



Daniel Kudó Tovar
(Lima, 1977)



Músico, compositor, editor musical y musicólogo. Bachiller en composición por el Conservatorio Nacional de Música y magíster en Musicología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Tras diez años como editor de música peruana y latinoamericana, incursiona en la investigación musical. Desarrolló una tesis enfocada en el proceso de catalogación del archivo musical del convento de San Francisco de Lima y actualmente realiza estudios de doctorado en la Universidad de Osnabrück, Alemania, en donde investiga la aplicación de técnicas de procesamiento de señales y ciencia de datos para medir la similitud en grandes conjuntos de grabaciones musicales.

Música y peruanidad en la Lima del siglo XIX: Rebagliati, Alzedo y la *Rapsodia peruana*

Music and peruanity in the 19th century Lima:
Rebagliati, Alzedo and the *Peruvian rhapsody*



Daniel Kudó Tovar



Pontificia Universidad Católica del Perú

dkudo@pucp.pe

ORCID: 0000-0003-0581-6263

Resumen

Claudio Rebagliati fue, por mucho, el músico más destacado e influyente en la Lima del siglo XIX; pese a ello, quedó muy rezagado en reconocimiento en comparación con el celebrado José Bernardo Alzedo. A partir del análisis de una obra musical que los vincula potentemente, tanto entre sí como con el contexto cultural y político de su época, se ofrece un acercamiento crítico a la caracterización de estos personajes y se explora la medida en la que Rebagliati fue uno de los arquitectos de la canonización de Alzedo, así como las motivaciones políticas de este proceso. Esto conduce a una reflexión respecto a la elusiva naturaleza de la peruanidad y su búsqueda, a dos siglos de la independencia nacional.

Palabras clave

Claudio Rebagliati; Bernardo Alzedo; Bernardo Alcedo; *Rapsodia peruana*; hermenéutica musical

Abstract

Claudio Rebagliati was by far the most prominent and influential musician in the 19th century Lima; despite of this, he lagged far behind in the recognition compared to the celebrated José Bernardo Alzedo. Based on the analysis of a musical work that strongly links them, both with each other and with the cultural and political context of their time, a critical approach is offered to the characterization of these characters, and the extent to which Rebagliati was one of the architects of the canonization of Alzedo, as well the political motivations of this process. This leads to a reflection on the elusive nature of Peru and its search, two centuries after the national independence.



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Keywords

Claudio Rebagliati, Bernardo Alzedo, Bernardo Alcedo, *Peruvian rhapsody*, music hermeneutics

Recibido: 04/06/21

05/07/21

Introducción

La *Rapsodia peruana* «Un 28 de julio en Lima», escrita y estrenada en 1868 por el compositor italo-peruano Claudio Rebagliati (1843-1909), es una obra excepcional e innovadora para su época, que recopila diversas y representativas melodías peruanas y les da un ostentoso tratamiento técnico orquestal. Difícilmente algún otro compositor de la Lima del siglo XIX hubiese podido reunir la motivación, la creatividad, los recursos y el atrevimiento para acometer tal labor. Produjo gran sensación, consolidó la respetada posición de su joven autor, y desde entonces no ha dejado de formar parte del repertorio sinfónico peruano.

Es mucho lo que se puede decir acerca de la obra, pero las reseñas escritas sobre ella, en libros, artículos y programas de mano, no suelen ir más allá de su llamativa superficie por su variedad temática y orquestal. Ahora bien, cada una de sus melodías tiene una historia por rastrear y las relaciones entre sus significados se demostrarán más poderosas de lo que la deslumbrante superficie delata.

La obra es, además, una puerta hacia la comprensión del compositor Claudio Rebagliati y sus circunstancias, así como de su relación y contraste con José Bernardo Alzedo (1788-1878), autor de la *Marcha Nacional del Perú* y compositor peruano más conocido y venerado. Se verá cómo Rebagliati tuvo un rol activo e importante en idealizar y eternizar la figura del compositor y prócer peruano, y las motivaciones de una agenda política nacional y de otras personales que guiaron este proceso.

Las luces que aquí se puedan arrojar sobre la *Rapsodia peruana*, a través de un análisis hermenéutico, son una invitación a reflexionar la convulsa coyuntura peruana del siglo XIX y sus proyecciones hoy en día, así como el problema ontológico de la peruanidad¹; sin embargo, este artículo no seguirá una progresión estricta desde lo particular hacia lo general, sino que alternará diferentes acercamientos y panorámicas con el propósito de destacar las relaciones existentes entre todos los planos.

El texto parte de un esbozo biográfico de Claudio Rebagliati, útil como uno de los puntos de fuga al poner la obra en perspectiva. A continuación, la obra es analizada

1.- La peruanidad es, a todas luces, un ente abstracto pero no por ello menos real. Por eso mismo, es menester reflexionar sobre ella a partir de nuestras vivencias para profundizar nuestra comprensión de un constructo

con detenimiento, de manera secuencial, y luego como un todo en el contexto de su creación. Se aprecia así la importancia inmediata de Alzedo, por lo cual se enfoca la relación entre ambos, poniendo énfasis en sus paralelismos². Finalmente, un nuevo alejamiento permite reconsiderar lo observado dentro de un panorama diacrónico.



Figura 1. Vista de la Plaza de Armas de Lima desde una de las torres de la Catedral, hacia fines de la década de 1860. Se ve la antigua municipalidad, un extremo del antiguo Palacio de Gobierno, los toldos de los comerciantes y la torre del convento de Santo Domingo, en el que Alzedo profesó como hermano terciario. Foto de Eugenio Courret.

1. Reseña biográfica de Claudio Rebagliati³

Claudio Rebagliati nació el 6 de octubre de 1843 en Noli, pueblo en la costa de Liguria, en aquel entonces perteneciente al Reino de Cerdeña. Su padre, Ángel (Angelo, 1813-?), fue también músico y director de ópera, acostumbrado a hacer giras por la región. Instruyó a

colectivo que influye en nuestras percepciones, valoraciones e interrelaciones. Esto resulta particularmente oportuno en el contexto del bicentenario de la independencia, pues desde entonces la construcción de una identidad nacional ha sido un afán que no empezó a dar verdaderos frutos sino hasta ser duramente cuestionada tras la debacle de la guerra contra Chile, como punzantemente sintetizó Manuel González Prada (1894) en su Discurso en el Politeama, declamado en 1888. Aunque la invención del término se le suele atribuir a Víctor Andrés Belaúnde por su libro de ensayos *Peruanidad*, publicado en 1943 y ampliado en 1957, ya Mariátegui lo había utilizado con regularidad desde 1925, sin intentar definirlo explícitamente, en sus artículos en la sección «Peruanicemos al Perú» del semanario *mundial*, que serían el germen de sus 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Una discusión más contemporánea puede hallarse en Holguín (1999), Portocarrero (2014; 2015) y Moreno (2021).

- 2.- A Alzedo probablemente no le hubiesen complacido nuestras crudas observaciones, pero quisiéramos creer que, por su carácter erudito, quizás hubiese aprobado este guiño a Plutarco y sus *Vidas paralelas*.
- 3.- Aunque algunas especulaciones, señaladas mediante condicionales, son nuestras, los datos biográficos aquí reunidos provienen de unas pocas fuentes valiosas: los Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano de Rodolfo Barbacci (1949), la *Historia crítica del Himno Nacional* (1954) y la *Guía musical del Perú* (1957-1964) de Carlos Raygada, así como de la entrevista de Luis José Roncagliolo a Miguel Oblitas y Augusto Rebagliati (2018).

sus hijos desde temprana edad y en particular a Claudio, a quien entrenó intensamente para lucirlo como prodigio⁴. Ya a los 9 años tocaba como primer violín en la orquesta dirigida por su padre en Ajaccio, Córcega.

En 1857, emprendió viaje hacia Sudamérica junto a su padre y su hermano Reynaldo (Rinaldo, 1848-1895), dejando en Italia a sus hermanas y hermanos menores al cuidado de su madre. La motivación del padre para realizar este viaje puede haber sido la intención de explotar el virtuosismo de Claudio, entonces con 14 años de edad, o la de buscar un nuevo público en los países americanos, que se encontraban en un período de crecimiento y desarrollo. Quizás otro motivo haya sido la intención de proteger a sus hijos mayores del reclutamiento en las prolongadas y penosas guerras de independencia y unificación italiana.

No se tienen datos del trayecto⁵, pero se sabe que llegaron a Chile y recorrieron las principales ciudades costeras del país sureño por seis años, actuando junto a diferentes compañías de ópera. Durante este recorrido, Claudio Rebagliati fue completando su formación, ya no solo como violinista, sino como orquestador, compositor y director de orquesta. Su prolongada permanencia en Chile da cuenta de la buena acogida que tuvieron.

Los Rebagliati decidieron finalmente, en 1863, aventurarse más al norte, seguramente atraídos por la bonanza económica peruana derivada de la explotación del guano. Arribaron a Lima en abril, cuando Claudio contaba con 19 años. Su prestigio, ganado en Chile, había generado la expectativa limeña. Ya no se le podía considerar un niño prodigio y necesitaba legitimarse de otra manera, pero con su amplia experiencia y un repertorio sofisticado daba muestras de virtuosismo y sabía bien conquistar a la audiencia.

Poco después de su llegada ya había obtenido el puesto de concertino del Teatro Principal, y empezó a ser requerido como profesor de violín, canto y piano por las familias más acomodadas de Lima. Pese a su juventud, había sido seguramente bien instruido en las mejores maneras cortesanas de agradar al público⁶, fuera en las salas de concierto como en los salones aristocráticos. Tanto es así que Raygada ve necesario recalcar que «a sus méritos musicales agregaba una extraordinaria simpatía y una calidad espiritual de excepción» (1964, p. 59), mientras Barbacci refiere que «[t]odos alaban la capacidad de Rebagliati, su gentileza y buen trato social» (1949, p. 489). La

4.- Curiosamente, aunque la figura del genio musical ha sido intensamente cuestionada (DeNora, 1995; Garber, 2002) y obstinadamente defendida (Kivy, 2001; Marshall, 2019), el componente del prodigio infantil no ha recibido la misma atención y, mientras aguarda un examen crítico de su economía política, sigue siendo objeto de absoluta fascinación (Kenneson, 1996; McPherson, 2016).

5.- La importante corriente migratoria italiana tuvo un auge durante mediados del siglo XIX. Aunque no se debió a una política bilateral, las redes de paisanaje estimularon una migración espontánea. Al respecto, se puede consultar Bellone (1984) y Valdez (2004).

6.- No nos hubiese sorprendido encontrar en la desaparecida biblioteca de su casa en Miraflores un gastado ejemplar de *Il Cortegiano*, de Baldassare Castiglione, popular manual de modales del siglo XVI que difundió el concepto de *sprezzatura*.

admiración generalizada por sus virtudes y su cortesía lo convirtieron en un referente de gran prominencia en la más alta sociedad limeña. Este prestigio no sería una moda pasajera, sino que solamente se vería fortalecido con el transcurso de los años y de sus aportes al medio musical y social limeño. No pasó mucho tiempo antes de que el joven y solicitado profesor de música se enamorase, y a inicios de 1866 contrajo matrimonio con Florinda Raybaud Salazar, con quien tuvo una hija y dos hijos, pero de quien enviudaría tempranamente⁷.



Figura 2. Retratos fotográficos de Claudio Rebagliati en diferentes etapas de su vida. Laterales: Colección de Augusto Rebagliati, su tataranieto. Central: Pons Muzzo (1974).

Según Barbacci (1949, p. 489), la primera composición orquestal de Rebagliati fue una *obertura* dedicada en 1864 a la orquesta del Teatro Principal, que lo acogió. Pudo haber otros antecedentes sin trascendencia, pero su consagración definitiva se daría con el estreno de *Un 28 de julio en Lima*, que más adelante se llamaría *Rapsodia peruana*, importante obra que forma parte del repertorio orquestal del país hasta el día de hoy y que es objeto de un análisis pormenorizado en la siguiente sección.

A este gran éxito siguió, en 1869, su participación en la restauración del Himno Nacional⁸, con el beneplácito de su autor, José Bernardo Alzedo, quien había regresado de Chile para restablecerse en Lima en 1864, poco después que los Rebagliati. Esta restauración no sería oficializada sino hasta 1901, y solo gracias a la tenaz intervención de José María Valle Riestra (1858-1925).

Al año siguiente, Rebagliati publicó su *Álbum sudamericano, Colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano* (1870), una recopilación de 22 melodías, que incluye trece zamacuecas, cinco yaravíes, una cachua, dos tonadas chilenas y un baile arequipeño. Fue impreso en Milán por Edoardo Sonzogno. Según el propio Rebagliati (1870):

7.- Entre las obras sobrevivientes de Claudio Rebagliati, figura *Ohimè! Mori!*, op. 12, para violoncello y piano, pieza dedicada a su difunta esposa en la que expresa su luto.

8.- Como explica Raygada (1954), al no haber sobrevivido una partitura original del Himno Nacional, proliferaron diversas versiones orales e impresas no autorizadas. Era necesario entonces reconstruir una versión fidedigna, como lo intentó Alzedo en 1864 sin encontrar aceptación suficiente. Rebagliati entonces se prestó a la tarea.

Esta coleccion consta de aires populares ineditos y anonimos, conocidos en Sud America solo por tradicion y por lo mismo ejecutados de diversos modos y siempre incorrectamente. Mi intencion ha sido sugetarlos a las reglas del Arte cuidando al mismo tiempo de no hacerles perder en nada el colorido que les es peculiar, y que el ritmo del acompañamiento imite el de la guitarra, arpa y cajon, instrumentos con los cuales se acompañan siempre. Su publicacion de puro interes americano està dirigida a conservar en forma correcta, temas que el tiempo haria olvidar seguramente para siempre. (sic)

Estos parecen ser los años de más intensa actividad creativa del compositor. Entretanto, el padre, Ángel Rebagliati, aparenta haber preferido mantener un perfil bajo y ceder el protagonismo a su hijo Claudio, quien, siempre acompañado de su hermano Reynaldo, conformó un equipo junto a su cercano amigo, e igualmente apreciado, Francisco de Paula Francia (1834-1904)⁹.

Este núcleo, al que se sumaron otros músicos, fue el eje de las más importantes actividades musicales en la ciudad, organizando conciertos y veladas, y alternando siempre con los cantantes y solistas visitantes.

Claudio, que había abierto en 1868 una tienda de pianos, se asoció con Francia en 1870 para abrir La Lira Peruana, que según Barbacci «fue el mayor establecimiento de su época y el que realizó la mayor publicidad» (1949, p. 489). Barbacci también da noticia de que Reynaldo anunció en 1871 su partida a Italia con la intención de traer una imprenta musical, pero que no llegó a viajar, y que el tercer hermano, Hércules (Ercole, c.1855-1903), arribó a Lima ese mismo año. La imprenta llegaría a Lima en septiembre del año siguiente «con todos sus implementos y una persona muy diestra traída especialmente de Europa para dirigirle» (p. 490), pero para ese entonces Claudio ya no firmaba los anuncios, de modo que Francia debió recibirla. Sin embargo, la maquinaria pasó casi de inmediato a manos de Carlos Pighi y Alejandro Sormani, quienes la pusieron a trabajar¹⁰.

En 1875, Claudio contrajo segundas nupcias con Raquel Carbajal Chávez, con quien tendría un hijo y tres hijas. Hacia fines de aquella década, se deja de tener noticias de Reynaldo en Lima,

9.- Este pianista napolitano de formación académica, en contraste con la formación privada y empírica de Rebagliati, había salido de Italia por la misma inestabilidad política que pudo haber motivado a viajar a los Rebagliati. Tras pasar por Francia y los Estados Unidos, tuvo que emigrar nuevamente ante el peligro de la guerra de Secesión. Llegó a Lima en 1863, poco después que los Rebagliati, y congenió de tal manera con Claudio que se convirtieron en los más íntimos amigos y colegas (Raygada, 1954, vol. 2, pp. 112-113).

10.- Parece difícil hilar una explicación de todos estos eventos, pero podemos aventurar algunas especulaciones. Es posible que en 1871 haya sido Ángel quien viajó a Italia, si no lo había hecho ya antes, y enviase la imprenta. Es posible también que por estos años haya sido que Claudio enviudó y esto haya ocasionado su desinterés en el negocio. Es posible también que Hércules llegase trayendo la imprenta, e incluso que él fuese la «persona muy diestra» encargada de operarla.

y hay evidencias de que viajó a Norteamérica¹¹. Quizás después de más de veinte años bajo la sombra de su hermano haya decidido buscar su propia suerte¹².

En 1881, la casa de Claudio Rebagliati fue incendiada por el ejército chileno durante el saqueo de Miraflores. En esa catástrofe se perdió toda su biblioteca musical, incluyendo la mayor parte de sus composiciones. La ocupación chilena fue muy dura y tuvo profundas consecuencias a nivel económico, social y cultural en el país. Al parecer, el impacto de esta experiencia y el asesinato de su hija Emma, a manos de un joven desequilibrado, oscurecieron sus últimos años.

Sin embargo, Rebagliati siguió impartiendo sus conocimientos y ocupando una posición prestigiosa. En 1901, fue oficializada su restauración del himno en versiones para voz y piano, orquesta y banda militar. Falleció en 1909, dejando un considerable legado, pese a la pérdida de la mayor parte de sus obras. Sus alumnos fueron numerosos, y algunos muy destacados, incluyendo a Daniel Alomía Robles (1871-1942) y Rosa Mercedes Ayarza (1881-1969), quienes habrían de seguir su pauta, desarrollando el indigenismo y el costumbrismo en su música. Entretanto, su descendencia fue también numerosa, y se enlazó con familias limeñas de privilegiada posición social.

La biografía presentada tiene el propósito de dar a entender qué camino había recorrido Claudio Rebagliati y hacia dónde se dirigía en el momento de la composición de su *Rapsodia peruana*. Con esta perspectiva, a continuación se aborda la obra, agregando otros elementos contextuales a los que las citas musicales que contiene hacen alusión.

2. La *Rapsodia peruana*

La carátula de la versión para piano a cuatro manos de la *Rapsodia peruana* (Rebagliati, 1900) menciona: «3.^a edición innovada y aumentada». El hecho de que llegase a haber una tercera versión es indicio de la importancia particular que tuvo esta obra para el compositor, y además sugiere que el autor sentía la necesidad de perfeccionarla, incluso tres décadas después de su estreno. Carlos Raygada (1954), examinando esta versión, que cuenta con anotaciones que indican la instrumentación de la versión orquestal, resume así sus contenidos:

Comienza con el pregón de la tizanera en un solo de oboe; aparece luego el de la melonera, al que sigue la enunciación del coro del Himno, en flauta y clarinete, entrando

-
- 11.- Anuncios periodísticos ubican con certeza a Reynaldo y al mayor de sus hijos varones, Carlos Nicanor, dando conciertos en Vancouver y San Francisco, junto a otros músicos entre 1891 y 1894. Varias olas de fiebres del oro y la culminación del primer ferrocarril transcontinental en 1869 impulsaron el desarrollo de la costa oeste de los Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX. Este hecho y las penurias de la guerra contra Chile pueden haber sido factores que motivaran su partida. No hubiese sido sorpresa que partiesen a inicios de la década de 1880, cuando Carlos Nicanor tenía diez u once años de edad, pues Reynaldo dejó Italia a una edad similar. Resulta interesante que Reynaldo se presenta dirigiendo un conjunto llamado Spanish Students, que luego sería el Spanish Quintet, sin hacer ninguna referencia directa a su vínculo con el Perú.
- 12.- Las idas y venidas de los Rebagliati, así como las de Alzedo, nos hablan de la permanente búsqueda de espacios de desenvolvimiento profesional en un mundo altamente competitivo.

en un sencillo desarrollo con violines, corno y fagot, para culminar en un *tutti* muy brillante. Surge después el motivo de la canción «La Chicha» en cuerdas y maderas, que prepara la reexposición del tema de la tizanera, esta vez por la cuerda, en un *fugato* a cuatro voces, lujo máximo de la obra, terminado el cual viene un divertimento «*piu animato e deciso*», que se prolonga hasta llegar a la cachua; esta es seguida de un *andante moderato* en que flautas y clarinetes exponen el motivo inicial de la estrofa del Himno, del que pasa a la canción «*Libertad, luz divina del mundo*» en un solo de tromba que termina con trémolos, para entrar luego a una introducción preparatoria del yaraví, en que la partitura pide «*Quenas o Flauti*». Vuelve, en nueva y vivaz variación, el tema de la tizanera y retorna el coro del Himno, dando comienzo a la *Marcha Morán*, cuyo ritmo funeral pronto es compensado con la vuelta al coro, que luego se desvía hacia un motivo alegre y prepara así la entrada al «Ataque de Uchumayo», brillantemente coronado con una nueva y más franca reposición del motivo «¡Somos libres!», con que termina la obra. (Vol. 2, pp. 123-124)

Raygada añade: «Como se ve, en esta nueva edición, que el autor dice: “innovada y aumentada”, han sido eliminados los motivos de la mazorquera y la sandiera, añadiéndose únicamente el yaraví» (vol. 2, p. 124). Sin embargo, cabe duda de que, como interpreta Raygada, la versión estrenada en marzo de 1868 contuviese dos pregones más. De haber recibido el mismo trato que los que figuran, la duración de la introducción hubiese sido indebida. Más aún, en ausencia de la partitura de la versión primera, la deducción se realiza a partir de la descripción de la obra que figura en el programa del concierto del estreno, en la que ambiguamente se mencionan «el de las tizaneras y mazorqueras; él de las meloneras y sandihieras», agrupándolos como si quizás no fuesen cuatro, sino dos¹³.

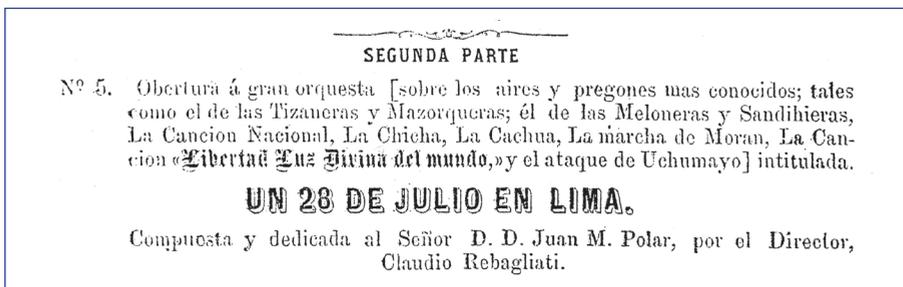


Figura 3. Descripción del contenido de la obra en el programa del estreno, con dedicatoria a Juan Manuel Polar y Carasas (1809-1881), ministro de Relaciones Exteriores en aquel momento. Fuente: Raygada (1954, vol. 2, p. 121).

13.- Que el pregón de las sandieras fuese el mismo que el de las meloneras es concebible, pues sus productos son muy similares. Entretanto, quizás por las «mazorqueras» Rebagliati haya querido referirse a las chicheras queregonaban a la misma hora que las tisaneras. Sus pregones, al menos para el compositor, podrían haber sido uno solo, o tal vez pretendiese fusionarlos.

Una versión orquestal sin fechar se conserva en el archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (Rebagliati, s. f.) y guarda mayor similitud en sus contenidos con la versión para piano que con la descripción de la obra en el programa del estreno, principalmente por la inclusión del yaraví. Esta versión además muestra señales de enmiendas que evidencian la evolución de la obra. Consta de tres tipos distintos de papel, con puños gráficos similares¹⁴, que podrían ser de la misma persona en diferentes momentos¹⁵.

Sobre la escritura original, a pluma en tinta negra, se encuentran múltiples anotaciones a lápiz, bolígrafo azul y lápices de color azul y rojo, que evidencian su repetido uso en concierto. Es probable, pese a su condición irregular, o precisamente debido a ella, que se trate de la versión orquestal definitiva. Esta es la versión que se analiza secuencialmente a continuación.

2.1. Los pregones¹⁶

El austero inicio de la obra, con un oboe solista, anuncia que solo es posible un aumento en intensidad y energía, augurio que será cumplido en oleadas progresivas. Aunque la lechera pasó ya a las seis, la tisanera se anuncia a las siete en punto, al iniciar el día. El transcurso de la mañana es resumido con el pregón de la melonera, que ocurría a las once¹⁷. La orquesta completa alterna con el oboe, repitiendo sus frases con contrastante grandilocuencia. Pero lo más significativo es el rescate de la melodía callejera. Rebagliati, con oídos de extranjero, resalta la música de lo cotidiano trasladándola al escenario sinfónico.

14.- La caligrafía es congruente también con los manuscritos de 1901 de las versiones oficiales del Himno, autógrafos de Rebagliati, publicados facsimilarmente en Pons Muzzo (1974).

15.- Las páginas 1 a la 48 constan de 18 pentagramas cada una. De la página 49 a la 60 las pautas son 20; mientras que las páginas finales, de la 61 a la 70, tienen solo 14 y repiten al inicio la lista de instrumentos con algunas diferencias en nomenclatura y cambiando la tuba por un tercer trombón. Las páginas están correctamente numeradas, pero el bloque intermedio presenta una incoherencia evidente entre las páginas 51 y 52, recto y verso del mismo folio, que solo es resuelta por las anotaciones al margen que indican, con acierto, repetir desde el inicio de la página 17. El momento de continuar con la página 52 está marcado a lápiz entre el segundo y tercer compás de la página 25. Aquella es la única solución lógica, pero aun así se produce un leve desfase en la conducción de las maderas.

16.- Aunque la acepción musical de rapsodia que da la RAE indica con exactitud que se trata de una «pieza musical formada con fragmentos de otras obras o con trozos de aires populares», este término proviene de las rapsodias griegas: la unión de fragmentos de poemas épicos recitados públicamente por declamadores profesionales. He aquí que la *Rapsodia peruana* abre con un pregón, estableciendo una sutil analogía entre pregoneros y rapsodas que probablemente no se le hubiese escapado al erudito Alzedo.

17.- Ricardo Palma (1833-1919) establece las horas canónicas de los pregoneros en su tradición "Con días y ollas venceremos" (1961, p. 960), y aunque no pretende rigor histórico, su relato puede ser interpretado prescriptivamente sin considerar otros pregones ni la implausibilidad de su exactitud cronométrica. Resulta obvio que productos, pregoneros y pregones, tuvieron variabilidad y experimentaron transformaciones a través del tiempo, lo cual es ejemplo de una realidad más compleja y matizada de lo que la tendencia natural a una esquematización romántica admite.



Figura 4. Frase inicial de la partitura orquestal de la *Rapsodia peruana* que se conserva en el archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (Rebagliati, s. f.).

Es difícil estimar la influencia de los nacionalismos musicales europeos en el adolescente Rebagliati al dejar Italia en 1857 o estando en Sudamérica durante los años formativos siguientes, en especial sabiendo que su campo de acción fue predominantemente el operático¹⁸. Se conocen con certeza los antecedentes locales de los pianistas Henri Herz, en los años de 1850 y 1851¹⁹, y de Louis Moreau Gottschalk, en 1865²⁰, quienes visitaron Lima y dedicaron a la ciudad algunas composiciones inspiradas en aires populares.

2.2. El coro del Himno

A continuación, las cuerdas cambian de textura a un seco *pizzicato*, sobre el cual un clarinete solo presenta el inicio de la melodía del coro del Himno. Se le van sumando las demás maderas y luego los metales, *in crescendo*; las cuerdas pasan a un trémolo que

18.- Como bien señala Marino Martínez en la introducción a la edición de la *Rapsodia peruana* de Filarmonika Music Publishing (Rebagliati, 2009).

19.- Si bien las dos visitas de Herz sucedieron más de una década antes de la llegada de los Rebagliati, ciertos paralelos son interesantes y hasta sorprendentes. Según Barbacci:

En el 2.º concierto introdujo *El viaje músico*, rapsodia de temas populares e himnos de diversos países. Terminaba con *Lima: La Zamacueca*. [...] Terminó su actuación en Lima con un par de conciertos «monstruo» en los cuales tocó una *Gran Marcha Nacional Militar* compuesta por él y dedicada a los peruanos, ejecutada en 8 pianos por señoritas y caballeros aficionados de Lima, con doble orquesta, banda militar y coro de hombres. Se previno al público femenino que no se asustase con el fuego de artillería que estaba incluido en la obra. Antes de despedirse, avisó al público, por los diarios, que deseaba editar un álbum de arias nacionales peruanas, con notas ilustrativas, por lo que solicitaba a los profesores y aficionados le remitiesen las melodías a su alojamiento, que él las arreglaría y editaría. [...] En junio de 1851 regresó [...]. En su primer programa (9-6) tocó su *Rondó Suizo* con acompañamiento de orquesta, un *Andante espressivo* y *Regreso a Lima* que termina con la polka *Los encantos del Perú*. [...] Compuso y ejecutó el cuadrito musical *La Tapada*, que fue muy festejado y que se anunció como *Las gracias de una tapada* o *El día de San Juan en Lima* y que fue una polka. [...] *Las gracias de una tapada* llegó impresa a Lima en setiembre de 1851 (Casa Ricordi), junto con otras obras suyas. (1949, p. 464)

20.- Según Barbacci (1949, p. 460), Gottschalk se presentó junto a Francisco de Paula Francia, a pedido del público, tocando a cuatro manos. Entretanto, Robert Stevenson (1969) reporta que tres conciertos se dieron en el salón del mal reputado Jardín Otayza, en la calle Capón, y que en estos participaron los hermanos Claudio y Reynaldo Rebagliati en los violines y William Tate en el armonio. Asimismo, en el Callao Gottschalk tocó variaciones sobre aires nacionales peruanos, fuera de programa. Compuso y publicó además *Souvenir de Lima*, una mazurca *alla Chopin*. Augusto Ferrero (1996) señala la vinculación de Gottschalk con los pianos de Chickering & Sons, con dos de los cuales viajó por América. Quizás esto y los contactos en los Estados Unidos de su íntimo amigo, Francisco de Paula Francia, hayan sido factores en el giro del primer negocio de Rebagliati vendiendo esta marca de pianos a partir de agosto de 1868, según refiere Barbacci (1949, p. 489).

conduce hasta un primer clímax. Vale la pena apuntar que el desarrollo de los motivos del Himno Nacional antecede por más de una década a la obra sinfónica más conocida con tal característica: la *Obertura* 1812 de Tchaikovsky, compuesta en 1880²¹.

En este punto, la melodía del Himno es presentada con la misma sencillez con la que fueron tratados los pregones callejeros. Es significativo precisamente lo que Rebagliati no hace, aunque sería tentador: otorgarle un estatus superior a través de gestos orquestales. Tenuemente, queda insinuada la igualdad como ideal en la construcción de la nación, que hace eco al progreso lento pero continuo del liberalismo y la ilustración en la sociedad peruana²².

2.3. La Chicha

El brillante *tutti* es seguido por el sonido alegre, pero algo remoto, de *La chicha* de Alzedo. De entre las muchas canciones patrióticas que circularon entusiastamente a inicios de la década de 1820²³, *La chicha* tuvo una especial acogida. Se trata de una invitación a celebrar la independencia a través del consumo de los productos gastronómicos locales como gesto identitario. Como señalan Rondón e Izquierdo (2014), «en su letra, melodía y acompañamiento, parece reconocer su vertiente popular».

Además de ser una admisión e invitación a las expresiones populares a la celebración, la presencia de esta pieza refuerza la intención de otorgar un especial reconocimiento a Alzedo, toda vez que una cita musical suele constituir un halago considerable. No solo es doble el halago, sino que, siendo que se puede considerar que el Himno pertenece a todos los peruanos, la inclusión de *La chicha* funciona como un enfático recordatorio de su autoría.

2.4. La fuga de La Tisanera

Tras una pausa, vuelve con movimiento el tema de la tisanera con un nuevo color y textura, esta vez en las cuerdas y con entradas sucesivas en forma de fuga. Que Raygada haya considerado este breve pasaje de apenas veinte compases como el «lujo máximo de la obra» (1954, vol. 2, p. 123) es prueba de que no bastaba para Rebagliati con desplegar un derroche de recursos orquestales, sino que sabía necesario obtener la aprobación del sector de los eruditos, demostrando además su solvencia técnica. Lo hace tomando como tema un humilde pregón, material que jamás hubiese sido considerado musicalmente digno de un desarrollo de ninguna naturaleza, mucho menos de un académico tratamiento fugado.

21.- Aunque la *Obertura* 1812 sea considerada muy original en sus recursos, acabamos de ver cómo Barbacci señala que Herz, a su paso por Lima, ya había demostrado el empleo de himnos nacionales y canciones populares en sus composiciones, e incluso el uso de cañones como efecto orquestal y argucia promocional.

22.- La abolición de la esclavitud y del tributo indígena fueron dispuestos por Ramón Castilla (1833-1867) en 1854, tras la rebelión que encabezó a raíz del escándalo de corrupción en la consolidación de la deuda interna durante el gobierno de su sucesor, José Rufino Echenique (1806-1887).

23.- *El álbum de Ayacucho*, de José Hipólito Herrera (1862), recoge una muestra de la variedad de composiciones musicales y poéticas dedicadas a la independencia. «La circunstancia de que El álbum de Ayacucho atribuyese a Tena la paternidad musical de «*La Chicha*» autoriza la suposición de que Alzedo, con el explicable propósito de recobrar sus derechos de autor, la hizo imprimir a su regreso de Chile» (Raygada, 1954, vol. 2, p. 64).

La fuga conduce a un desarrollo libre y animado, más apto para el público llano, en las maderas y las cuerdas, con acentos de los metales y la percusión, y en el que sigue dando pruebas su facilidad para hacer fluir el tema.

2.5. Transición

La orquesta disminuye de pronto hasta un *pianissimo* en las cuerdas que, astutamente, anticipa el ritmo de la cachua. Se unen al ritmo las maderas y el crescendo desemboca en el motivo inicial del Himno en los metales, dándole nuevamente un tratamiento equivalente al desarrollo libre que tuvo antes el tema de la tisanera. El color y peso de los metales, el contraste con el ritmo ligero de la danza y un giro temporal hacia el modo menor dan una sensación de mayor seriedad a este pasaje, que contrasta con la presentación inicial del tema del Himno. Al apagarse los metales, vuelve el ritmo de la danza, que conduce a la cachua, siendo la transición más convincente de toda la obra.

2.6. La Cachua

Con excepción de súbitos acentos de los metales, la cachua es un eco distante similar al pasaje de *La chicha*²⁴. La caja da un nuevo color a esta sección y acentúa el ritmo de la danza, que va perdiendo del todo a los metales, los clarinetes, los violines y la viola, en un *diminuendo* por sustracción en el que queda finalmente solo el timbal. Esta cachua es la misma que sería publicada en 1870 como parte del *Álbum sudamericano*, y claramente es una alusión a la población indígena que formó parte de la ciudad desde sus inicios.

2.7. La estrofa del Himno

La tonalidad cambia bruscamente a *mi* bemol mayor, y la primera frase de la estrofa del Himno es presentada por flautas y clarinete sobre un suave trémolo de violines. Con sorpresa, a su llamado responde la trompeta, con otra brusca modulación, esta vez a *si* mayor, y con la melodía de *Libertad, luz divina del mundo*. Se trata de un himno compuesto por José Ignacio Cadenas (1826-1903) y estrenado en julio de 1862 con motivo de las manifestaciones de respaldo a México ante la segunda invasión francesa²⁵. La obra fue presentada nuevamente el 28 de julio del mismo año y el 28 de enero de 1864, meses después de la llegada de Rebagliati. El gran éxito de esta composición es referido por Raygada (1957, pp. 72-73). A través del saludo a Cadenas, Rebagliati hace un reconocimiento al *establishment* musical del momento, dinámico y competitivo. Además, señala una composición que apela a la amenaza foránea²⁶ como efectivo factor de cohesión social.

24.- Marino Martínez (citado por Rebagliati, 2009) describe con acierto la sensación producida: «Aparece como un paseo por sus calles, manteniendo los oídos abiertos no solo a las voces que resuenan desde los amplios ventanales de la aristocracia, sino también al canto espontáneo que emerge de las modestas casas de los mestizos».

25.- El poema de José Toribio Mansilla inicia: «*Libertad, luz divina del mundo / no nos niegues tu puro arrebol / antes muertos que esclavos de reyes / ser prefieren los hijos del Sol*».

26.- La amenaza de una revancha de los imperios europeos era una preocupación constante y justificada en los nuevos Estados independientes de América. En ese sentido, la invasión francesa a México generó gran indignación en el Perú. Para entender el marco de la inclusión del himno de Cadenas en la obra de Rebagliati, tengamos en cuenta no solo la popularidad de la obra y el prestigio de Cadenas, sino que la ocupación francesa

2.8. El Yaraví

A diferencia de la cachua, que formará parte del *Álbum sudamericano* (Rebagliati, 1870), el yaraví de la *Rapsodia peruana* no corresponde a ninguno de los cinco que figuran en la colección de veintidós piezas. Por no ser mencionada en el programa del estreno, Raygada deduce que fue añadida posteriormente, y celebra el acierto por la representatividad del género (1954, vol. 2, p. 124). Se puede añadir que el cambio a una métrica ternaria es refrescante, y el fraseo plañidero del yaraví evoca un sentimiento de pérdida y nostalgia, asociable a las dolorosas heridas emocionales de las guerras civiles y de independencia.

2.9. Repetición

Una breve transición *in crescendo* sobre el motivo de la tisanera conduce a la repetición del desarrollo que siguió a la fuga, luego al ritmo de la danza y al desarrollo siguiente sobre el motivo del coro del Himno. La repetición es afortunada, pues a estas alturas de la obra la abundancia de temas presentados podría haber empezado a abrumar al oyente. El retorno de este pasaje provee un punto de descanso desde el cual atacar el final de la obra. Esta es la última vez que se escucha el tema de la tisanera, pero hasta este punto ha sonado tantas veces como el tema del coro del Himno, y juntos han logrado aglutinar en cierta medida los dispares materiales musicales presentados.

2.10. La *Marcha Morán*

El desarrollo del coro del Himno da un giro y, en lugar de conducir como antes a la cachua, se apaga para pasar a la sección que Raygada identifica con la *Marcha Morán*²⁷, pero que, curiosamente, no corresponde a ninguna de las partes de esa marcha tal como se la conoce hoy en día. Sin embargo, la ausencia de una partitura original puede haber producido una diversificación similar a la del Himno antes de su oficialización²⁸. Así pues, quizás el pasaje tomado por Rebagliati perteneciera a una de sus encarnaciones, o bien, haya pretendido hacer su propia elaboración con base en su comprensión de esta marcha. De cualquier modo, su carácter fúnebre, diferente a la tristeza nostálgica del yaraví, constituye el

de México no concluyó sino hasta 1867, y que en 1866 se había dado el combate del 2 de Mayo en el Callao, en el contexto de la guerra hispano-sudamericana, en la que se habían sucedido hechos traumáticos, como la ocupación de las islas guaneras de Chíncha (1864), la rebelión de Mariano Ignacio Prado contra Juan Antonio Pezet por la firma del tratado Vivanco-Pareja (1865) y el bombardeo de Valparaíso (1866).

27.- Jose Trinidad Morán (1796-1854), prócer nacido en Venezuela, tuvo un largo y accidentado servicio desde 1812 siguió a Bolívar en las guerras de independencia, y llegó a participar en las batallas de Junín, Corpahuaico y Ayacucho. Eventualmente se retira en Arequipa, donde se había casado. En 1834, vuelve al servicio activo en defensa de Luis José de Orbegoso (1795-1847) ante las rebeliones de Agustín Gamarra (1785-1841), Pedro Pablo Bermúdez (1793-1852) y José Rufino Echenique (1808-1887), y luego ante las de Salaverry y Gamarra, derrotando a este último en Yanacocha y precipitando la derrota de Salaverry contra Santa Cruz. En 1839, con la victoria de Gamarra contra la Confederación, es despojado de su rango y vuelve a Arequipa, pero en 1854 se moviliza en apoyo a la rebelión de Castilla contra Echenique. Sin embargo, Echenique logra que cambie de bando, ofreciéndole restituirlo en el Ejército. Intentó tomar Arequipa, pero fue derrotado. Se entregó y fue fusilado en la plaza mayor de la ciudad.

28.- La génesis de esta obra está asociada a diversas narrativas mitológicas, como la autoría del propio Morán o la composición espontánea durante su camino al patíbulo o su cortejo fúnebre, por lo que cualquier atribución resulta dudosa y necesitaría ser demostrada documentalmente. La versión más antigua registrada es la grabación del sello Columbia (1911) de la interpretación hecha por la Banda del Regimiento de Gendarmes de Infantería, y probablemente haya fijado de manera permanente la estructura básica de esta música.

punto emotivo más bajo de la obra, y su asociación con José Trinidad Morán nos lleva a relacionarla con una generación de héroes de la independencia trágicamente arrastrados hacia guerras intestinas.

2.11. El clímax

Simbólicamente, desde este valle de desesperanza, emerge victorioso el Himno Nacional en toda su plenitud. La expectativa creada por los fragmentos y desarrollos motivicos que lo anteceden finalmente se ve satisfecha en la cúspide de la obra. El coro del Himno es presentado en toda su extensión y es un anticipo del tratamiento que Rebagliati emplearía en su restauración de 1869 y en su orquestación de 1900.

2.12. La coda

La enérgica coda de la obra inicia con *El ataque de Uchumayo*, de Manuel Olmedo Bañón (1785-1863), reconocido compositor de la generación de Alzedo, fallecido el año de la llegada de los Rebagliati a Lima. Bañón compuso en 1835 esta marcha, llamada entonces *La salaverrina*, en honor al joven presidente Felipe Santiago Salaverry (1806-1836)²⁹, y fue rebautizada tras su victoria temporal en Uchumayo frente al ejército confederado. A los pocos días, Salaverry sería derrotado por Santa Cruz en Socabaya y fusilado en la plaza de Arequipa, como lo sería Morán mucho después. Morán y Salaverry combatieron en aquel conflicto en bandos opuestos, y eventualmente tuvieron un final similar. La obra concluye con la exaltada repetición del motivo del coro del Himno.

3. Discusión

La lectura de esta obra se presta a diferentes perspectivas. Desde su superficie, llama la atención la gran diversidad de materiales que Rebagliati presenta y que tienen la intención de retratar los variados sonidos de una ciudad en bulliciosa celebración, que comparte y se adueña del espacio público. En ese sentido, se podría hablar de un temprano intento de registrar el *soundscape*³⁰ de Lima. Estos materiales están aglutinados por la recurrencia de dos temas: el pregón de la tisanera y el coro del Himno Nacional, que parecen representar experiencias cotidianas e ideales compartidos que proveen una precaria unidad. Rebagliati demuestra así su apreciación y familiaridad con las músicas locales³¹, en las que insistirá con la posterior publicación de su *Álbum sudamericano* (1870).

29.- Salaverry nació en Lima y bajo el mando del general argentino Juan Antonio Álvarez de Arenales (1770-1831) llegó a combatir, como Morán, en las históricas batallas de Junín y Ayacucho. Fue un ambicioso militar, lo que generó la desconfianza de Gamarra, quien lo hizo apresar en 1833, pero en dos ocasiones, sirviéndose de un carisma excepcional, convenció a sus captores de liberarlo. Para 1834, Orbegoso había sucedido a Gamarra y superado, con el apoyo de Morán, un intento de golpe por parte de los gamarristas Bermúdez y Echenique. Salaverry apoyó entonces a Orbegoso, pero cuando este dejó Lima, preocupado por las maquinaciones de Gamarra y Santa Cruz, perpetró un golpe de Estado y se autoproclamó presidente, el más joven que haya tenido el Perú. Lo que siguió es inverosímil. Orbegoso, en su desesperación, se replegó en Arequipa y solicitó el auxilio de Santa Cruz, ofreciéndole el establecimiento de la Confederación. Gamarra, traicionado por Santa Cruz, se alió con Salaverry contra la invasión boliviana. La derrota de Gamarra por Morán y Santa Cruz en Yanacocha precipitó que Salaverry saliese al encuentro del ejército confederado. Tras la victoria en Uchumayo, fue derrotado en Socabaya. Capturado, fue fusilado en la plaza mayor de la ciudad de Arequipa.

30.- Como lo habría de llamar R. Murray Schaffer (1977).

31.- Véase en Tello (2004) los escasos antecedentes.

Agudamente, Raygada lamenta la ausencia de una zamacueca, siendo que Rebagliati «sabía perfectamente la importancia de tal baile como elemento de expansión muy arraigado en los gustos del pueblo» (1954, p. 124)³² y opina que:

No sería del todo imposible que la omisión se debiese a [la] timidez del joven compositor, que tal vez juzgaría demasiado atrevido imponer, elevándolo al nivel de la música de concierto, un baile que, pese a la simpatía de que siempre gozó, aun entre los señoritos de sociedad, era tenido como un desahogo propio de tambarrias y callejones. (p. 125)

La representación de la diversidad cultural y étnica, íntimamente ligada a la estructura colonial de castas, se ve reforzada por un despliegue de ritmos, tempos, texturas y colores orquestales. Esta variedad no solo pretende mantener la atención del público, sino que da la sensación de ser una demostración intencional de recursos y dominio técnico, que busca el reconocimiento y aprobación de la comunidad musical en la que el compositor se inserta.

Pero Rebagliati parece consciente de que no logrará ser respetado y menos acogido por el gremio musical a través de un insolente avasallamiento. Es así que, con astucia diplomática, rinde homenaje mediante citas musicales a un pequeño número representativo de precursores y contemporáneos, a saber, José Ignacio Cadenas, Manuel Olmedo Bañón y, especialmente, a José Bernardo Alzedo y, a través de ellos, a sus colegas y discípulos.

Por otro lado, las citas de la *Marcha Morán* y del *Ataque de Uchumayo* hacen referencia a sentimientos de patriotismo, heroicidad y tragedia originados por las permanentes guerras civiles e inestabilidad política que azotaron y dividieron a los peruanos a lo largo de todo el siglo. Estas marchas, vigentes hasta el día de hoy, en ese entonces remitían al oyente a acontecimientos políticos mucho más recientes. Aunque se estaba atravesando un cambio generacional³³, algunos de los protagonistas de los conflictos referidos aún vivían y se encontraban políticamente activos en la época³⁴. Estas citas son, a un nivel casi subliminal, un cándido llamado a la reconciliación, inspirado quizás por una sensibilidad hacia los estragos sociales causados por conflictos semejantes a los del proceso de independencia y unificación de Italia, muy cercano al compositor y aún inconcluso, y que llevó a muchos italianos, como él y sus hermanos, a buscar refugio dejando su patria primera.

32.- Hemos visto que la zamacueca vendría a ocupar un lugar preponderante en el *Álbum sudamericano*.

33.- Muchos de los caudillos militares que basaban su legitimidad en su participación en la guerra de independencia, en su rango y en las tropas a su mando, habían fallecido en los años precedentes o se encontraban ya ancianos y retirados. San Román había fallecido en 1863, Santa Cruz en 1865 y Castilla en 1867. Pezet, desterrado en Inglaterra, volvería en 1871 para retirarse en Chorillos hasta su muerte en 1879. Salaverry, Orbegoso, Gamarra, Bermúdez y Morán habían desaparecido ya mucho antes.

34.- Echenique, por ejemplo, que había sido desterrado, fue rehabilitado por San Román en 1861 y elegido diputado en 1862 y 1864 y era presidente del Senado en 1868. Manuel Ignacio de Vivanco, acérrimo enemigo de Castilla, múltiples veces desterrado, había vuelto al Perú y era representante de Arequipa en el Senado. Entretanto, Mariano Ignacio Prado, que había depuesto a Pezet, tendría que exiliarse ese mismo año en Chile, pero volvería en 1872 y sería nuevamente presidente en 1876.

La obra resulta así una aguda lectura del entorno musical, social y político en el que se produce y puede ser interpretada como la propuesta de un camino hacia la unidad en un proyecto de nación desde la diversidad. Rebagliati exhibe así su compenetración y afecto hacia el país que lo ha acogido más allá de sus expectativas. Pero además deja manifiesta una profunda necesidad de lograr reconocimiento, respeto, admiración, aceptación y, finalmente, asimilación. Al parecer, Rebagliati no quiere ser visto solo como un inmigrante, sino que desea fervorosamente ser peruano.

Es probable que fuese este afán lo que lo llevó a buscar asociar su nombre, a través del aporte de sus capacidades musicales, con uno de los símbolos patrios: el Himno Nacional. Para este fin, Rebagliati se acercó a Alzedo, y aunque la restauración del Himno en sí no sea central para este artículo, sí lo es la relación entre ambos en torno a tal proceso. A continuación se examina tal relación y se contrastan diversos aspectos biográficos de estos personajes.

4. Rebagliati y Alzedo³⁵

Aunque no se cuenta con ningún testimonio explícito de que Rebagliati haya conocido a Alzedo durante su prolongada estadía en Chile, lo más probable es que así fuese. Después de todo, las obras de Alzedo fueron interpretadas en Lima desde el retorno del maestro y Rebagliati, con seguridad, habría participado en su rol de concertino del Teatro Principal en muchas de aquellas funciones, si no en todas, y de esto tampoco han trascendido noticias³⁶.

Su regreso en 1864 no fue el primer intento de Alzedo de restablecerse en Lima. Ya lo había ensayado sin éxito en 1829 y 1841 (Raygada, 1954), pero pese a ser reconocida su erudición, no había logrado atraer alumnos privados o hacerse de un puesto estable. Su tercer y definitivo intento sería patrocinado por Cipriano Coronel Zegarra³⁷, quien había conocido a Alzedo en Chile, cuando este era ya maestro de capilla de la Catedral de Santiago y aquel, encargado de negocios del Gobierno peruano en aquel país. Ya por esos años, Coronel Zegarra había hecho llegar a Lima el proyecto de Alzedo para crear un conservatorio que, pese a recibir la aprobación del Senado en 1858, el maestro no llegaría a ver realizado.

Alzedo había dejado Lima en 1823 como músico mayor del batallón número 4 de Chile, después de haber participado en diversas acciones bélicas en la primera campaña de intermedios. Ya en Chile, se le concedió licencia y separación del servicio, con lo que inició una actividad musical profesional, camino por el cual llegaría a ser maestro de capilla de la

35.- Nuevamente, reunimos aquí informaciones obtenidas recurriendo a Barbacci (1949) y Raygada (1954; 1957-1964), y también a Sargent (1984), Víctor Rondón y José Manuel Izquierdo (2009) y a las valiosas entrevistas de Luis José Roncagliolo (2018; 2019).

36.- Raygada (1954, vol. 2, p. 73) solo informa que, en 1867, Rebagliati dirigió *La Araucana* en presencia de Alzedo.

37.- Padre del autor de la socorrida biografía de Alzedo publicada en su *Filosofía elemental de la música*, Félix Cipriano Coronel Zegarra.

Catedral de Santiago. Alzedo quizás había abandonado el convento de Santo Domingo por el fervor patriótico del momento, como dicen sus biógrafos, aunque lo más probable es que lo haya hecho ante la imposibilidad de ascender en la jerarquía eclesiástica a causa del color de su piel. Mientras Rebagliati quizás habría viajado lejos de Italia para buscar fortuna y evitar el servicio militar, Alzedo parece haber buscado el ejército como alternativa para su progreso social, viendo las contadas opciones que su condición le permitía.

En 1858, Alzedo había insinuado su deseo de ser repatriado mediante un himno dedicado al presidente Ramón Castilla, y nuevamente en 1862 obsequió un *Himno inaugural* al presidente San Román. El deceso de San Román en 1863 produjo su sucesión por Juan Antonio Pezet, quien nombró a C. Coronel Zegarra como ministro de Gobierno. El tiempo, pues, era maduro. Alzedo había quedado viudo, y por más satisfacciones que había alcanzado en Chile aceptó el ofrecimiento de regresar a Lima para cumplir su sueño de crear un conservatorio.

En 1864, ya en Lima, y confiando en la concreción del ofrecimiento, recibió como encargo la dirección de las bandas del Ejército y se le concedió una pensión. Por infortunio, su amigo, Cipriano Coronel Zegarra, renunciaría al gabinete acusado de haber manejado con debilidad la ocupación española de las Islas Chincha. A inicios del año siguiente, Pezet sería depuesto por Mariano Ignacio Prado con el apoyo de Pedro Diez Canseco.

El benemérito compositor sufriría incluso la pérdida temporal de su pensión, primero en 1865, y luego en 1869, aunque le fue repuesta en ambas ocasiones gracias a las protestas de la ciudadanía. Estas vicisitudes contrastan con la inmediata acogida que recibió Claudio Rebagliati a su llegada a Lima. Su recepción fue tan exitosa que a su joven edad no tardó en elevarse hasta la cúspide del medio musical y social.

Alzedo fue recibido en 1864 con elogios y homenajes, incluyendo su nombramiento vitalicio como presidente honorario de la Sociedad Filarmónica, y su figura era motivo de orgullo nacional, pues, como recalca Raygada (1954, vol. 1, pp. 94-97), el peruano era el único himno nacional del que se podía presumir haber sido escrito y compuesto por autores naturales de su territorio en toda la nueva Hispanoamérica. Mas este reconocimiento público no tuvo un correlato en su vida privada y profesional. Como señala Izquierdo (2019), las familias de las élites preferían recurrir a los profesores europeos, como Rebagliati y Francia, que llegaron a partir de la independencia y fueron desplazando a mulatos y pardos que antes ocuparon esos espacios profesionales, como otros.

Al llegar Alzedo tuvo un enfrentamiento público y notorio, a través de la prensa, con Carlos Juan Eklund, experimentado músico sueco llegado a Lima en 1851, a quien cuestionó por el atrevimiento de distorsionar su Himno Nacional en su edición de 1863 y a quien había venido a reemplazar en la dirección de las bandas del Ejército, a lo que siguieron mutuos agravios en la forma de extensas cartas abiertas. El caso es que la virulencia de

Eklund³⁸ inspiró la defensa solidaria del gremio y del público, y Alzedo no requirió tener la última palabra para triunfar sobre el sueco, quien desapareció, hundido en la ignominia. La riña fue, a fin de cuentas, afortunada para Alzedo, pues aumentó considerablemente su notoriedad a su regreso.

Rebagliati empleó una estrategia diametralmente opuesta al tratar con Alzedo que la del escandinavo. Para inicios de 1868, a los 24 años, fue requerido su «ilustrado juicio» respecto a la conveniencia de conceder a Alzedo el auspicio del Gobierno que este solicitaba para la publicación de su *Filosofía elemental de la música*. Rebagliati no ahorró en encomios hacia la obra y el autor, a quien consideró el «talento más afamado de los artistas nacionales». Dice en su informe:

Cábeme ahora la ocasión, y de ello me honro, de informar acerca del mérito y utilidad del tratado «*Filosofía Elemental de la Música*», obra monumental y sin rival, que tan justamente ha conquistado a su autor una corona de inmarcables laureles. (Alzedo, 1869)

A esto seguiría el estreno de la *Rapsodia peruana* que ha sido analizada, y en la que Rebagliati rinde homenaje al país y resalta en especial la figura de Alzedo.

El tratado de Alzedo sería publicado en 1869 e incluiría una biografía escrita por Félix Cipriano Coronel Zegarra³⁹, impresa con el beneplácito de Alzedo por delante de todo otro texto, en la que hace una generosa alabanza del compositor. Pues mientras Rebagliati supo siempre promocionarse de una manera tan hábil y elegante como efectiva, Alzedo siempre se expresó con esforzada modestia⁴⁰, con frecuencia hasta de manera contradictoria, ya presumiendo sus abundantes créditos, ya refiriéndose con humildad a sí mismo a reglón seguido. Esto refleja el deseo del músico que, sabiéndose meritorio de reconocimiento, es plenamente consciente de que desde su condición social, indisolublemente asociada a su condición racial, no tiene la posibilidad de exigirlo. Esta biografía fue entonces la efectiva ocasión que Alzedo tuvo para perennizar la imagen que siempre deseó proyectar.

En esta biografía, como nota Raygada (1954, vol. 2, pp. 26-30), el apellido materno de Alzedo es alterado significativamente de Reluerto⁴¹, como consta en su partida matrimonial, a Larraín, probablemente con la intención de disimular una parte de su herencia racial, pues Reluerto era uno de los apellidos claramente asociados a la población negra. Rondón e

38.- La disposición conflictiva de Eklund se encuentra registrada en el recuento biográfico que Barbacci hace de él (1949, p. 450), y en el intercambio con Alzedo (Raygada, 1954, vol. 2, pp. 55-57, 170-186).

39.- Hijo del mencionado benefactor de Alzedo, Cipriano Coronel Zegarra.

40.- Ejemplos de esto son los anuncios publicados en cada uno de sus retornos a Lima, así como los efusivos agradecimientos a sus defensores y partidarios, los que Raygada (1954, vol. 2, pp. 40, 42-43, 49, 56) registra con detalle.

41.- O Retuerto, con mayor certeza, como figura en su partida bautismal (Sargent, 1984).

Izquierdo (2009) se preguntan en qué medida tal intervención fue consentida o buscada por Alzedo, e impuesta por quienes buscaban desde ya conformar su imagen a un ideal digno de ser eternizado como símbolo nacional. Barrantes y Cosamalón (2015) señalan que el ascenso social de los afrodescendientes estuvo condicionado por el blanqueamiento de su identidad racial.



Figura 5. Representación de Alzedo según observan Rondón e Izquierdo (2009, p. 9). Izquierda: retrato fotográfico en Chile, Álbum de Isidora Zegers, Colección Andrés Bello, Universidad de Chile. Centro: grabado en *Filosofía elemental de la música* (Alzedo, 1869). Derecha: óleo póstumo de un Alzedo joven según la imaginación del pintor Efrén Apesteguía (1900-1970).

Tras la publicación de *Filosofía elemental de la música*, Rebagliati se acercó de *motu proprio* a Alzedo para ofrecerle su auxilio en la restauración de su Himno Nacional. Según palabras del propio Rebagliati, respondiendo en 1900 a la solicitud pública de José María Valle Riestra de presentar su versión al Gobierno para que sea oficializada:

Yo me precio, con íntima satisfacción, de poseer la verdadera y genuina tradición de este hermoso canto, porque lo recibí de los labios de su mismo autor, quien me honra con su íntima amistad y paternal cariño.

[...] A fines del año 1869 insté al ilustre Alzedo para que pusiese término á tanto escándalo publicando él mismo siquiera una reducción de su obra para canto y piano y para piano solo, obteniendo en respuesta: que sentía el peso de sus años; «que su vista debilitada y su trémulo pulso le impedían acometer tan pesada tarea».

Solicité entonces su autorización para hacer yo ese trabajo con la condición de someterlo después á su aprobación á lo que él accedió gustoso y confiado.

Me puse pues, á la obra comenzando por hacerle cantar á él mismo la melodía, que yo escribí al mismo tiempo. En seguida la armoniqué procurando darle interés, vigor, acentuación adecuada y variedad de ritmos al acompañamiento, y compuse además una corta introducción para preparar bien la entrada del espléndido coro.

Mi trabajo, lo digo con satisfacción, mereció la entusiasta aprobación del ilustre autor, y me autorizó a publicarlo.

Al año siguiente mandé hacer por la casa Vismara de Milán una edición para piano solo, que se agotó en poco tiempo, no quedando en mi poder ni un solo ejemplar.

Ultimamente traté de evocar mis recuerdos, y la he reconstituido instrumentándola para gran orquesta y para banda militar, é hice de ella una reducción para canto y piano y otra para piano solo. (citado por Raygada, 1954, pp. 148-150)

Varias cosas se desprenden de esta carta. En primer lugar, la declaración de que Rebagliati es el único testimonio que se tiene respecto a su relación con Alzedo, y debe ser leída con prudencia, pues no necesariamente está libre de una carga política. En segundo lugar, con frecuencia se pasa por alto el hecho de que la versión oficial del Himno Nacional no data realmente de 1869, sino de inicios de 1900, pues se trata de una re-reconstrucción e instrumentación de la reconstrucción realizada tres décadas antes, de la cual no ha quedado rastro⁴². En tercer lugar, Raygada (1954, vol. 1, p. 146) indica que la iniciativa para la oficialización de la versión de Rebagliati tuvo que ser asumida por Valle Riestra. De haber provenido del propio Rebagliati, no solo podría haber sido vista como un conflicto de interés, sino también como la intromisión de un forastero en una obra cuyo origen netamente peruano era uno de sus principales atributos⁴³. Es así que, casi cuarenta años después de su llegada al Perú, Rebagliati seguía siendo visto fundamentalmente como un extranjero. En cuarto y último lugar, queda en evidencia que Rebagliati no cesó nunca en su elogio a Alzedo y su obra, y fue así uno de los principales artífices de la reverencia hacia él en vida, y de su canonización cuando ya hubo desaparecido en 1878.

«Yo creo que sí, que Alzedo murió sintiendo que tenía el reconocimiento de su patria», dice José Manuel Izquierdo al ser entrevistado (pregunta 6, 2019), queriendo dar un final feliz a su historia; mientras Raygada (1954) más bien refiere un final triste y solitario, más acorde con el prototipo del genio incomprendido:

Cinco años después de aquella demostración pública, Alzedo moría en el más triste abandono por parte de aquellos intelectuales y personajes. [...] muerte oscura, humildemente rodeada, a juzgar por los desconocidos firmantes de la partida de defunción que hemos reproducido. (vol. 2, pp. 100-101)

Como prueba de ello, señala contundentemente que no hubo nadie que supiese proveer para el registro el nombre de quien fuera su esposa (vol. 2, p. 23).

Estos dos relatos no se contraponen más que en apariencia. Alzedo, sin duda, recibió en vida el reconocimiento que anhelaba, aunque no sepamos si eso lo satisfizo del todo, pues también es cierto que murió en humilde soledad y sin ver concretado su sueño de un conservatorio para el Perú. En 1929, más de medio siglo después de su muerte, el conservatorio que nunca llegó a conocer fue rebautizado en su honor, y sus restos trasladados al Panteón de los Próceres.

42.- La versión de Rebagliati de 1869, como la de Alzedo de 1864, no consiguió imponerse por sobre las demás, y tanto antiguas como nuevas versiones continuaron en circulación durante finales del siglo XIX, e incluso años, décadas y más de un siglo después de su oficialización.

43.- Paradójicamente, la autoridad de Valle Riestra se sustentaba en su sólida formación musical en Europa. Resulta también paradójico que, al no hallar espacios para dedicarse exclusivamente a la música al volver de Europa, Valle Riestra se vio obligado a asumir labores burocráticas, lo que lo preparó para navegar exitosamente aquel laberinto, superar la inercia y oposición del medio y lograr la oficialización.

Conclusiones

- No es poco el asombro que produce el hecho de que la *Rapsodia peruana*, una obra compuesta hace más de 150 años, tenga hoy en día vigencia en cada una de sus múltiples dimensiones y significados. Es una ventana abierta a través de la cual es posible mirar hacia el día de hoy desde la perspectiva de un inmigrante en 1868. Al mismo tiempo, a través de sus ojos, se ofrece un asomo al mundo privado de los pensamientos y anhelos del compositor.
- La *Rapsodia peruana* puede ser entendida como obra personalísima de Claudio Rebagliati, pero también, con una mirada más amplia, como uno de los puntos de contacto entre Rebagliati y Alzedo. La relación y el contraste entre ambos solo pueden ser apreciados en el complejo contexto de la Lima del siglo XIX. A su vez, la parcial comprensión de este panorama, a partir de estos dos personajes, provee elementos útiles en una perspectiva aún más amplia, a cuya lectura la obra invita, y que comprende también a nuestro propio tiempo.
- La obra, que pretende representar una celebración patriótica, no sugiere únicamente una peruanidad idealizada y fraternal, como la parece concebir Rebagliati desde sus experiencias, sino que también están retratadas una multitud de maneras de ser peruano y vivir la peruanidad. Hay peruanidades cotidianas, festivas, afrodescendientes, indígenas, criollas, mestizas, alegres, afligidas, trágicas, heroicas y jubilosas. Se encuentra también la peruanidad enarbolada de Alzedo, cuya utilidad en la construcción del imaginario nacional terminó por ser más importante que su propia persona. Está la peruanidad inmigrante y electiva de Rebagliati, que busca aceptación, aunque se le diferencie para su ventaja, y cuyas mayores credenciales quizás sean haber padecido el trauma de la guerra contra Chile junto a sus compatriotas, pues bien podría decirse que la peruanidad es, al menos en cierta medida, un dolor compartido. En todas o algunas de estas facetas se hallará reflejada además, de manera ineludible, nuestra propia peruanidad, contemporánea, compleja e imperfecta.
- Pese a su significación y su mérito, Raygada sostiene que no estamos ante lo que pueda llamarse una obra maestra, y no le falta razón, pues sus muchas imperfecciones son evidentes. Pero incluso ellas parecen ser un reflejo de la imperfecta realidad que la obra quisiera idealizar. Es notablemente difícil amalgamarnos en una nación sin diluir o subyugar nuestras muchas identidades. Las fisuras que atraviesan nuestra sociedad siguen siendo tan reales como nuestro deseo de una patria mejor. Las inclusiones y omisiones en la obra, en nuestra sociedad y en el panteón, nos hablan de un ideal compartido en el que todos los peruanos han de ser iguales, aunque en la práctica, como escribe satíricamente Orwell (1945), «algunos son más iguales que otros».
- En otro plano, se ha visto que el reconocimiento inmediato o póstumo de un compositor no depende exclusivamente de su mérito. Tal reconocimiento obedece a las mismas

intenciones políticas que dan forma a su figura pública por iniciativa propia y de otros agentes interesados. La deconstrucción de estas fachadas deshumanizadas, en aras de una comprensión matizada y más ilustrativa de la realidad de los personajes tras ellas, requiere no solo de una lectura crítica, sino también, allí donde la información es exigua o poco fidedigna, de un ejercicio deductivo y una saludable dosis de imaginación.

- Así se ha mostrado que, pese a la idealización que con intenciones políticas se haya pretendido hacer de ellos, tanto Rebagliati como Alzedo fueron simples mortales, sometidos a sus propias debilidades y ambiciones y a los avatares del destino en la forma del contexto histórico en el que les tocó vivir. Aunque tanto Rebagliati como Alzedo hayan querido ser presentados como prodigios, como evidencia de su genio innato, así por ellos mismos como por otros, lo seguro es que ninguno de ellos fue sobrehumano.
- Pero es su pedestre humanidad lo que los hace extraordinarios. Desde esta perspectiva se le ha de perdonar a Alzedo el penoso asunto de negar a su propia madre para disimular su origen, imaginando la magnitud del dolor de sus repetidos impactos contra los límites impuestos por esa realidad y admirar más bien su tenacidad en querer regresar y entregar su laboriosa cosecha a su país, aun cuando en otro lo trataron mejor.
- Admirable también es el deseo y el afán de un extranjero por ser reconocido como plenamente peruano, porque así se siente: genuinamente agradecido con el país que, para su incredulidad, acoge a un modesto músico itinerante como si de la más alta nobleza se tratara. Se le puede perdonar que hiciera uso de las expectativas de su anciano colega para intentar, en vano, satisfacer sus ansias de hacerse peruano a la vista de todos, cuando él gozaba ya de los privilegios que sabía que su prójimo jamás podría adquirir.
- No es posible sostener que ninguno haya sido más peruano que el otro, ni cabrá jamás un dictamen respecto a la peruanidad. Entonces quizás, como nos enseñan estos caballeros, la peruanidad no sea solo algo que viva en nosotros, sino algo que sucede entre nosotros y que debemos seguir buscando juntos y construyendo permanentemente con lo mejor de nuestro esfuerzo humano.

Anexo



Anexo. Portada de *Rapsodia peruana*, en su 3ª versión para gran orquesta, que se conserva en la Biblioteca Nacional del Perú.

Referencias

- Alzedo, J. (1869). *Filosofía elemental de la música o sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima: Imprenta Liberal.
- Barbacci, R. (1949). Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano. *Fénix*, (6), 414-510.
- Belaúnde, V. (1957). *Peruanidad*. Lima: Instituto Riva-Agüero.
- Bellone, B. (Ed.). (1984). *Presencia italiana en el Perú*. Lima: Instituto Italiano di Cultura.
- DeNora, T. (1995). *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- Ferrero, A. (1996). Gottschalk en el Perú. *Lienzo*, (17), 227-235. Recuperado de: <https://doi.org/10.26439/Lv0i017.3754>
- Garber, M. (Diciembre de 2002). *Our Genius Problem*. The Atlantic. Recuperado de: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2002/12/our-genius-problem/308435/>
- González Prada, M. (1894). *Páginas libres*. París: Paul Dupont.
- Herrera, J. (1862). *El álbum de Ayacucho. Colección de los principales documentos de la guerra de la independencia del Perú y de los cantos y poesías relativas a ella*. Lima: Aurelio Alfaro.
- Holguín, O. (1999). Historia y proceso de la identidad de Perú. El proceso político-social y la creación del Estado. *Araucaria*, 1(1), 151-169.
- Izquierdo, J. (28 de diciembre de 2019). José Manuel Izquierdo: «a nivel latinoamericano hay una conciencia de que Alzedo es probablemente el más reconocido músico del siglo XIX en la región». Entrevistador: Luis José Roncagliolo. Boletín de la Orquesta Sinfónica Nacional de Perú. Recuperado de: <http://www.infoartes.pe/entrevista-jose-manuel-izquierdo-a-nivel-latinoamericano-hay-una-conciencia-de-que-alzedo-es-probablemente-el-mas-reconocido-musico-del-siglo-xix-en-la-region/>
- Kenneson, C. (1998). *Musical Prodigies. Perilous Journeys, Remarkable Lives*. Portland: Amadeus Press.
- Kivy, P. (2001). *The Possessor and the Possessed. Haendel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*. New Haven: Yale University Press.
- Mariátegui, J. C. (1928). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- Marshall, R. (2019). *Bach and Mozart. Essays on the Enigma of Genius*. Rochester: University of Rochester Press.
- McPherson, G. (Ed.). (2016). *Musical Prodigies. Interpretations from Psychology, Education, Musicology, and Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Moreno, S. (2021). La identidad nacional peruana, doscientos años después. Discusión del Informe Especial del Instituto de Estudios Peruanos sobre Peruanidad y el Bicentenario (2019)

desde una perspectiva semiótica. *Argumentos*, 2(1), 55-78. Recuperado de: <https://doi.org/10.46476/ra.v2i1.83>

- Oblitas, M. y Rebagliati, C. (28 de julio de 2018). *Un 28 de Julio. Ciento cincuenta años de la «Rapsodia peruana» de Claudio Rebagliati. Entrevista a Miguel Oblitas y Augusto Rebagliati*. Entrevistador: Luis José Roncagliolo. Boletín de la Orquesta Sinfónica Nacional de Perú. Recuperado de: <http://www.infoartes.pe/un-28-de-julio-ciento-cincuenta-anos-de-la-rapsodia-peruana-de-claudio-rebagliati-entrevista-a-miguel-oblitas-y-agosto-rebagliati/>
- Orwell, G. (1945). *Animal farm*. Londres: Secker and Warburg.
- Palma, R. (1961). *Tradiciones peruanas completas* (4.ª ed.). Madrid: Aguilar.
- Pons, G. (1974). *Símbolos de la patria*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Portocarrero, G. (Ed.). (2014). *Perspectivas sobre el nacionalismo en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Portocarrero, G. (2015). *La urgencia por decir «nosotros». Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Raygada, C. (1954). *Historia crítica del Himno Nacional: vols. 1 y 2*. Lima: J. Mejía Baca & P. L. Villanueva.
- Raygada, C. (1957-1964). Guía musical del Perú. *Fénix*, (12) (1957), 3-77; (13) (1963), 1-82; (14) (1964), 3-95.
- Rebagliati, C. (1870). *Álbum sudamericano. Colección de bailes y cantos populares. Corregidos y arreglados para piano por Claudio Rebagliati*. Op. 16 [Partitura]. Milán: Edoardo Sonzogno. Recuperado de: <https://archive.org/details/AlbumSudamericanoClaudioRebagliati1870/>
- Rebagliati, C. (1900). *Un 28 de Julio. Rapsodia peruana* [Partitura]. (Reducción para piano a 4 manos de la obra originalmente compuesta en 1868). Lima: M. Badiola y Cía.
- Rebagliati, C. (2009). *Rapsodia peruana. Un 28 de julio en Lima* [Partitura]. (Obra originalmente compuesta y estrenada en 1868). Fort Worth: Filarmonika Music Publishing.
- Rebagliati, C. (s. f.). *Rapsodia peruana*. [Partitura manuscrita] (Obra originalmente compuesta y estrenada en 1868). Recuperado de: <https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/220>
- Rondón, V. e Izquierdo, J. (2009). *José Bernardo Alzedo (1788-1878) o la apoteosis de un músico pardo* [Manuscrito sin publicar]. Recuperado de: https://www.academia.edu/4055646/José_Bernardo_Alzedo_1788_1878_o_la_apoteosis_de_un_músico_pardo
- Rondón, V. e Izquierdo, J. M. (2014). Las canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo (1788-1878). *Revista Musical Chilena*, 68(222), 12-34. Recuperado de: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902014000200002

- Sargent, D. (1984). Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo. *Revista Musical Chilena*, 38(162), 5-46.
Recuperado de: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13272/13547>
- Schafer, R. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Random House.
- Stevenson, R. (1969). Gottschalk in Western South America. *Inter-American Music Bulletin*, (74), 7-16.
- Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso húmero*, (44), 212-239.
- Valdez, F. (2004). *Las relaciones entre el Perú e Italia (1821-2002)*. Lima: Instituto de Estudios Internacionales PUCP.

El presente trabajo obtuvo el primer lugar - Categoría 2 en el *Premio Nacional a la Investigación Musical. Bicentenario: Circulaciones y Perspectivas Musicales, Perú 1821-2021*, organizado por el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Música. La determinación del comité evaluador del certamen fue autónoma respecto de los criterios editoriales de *Antec*.
