

MÚSICA

Música peruana en cilindros. Reporte sobre las grabaciones de Enrique Brüning (1848-1928)

Virginia Yep

Introducción

Es el verano del año 1875 en Alemania. En el agitado puerto de Hamburgo, un joven se apresta a abordar el barco que lo llevará hacia un nuevo porvenir muy lejos de su tierra. Edad: 27 años; profesión: ingeniero; destino: el Perú; su nombre: Hans Heinrich Brüning. El 12 de septiembre, después de tres meses de travesía, desembarca en el Puerto del Callao; al día siguiente, vuelve a embarcarse hacia el norte, el Puerto de Eten, Lambayeque. Así empezó lo que tal vez fuera la decisión de sus inquietudes juveniles y de su espíritu aventurero, lo cierto es que este paso lo condujo a una pasión que lo capturó 50 años de su vida, tiempo que dedicó a la etnolingüística, arqueología, botánica, geografía, historia, meteorología, etnografía y a la documentación fotográfica y sonora de los descendientes de la cultura moche (0-600 d. C.).

En el Perú, conocemos el nombre de Brüning por el museo que él fundó en 1923 en la ciudad de Lambayeque —el Museo Brüning—, uno de los primeros en esta zona, antes del *boom* arqueológico de Sipán y Sicán. Personalmente, aunque ya conocía su *Fotodokumente aus Nordperu* (Documentos fotográficos del norte del Perú), descubrí más de Brüning a través de sus grabaciones de música en cilindros de cera, realizadas en Eten y Lambayeque, por encargo del Archivo Fonográfico de Berlín, y que son el tema de este artículo. ¿Cuál es la importancia de estas grabaciones para la historia de la música peruana y para la etnomusicología en general? Esta interrogante será el hilo conductor de las páginas que siguen.

Hans Heinrich Brüning

Conozcamos, primeramente, quién fue este interesante personaje. Según Bernd Schmelz, uno de sus biógrafos principales (Schmelz, 2003, p. 72 y 2007, p. 678), Hans Heinrich Brüning nació el 20 de agosto de 1848 en Hoffeld, cerca de Kiel, Alemania. Sus padres, Jochim y Anna Magdalena, fueron gente del campo que gozaba de cierta holgura económica, lo que permitió al joven Brüning tomar clases de violín, y más adelante, entre 1865 y 1869, estudiar Matemáticas y Química en la Universidad Técnica de Hannover. En 1870, un año después de terminados sus estudios, Hans Heinrich tuvo que servir a la Marina prusiana durante la guerra entre Alemania y Francia. Entre 1871 y 1875, trabajó para la compañía de transportes de carga HAPAG (Hamburg Amerikanische Packetfracht Aktien Gesellschaft/ Sociedad Anónima de Carga de Hamburgo y América); de allí decidió dejar Alemania.

En las haciendas Patapo, Pomalca y Laredo, trabajó como ingeniero de máquinas para extraer el azúcar de caña. El clima, el paisaje y la gente despertaron su innata curiosidad científica y empezó a estudiar los fenómenos naturales, anotando desde 1883 sus “Observaciones Meteorológicas”. Más tarde, descubre fascinado la arqueología moche. En 1893, indignado por el tráfico, el contrabando y la falsificación, escribe “Falsificaciones de objetos etnográficos en el Perú” para la revista *Globus*. En 1902, se unió

a la expedición científica de Eduardo de Habich desde Eten al río Marañón. Entre 1906 y 1913, escribió más de 14 artículos para la revista *Anthropophyteia*.

Durante su vida en el Perú, mantuvo intercambio personal y epistolar con otros intelectuales de su época como Max Uhle, Clemente Markham, Ricardo Palma, August Weberbauer, Manuel Gonzáles de la Rosa, Alfredo Larco Herrera y con estudiosos de la música como el etnólogo alemán afincado en Argentina Robert Lehmann-Nitsche, el etnomusicólogo austriaco fundador del Archivo Fonográfico de Berlín Erich M. von Hornbostel y los franceses Raoul y Marguerite D'Harcourt, a quienes menciona en una de sus misivas a Hornbostel: "Las fotos n.º 1 a n.º 7 también las envié en el año 1914 al Sr. Raoul D'Harcourt, un francés que ha permanecido con su esposa largo tiempo en el Perú. La pareja se ha ocupado de mucha música tradicional peruana, y, creo yo, también ha escrito sobre eso, no puedo informar más sobre el asunto, pues hace muchos años que dejaron el Perú"¹.

Fotógrafo, arqueólogo, etnógrafo, etnolingüista, botánico, meteorólogo y geógrafo, Brüning llegó a la música de la zona norteña al encontrar en sus excavaciones instrumentos musicales arqueológicos. Consta en su correspondencia con Hornbostel que le envió un tambor, una trompeta², un fragmento de un silbador³, una que-
na de hueso⁴ y una de cobre⁵, una antara y dos flautas dobles⁶, miniaturas originales que representan músicos, además de dibujos y fotos de instrumentos musicales.

Veintidós años después de haber pisado por primera vez tierra peruana, Brüning decide retornar por un año a Alemania, donde estuvo muy ocupado publicando y adquiriendo nuevos equipos

1 Carta de Brüning a von Hornbostel, 16.7.1924.

2 Carta de von Hornbostel a Brüning, 29.11.1911.

3 Carta de von Hornbostel a Brüning, 21.2.1912.

4 Carta de von Hornbostel a Brüning, 25.6.1921.

5 Carta de von Hornbostel a Brüning, 20.11.1921.

6 Carta de von Hornbostel a Brüning, 8.10.1925.

fotográficos y meteorológicos. Pero lo más importante: en su equipaje de regreso al Perú, traía un aparato que entonces era el último grito de la tecnología: ¡un fonógrafo! Ya en suelo peruano y sin perder tiempo, don Enrique, como él mismo se hacía llamar, inicia sus grabaciones fonográficas. Hasta 1925, este multitallento alemán grabó, fotografió, escribió, publicó, apeló ante las autoridades para la conservación del patrimonio cultural moche, etc., hasta que sus 77 años se hicieron sentir y enfermo retorna definitivamente a su primera patria. En Hamburgo, de donde una vez partió para descubrir otro mundo, muere el 2 de julio de 1928.

El fonógrafo, los cilindros de cera y el Archivo Fonográfico de Berlín

En 1877, dos años después de la llegada de Brüning al Perú, el estadounidense Thomas A. Edison inventó el fonógrafo, aparato que permitió por primera vez la grabación y la reproducción de vibraciones sonoras. Técnicamente, el fonógrafo funciona a través de un mecanismo analógico; el sonido pasa por una gran campana, cuyo final tiene una membrana o transductor, que transforma las ondas sonoras en vibraciones mecánicas, las que a su vez mueven un estilete que va horadando surcos sobre un cilindro de cera. Para la reproducción de lo grabado, la membrana es cambiada por otra que decodifica los surcos, y reproduce así el sonido. Como el cilindro se iba gastando con cada uso, se inventaron los galvanos, que eran negativos de los cilindros, y servían para fabricar copias.

El invento de Edison despertó gran interés entre los estudiosos de la época. En 1900, Carl Stumpf y Erich M. von Hornbostel fundaron el Archivo Fonográfico de Berlín, que perteneció en sus inicios al Instituto de Psicología; en 1923, a la Escuela Superior de Música de Berlín; y, actualmente, al Museo Etnológico de Berlín. La invención del fonógrafo fue la clave para sentar las bases de la Musicología Comparada (actualmente Etnomusicología), porque la grabación fonográfica permitía conservar, documentar y reproducir la tradición oral, lo que facilitaba con ello su estudio. El nombre de esta nueva disciplina científica tiene su origen en el antiguo

método comparativo de las ciencias sociales incipientes y del eurocentrismo darwinista del *Kulturkreislehre*⁷, o culturas evolutivas. Según este pensamiento, los pueblos “primitivos” están retrasados en la evolución y representan los primeros estadios de los actuales pueblos “civilizados” (es decir, Europa), de modo que algún día podrían desarrollarse hasta llegar a ser como ellos.

Volviendo al Archivo Fonográfico, la primera grabación con el entonces moderno fonógrafo de Edison fue realizada por el psicólogo Carl Stumpf a un grupo siamés de teatro musical, que se encontraba de gira en Berlín en el año 1900. Hasta 1943, el Archivo encargó grabaciones de música a viajeros, científicos, diplomáticos y exploradores en todo el mundo, entregándoles para ello un fonógrafo y cilindros de cera; el ingeniero Brüning fue uno de ellos. Años después, la guerra y el origen judío de la mayoría de sus iniciadores —quienes emigraron a los Estados Unidos— hicieron que el Archivo se desmembrara y quedara una gran parte perdida en Europa del Este. Terminada la Segunda Guerra Mundial, y tras décadas de búsquedas, indagaciones, investigaciones y trámites, Artur Simon y Erich Stockmann, recién en 1991, lograron recuperar este valioso legado histórico en su totalidad. Los 30 000 cilindros de cera con música de todo el mundo se conservan actualmente en este archivo (Ziegler, 1995, p. 3).

Las grabaciones de Brüning comprenden 21 cilindros de cera⁸ y fueron realizadas en dos periodos: entre 1910 y 1911 en Eten, puerto de entonces notable actividad migratoria y comercial, y entre 1925 y 1926 en Lambayeque, lugar donde Brüning residió la mayor parte de su vida en el Perú. No se sabe la razón para los doce años de ausencia de grabaciones entre las dos etapas; lo cierto es que estas no solo se diferencian en fecha y lugar, sino también en contenido musical.

7 Los teóricos del *Kulturkreislehre* fueron L. Frobenius, F. Graebner, B. Ackermann y el padre Wilhelm Schmidt.

8 Un cilindro no pudo ser considerado en la digitalización de la Colección Brüning por estar en muy mal estado.

Primera etapa de grabación (1910-1911)

En contraste con la minuciosidad con la que clasificó su obra fotográfica, Brüning dedicó apenas ocho páginas de su libreta⁹ a detallar su primera etapa de registro, y se concentró en grabar danzas, marchas, serranitas y marineras, tocadas por un “cajero” —músico que toca simultáneamente la flauta de una mano y la cajita, o tamborcillo— y también por un dúo de chirimía y caja.

Brüning anotó: “Me dijeron que en Eten hay seis tocadores de cajita y flauta (sic), tres de ellos de una misma familia: dos hermanos y el hijo de uno de ellos. Estos son vistos como los mejores tocadores, especialmente los dos Manuel Quesñay, el padre y el hijo”. Lamentablemente, Brüning no siempre especifica cuál de los dos es el intérprete. Sobre el tocador de chirimía, Francisco Ángeles, escribió escuetamente: “aproximadamente de 70 años de edad”, información que llamaría su atención y que nos indica que el señor Ángeles era un músico de edad avanzada. El buen resultado técnico de los registros tenía prioridad absoluta para él; inconforme escribe en su libreta: “El fonógrafo no ha reproducido claramente los sonidos del cuero [de la cajita], con mayor claridad los golpes sobre el aro.....” o “los sonidos del tambor [caja] no fueron bien reproducidos por el fonógrafo”. Sobre la relación de Brüning con los músicos no existe información; sin embargo, conociendo su obsesión por la técnica y la documentación, es posible que don Enrique, fonógrafo en mano, simplemente grabara cuanta música encontrara a su paso.

Brüning describió algunos instrumentos musicales en su libreta; por ejemplo, sobre la cajita escribió: “El armazón de la cajita es construido por algún carpintero cualquiera, pegando una delgada y angosta plancha de madera sobre dos tiras de madera. Los cueros son colocados por los mismos tocadores: para el lado donde se percute se usa pellejo de chivo (por ser más fuerte); para el otro lado, de cabra. El tambor tiene un hueco de 3 cm de diámetro en medio del lado que da hacia el cuerpo del ejecutante “para

9 La traducción del alemán al español es de mi autoría.

que salga el resuello” (sic). El cuero se coloca fresco atado con una tela, hasta que empiece a podrirse, entonces se rasuran las crines, y después de que se ha lavado el cuero, se le deja secar estirado con palillos de carrizo...”. También explica la forma de tocar la cajita: “La cajita cuelga del pulgar izquierdo del tocador, quien con la misma mano sujeta y toca la flauta, la mano derecha sujeta la baqueta, con la cual percute alternadamente sobre la membrana y sobre el aro”. Esta descripción sigue vigente.

En el norte del Perú, se denomina “flauta” a la flauta de pico de una mano del cajero, de unos 30 a 60 cm de longitud, dos a tres orificios delanteros y uno posterior, y que tradicionalmente se construía de carrizo, madera de rayán o sauco; el nombre genérico para este tipo de flautas verticales es “pinkillo” o “pinkullo”. Brüning menciona una “flauta piccolo” o “pito”, obviamente vertical, porque, según sus anotaciones, el flautista toca al mismo tiempo la caja.

La caja es un tambor cilíndrico de dos cueros cuyo cuerpo está hecho de una sola corteza de árbol, lo que implica que los diámetros —superior e inferior— puedan ser variables; sobre la caja escribió Brüning: “La caja tiene 43 cm de diámetro y 33 cm de altura... la fabrican los carpinteros y cuesta 10 soles”. Los parches pueden ser de cuero de oveja o de zorro, y se templan con una cuerda asegurada a un anillo de soporte formando un zigzag. El parche que se percute tiene generalmente un bordón entrecruzado. Según Brüning: “Atravesando la membrana inferior están templadas dos cuerdas, que vibran cuando se percute la membrana superior”. La caja acompaña a la chirimía; como esta se toca con ambas manos, cada instrumento es ejecutado por una persona distinta.

La chirimía, “llamada también dulzaina”, según Brüning, y “chirisuya” en Lima, Huancavelica, Ayacucho y Apurímac, es un oboe hecho de un asta de huayacán, árbol común en el norte del Perú; su longitud varía de 25 a 50 cm y posee seis o siete orificios de digitación; en el norte, la lengüeta se construye de caña; en el sur, de pluma de cóndor (Bolaños, García y Salazar, 1978, pp. 253-254). Brüning anotó: “Las chirimías se construyen en la sierra, es decir, solo el cuerpo de madera; acá cada uno le pone aros de plata y otros adornos, según su gusto. Solo la madera cuesta 10 soles. Hace aproximadamente 20 años estuve una vez en un pequeño pueblo,

Colaya, que queda en la provincia de Lambayeque, comenzando la sierra. Allí encontré a un hombre que construía chirimías; si recuerdo bien, para eso usaba él la madera del hualtaco". La chirimía se escucha todavía acompañando la Danza de los Diablicos¹⁰.

Los nueve cilindros grabados en esta primera etapa de grabación contienen los títulos "Los Perritos", Marcha de Procesión, Marcha, "El Algarrobito", Serranita (1), Serranita (2), "La Concheperla", Acompañamiento de las Pastoras de Navidad y Danza Chimú (ver Anexo).

Segunda etapa de grabación (1923-1925)

El intercambio musical entre los pueblos del norte se pone en evidencia en esta segunda etapa de grabación, en la que Brüning encontró a músicos de Cajamarca y Piura en Lambayeque. Mientras que la música grabada en esta etapa —en su mayoría danzas— sigue vigente, algunos instrumentos, como la llamada flauta doble, gaita o *melliza*, prácticamente han desaparecido. Este instrumento se compone de dos tubos de madera o de caña, de distinta longitud, pegados entre sí, y con una embocadura de pico. Brüning grabó una gaita de caña con orificios en ambos tubos, deducción que hago, porque la melodía grabada se presenta en terceras paralelas. A pesar de su parquedad en esta segunda etapa, es valiosa la

10 Aunque R. P. Schaedel parece confundir la chirimía con la flauta, se pueden considerar como referencia las dos siguientes citas: "En la fiesta del Cautivo, en Monsefú (14 de septiembre de 1908), [Brüning] se refiere a las chirimías en la leyenda de una fotografía destruida, [...] La chirimía es una flauta de carrizo que, junto con el tambor, suele ser la música que los grupos danzantes llevan consigo" (Schaedel, 1988, p. 176). "El grupo de los Chunchos es el último grupo danzante que nos queda del archivo de Brüning. Se ve muy tapado en una carreta, en la fiesta de los Reyes Magos, en Ferreñafe, pero el Dr. Rodríguez Suysuy ha logrado entrevistarse con un viejo residente de este pueblo, José Mercedes Farro, quien explicó: El organizador de este grupo fue don Paulino Reyes con sus dos hermanos. Ellos desfilaban por las calles, después bajaban de la carreta y bailaban con chirimía" (Schaedel, 1988, p. 181).

información que asentó sobre el uso de la gaita. Sobre José Albíteres León, originario de Contumazá, Cajamarca, escribió Brüning: "... actualmente Suboficial de la Guarnición del Quinto Regimiento de Infantería, aquí [Lambayeque] estacionado, de oficio carpintero. [Pieza] tocada en la 'Gaita', construida de caña por él mismo". Estos datos nos permiten reconocer, por un lado, la presencia de los soldados-músicos, que eran destacados a otros lugares, y, por otro, su capacidad de construir su propio instrumento, característica que se ha mantenido entre los músicos cajamarquinos. Recordemos que, en el Perú, el servicio militar posibilita a los jóvenes el aprendizaje de un oficio, en este caso, de tocar un instrumento musical; este conocimiento les permitirá, luego, trabajar en la enseñanza de la música para las bandas en sus pueblos de origen.

Los once cilindros grabados en esta segunda etapa están rotulados como Triste, Rezo, canto de oración, "La Pava", Gaita (cuatro cilindros), Quenas, el tondero "Flores negras", Triste Huancabambino y Cachaspari incaico (ver Anexo).

Pasado y presente en la música grabada por Brüning

Brüning se sumergió en el mundo de las fiestas patronales, su sistema, organización, imaginaria y poder de convocatoria social. Si bien el ingeniero alemán no fue un investigador de la música, compensó este déficit con su gran intuición y capacidad de seguimiento historiográfico. Todos los motivos y géneros musicales que se presentan en esta colección se encuentran vigentes, aunque con ligeras variaciones propias del tiempo, y se ponen en práctica durante las numerosas festividades populares y religiosas.

La música de la Colección Brüning tiene una estrecha relación con el desplazamiento y la danza, y se podría clasificar en dos grupos, según su función. En el primer grupo, considero aquellas que cumplen un rol en el ritual festivo y han sufrido apenas cambios en su estructura formal, rítmica o melódica a través del tiempo, como la danza chimú, las marchas procesionales, el rezo y el cachaspari o despedida; en el segundo grupo, aquellas que sirven para expresar sentimientos individuales, para el baile y la diver-

sión, y han sufrido variaciones, como la marinera, la serranita, el triste, y el tondero.

Como ejemplo del primer grupo, tomaré la Danza Chimu tocada por el cajero, sobre la que Brüning anotó escuetamente: “música de baile en la sierra llamada huainu”; sin embargo, por sus giros melódicos y estructura, que consta de una única frase melódica, se puede asociar esta danza con las actuales comparsas de *chimos* o *chimbos* que bailan en las festividades, divirtiendo y haciendo reír a la gente. Una Danza Chimu forma parte de la colección de acuarrelas y música de Baltazar Jaime Martínez de Compañón, quien fue obispo de Trujillo a finales del siglo XVIII, mas no tiene parentesco musical alguno con la grabación de Brüning. Una tercera Danza Chimu fue registrada en 1990 en Incahuasi, sierra de Lambayeque, por el equipo de la Pontificia Universidad Católica del Perú durante las celebraciones de la Virgen de las Mercedes y está interpretada por cajitas y pinkullos; la descripción es la siguiente: “Chimo es el nombre de uno de los cuatro grupos que conforman la danza a la que se ha dado ese nombre por extensión. Los otros son los turbantes, sombreros y casacas, los cuales bailan acompañados por sus mamitas o músicos principales. Tres de ellos ejecutan el pinkullo y la caja y el otro una caja más grande golpeada por una sonaja rellena de piedrecillas. Cada músico toma con su mano izquierda el pinkullo y debajo de la misma mantiene suspendida la caja (pequeño tambor), la cual golpea con su mano derecha. Ejecuta un ritmo que es bailado por los danzantes y que marcan con los cascabeles que llevan atados a sus piernas. Los pinkullos tocan una melodía que no está en relación a la de los otros grupos ni con el ritmo seguido por su propio tambor, escuchándoseles por momentos en forma individual o de manera conjunta pero sin llevar un ritmo o armonía común” (Casas Roque, 1992, p. 13).

Las tres Danzas Chimu no tienen semejanza melódica entre sí. Sin embargo, la danza registrada por Martínez de Compañón, que ha sido grabada en tiempos actuales por diversos grupos de música antigua, y la danza registrada por el equipo de la Universidad Católica tienen en común el uso repetitivo de una frase en idioma muchik, que no ha podido ser traducida: JAY NA YO. Ambas versiones utilizan melodías diferentes para el canto de esta frase.

La danza chimú grabada por Brüning no guarda ninguna semejanza con las otras dos, más bien, presenta parentesco estructural y melódico con las otras danzas interpretadas por el cajero grabadas por Brüning.

La marinera será el ejemplo del segundo grupo. Las marineras registradas por Brüning mantienen una compenetración instrumental rítmica muy fuerte entre la flauta (melodía) y la cajita (base rítmica), tocadas ambas por un solo músico. Estas no presentan el contrapunto rítmico entre voz y percusión, que caracteriza a la marinera actual, lo cual nos lleva a reflexionar si esta propiedad podría significar una evolución del género o, más bien, una característica intrínseca de la limitación de la conformación instrumental ejecutante. Armónicamente, estas marineras se mueven sobre un solo acorde (fa mayor), y no presentan el uso alternado de los acordes de tónica y de dominante de la tonalidad mayor y de su relativa menor (o viceversa), propiedad llamada bimodal que caracteriza a este género. Un músico que toca simultáneamente dos instrumentos, difícilmente podrá tocar en *contrapunto*, pero logrará la unidad perfecta de ambos instrumentos; además, una flauta de dos o tres agujeros está relativamente limitada para cambiar de tonalidad, y difícilmente puede tocar melodías bimodales; se ha visto que todas las piezas grabadas por Brüning de esta conformación se mueven dentro de la escala de fa. La marinera ya se conocía con las características arriba mencionadas en 1893, año en que José Alvarado y Abelardo Gamarra componen “La Concheperla”, también título de una marinera tocada por el cajero y grabada por Brüning, pero que no tiene similitud alguna con la conocidísima *Concheperla*. En este caso, Brüning no reconoció que lo que el cajero llamaba marinera, y que él clasificó como tal, era un género paralelo o una variante de la marinera, y no una marinera antigua. Las melodías de las marineras grabadas por Brüning son vigentes y propias del cajero, se escuchan como tonadas pertenecientes al canto de pallas o a danzas de comparsas, que se tocan en el ámbito público, al cual pertenece originalmente el cajero.

Por un lado, la marinera norteña actual ha recibido una fuerte influencia de la música criolla de Lima, donde el ritmo básico se desdobra en las voces de la guitarra y del cajón, lo que produce así

un juego polirrítmico, que se establece como patrón de acompañamiento de su género; por otro lado, las bandas de músicos, cuyo estilo de interpretación en base a un timbre y a un arreglo musical propio, predomina por sobre todos los géneros que interpreta. La banda ha tenido mucha acogida en los concursos de marinera norteña, y ha desplazado a otras conformaciones instrumentales. Estas dos influencias caracterizan a la marinera norteña actual.

Con solo una excepción —el Rezo, canto de oración—, todas las piezas de esta colección son instrumentales. Al respecto, Brüning escribió en su libreta: “Es raro que el canto sea totalmente desconocido entre los indígenas de la costa del departamento de Lambayeque, no se escucha nunca a un indígena —hombre o mujer— cantar, a pesar de no carecer de talento musical, pero tal como parece, solo para la música instrumental”. Los esposos D’Harcourt, en *La música de los incas y sus supervivencias* (París, 1925), incluyen transcripciones de más de 200 melodías de las que tan solo la n.º 34, un yaraví de Sullana, Piura, pertenece a la costa norte del Perú (D’Harcourt, 1990, p. 279); esta particularidad apoyaría la apreciación de Brüning sobre la escasez de música cantada en el norte del Perú. Sin embargo, en *Nuestra comunidad indígena* (Lima, 1924), Hildebrando Castro Pozo hace una extensa recopilación de textos de tristes, tonderos, bailes de tierra, marineras y cumananas del norte, lo cual contradiría la afirmación de Brüning.

En el intento de contextualizar los registros musicales de Brüning en una época en la que las corrientes folkloristas e indigenistas tomaban fuerza en la intelectualidad peruana, me topé con las publicaciones del músico y viajero alemán Albert Friedenthal, quien en 1911 publicó *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken* (Voces de los pueblos en canciones, danzas y piezas características), y en 1913, *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas* (Música, danza y poesía de los criollos de América), ambas publicaciones incluyen transcripciones musicales de tristes y danzas chimo del norte del Perú y del Ecuador. Por falta de fuentes y testimonios, no podemos saber si Brüning conoció a Castro Pozo o a Friedenthal.

El legado de don Enrique Brüning

Brüning dejó principalmente tres legados importantes: su valiosa documentación fotográfica y monográfica sobre la zona y los descendientes de la cultura moche, su museo arqueológico, el que donó a la ciudad de Lambayeque, y su colección de grabaciones musicales históricas, tema de este artículo.

Su documentación fotográfica de los descendientes de la cultura moche empieza en 1890 y es la más completa en su género; su fotografía es estética, clara y de alta calidad técnica para su época. Más tarde, sumó a su interés fotográfico el registro de la tradición oral, en este caso de la lengua¹¹ y de la música; mas sus grabaciones empezaron en una época posterior con respecto a sus fotografías y hay poca correspondencia entre ambas.

Para la historia de la música peruana, estas grabaciones revelan una información invaluable sobre la música que existió en la zona norte entre 1910-1911 y 1923-1925. Sin embargo, es peligroso caer en la totalización de este valioso documento para intentar comprender todo el complejo musical de esta época en el Perú. La poca información escrita o visual que ofrece Brüning sobre sus grabaciones nos limita a entender la música solo a partir de la elocuencia de las grabaciones mismas. Pasaron más de 100 años desde la primera grabación y, sin embargo, la tradición oral se ha mantenido activa. Hablando en términos musicales, esta continuidad se manifiesta, sobre todo, en las características pentatónicas que se aprecian en las piezas grabadas por Brüning, y que cumplen la misma función en la música norteña actual. Este documento representa una fuente primaria única, que ofrece al etnomusicólogo una referencia básica para el seguimiento histórico de la música en el Perú.

En el año 2003, tras un refinado proceso de digitalización, el ya centenario Archivo Fonográfico de Berlín editó el segundo volumen de la serie de discos compactos *Documentos históricos sonoros* titulado *Grabaciones en cilindros del Perú (1910-1925)*, que contiene las 20 piezas

11 Se ha especulado sobre sus posibles grabaciones de la lengua muchik, pero se desconoce su destino.

de la Colección Brüning. El hecho de que sean los cilindros técnicamente mejor grabados del archivo y que su contenido siga vigente hasta la actualidad hacen que esta edición sea accesible y agradable de escuchar, no solo para el estudioso, sino también para el oyente familiarizado. Desde los primeros sonidos del CD, reconoceremos *Marcha*, *Triste* o “*Serranita*” de esta colección, que se siguen transmitiendo en el Perú, de generación en generación.

Para la Etnomusicología en general, las grabaciones de Brüning son un ejemplo importantísimo del uso eficiente de la técnica del registro fonográfico y de la visión y criterio bilateral en cuanto a la selección de la música. Para la edición del disco, el Archivo Fonográfico encargó la biografía de Brüning a Bernd Schmelz, y a mí el análisis de la música de los cilindros, para lo cual recibí copias de las grabaciones y del listado original de las piezas. Como mi tesis doctoral estaba indirectamente ligada temática y geográficamente a la música de estas grabaciones, no me fue difícil contextualizar e interpretar, a partir de ellas mismas, los aspectos musicales que se me iban presentando durante el análisis. Cuando ya tenía el texto casi listo, recibí la copia de la libreta de Brüning y de algunas de sus cartas a Hornbostel, lo cual me permitió citar y respaldar mis conclusiones con las apreciaciones de Brüning.

El trabajo con las grabaciones históricas me remontó de tal manera en el tiempo y el espacio que terminada la edición decidí viajar a Cajamarca en el 2003, en busca de los cajeros; en Chayllo Grande encontré a Fidencio Culque, quien me demostró que la tradición del cajero continúa. Todavía fascinada con el tema de este alemán que estudió tanto al Perú, y en mi calidad de estudiosa peruana en Alemania, decidí viajar a Lambayeque en 2004 y conocer el lugar que una vez acogió a Brüning. Con sus grabaciones en el flamante disco compacto en la mano, pude explorar toda la zona, conversar con la gente, hacer amigos y, finalmente, comprobar que don Enrique Brüning sigue presente en la vida lambayecana, donde personas de toda condición conocen su obra y están muy orgullosos de tan ilustre hijo adoptivo; una prueba de ello es la cantidad de colegios que llevan su nombre; además, existen establecimientos, una compañía de transporte y hasta —no podía faltar— una dulcería Brüning. Tal como la música, su nombre sigue

presente. En el año 2007, viajé nuevamente a Lambayeque, esta vez con mis estudiantes alemanes de la Freie Universität Berlin, para seguir las huellas de Hans Heinrich Brüning; los resultados de esta excursión universitaria y las experiencias vividas sobre la huella de Brüning quedarán impregnados en su formación profesional y humana. Ellos jamás imaginaron encontrarse en el Perú con el recuerdo y la gratitud de un pueblo a este alemán y ser además asociados e identificados con él. Los estudiantes alemanes, los amigos lambayecanos, los músicos que encontramos a nuestro paso y yo escuchamos juntos con gran emoción, y 82 años después, estas grabaciones históricas de sorprendente actualidad.

Referencias

- Bolaños, C., García, F. y Salazar, A. (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: INC.
- Brüning, H. H. (1911-1925). (1911-1925). Libretas y manuscritos originales. Archivo Brüning. Museo de Etnología, Hamburgo.
- Brüning, H. H. (1924). Cartas mecanografiadas originales. Archivo Brüning. Museo de Etnología, Hamburgo.
- Casas Roque, L. (1992). Música tradicional de Lambayeque. En *Música tradicional de Lambayeque (booklet del CD)*. Lima: Pontificia Universidad Católica el Perú.
- Castro Pozo, H. (1924). *Nuestra comunidad indígena*. Lima: Editorial El Lucero.
- D'Harcourt, R. y M. (1990). *La música de los incas y sus supervivencias*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Friedenthal, A. (1911). *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken* (Cuaderno n.º 3). Berlín: Berlin Schlesingerische Buch und Musikhandlung.
- Friedenthal, A. (1913). *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas*. Berlín: Hausbücher-Verlag Hans Schnippel.

- Raddatz, C. (Ed.). (1990). *Hans Heinrich Brüning (1848-1928). Fotodokumente aus Nordperu*. Hamburgo: Museo Etnológico.
- Schaedel, R. P. (1988). *La etnografía muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*. Lima: Editorial Cofide.
- Schmelz, B. (2003). Hans Heinrich Brüning - Ethnographischer Dokumentar der Nordküste Perus. En *Grabaciones en cilindros del Perú (1910-1925) (booklet del CD)*. Berlín: Museo Etnológico.
- Schmelz, B. (2007). Porträtfotos des Peru-Forschers Hans Hinrich Brüning (1848-1928). Der Bestand des Museums für Völkerkunde Hamburg. En *Mit Kamel und Kamera*. Hamburgo: Museo Etnológico.
- Yep, V. (2003). Las grabaciones musicales de Juan Enrique Brüning. En *Grabaciones en cilindros del Perú (1910-1925) (booklet del CD)*. Berlín: Museo Etnológico.
- Yep, V. (2015). *Sin banda no hay fiesta. Música del Bajo Piura*. Universidad de Lima.
- Ziegler, S. (1995). Die Walzensammlungen des ehemaligen Berliner-Phonogramm-Archives. En *Baessler-Archiv*. Berlín: Editorial Dietrich Reimer.

ANEXO

CD Grabaciones en cilindros del Perú (1910-1925) – Documentos histórico-sonoros, Volumen 2

Archivo Fonográfico de Berlín, Museo Etnológico, 2003

Grabaciones: Hans Heinrich Brüning (Eten, Lambayeque)

Edición: Artur Simon, Suzanne Ziegler

Textos: Virginia Yep, Bernd Schmelz

Sonido: Albrecht Wiedmann

Pista	Título/rótulo	Duración	Género	Lugar	Fecha de grabación	Intérprete
1	"Los Perritos"	1' 43"	Danza	Eten	16 de marzo de 1910	Francisco Ángeles, flauta y cajita
2	Marcha de procesión	1' 42"	Marcha	Eten	12 de abril de 1910	Francisco Cumpa, chirimía, y Francisco Ángeles, caja
3	Marcha	1' 49"	Marcha	Eten	12 de abril de 1910	Francisco Cumpa, chirimía, y Francisco Ángeles, caja
4	"El Algarrobito"	1' 37"	Marinera	Eten	4 de mayo de 1910	Manuel Quesñay, flauta y cajita
5	Serranita	1' 51"		Eten	4 de mayo de 1910	Manuel Quesñay, flauta y cajita
6	Serranita	1' 53"				
7	"La Concheperla"	1' 47"	Marinera	Eten	4 de mayo de 1910	Manuel Quesñay, flauta y cajita
8	Acompañamiento de las pastoras de Navidad	1' 47"		Eten	19 de mayo de 1910	Manuel Quesñay (padre), flauta y cajita
9	Danza Chimú	2' 02"		Eten	19 de mayo de 1910	Manuel Quesñay (padre), flauta y cajita
10	Triste	2' 40"		Lambayeque	12 de junio de 1911	Tres mendigos ciegos, quenas
11	Rezo, canto de oración	2' 01"	Canto recitado	No indicado	No indicada	NN
12	"La Pava"	2' 14"		Eten (?)	12 de abril de 1910	Carlos de la Cruz, pito y cajita
13-16	Gaita			Lambayeque	5 de mayo de 1924	José Albiteres León, gaita
17	Quenas	1' 54"		No indicado	16 de mayo de 1925	Dos ciegos, quenas
18	"Flores negras"	2' 01"	Tondero	Lambayeque	9 de agosto de 1923	Jenofonte Paredes, quena
19	Triste huancabambino	1' 43"		Lambayeque	9 de agosto de 1923	Jenofonte Paredes, quena
20	Cachaspari incaico	2' 11"		Lambayeque	9 de agosto de 1923	Jenofonte Paredes, quena

