosa de las Monjas. El mismo año le tenemos como Director de la Sección Música de la Academia de Bellas Artes. En 1872 dirige la Sociedad Amantes de la Música, en cuyo local ofrece un concierto con números de piano, instrumentos diversos, coro y orquesta, el domingo 17 de noviembre ("La Patria", novbre. 18—SRS). En 1873 y pese al fracaso de una Academia de Música que había dirigido durante la administración Balta y que hubo de clausurarse por falta de fondos para su sostenimiento, abrió otra, bajo el título de Academia Nacional, cuyas clases inició el 1º de octubre, según anuncio publicado el 20 de setiembre. Hallábase ya en progresivo desenvolvimiento el plantel y contaba con tan bien dotados alumnos, que fué posible organizar una brillante demostración pública, con motivo de la celebración del aniversario nacional, el 30 de julio de 1874. Una escuela impresa, que tenemos a la vista, invitaba a dicho acto, dedicado a S. E. el Presidente de la República, don Manuel Pardo. El concierto se efectuó en el Palacio de la Exposición, a las 2 de la tarde, y su programa, demostrativo de la rigurosa enseñanza técnica del maestro Bolognesi y del mejor gusto artístico posible en esos días, prometía un éxito brillantísimo. Pero sucedió algo inesperado y tremendo: que el Presidente de la República daba lectura a su discurso y, sea por distracción de Bolognesi o porque lo dilatado de la peroración presidencial le hizo perder la paciencia, lo cierto es que el coronel músico dió comienzo a la Obertura inicial —que era composición propia— ¡cuando S. E. estaba aún en pleno uso de la palabra! El efecto debió ser desastroso, es de suponerse; pero las consecuencias fueron fatales y eso sí lo sabemos, pues al día siguiente, el Ministro de Justicia e Instrucción, doctor José Eusebio Sánchez, dió orden terminante de clausurar la Academia. El impaciente músico, por haber procedido con rotundidad demasiado militar, lo perdió todo, incluso los gastos causados por el concierto, que ascendían a la suma de S/. 516.00, los mismos que en vano reclamó a la Municipali-

dad, como sabemos por el decreto que se lo niega rotundamente y que se publicó en "El Nacional" del 29 de setiembre del mismo año. Sin embargo, Bolognesi, que tenía una vocación a toda prueba, volvía a insistir ante las autoridades departamentales en demanda de su apoyo para "el establecimiento en debida forma de la Academia" de que era director. Solicitaba, por medio de una circular impresa, cuya hoja conservamos, el voto de los miembros del Honorable Consejo Departamental, en favor del dictamen en mesa. El documento, muy bien escrito y mejor fundado, no logró el efecto apetecido, como se deduce de otra circular impresa que, con fecha 18 de setiembre de 1876, distribuyó en Lima, dirigida "A los Padres de Familia" y en la que declara haber perdido "mas cada día la esperanza de que el Consejo Departamental vuelva á instalar la Academia de música, creada en la administración Balta".—La casa editora de música N. Paté, de París, publicó algunas piezas de Bolognesi y éstas tuvieron tanta boga que cuando él llegó a París (1879?) descubrió que se habían publicado diez más que se le atribuían. Y, al saludarlo, Mme. Paté le había dicho: "Oh monsieur Bolognesi! Je croyez qui vous eté en Amérique!" (?) — En un álbum particular de su descendiente María Bolognesi Coloma figuran manuscritas: "Polka | Porvenir | Dedicada al cumpleaños de la Señora | Rosa Coloma | Por su obsecuente y sincero servidor | Mariano Bolognesi | Agosto 30 de 1855." "La Americana | Composición Poética y musical | dedicada | al Ilustre G. Zaragoza -por- Mariano Bolognesi | 1862."

BOLOGNESI CAMPARELLA, Andrés — Músico italiano, violonchelista y maestro, n. en Génova, 17, y m. en Arequipa, el 27 de agosto de 1834. Sequi y Calcagnoli suponen que había llegado a Lima a fines del XVIII. Y Manuel Vegas Castillo, en sus "Efemérides Peruanas" publicadas en "EC", refiere que, al desembarcar en el Callao, con real licencia, don José de Boqui [¿Bocchi?], que llegó el 21 de julio de 1810,

llamó la atención su tránsito por la capital, en razón de estar prohibido el ingreso de extranjeros al Perú, pues sólo había dos en Lima: don Andrés Bolognesi . . . y don José Cópola, repostero del virrey Abascal.

Era nuestro músico hijo de otro genovés, don José Bolognesi, de quien afirman Moncloa y Portal —el primero en un artículo publicado en "EC" del 20 de julio de 1904 y reproducido en su *Diccionario*, y el segundo en su libro *Lecturas Históricas Comentadas*, Lima, 1918— que había sido uno de los primeros maestros de Paganini. El dato, que ninguna de las biografías de Paganini confirma, proviene de los mismos autores Sequi y Calcagnoli. Venía a América, don Andrés Bolognesi, después de haber sido maestro de Capilla de la Catedral de Lisboa y profesor de violonchelo del Príncipe de Portugal (probablemente el que al subir al trono llamóse Juan VI, muerto en 1826). Como testimonio del aprecio que profesaba a su maestro, el Príncipe le había obsequiado su propio violonchelo, que Bolognesi trajo al Perú y utilizó hasta sus últimos días. El preciado instrumento, que muchos años después fué descubierto en Bolivia por el crítico y violinista limeño don Pedro López Aliaga y cuyo paradero hoy se ignora, tenía grabadas las armas reales de Portugal y llevaba en el fondo de su caja sonora la inscripción "*Matriti, por Granatensen Josephus Contreras. Anno 1750*" (José Contreras era el más famoso violero que tuvo España por aquellos tiempos y se le conocía con el sobrenombre de *El Granadino*; su maestría y fama las heredó un hijo suyo del mismo nombre). En 1810, Bolognesi se trasladó a Arequipa, ciudad en la que, dos años después, contrajo matrimonio con doña Juana Cervantes, perteneciente a principales familias mistianas

(Martínez: *La Catedral de Arequipa y sus Capitulares*, Arequipa, 1931, p. 169 — SRS). El mismo año de su matrimonio, 1812, el maestro se encuentra nuevamente en Lima. Y es entonces cuando va a desarrollar una intensa actividad musical, que culmina en un hecho que debió de impresionar profundamente a los limeños: la organización de la primera temporada de ópera. La prensa limeña señala ese año como punto de arranque de un proceso escénico-musical que iba a constituir más adelante una de las más apasionantes aficiones locales. Reunió Bolognesi a unos cuantos artistas que actuaban en teatro de verso y a las pocas voces que pudo descubrir en el medio, para formar un elenco que tenía por figuras principales a la soprano Carolina Griffoni y a su marido el tenor Pedro Angerelli. Eran los tenores Roldán y Antonio Barbeyto, el barítono Catalán, el bajo José María Rodríguez y, en la condición de comprimaria, la joven limeña Rosa Merino, que nueve años más tarde iba a convertirse en la celebradísima primera intérprete de la Marcha Nacional. Como bailarina, Paca Rodríguez. La empresa debió de significar al entusiasta maestro genovés esfuerzos extraordinarios en un medio absolutamente inexperimentado en tales achaques líricos, pues hubo de prepararlo todo: solistas, coro, orquesta, escenario etc. Se estrenó la Compañía de Bolognesi con *Il Matrimonio Segreto* de Cimarosa, y siguieron las representaciones del más moderno repertorio de esos días: *La Serva Padrona* de Pergolesi y tres obras de Paisiello: *Nina o la Pazza per Amore*, *Il Barbiere di Siviglia* y *La Pupilla* (erróneamente atribuida al propio Bolognesi por Sequi y Calcagnoli). Para tan importante acontecimiento artístico, el Teatro de Lima fué objeto, según recuerda Moncloa, de notables reformas, entre ellas la pintura de numerosos decorados y de un celebrado telón de boca que representaba el Parnaso, pintado por don José del Pozo y que tenía inscrita la siguiente octava, original del Conde de las Torres:

Útiles de este Pindo refulgente
 Son auxilio a hospitalica indigencia
 Que Apolo, como médico excelente,
 Si aquí da el metro, allá la providencia.
 Mi farsa es una acción grave y decente
 De honrosa política o influencia,
 Y el que otro viso hallare en el que inflama,
 Aproveche la luz, deje la llama.

El clásico alumbrado de candiles (de donde viene aquello de candilejas) fué sustituido por el entonces excitante modernismo de los velones. Fué así como el antiguo coliseo en que *La Perricholi* soliviantaba al público limeño con su repertorio de tonadas picantes y la arrogancia propia de su encumbrada posición de conquistadora virreinal, se convirtió en centro generador de un ritmo espiritual de elevado nivel, purgando su pasado de trivialidad, gracias a la decidida empresa de un maestro culto como Bolognesi, cuyo encanto anecdótico acrecienta los años. Don Andrés abrió el camino que más tarde habrían de seguir empresas mejor preparadas y de mayor categoría artística: había puesto la primera piedra del edificio lírico de la república. O el primer adobe, como correspondería a la tradición arquitectónica limeña. Producido el inevitable derrumbamiento, después de haber albergado algunos centenares de espectadores y de haber vibrado a sus aplausos, Bolognesi se trasladó nuevamente a Arequipa, donde permaneció cuatro años. El 4 de noviembre de 1816, su esposa, ya reinstalado el matrimonio en Lima, daba a la Patria al que había de ser uno de sus más ilustres hijos, el heroico y glorioso coronel don Francisco Bolognesi. Don Andrés volvió a tomar, con renovados ardores, su función de músico, y en 1818 asumía el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral, nombrado por el Ilustrísimo Arzo-

bispo monseñor Bartolomé de las Heras, que se contaba entre sus más adictos admiradores y amigos, así como lo fuera también el famoso marqués de Montemira, uno de los propulsores y mecenas de nuestra vida musical de fines del virreinato y principios de la república, padrino de bautismo de Francisco Bolognesi. Seis años permaneció el maestro genovés al frente de los destinos musicales de nuestra Iglesia Metropolitana, hasta que, en 1824, lo sucedió don Julián Carabayllo. Se dirigió entonces una vez más a Arequipa, donde permaneció varios años, para retornar nuevamente a Lima, en 1830. Vino de Islay, en la goleta "Catalina", que llegó al Callao el 13 de enero. Aquí fué recibido con expresivas muestras del aprecio que había conquistado en los círculos artísticos y sociales. De ello da cuenta un comunicado aparecido en el "Mercurio Peruano" del 16, en que *Los aficionados a la filarmonía* le dedican afectuoso elogio y esperan que los "e'ctrice con sus conocimientos músicos" y que la capilla de nuestra Iglesia Matriz vuelva "a tener el brillo y gusto que en otro tiempo le inspiraba el señor Bolognesi y a mas la enriquecerá de las mejores músicas como antiguamente lo hacia", etc. El maestro agradeció este saludo en conmovida comunicación al mismo periódico, publicada el 19. Y tres años después regresaba, ya para no volver más, a la ciudad del Misti, en la que, así como en Lima, fué recibido con fervorosas pruebas de afecto, de modo especial manifestadas a traves de una hoja impresa que se conservaba en la Biblioteca Nacional, antes del incendio (3/0081, Paz-Soldán, 520, N° 517, SRS) y en que el elogio toma las formas más hiperbólicas, pues dice el anónimo autor que:

"La música jamas ha tenido triunfo igual en los ánimos de los Arequipeños que durante los conciertos que dirigidos por el Sr. D. Andres Boloñesi, acompañaron la novena de N. S. del Rosario, en la Iglesia de Predicadores. Allí experimentaron todos aquel divino poder de la musica, que es mas facil al hombre el sentirlo que el explicarlo.— El celebre D. Andres Boloñesi parecia haber usado de una vara magica para levantar de su Violonchelo aquellos armoniosos tonos que dejaron encantados los sentidos de los concurrentes, los que ya se imaginaban haber sido transportados a aquel lugar en la inmensidad desde donde se oye la dulce y melodiosa musica de las esferas . . . su enagenamiento habia llegado a tal grado de entusiasmo, que el silencio que siguió a las admirables piezas que se acababan de ejecutar, empesaba a formar un vacuo en sus corazones, y se hallaban cual aquel, que despues de haber vuelto en sí de uno de esos deliciosos letargos causados por el opio, a los que con razon denominan los Asiaticos el Paraiso de Mahoma, sieste haber pasado de la gloria a un lugar de miserias. . . ."

En la última etapa de su vida, el maestro Bolognesi, a quien sus admiradores limeños continuamente llamaban, se entregó a la atención de un importante negocio para el que tuvo que viajar al Cuzco e internarse a la montaña; adquirió allí grave enfermedad, que le ob'igó a retornar a su querida Arequipa, donde falleció el 27 de agosto de 1834. Su esposa le sobrevivió hasta el 28 de enero de 1857. Además del Héroe de Arica, dejó don Andrés Bo'ognesi otro hijo militar, el coronel don Mariano Bolognesi, soldado pundonoroso, intelectual y artista de nota. Y para mayor vinculación histórica con el Perú, el nombre del viejo músico genovés figura entre los firmantes del Acta de la Independencia, al lado de José de la Torre Ugarte y otros ilustres próceres, según nos lo hace recordar Manuel Vegas Castillo en sus citadas "Efemérides Peruanas" (julio 16, 1821).

BRACESCO RATTI, Américo — N. en Lima, junio 5, 1890. Estudió la música por breve tiempo en esta ciudad y viajó después a Italia, donde continuó su cultivo en Génova. De vuelta en Lima, estrenó, en 1912, la zarzuela de tema nacional *La Cosecha*, libreto de *Julio de la Paz* (Julio Baudouin).

Es autor de una *Marcha*, compuesta en homenaje a la ciudad de Trujillo, y de otras piezas inéditas.

BRACESCO RATTI, Renzo — Compositor y maestro, n. en Lima, octubre 22, 1888. Muy joven inició en esta ciudad su aprendizaje musical con Claudio Rebagliati. En 1903 viajó a Italia, donde continuó sus estudios hasta su vuelta a Lima, en 1907. Permaneció aquí dos años y regresó a Italia, dedicándose desde entonces a un estudio sistemático. Su primer profesor de armonía fué Simplicio Gualco, en Génova. Pasó después a Milán e ingresó al Regio Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi", donde siguió el curso completo de piano con Giuseppe Frugatta, y los de contrapunto, fuga y composición con el notable Vincenzo Ferroni, que había sido discípulo de Massenet. En 1919 obtuvo su diploma de Canto Coral, y en 1920 el de Composición. En 1923 fué llamado para desempeñar una Cátedra de Teoría, Solfeo y Dictado musical en el propio Conservatorio que lo había diplomado y en la condición de Profesor adjunto. Permaneció en dicho cargo hasta 1928, año en que asumió la Dirección de la Scuola di Musica "Claudio Monteverdi", en la misma ciudad de Milán. Desempeñó este cargo hasta 1932. Además de su actividad como profesor, participó en diversas organizaciones musicales, desempeñó la plaza de organista de la Chiesa delle Grazie de Milán, actuó en conciertos de radio y, desde 1933 hasta 1937, fué Vice-Cónsul Honorario del Perú en Milán. En 1937 vino por breve tiempo a su país y volvió nuevamente a Italia, donde continuó su actividad artística y docente. El Consejo Directivo de la Cultura Musical lo propuso para la dirección de la Escuela Regional de Música del Norte, con sede en Trujillo, cargo que asumió en enero de 1948.

REPERTORIO

PIANO

- 1.—*Gavotta*. 2.—*Scherzo en Fa-menor* 3.—*Fugas* a 2, 3 y 4 voces.

VIOLIN Y PIANO

- 4.—*Sonata en Re-mayor*.

VIOLONCELLO, ARPA Y ORGANO

- 5.—*Andante cantabile*.

TENOR, VIOLIN Y ORGANO

- 6.—*O Salutaris Hostia*. 7.—*Ave María*.

CANTO Y PIANO

- 8.—*Romanzas varias*.

CUERDA

- 9.—*Cuarteto en Re-mayor* (dos violines, viola y violoncello).

ORQUESTA

- 10.—*Danza rústica*. 11.—*"Idillio"*. 12.—*Adagio espressivo*.

CORO

- 13.—*De profundis e Requiem*, a 8 voces sin acompañamiento. Ejecución por el Regio Conservatorio de Milán, el 27 de enero de 1921, XX aniversario de la muerte de G. Verdi, en el Teatro del Popolo. Estreno en Lima: TM. por el Coro del Conservatorio bajo la dirección de Sánchez Málaga, Junio 21, 1949.

- 14.—*Misa* a 2 voces y órgano. 15.—*Ave María* a 2 voces y órgano.
 16.—*Ave María* a 4 voces femeninas 17.—*Ave María* a 4 voces mixtas.
 18.—*Tantum Ergo* a 2, 3 y 4 voces. 19.—*Motetes* a 2, 3 y 4 voces.
 20.—*Vera Languores*, motete a 4 voces mixtas.
 21.—*Alleluja* (Pro-Pace 1945) a 4 voces mixtas.

TEATRO

- 22.—*Atahualpa*, ópera en 3 actos, libreto de Luigi Orsini, inspirado en el tema de la Conquista Española, año 1532 (en preparación).

BUCHWALD, Theo — Director de orquesta, n. en Viena, setiembre 27, 1902. Estudió el piano con Richard Robert y todas las materias teóricas de la música con Johannes Scholz, en su ciudad natal. Luego ingresó a la Universidad, en la que siguió los cursos completos de Filosofía y Ciencias Musicales con los eminentes pedagogos doctor Guido Odier y doctor Wilhelm Fischer. Terminados sus estudios, actuó sucesivamente como Director sustituto en la Opera del Estado (Stattsoper) de Berlín, en la Grsn Opera Popular (Grosse Volksoper) de la misma capital y en el Teatro Municipal (Stadttheater) de Barmen-Elberfeld. Posteriormente, ascendió a la categoría de Segundo Director de Opera y Conciertos del Teatro Municipal de Magdeburg, durante la Intendencia del doctor Vogeler, y de Primer Director del Municipal de München-Gladbach, durante la Intendencia del doctor Legband. Finalmente, desempeñó la dirección musical y de conciertos sinfónicos del Teatro Municipal de Halberstadt, durante las Intendencias de los doctores Gross y Schaffe. Su *récord* de actuaciones en esas diferentes etapas profesionales consigna, entre varias decenas de representaciones líricas, obras tan importantes como *Gärtnerin aus Liebe* y *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart; *Der Apotheker* de Haydn; *Der Freischütz* de Weber; *Tannhäuser*, *Der Fliegende Holländer*, *Siegfried*, *Parsifal*, *Tristan und Isolde* y *Die Walküre* de Wagner; *Carmen* de Bizet; *La Traviata*, *Il Trovatore* y *Rigoletto* de Verdi; *Hänsel und Gretel* de Humperdinck; *Histoire du Soldat* de Stravinsky; las operetas *Les contes d'Hoffmann* de Offenbach, *Zar und Zimmermann* de Lortzing, *Tausend und eine Nacht* y *Der Zigeunerbaron* de Johann Strauss; *Jenufa*, de Janacek; *Der Vogelhändler*, de Zeller, y muchas otras obras famosas de la música dramática y del género ligero de más calidad. En sus numerosos conciertos sinfónicos presentó las obras mayores de Beethoven, Brahms, Bruckner, Strauss y otros grandes maestros de diferentes épocas. Autorizados críticos germanos afirmaron el éxito de Buchwald, que continuó en esa labor hasta 1935. A mediados de ese año se trasladó a Sud América y se radicó en Santiago de Chile, donde se le encomendó la dirección de conciertos de la Sinfónica en sucesivas temporadas de Santiago, Valparaíso, Viña del Mar, Temuco, Valdivia y Osorno. En 1936 efectuó una breve visita al Perú, contratado por la Municipalidad de Lima para un ciclo de conciertos con una orquesta que organizó con elementos locales y algunos profesores traídos exprofeso de la Sinfónica de Chile. El brillante éxito de estos conciertos decidió al Gobierno del Perú a establecer una Orquesta del Estado y encomendar su organización al maestro Buchwald, que aun había de volver a Chile para dirigir una temporada de ópera en Santiago, en el mismo año 1936, y otra de conciertos y ópera en Viña del Mar, en 1937. Establecida la Sinfónica Nacional (véase) en 1938, gracias principalmente a los perseverantes empeños de Buchwald, éste fué nombrado su Director Permanente y continúa hasta hoy (1947) al frente de ella, en la que ha cumplido una labor muy valiosa. Director ágil y dúctil, permeable a las sutilezas estilísticas propias de las diferentes escuelas y ten-

dencias que integran la literatura sinfónica, ha demostrado un eclecticismo perfectamente acorde con los requerimientos de su función difusora de las grandes obras de todos los tiempos. Su profundo conocimiento de los maestros clásicos, su identificación con el espíritu de los creadores románticos y su elasticidad imaginativa para penetrar en los secretos esenciales de la música contemporánea, hacen de Buchwald un director muy adecuado a la misión que desempeña, en la que lleva ya un *record* de primeras audiciones que constituye la más loable contribución al desarrollo de la cultura local. A su condición de acompañante orquestal con gran sentido de adecuación rítmica, se ha debido también la lucida presentación de afamados solistas internacionales a través de los más importantes *Conciertos* de la literatura clásica y romántica. Ha estrenado casi toda la producción orquestal peruana y ha presentado a la totalidad de posibles solistas nacionales. En 1942 fué invitado por la I. Municipalidad de Viña del Mar para actuar con la Sinfónica de Chile durante la temporada de verano. Y en 1946 concurre con la Orquesta Sinfónica Nacional a la "Semana Peruana" organizada por esa Municipalidad. En esta ocasión volvió a presentarse también en Santiago y dirigió un concierto con su propia orquesta y otro con ésta y la de Chile unidas. Cálidos aplausos y elogios merecieron ambas presentaciones. Al finalizar la temporada de 1946, el maestro Buchwald llevaba efectuadas alrededor de seiscientos audiciones (entre conciertos y actos diversos en que participó la OSN); ha estrenado en Lima más de trescientas obras, de unos ciento cuarenta autores, y ha presentado aproximadamente sesenta solistas, nacionales y extranjeros. Casado con la señora Eva Schneider, natural de Praga, ambos obtuvieron la nacionalidad peruana en 1941. En 1944, el Gobierno de Chile le otorgó la Condecoración de la Orden "Al Mérito", en el grado de Comendador; en 1946, la Municipalidad de Viña del Mar lo premió con Medalla de Oro, y en 1951, el Concejo Provincial de Lima le acordó igual distinción, con motivo del XII aniversario de la fundación de la OSN.

C

CABRAL, Héctor — Violinista y profesor, n. en el Callao el 9 de octubre de 1889. Discípulo de don Oswaldo Carreño Deheza, hizo su *début* a los siete años de edad, el 31 de julio de 1897, en una de las famosas "veladas tan caras a nuestros abuelos, organizada con motivo de la celebración del aniversario nacional y efectuada en el Salón de Máquinas de la Exposición de Lima. El niño violinista ejecutó la *Playera* y *Zapateado* de Sarasate y cosechó "abundantes aplausos", al decir de "El Comercio". Había de repetir su éxito en otra fiesta semejante, esta vez en el Callao, el 20 de noviembre del mismo año 97, en la que según el indicado diario, esta "verdadera notabilidad" y "esperanza para el arte", fué objeto de calurosas manifestaciones luego de haber ejecutado una *Fantasia* brillante de Bériot sobre motivos de *Guillermo Tell*. Pasadas estas hazañas, el ya adulto violinista continuó participando en muchas otras "veladas" —que el gusto por ellas había de prolongarse hasta ya muy avanzado el nuevo siglo— y presentándose en diversos conjuntos de *amateurs* y profesionales. Casó en 1916 con la pianista española María Mercedes Padrosa. Ideó entonces los "Conciertos Padrosa-Cabral", la "Asociación de Conciertos", los "Conciertos íntimos" y otras organizaciones por el estilo, que se ingeniaba para estimular la vida musical de Lima en una época en que, ya en decadencia la Filarmónica, el ambiente

había sufrido considerable merma en su antiguo interés por los conciertos. Cabral fué un animador de mérito, que contaba, por feliz añadidura, con el atractivo artístico y el creciente prestigio de la señora Padrosa. Abrieron una sala de clases, a la que muy criollamente llamaron "Conservatorio Padrosa" (como aquel otro "Conservatorio Stea", que no tenía sino una sala y un maestro, el propio Stea), y por sus "aulas" pasaron las mejores pianistas en estado latente por aquellos días y no pocos estudiosos del violín. Luego ocupó una cátedra de dicho instrumento en la Academia Nacional, a la que más tarde se incorporaría la señora Padrosa. Durante sus varias etapas de concertista en compañía de su señora, ambos estrenaron numerosas obras de la literatura de diferentes épocas y fueron verdaderos *pioneers* de la música contemporánea en una época en que nuestro público estaba aún fuertemente adherido a un romanticismo de limitación casi exclusivamente chopiniana. También organizó Cabral conciertos de cámara con elementos tan apreciables como los violinistas Andrés Sas y Virginio Laghi, los violonchelistas Amilcare Matteucci y Erich Schubert y otros artistas, para hacer conocer Tríos, Cuartetos y otros tipos de conjunto. Ha efectuado, con su esposa, varias *tourneés* artísticas por las principales ciudades europeas y americanas, con largas permanencias en Madrid, México y Nueva York. Como organizador y empresario fué el introductor en Lima de los Conciertos "Daniel", que significaron las primeras visitas de concertistas como Friedman, Segovia, Arrau y otras celebridades. Desempeñó la Secretaría de la Academia Nacional de Música en 1929 y ha continuado desde entonces al frente de su cátedra de violín, que conserva en el actual Conservatorio. Ha pertenecido al elenco de la Orquesta Sinfónica Nacional desde su fundación hasta 1945.

CABRAL, José María — Compositor, pianista y maestro, hermano del anterior, n. en el Callao el 21 de enero de 1877, m. Lima, junio 3, 1948. A los diecisiete años ya se hacía aplaudir como director de orquesta, en un concierto a beneficio de la Unión Musical de Lima, en el Teatro Politeama, el 1º de enero de 1894. El mismo año daba prueba de su capacidad como animador, al organizar la representación completa de una ópera —y nada menos que *Fausto* de Gounod— por un conjunto de aficionados, dirigidos por el violinista Oswaldo Carreño Deheza y entre los que figuraba, en el papel de Mefistófeles, el que años después habría de convertirse en afamado folklorista, Daniel Alomía Robles, muy solicitado barítono en sus años juveniles. Entre los éxitos más notables de Cabral como compositor, debe señalarse la zarzuela en 2 actos *Bodas de Artista*, libreto del citado Carreño Deheza, que también participó en la orquestación de la partitura. El estreno en el Callao se efectuó el 4 de julio de 1899, y el de Lima, en el Olimpo, el 8 del mismo mes. "La música es bellísima —afirmaba "El Comercio"—, de corte netamente francés y sumamente alegre, se aparta del estilo vulgar que predomina en las zarzuelitas madrileñas". El 28 de julio de 1901, ciento veinte voces infantiles estrenaron un *Himno Escolar* del maestro Cabral, quien recibió, en el Teatro del Callao, una corona de laurel otorgada por la Municipalidad porteña. Otro éxito muy alabado lo obtuvo con su *Cuarteto* para flauta, violín, violoncello y piano, obra premiada en un concurso de Arequipa. Los ensayos se efectuaron en el celebrado "Manicomio Musical" de Lima y en ellos intervinieron el flautista don Anselmo Fernández, el violinista don Alejandro Kruger, el violonchelista doctor Juan B. Agnoli y el autor al piano. Buen ejecutante y maestro de este instrumento, el señor Cabral fué durante largos años muy solicitado por la sociedad de Lima y el Callao.

CABRAL, María Mercedes Padrosa de — Pianista española, n. en Gerona, Cataluña, el 3 de enero de 1894. Muy niña ingresó al Conservatorio de Zaragoza y a los 12 años obtuvo su diploma de profesora. Luego continuó sus estudios superiores en Barcelona, con Canals y más tarde con Granados, bajo cuya tutela artística trabajó durante tres años seguidos. En esta etapa recibió valiosos consejos técnicos e interpretativos del famoso Sauer, que solía asistir a las clases de Granados, de quien era muy amigo. Después de haber obtenido brillantes éxitos en diversos pueblos de su patria, Mercedes Padrosa se trasladó en compañía de su padre a París, donde tomó parte en el Concurso Internacional de Virtuoses Pianistas, efectuado en la Sala Gaveau en junio de 1911. El jurado, que integraban Gabriel Fauré, Raoul Pugno, Emile Sauer, Louis Diémer, Arthur de Greef, Edouard Risler, Isidor Philipp, Ricardo Viñes y otros célebres maestros, otorgó a la joven pianista catalana el Primer Premio —Gran Placa y Diploma de Honor—, que ganó entre ciento cuarenta concursantes. Sin embargo, continuó sometida a severa disciplina, impuesta por su padre, y aun hubo de recibir nuevas lecciones de perfeccionamiento artístico, esta vez encomendadas sucesivamente a Diémer y a Ricardo Viñes. Con tan rigurosa preparación, Mercedes Padrosa inició de lleno su carrera de concertista y actuó en varias capitales europeas, hasta que vino a América con su padre y llegó a Lima a fines de 1914. Su primera presentación se efectuó en la Filarmónica, el 5 de diciembre de ese año, con éxito sensacional. Obras de Bach, Beethoven, Chopin y Liszt, ejecutadas con un impulso vital y una *virtuosité* que distaban mucho de ser familiares por esos días, consagraron a la joven pianista, halagada con férvidas ovaciones y tropicales elogios de prensa, que se repitieron en sucesivas presentaciones. Este éxito lucidísimo hubo de amargarse con la súbita muerte del padre de la artista, don Enrique Padrosa, acaecida a principios de 1916. Mercedes Padrosa regresó entonces a España, donde contrajo matrimonio con el violinista peruano Héctor Cabral. Juntos emprendieron jiras por España, Marruecos y otros países en su ruta de regreso al Perú. Aquí iniciaron los famosos "Conciertos Padrosa-Cabral" y otros ciclos bajo denominaciones diversas. Mercedes Padrosa fué nombrada profesora en la Academia Nacional, y tanto allí como en sus clases privadas del "Conservatorio Padrosa", tuvo —y continúa teniendo— muchos discípulos. Nuevos viajes emprendieron ambos hasta Europa. Ella actuó como solista de la Orquesta Pau Casals en Barcelona y luego en la Filarmónica de Madrid, bajo la batuta de Arbós. Recorrió después Francia, Italia, Estados Unidos, México y varios países de Centro y Sud América. En Lima se cuentan por varias decenas sus presentaciones y ha sido solista de Federico Gerdes, Vicente Stea y Theo Buchwald, con este último en varios conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional. Pianista de brioso temperamento, impulsiva y fogosa, a la vez que poética y comunicativa, poseedora de una gama dinámica de infinitos matices, ha ganado sus mejores aplausos con sus apasionantes interpretaciones de Chopin, Schumann, Albéniz, Granados, Rachmaninoff, Mac Dowell y otros autores propicios a la expansión romántica, así como los mereció por habernos hecho conocer y gustar muchas obras de autores franceses contemporáneos —antes que se hicieran frecuentes con la ulterior llegada de virtuosos internacionales— y exaltar a sus leales públicos con los estallidos virtuosistas de las grandes obras de Liszt, los potentes desarrollos busonianos de Bach, las complejas Variaciones de Brahms y demás ejemplos de la literatura monumental del piano. En 1942, la Municipalidad de Lima la premió con Medalla de Oro.

CACERES, Carlos — Barítono n. en Lima el 10 de mayo de 1872, hijo de don Fabricio Cáceres y de doña Natividad Rivera de Cáceres. Después de haber iniciado sus estudios de música con Claudio Rebagliati, viajó a Europa a los dieciséis años. Instalado en París, comenzó el estudio de la pintura, pero atraído más exigentemente por la sollicitación de la música y alentado por la propia percepción de sus excelentes condiciones vocales, se decide a continuar su cultivo del canto, y gracias al valioso apoyo del célebre compositor Massenet, que le tenía en gran estima, logra ingresar al Conservatorio. Pocos años son necesarios para estar en condiciones de presentarse en público y obtiene un notable éxito como intérprete del papel principal de la ópera *Hamlet* de Thomas. Se presenta luego en recitales en las salas Erard y Pleyel y viaja a Barcelona en 1896, para estrenar la ópera *Aurora* del compositor valenciano José Espí. Su acción interpretativa y vocal merece elogio unánime de la crítica, que ha de repetirse en varias ciudades españolas. Canta después en salas de principales ciudades de Bélgica y Holanda. De vuelta en París, está ya en condiciones de aspirar a su ingreso a la Gran Opera. Tiene, en opinión de sus maestros y de las autoridades del primer teatro de Francia, todos los títulos a su favor. Mas, elegida ya la obra en que ha de hacer su consagrador *début*, un violento ataque de asma echa por tierra sus ideales. Inútiles son los cambios de clima, los esmerados tratamientos de los mejores médicos. Y debe abandonar su aspiración escénica. Pero conserva intacta su magnífica voz, que puede lucirse en breves recitales, sin las exigencias fatigantes y peligrosas de los actos líricos. Los principales salones de la aristocracia parisina se abren para escuchar al joven cantante, y en varios de ellos alcanza el honor de tener por acompañante al insigne Massenet, repitiéndose así los lucidos éxitos previos a su *début* teatral con la ópera de Thomas "Le Nouveau Monde" del 28 de enero de 1893, había comentado uno de ellos con las siguientes líneas: "En la brillante *soirée* que ha tenido lugar últimamente en casa de la señora vizcondesa de Almeida, hemos tenido el placer de escuchar a un barítono de porvenir, el señor Carlos Cáceres, joven peruano venido a París con el fin de concluir su educación musical y que ha honrado sobremanera a su profesor actual, M. Engel, de la Opera". Esta nota la transcribió "El Diario Ilustrado" de Lima, el 4 de marzo del mismo año (SRS). Gustav Engel, a quien se menciona como maestro de Cáceres, era un notable profesor berlinés (1823-1895), miembro de la Sing-Akademie y del Coro de la Catedral de la capital germana y autor de *Aesthetik der Tonkunst* y otras obras sobre canto y lenguaje. Cáceres abandona París y viaja a Nueva York, donde se presenta en el entonces flamante Carnegie Hall. Pasa luego a La Habana —donde años antes había contraído matrimonio con una distinguida dama cubana— y allí es objeto de calurosos homenajes. Participa en un concierto a beneficio de la Asociación de la Prensa, que le agradece su generosidad con un hermoso diploma (1904). Viaja nuevamente a Francia y la Guerra Europea lo obliga a abandonar París en 1916, pero aun ha de visitar por última vez la ciudad de sus triunfos primeros, para dejarla definitivamente en 1920, año en que retorna al Perú. El público de Lima había de rendirle, poco tiempo después, cordial homenaje al presentarse en un concierto de la Sociedad Filarmónica. Guarda ahora discreto retiro, que sólo ha interrumpido cuando exigencias de su espíritu artístico lo llevaran a cantar en forma anónima en alguna iglesia. Quienes tuvieron la fortuna de escucharlo en sus buenos días jóvenes, hacen vivo elogio de aquellas dotes naturales que alguna vez concentraron la atención de artistas, maestros, aristócratas y críticos de Francia.

- CACERES, Esteban E.** — Maestro y musicógrafo español, n. en Málaga el 26 de diciembre de 1870, m. en Lima, el 29 de diciembre de 1930. Hizo sus estudios musicales en el Conservatorio "María Cristina" en su ciudad natal y siguió después los cursos de Filosofía y Letras en la Universidad de Granada. Muy joven vino al Perú y se estableció en Arequipa, ciudad en la que contrajo matrimonio con doña María Isabel Lizárraga y Núñez de Lara. Elegido Director de la Sociedad "Santa Cecilia", participó muy activamente en la vida musical, hasta que se trasladó a Lima, donde fijó su residencia. Fué aquí un decidido animador y propagandista de la cultura musical, a través de artículos, textos, conferencias y conciertos. Mantuvo con fervorosa constancia el tono vinculador entre su país y el Perú y trató con sincero interés el tema de la música indígena, que difundió en importantes publicaciones locales y extranjeras. Era miembro de la Real Academia de San Fernando de Madrid y de la Sociedad de Bellas Artes de Lima. Tuvo numerosos alumnos, entre los que sobresalieron sus hijos Luis Esteban (+), Carmen y Angélica. En la Biblioteca del Conservatorio puede verse su texto *Teorías Generales de la Música / Históricas y Científicas*. Imprenta "Lux", Lima, 1922.
- CACERES, Melitón** — Autor de una *Gramática Musical* publicada en 1873. "El Comercio" del 31 de enero de ese año la anuncia y elogia, "tanto por la sencillez de sistema, como por la calidad de la exposición". La obra se distribuía a domicilio por entregas y la editaba la librería "El Arca de Noé". El autor era arequipeño (SRS).
- CACERES, Paulino** — Maestro de Capilla de la Catedral de Ayacucho, en 1869 (SRS).
- CACERES LIZARRAGA, Luis E.** — Violinista y profesor, n. en Arequipa el 14 de octubre de 1902, m. en Lima el 8 de noviembre de 1939. Perteneció al cuerpo docente fundador del Instituto "Bach" y fué profesor en la Academia "Alcedo" y miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional desde su fundación. Era un buen instrumentista y su prematura desaparición causó hondo sentimiento en los círculos musicales.
- CACERES LIZARRAGA DE ARCE, Angélica** — Violonchelista y profesora, n. en Arequipa el 2 de enero de 1913. Ha pertenecido al elenco de profesores del Instituto "Bach" y desempeña actualmente plazas de su instrumento en el Conservatorio y en la Orquesta Sinfónica Nacional.
- CACERES LIZARRAGA DE PASTOR, Carmen** — Investigadora del folklore andino, pianista y profesora, n. en Arequipa el 23 de octubre de 1900. Ha publicado *Instantáneas Andinas del Departamento de Junín*, volumen que mereció un Premio de Honor de la Municipalidad de Huancayo y honrosa mención de la Unión Panamericana de Washington. Desempeña actualmente el cargo de Conservadora del Folklore Musical del Centro, adicta a la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública.
- CADE, Eulalia** — Cantatriz francesa, esposa del compositor Oscar Comettant (v.), que vino a Lima en 1852 (SRS).
- CADENA, José Antonio Onofre de la** — Autor de una *Cartilla música o método más fácil para aprender a cantar*, publicada en Lima en 1763. Consta

su existencia en "La Gaceta de Lima" del 12 de julio de ese año. (Medina: *La Imprenta en Lima*, t. II, pág. 554, SRS).

CADENAS, José Ignacio — Compositor y maestro limeño, n. el 8 de julio de 1826, m. en la misma ciudad el 15 de mayo de 1903; hijo de don José M. Cadenas y de doña Petronila Carlin y Arias de Cadenas. A los quince años empezó su educación musical y tuvo por maestros, sucesivamente, a Manuel Zúñiga y Tomás Barberi, muy reputados por aquellos tiempos. Del segundo de ellos, que al decir de un cronista limeño "se distinguía como maestro de capilla e igualmente como compositor", se cuenta que dirigió los estudios de Cadenas durante dos años y le enseñó "las siete claves en solfeo y todas las escalas". Muerto Barberi en 1845, Cadenas ingresa a la Academia de los Agustinos, que desde los tiempos de la niñez de Alcedo dirigía fray Cipriano Aguilar. Pero sólo permanece allí un año, al cabo del cual recibe consejos del famoso Lórtiga, que lo alienta mucho y lo lanza a la vida profesional a los veinte años de edad. Se incorpora así, el joven músico, a un nutrido elenco de maestros, pianistas y compositores que brillan en la capital ya entrado el segundo tercio del siglo. En efecto, los nombres de Bonifacio Llaque, Pedro Zavala, Manuel Bañón, Juan Bautista Tena, Manuel Camborda, Manuel Rodríguez, Manuel de la Cruz Panizo, Ignacio Bravo, Miguel Távara, Ildefonso Carrillo, Manuel Dionisio Salazar y otros, dan una idea de la activa vida musical de aquellos días. El éxito sonrió a Cadenas desde sus comienzos, pues tendría apenas veintitrés años cuando el famoso Herz, que vino a Lima con Sivori en 1849, impresionado por su talento de pianista y compositor, quiso llevárselo a Europa. No se sabe qué obstáculos impidieron ese viaje que tan útil le hubiera sido. Sin embargo, bastóle su natural disposición para triunfar en su patria. Y pronto fué el más solicitado maestro de sus días. En la Escuela Normal, en los Colegios de San Carlos y de Guadalupe, en la Sociedad de Preceptores, en el Colegio Peruano-Francés y otros planteles, tuvo innumerables alumnos de música, piano y canto. Su prestigio estaba ya cimentado cuando un acontecimiento inesperado iba a hacer famoso el nombre de Cadenas. Se temía una invasión de potencias europeas a México, lo que motivó una fervorosa reacción libertaria. Los más prestigiosos intelectuales y escritores acudieron a las columnas de todos los diarios limeños para manifestar su protesta en nombre de la autonomía mexicana. Uno de ellos fué el poeta limeño José Toribio Mansilla, autor de un vibrante poema, que Cadenas puso en música con las mejores expresiones de su inspiración. El himno "Libertad, luz divina del mundo" iba así a representar la voz del Perú en esa unánime protesta americana. Y se estrenó el 15 de julio de 1862, en el Teatro Principal de Lima, en una función en honor de la Sociedad Defensores de la Independencia Americana. Cantaron las estrofas las sopranos María España de Ferreti y María Domínguez de Cortés, el tenor Alejandro Lagomarsino y el barítono Aquiles Rossi-Ghelli, pertenecientes a la compañía lírica que actuaba por esos días en ese teatro. El entusiasmo del público fué extraordinario. "A las siete de la noche —dice "La América" del 16 de julio (SRS)— el público aguardaba impaciente la preciosa sinfonía que se le tenía ofrecida; esta música del artista peruano Cadenas se dejó oír en medio de frenéticos vivas: era necesario oír la acompañada del estro ardiente y fogoso que había preparado el joven Mansilla, para sentirse trasportado al ideal mas puro de lo patriótico y sublime... No entra en nuestro objeto manifestar el frenesí con que fueron aplaudidas las composiciones de Mansilla y Cadenas; los bravos y prolongados vivas no cesaron hasta que los autores se presentaron á recibir las ovaciones del público." El gran éxito ha-

bría de repetirse días después, al cantarse el Himno el 28 de julio, en la celebración del aniversario nacional, por los alumnos de los colegios fernandino, carolino y guadalupano y de las escuelas Militar, Naval y Normal y más de cuatrocientos caballeros de la Sociedad Defensores de la Independencia Americana, que había sido fundada por el mismo motivo y a la que el Himno había sido dedicado. Dos mil voces entonaron "Libertad, luz divina del mundo", en un impresionante acto al aire libre, y también el Himno Nacional, ambos bajo la dirección de Cadenas, que mereció una corona de laurel y el honor insigne de recibir, meses después, una carta congratulatoria de Victor Hugo. El Congreso, la Municipalidad y otras corporaciones oficiales concurren a la edición del Himno, que se distribuyó gratuitamente. La casa Ricordi de Lima lanzó en seguida una 2da. edición, que motivó la protesta de Mansilla por medio de las columnas de "El Comercio", declarando que se oponía a que se especulase con una obra que él había dedicado a la referida Sociedad para que fuese difundida con fines exclusivamente patrióticos. Sin embargo y pese a la noble protesta del poeta, el 15 de setiembre, o sea justamente a los dos meses de su estreno, el almacén de música de Pozzuoli y Alarco lanzó una 3ra. edición, que se vendió a un peso ejemplar y que también se agotó en pocos días. Por último, una 4ta. edición, publicada por el propio Cadenas en 1900, alcanzó también gran difusión. Hoy es una rareza bibliográfica. Treinta años después de tan sonado triunfo, otra obra del maestro Cadenas, esta vez de un carácter exclusivamente nacional, iba a embellecer la ancianidad del músico limeño. Acababan de llegar de sur los restos mortales de parte de los héroes de la Guerra del Pacífico, y la Universidad de San Marcos ofrecía en su homenaje una imponente ceremonia, con la asistencia del Presidente de la República y altos dignatarios de la Nación. En tal oportunidad, Cadenas dirigió una impresionante composición patriótica que había escrito especialmente. Era un poema sinfónico inspirado en temas del Himno del Perú, anticipo histórico a la famosa *Elegía* que José María Vallierstra compusiera dieciséis años más tarde y con similar motivo, o sea en ocasión de inhumarse los restos de Grau y Bolognesi en la Cripta de los Héroes. La obra de Cadenas causó profunda impresión y el viejo maestro fué objeto de consagradores homenajes públicos. El Ateneo y la Municipalidad de Lima lo premiaron con sendas medallas de oro, que habrían de agregarse a las que años antes recibiera de la Sociedad Filarmónica y de la Sociedad de Preceptores. En esta institución mantuvo durante una década, de 1890 a 1900, la Escuela dominical, en la que brindó su enseñanza gratuita a varias decenas de alumnos, muchos de los cuales fueron pronto maestros a su vez. En 1896 amplió las clases con una sección para mujeres, con la colaboración de su hija, doña María M. Cadenas, a la que la Sociedad nombró Directora. Años antes, en 1887, había fundado y dirigido también una Academia de Música, en la que tuvo por colaboradores a notables colegas. Su influencia artística y pedagógica se prolongó por no menos de medio siglo, alcanzando también al teatro, especialmente cuando actuó como director de coros de la compañía Rossi-Ghelli en la temporada de 1863 a 1864. La función del 28 de enero de este último año fué ofrecida en honor y beneficio de Cadenas, con la ópera *La Traviata* y variados números de canto en los entreactos. Se repitió entre ellos el famoso Himno, por las principales figuras de la compañía, y las bandas militares ejecutaron su vals "Rayo de Sol", que Cadenas había dedicado a la juventud estudiosa de los planteles en que enseñaba. La función fué dedicada al presidente de la República, general Pezet. Muchas fueron las obras que compuso y publicó Cadenas, hoy en su mayoría perdidas. En 1853 ejecutó

varias para orquesta y terminó un "nuevo método para piano, simplificado y perfeccionado" (SRS). Del mismo año fué su vals "Un pensamiento", dedicado al maestro Neumann, director de la compañía lírica del Principal. Tenemos que dar un salto de treinta años para señalar otra obra suya: el responsorio *Veni de Libano Rosa cordis mei*, op. 26, para canto y piano, dedicado a la Comisión Iniciadora del III Centenario de Santa Rosa de Lima, en 1885, obra que fué cantada al celebrarse la solemne fiesta en la iglesia Catedral, por el señor J. Alvarez del Villar, con acompañamiento de coro, el 30 de abril del año siguiente. En 1894 se estrenó, por los alumnos de la Escuela Dominical de la Sociedad de Preceptores y bajo la dirección del autor, su *Himno a la Sma. Virgen de las Mercedes*, con letra del mismo músico (setbre. 24). En 1895, los alumnos de Cadenas estrenaron una composición patriótica suya, para canto y orquesta, en una velada de la Sociedad Fundadores de la Independencia (julio 28). Del mismo año es "Patria y Dolor", para piano. Y de 1898 su Serenata "¡Somos libres!", inspirada en la memoria de José Bernardo Alcedo, con letra de Abelardo Gamarra y dedicada a la Comisión organizadora de la Exposición Departamental de Trujillo (SRS). Escribió Cadenas numerosas romanzas sobre poemas del mismo Gamarra y de los poetas Carlos Augusto Salaverry, Julio Arboleda, Juan B. Fuentes, Pedro Antonio Varela y otros.

CAILLY, Clarisa de — Cantatriz de ópera, que se presentó por primera vez en Lima el 22 de setiembre de 1849. Su éxito fué enorme, a juzgar por los numerosos y cálidos comentarios de "El Comercio". Vino con otra soprano francesa, Camila de Maisondieu, y con ella, el director Henri Billet (que era también violonchelista) y la colaboración ocasional de algunos pianistas locales, mantuvo el interés creciente del público en numerosos y concurridos conciertos. Partió para Arica el 14 de mayo de 1850. Volvió del sur en setiembre de 1852, de paso para los Estados Unidos, y apenas se supo su llegada, todos los diarios publicaron sueltos pidiendo la presentación de la aplaudida *prima donna* en la compañía lírica que actuaba en esos días y en la que Clotilde Barilli (hermana materna de la célebre Adeline Patti) era la "estrella" mimada del público. Tras muchas gestiones, que Mme. Cailly agradeció por medio de una carta publicada por "El Comercio" del 30 de setiembre, logróse, por fin, la reaparición de la actriz lírica, que se presentó en *La Favorita* y después en otras óperas, hasta el año 1853. Cuatro años más tarde, volvió de una jira por Australia y las Filipinas y ofreció un concierto en el Principal, el 16 de setiembre. El público la ovacionó delirantemente al aparecer en la escena y cantar la "Casta Diva" de *Norma*. Por último, había de volver una vez más, en setiembre de 1858, y los aficionados la reclamaron por los diarios, pero no había sala ni teatro disponible y fueron necesarios cuatro meses de espera para que sus adoradores líricos pudiesen reiterarle los ardientes homenajes que acostumbraban. Ello fué el 29 de enero de 1859. Cantó arias de *Los Puritanos* y *La Traviata*, las Variaciones de *Los Diamantes de la Corona*, el Bolero de *Las Vísperas Sicilianas* y otros trozos por el estilo (SRS). ¡No cabe duda de que el gusto por las arias de ópera se había encajado ya en la sensibilidad de los limeños! Fueron esos los días de máxima exaltación lírica de nuestro público, que recuerda Moncloa en su *Diccionario*. Días, es decir, noches, en que menudeaban en pleno teatro puñadas, garrotazos y hasta tiros "en honor" de la Barilli o de la Biscaciantti (v).

CAJANO, José — Director y compositor italiano, que vino a Lima en noviembre de 1876. Según "El Comercio" del 23 de julio de ese año, había sido

"discípulo del Conservatorio de Nápoles, donde estudió diez años, pasando luego al de París, en el que permaneció cinco." El mismo año de su llegada dedicó al Presidente de la República, general Mariano I. Prado, una Marcha Triunfal "Al Dos de Mayo". El 27 de noviembre de 1878, ejecutó, en el Teatro Politeama, una *Misa de Requiem* de Zecchini, en memoria del Rey de Italia, en la que actuaron solistas, coros y orquestas de la compañía lírica Ugolini. Y el 29 de octubre de 1879, en las solemnes exequias del Contralmirante Miguel Grau efectuadas en la Catedral, dirigió una cuantiosa orquesta, solistas y coros, repitiendo la *Misa de Zecchini* y ejecutando otras obras. Actuó en esa ceremonia el Coro de la Sociedad Musical de Aficionados, que cantó, a voces solas, el *Sanctus* de la *Misa*, bajo la dirección de Claudio Rebagliati. Cajano compuso o hizo ejecutar en funciones teatrales algunas romanzas y otras obras, entre ellas una *Sinfonía* (probablemente una *Obertura*), que él mismo dirigió el 14 de junio del 79, en el beneficio de la *prima donna* Luisa Marchetti (SRS).

CALCAGNO, Elvira Gayani de — Pianista chilena, n. en Quilota, prov. de Aconcagua, noviembre 19, 1912, y diplomada en el Conservatorio de Santiago, 1928. Después de una breve visita a Lima en 1937, volvió a esta capital en 1941 y desde entonces reside aquí y se ha conquistado por su propio mérito una lucida posición como acompañante de instrumentistas y cantantes. Es, además, excelente maestra para la formación de repertorio en amplia variedad de expresiones y muy principalmente en el género lírico italiano, que conoce a fondo, incluso en la mecánica de bastidores. Su dominio de este género, así como su fina comprensión del arte del *Lied* y su elasticidad imaginativa para producirse en una extensa gama de estilo y tipo rítmico, desde la rigurosa norma clásica hasta la más chispeante licencia popular, han hecho de la profesora Calcagno una verdadera artista del acompañamiento. Su fluidez pianística, claridad, expansión temperamental, envidiable memoria y flexibilidad que raras veces pueden hallarse tan afortunadamente reunidas, hacen de esta artista un elemento hoy insustituible en nuestro medio. Sus frecuentes presentaciones en salas y teatros, en estudios de radio y en los conciertos de la OSN —de la que es pianista titular—, motivan invariablemente aplausos y elogios tan cálidos como merecidos.

CALCAGNO, Manuel — Tenor chileno, n. en Quilota, prov. de Aconcagua, febrero 27, 1902. Vino por primera vez a Lima en 1937 y cantó en el Municipal, con la mezzo-soprano chilena Pina Cristófori. Volvió en 1941 y desde entonces reside en Lima consagrado a la enseñanza del Canto y actividades de radio y grabación electrofónica. El maestro Calcagno hizo sus estudios superiores en la Universidad Católica de Valparaíso y se recibió abogado, profesión que, más atraído por la música, no ha ejercido.

CALDERON, Simón — Profesor de arpa que actuaba en Lima en 1895. Publicó un aviso en "La Luz Eléctrica", N° 237, 11 de mayo de dicho año (SRS).

CALDERON DE LA CRUZ, Mons. Ulises — N. el 11 de noviembre de 1908, en el distrito de Salpo, prov. de Otusco, departamento de La Libertad; hijo de don Wenceslao Calderón y doña María de la Cruz de Calderón. Cumplió sus estudios primarios, secundarios y eclesiásticos en el Colegio-Seminario de San Carlos y San Marcelo de Trujillo. Ordenado sacerdote el 8 de enero de 1933, fué nombrado Canónigo de Merced del Venerable Cabildo Eclesiástico de Trujillo en marzo de 1934, y ascendido a la dignidad de

Chantre del mismo Cabildo en marzo de 1940. En 1943 terminó sus estudios de Jurisprudencia en la Universidad Nacional de Trujillo, y en 1945 los de Normal Superior (especialidad de Castellano y Literatura, Filosofía y Ciencias Sociales). Su preparación musical, tanto en lo teórico como en la práctica, incluyendo el conocimiento del canto coral, le valió el nombramiento de Director interino de la Escuela Regional de Música del Norte, a partir de la fecha de inauguración del plantel trujillano, 18 de mayo de 1947, y desempeñó el cargo hasta la llegada de Italia del Director titular, prof. Renzo Bracesco, 31 de diciembre del mismo año. Desde entonces, monseñor Calderón continúa prestando sus valiosos servicios en dicha Escuela, en la que desempeña una cátedra de Teoría y Solfeo. Por sus cualidades intelectuales y de cultura, Mons. Calderón es justamente apreciado y goza de merecido prestigio.

CAMBORDA, Manuel — Violinista que se presentó por primera vez en público el 20 de febrero de 1840 y ejecutó música compuesta por él mismo (SRS). Figura desde entonces entre los profesores limeños que más frecuentemente se citan a mediados de siglo.

CAMPDERRÓS, José de — Músico español, natural de Barcelona y que según José Zapiola [*Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*, Biblioteca de Autores Chilenos, vol. IX, 5ª ed., pp. 52-54, G. Miranda, Santiago, 1902], era un "lego español de la Buena Muerte traído de Lima para organizar la capilla en los últimos años del siglo" [XVIII]. Se refiere Zapiola a la Catedral de Santiago en la que, según Eugenio Pereira Salas [*Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Imprenta Universitaria, Santiago, 1941, pág. 59 y sigtes.], Campderrós fué nombrado Maestro de Capilla en 1793. El mismo Pereira descubrió, en el testamento del músico, que éste era hijo de don Martín Campderrós y de doña Magdalena Pascual y que casó en Chile con doña María de las Nieves Machado y Penochea. El informado historiador y musicógrafo, a quien debemos importantes datos y juicios sobre músicos peruanos de aquellos tiempos, agrega: "Las partituras de Campderrós han sido examinadas en detalle por (Jorge) Urrutia Blondel, y sus conclusiones figuran en una *Antología Histórica*, que trabajó conjuntamente con el autor de este libro. El juicio sintético que le merece su personalidad musical es el siguiente: "Primeramente y juzgándole desde el punto de vista histórico, creemos que representa fiel e insólitamente en nuestro país, el tipo de compositor de la segunda mitad del siglo XVIII, recién producida la transición entre la época del contrapunto constructivo-instrumental (del cual queda el cifrado como vestigio) y la del clasicismo armónico. Es a este último, sin embargo, al cual se asimila el estilo de Campderrós, decididamente vertical. Por otra parte, no sabemos si esa ausencia de contrapunto que en cada momento se constató en las obras analizadas se deba a que pudo parecerle un poco "anticuado" (no obstante su continuo uso por los clásicos), o porque no llegó a dominar con seguridad tan importante recurso y medio de expresión musical que hubo de contar entre sus disciplinas técnicas. En todo caso es "perito" en el baxo cifrado, que anota minuciosamente en las partituras. Mas su estilo no es rígido sólo porque es armónico. Fuera de que sus ritmos y melodías no son dúctiles recurre exclusivamente al uso de los acordes principales, al de Séptima de Dominante. Nunca utiliza los acordes paralelos, las apoyaturas, retardos y las funciones transitorias tan bien explotadas por los clásicos. La monotonía es sólo interrumpida por algunas modulaciones de tonos cercanos. Sus figuraciones son poco interesantes y la orquestación muy elemental. Los instrumentos

de viento (oboe y clarinete) son usados sin tomar en cuenta sus posibilidades técnicas y expresivas. Hemos observado, empero, un uso muy razonable de los violines. Parece que las tonalidades de sus obras (con no más de dos accidentes, predominando Re mayor) hubiesen sido elegidas para favorecer a las cuerdas." "A pesar de todos estos defectos técnicos —continúa Pereira— el ascendiente de Campderrós sobre la música religiosa fué absoluto. Su sucesor, el Pbo. José Antonio González, recogió de manos de la viuda las partituras, que eran ejecutadas con frecuencia en las Iglesias." Agrega que, "en las Iglesias y Conventos, Campderrós estaba en el apogeo de su fama." Y consigna, en el Inventario de la producción musical chilena de 1714 a 1860 (p. 304), quince composiciones religiosas suyas, con el dato de que desempeñó el cargo de Maestro de Capilla de 1793 a 1802.

(Continuará)