



**Aurelio Tello**  
**(Cerro de Pasco, 1951)**

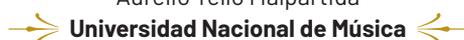


Musicólogo, compositor y director coral. Desde 1982 radicó en México donde realizó investigaciones para el CENIDIM. Ha sido redactor del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y del *Diccionario Iberoamericano del Cine*. Fundó en 1989 la Capilla Virreinal de la Nueva España. Realizó el programa radial ECOS DE UN PASADO SONORO: LA MÚSICA COLONIAL AMERICANA. Participó en congresos, cursos y conferencias en México, América Latina, Estados Unidos y Europa y obtuvo reconocimientos y distinciones: el Premio de Excelencia Académica del INBA, el Premio de Musicología “Casa de las Américas” de Cuba y la cátedra de musicología “Jesús C. Romero” (2008). Sus obras han sido presentadas en foros, festivales y ciclos de conciertos de música contemporánea. Ganó los concursos de obras corales “Ciudad Ibagué” (1982) y Banco Central de Reserva del Perú (1987). En 2007 obtuvo su maestría en musicología por la Universidad Veracruzana. Cursa el doctorado en musicología en el posgrado de música de la UNAM. En el 2014 fue designado Exalumno Ilustre del Colegio Nacional “Daniel A. Carrión”, de Cerro de Pasco, Perú, y Profesor Honorario del Conservatorio Nacional de Música del Perú. En el 2016 recibió el premio Personalidad Meritoria de la Cultura por parte del Ministerio de Cultura del Perú. Es profesor de la Especialidad de Música de la PUCP y editor de publicaciones de la Universidad Nacional de Música. Conduce PROGRAMA DE MANO: MÚSICA Y MÚSICOS DE AMÉRICA LATINA en Radio Filarmonía de Lima.

# Federico Gerdes en los 150 años de su nacimiento y 70 de su deceso: Una aproximación

Federico Gerdes on the 150th anniversary of his birth and the 70th anniversary of his death: An overview

Aurelio Tello Malpartida



Lima, Perú

aureliotell@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7974-7101>

**Recibido: 15 de agosto / Aceptado: 31 de octubre**

## Resumen

Federico Gerdes ha sido considerado un músico de importante presencia en la historia de la música peruana. Varias razones lo sustentan: fue el director fundador de la primera casa de estudios académicos en el Perú y la dirigió durante treinta y cinco años; organizó por más de cuatro décadas la vida musical de la ciudad capital de la República; introdujo un repertorio prácticamente desconocido en nuestro país que abrió horizontes estéticos y formó el gusto de los amantes de la música; entregó un pequeño manojito de composiciones de rigurosa factura que, pese a su brevedad y poca amplitud, contienen altos valores musicales. Extendió, hasta el fin de sus días, la visión romántica de la música en la que se había formado. Viviendo la etapa de los nacionalismos e indigenismos, se mantuvo ajeno a esas preocupaciones. Dejó sentadas las bases de una cultura musical cuya trascendencia se siente hasta la actualidad. En la conmemoración del sesquicentenario de su nacimiento y en el septuagésimo de su muerte se hace una somera revisión de su persona, su obra, sus acciones y de las huellas que dejó en nuestra música.

## Palabras clave

Gerdes; romanticismo; música para piano; música peruana; Sociedad Filarmónica

## Abstract

Federico Gerdes has been considered a musician with an important presence in the history of Peruvian music. Several reasons support this: he was the founding director



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

of the first house of academic studies in Peru and directed it for thirty-five years; he carried out the musical life of Peru's capital city for more than four decades; he introduced an unknown repertoire in our country that opened the aesthetic horizons and shaped the taste of music lovers. He composed a handful of rigorously crafted works that, despite their brevity and limited breadth, contain high musical values. He extended his romantic vision of music, in which he had trained until his last days. Living at the same time of both nationalisms and indigenism trends, he remained oblivious to those concerns. He laid strong bases for a musical culture whose significance remains in our time. In commemoration of the sesquicentennial of his birth and the seventieth anniversary of his death, hereby is a brief review of his character, his work, his actions, and the imprint he left on our music.

### Keywords

Gerdes; Romanticism; Piano music; Peruvian music; Philharmonic Society

### Prolegómeno

En la música académica peruana, los años aurales del siglo XX están signados por dos facetas: una, la continuación y declinación del romanticismo del siglo XIX, y otra, el nacimiento de las corrientes nacionalistas. El romanticismo se manifestó en la obra de los compositores arequipeños Octavio Polar (1856-1916), Manuel Lorenzo Aguirre (1863-1951) y Luis Duncker Lavalle (1874-1922). En Lima, ese espíritu lo representaron a cabalidad José María Valle Riestra (1858-1925) y Federico Gerdes (1873-1953).

Los arequipeños, pianistas los tres, bebieron en las canteras de Friedrich Duncker, pianista alemán vecindado en la ciudad del Misti, quien introdujo en ella la música de Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin y Liszt (Ríos Checllo, 2016, p. 15). Tuvieron una formación local y se proyectaron desde su ciudad natal como genuinos cultores de la estética del romanticismo, tras las huellas de los modelos con los que habían aprendido música y encauzado su vena creadora (Iturriaga y Estenssoro, 1985, p. 121). Valle Riestra y Gerdes tenían educación europea. Técnicamente impecables como lo revelan sus partituras, acusaban afinidades con la estética de Wagner, la que volcaron en sus obras. Realizaron su vida musical sólo en Lima. Les tocó a ambos compartir espacios con una floreciente generación de compositores que respondían a los nuevos vientos del siglo XX.

La tendencia generalizada de la creación musical en el Perú era la de un nacionalismo folclorizante que tuvo fuertes lazos con el indigenismo. La obra de compositores como Daniel Alomía Robles (1871-1942), José Castro (1872-1945) o Luis Duncker Lavalle (1874-1922), se constituyó en pionera de una música de arte con color nacional. Cada uno de ellos tomó elementos de la tradición musical peruana que encajaron en las más diversas formas y géneros. La fracasada *Ollanta* (1900) de Valle Riestra había sido el primer intento de crear una ópera nacional (Rengifo, 2014, pp. 107-111); las piezas para piano de Duncker Lavalle – v.g. *Quenas* o el vals *Cholita*– revelaban una filiación semipopular de tintes salonescos y la *Polonesa* de Octavio Polar hacía manifiesta su filiación chopiniana. Pero fue entonces que arreciarían otros vientos en nuestra música: *El cóndor pasa* de Alomía Robles ejerció un fuerte impacto por su vena india y su denuncia antiimperialista y José Castro sustentó con contundencia la tesis

del pentafonismo incaico (Rozas, 2022, pp. 394-398). Carlos Raygada juzgaría que la música peruana estaba situada en el terreno del *folclore-imitación* (Tello, 2010, p. 155).

Más adelante, Ernesto López Mindreau (1892-1972), Luis Pacheco de Céspedes (1895-1985), monseñor Pablo Chávez Aguilar (1898-1950), Roberto Carpio (1900-1986), Theodoro Valcárcel (1902-1942) o Carlos Sánchez Málaga (1904-1995) trataron de conjugar las nuevas tendencias compositivas (entre el impresionismo francés y el pentafonismo nativo) con el sabor local, en un conjunto de producciones que se distinguían por su estilización del folclore andino o costeño. Los *31 cantos del alma vernácula* expresan el acercamiento de Valcárcel a la música y poesía de raíz indígena; las *Ocho variaciones sobre un tema incaico* o los *Seis preludios incaicos* de Chávez Aguilar toman el pentafonismo, ya afinado como imagen histórica de la música ancestral, como punto de partida; Luis Pacheco de Céspedes plasmó evocaciones de lo incaico en sus *Danzas sobre un tema inca*; piezas como *Yanahuara* y *Caima* de Sánchez Málaga revelan los elementos tempranos del mundo indigenista con aromas impresionistas, y los mismos logros se evidencian en las tres canciones corales de Roberto Carpio: *Triste*, *Pasacalle* y *Huayno mestizo* (Tello, 2001). *La Marinera y tondero* de López Mindreau parte de los aires de esta danza criolla de matriz sesquiáltera; La música peruana se situaba en el campo del *folclore-creación* (Tello, 2010, p. 163). En una actitud marginal, Alfonso de Silva (1903-1937) buscaría sus propios caminos.

La bibliografía y documentación revisada a propósito de esta aproximación a Gerdes deja señales de que románticos e indigenistas o nacionalistas vivían en mundos paralelos. Coincidieron en el tiempo, pero no en una tanda de cosas que más bien los separaban: las tareas musicales en las que andaban comprometidos, sus distintos orígenes, su educación, su formación musical, sus intereses, su conocimiento del Perú y de lo peruano. No fue casual que Gerdes manifestara repetidas veces su admiración por Valle Riestra y quizá parte de la coincidencia, dejando a un lado la diferencia de edades que los separaba —quince años— fue la larga estancia de ambos en Europa. Gerdes había sido llevado a Hamburgo a los 10 años de edad; Valle Riestra partió al Viejo Continente a los 9. Regresaron siendo adultos. Y si infancia es destino, fue entonces cuando se fraguó en ellos la mirada con la que luego trabajaron en el Perú. La absoluta dedicación de Gerdes a las temporadas de la Sociedad Filarmónica, donde el repertorio dominante era centroeuropeo, barroco-clásico-romántico, con obras de cámara y partituras sinfónicas dadas en conciertos especiales, revela toda una visión del mundo. Salvo en una pequeña pieza coral, con texto en quechua, en la obra de Gerdes no hay ni un asomo, ni un mínimo rasgo que proviniera de las vertientes locales.

Los nacionalistas, aún cuando pisaran Europa como Theodoro Valcárcel o López Mindreau —que era un nacionalista, pero no un indigenista—, veían el arte musical desde otro ángulo. Toda hispanoamérica buscaba sonar con un tono diferente al de Europa. Músicos contemporáneos de Gerdes habían dado un paso decisivo en la construcción de un corpus que aportara una nueva voz a la cultura occidental: Alberto Williams, Julián Aguirre (Argentina), Simeón Roncal (Bolivia), Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy, Heitor Villa-Lobos (Brasil), Humberto Salgado (Ecuador), Manuel M. Ponce (México), Pedro Humberto Allende (Chile), Jesús Castillo (Guatemala) (Tello, 2004, pp. 212-239). Ese paso se llamaba nacionalismo musical. Surgía para dar cauce a la búsqueda de identidad en un continente joven, donde la convergencia de culturas hacia

aflorar muchos rostros y muchas voces muy distintas unas de otras. Y en esas filas estuvieron Alomía Robles y los más jóvenes Valcárcel, Sánchez Málaga, Carpio y López Mindreau, que procedían de Puno, Arequipa y Chiclayo. Ninguno de ellos integró nunca la programación de la Sociedad Filarmónica de Lima. Raygada dice que el trujillano Carlos Valderrama, a su regreso de Estados Unidos, presentó obras en la temporada 1918 de la Filarmónica, sin que sepamos cuáles porque el cronista las omite (Raygada, 1963, p. 91) y es curioso que un compositor de menor relevancia, apareciera incluido en la exquisita programación de la SFL.

Hay una histórica foto donde están retratados Alfonso de Silva, Carlos Sánchez Málaga, el pianista Francisco Ibáñez, Daniel Alomía Robles, Theodoro Valcárcel y Ernesto López Mindreau. No hay noticias de la razón para que se fotografiaran juntos estos músicos y no es preciso el lugar ni la fecha, tal vez alrededor de 1920, antes de que Silva se marchara a España, pero allí no están ni Valle Riestra ni Gerdes. El único cercano a éste último fue Alfonso de Silva como alumno de piano y de quien en la Academia Nacional de Música se opinaba que “perdía el tiempo componiendo música por su cuenta” (A. Sánchez Málaga, 2012, p. 115). Hay otra foto igualmente histórica donde se ve a Gerdes tocando al piano *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner mientras Valle Riestra sigue la ejecución con una partitura. La elección del repertorio de estudio resulta elocuente y no amerita comentario.

Valle Riestra murió en 1925, cuando el indigenismo y los nacionalismos despuntaban con fuerza, pero con la íntima satisfacción de haber visto el triunfo de su ópera *Ollanta* —antecesora de estas corrientes— en el reestreno de 1920, bajo el auspicio del gobierno de Augusto B. Leguía (Rengifo, 2014, pp. 139-151). Gerdes le sobrevivió poco más de un cuarto de siglo, hasta su fallecimiento en 1953, abocado a los conciertos de la Sociedad Filarmónica, ya que había dejado la dirección de la Academia de Música en 1943, cuando ésta caminaba a convertirse en Conservatorio (Sociedad Filarmónica de Lima, 2006, p. 77). Se volverá más adelante a valorar la labor de Gerdes como promotor, difusor, director y pianista, para entender mejor su papel en la música del Perú. Ahora pasemos a conocerlo en sus rasgos más personales.

### **Trayectoria de un músico peruano-alemán**

El siglo XIX peruano vio la llegada de numerosos inmigrantes europeos que se asentaron en nuestro país, echaron raíces, dejaron prole y se integraron al medio social, económico y cultural. La presencia de alemanes en el Perú ocurrió apenas declarada la Independencia. En 1822 arribaron al Callao Anton von Lotten y Daniel Schutte, quienes venían como sobrecargos de un navío norteamericano, trayendo mercancía que pretendían vender en el Perú (Ríos Checllo, 2016, p. 12). En 1857 se había producido una primera llegada de inmigrantes alemanes para poblar la zona del Pozuzo y Oxapampa (Vásquez Monge, 2009, p. 90). Más tarde, otros alemanes llegarían a desarrollar actividades pedagógicas, comerciales y artísticas. Fue el caso de Arthur Laukin, que desembarcó en 1854 y vivió en la capital por más de una década con amplio reconocimiento (Barbacci, 1949, p. 468) antes de ser cónsul de Prusia en Cerro de Pasco (Sánchez Málaga, 2012, p. 102); Johann Friedrich Duncker van Gogh, músico y pedagogo alemán que llegó a Arequipa en 1855 (Barbacci, 1949, p. 449) donde fundó una academia

de piano y procreó una familia de músicos —Roberto y Luis los más sobresalientes—; German Decker, arribado a Lima en 1872, pianista y compositor, y Bernardo Wollenberg, que se estableció en Lima en 1885 (Sánchez Málaga, 2012, p. 105). Entre esos alemanes que se avecindaron en el Perú estaba Frederik August Gerdes Menz (Carbone, s.f.), que residió en Tacna desarrollando actividades comerciales (Raygada, 1963, p. 54; E. Pinilla, 1985, p. 141) y donde formó familia con Clara Virginia Muñoz-Cabrera Barda, con quien contrajo matrimonio el 21 de noviembre de 1870 (Libro 12 de Matrimonios, Parroquia de Tacna, citado en Bresani, 2021, p. 202). El 19 de mayo de 1873 vino al mundo el más notable de los frutos de esa unión: un vástago al que bautizaron como Federico Carlos Pedro a quien, desde sus primeros años, dedicaron a la música. Hubo otros hijos en la familia: Federico Víctor (1872), Adolfo (1875), Luis (1876), María (1882) y Francisco, nacido en 1890 en Alemania. No parece que alguno de los hermanos tuviera inclinaciones musicales.

Probablemente el curso de los acontecimientos que se sucedieron en el Perú en los años siguientes determinó que la familia Gerdes se marchara a Europa. La infancia de Federico hijo estuvo marcada por la Guerra del Pacífico y el final del conflicto, en 1883, significó la anexión de Tacna a Chile. Dice Bresani que “la guerra con Chile y particularmente la ocupación de Tacna, luego de la Batalla del Alto de la Alianza, el 26 de mayo de 1880, desarticula los ejes comerciales y trastoca la vida y planes de la familia Gerdes-Muñoz” (2021, p. 202). Quizá, viendo que la situación política no era estable, que el deterioro económico era grande y que la chilениzación de la zonas capturadas por el país del sur durante el conflicto bélico y que siguió a lo largo de medio siglo —Tacna, Arica, la provincia de Tarapacá, y la región de Antofagasta (que era boliviana)— se había convertido en una hostil política de estado, hicieron que el padre de nuestro músico decidiera llevar a su familia a su natal Alemania. Cuánto impactó la guerra y la consiguiente derrota en el pequeño Federico, no lo sabemos, pero el hecho de que, cuando se discutía el retorno de Tacna al Perú, Gerdes compusiera en 1926 un himno plebiscitario, mostró su clara identificación con el anhelo de que su ciudad natal se reintegrara al territorio nacional.

Tenía 10 años de edad cuando dejó Tacna para siempre. Lo llevaron a Hamburgo a terminar sus estudios escolares para luego matricularse en 1890 en la academia del doctor Heinrich Spangenberg (alumno de Anton Rubinstein) en Wiesbaden (Barbacci, 1949, p. 458; Raygada, 1963, p. 54). En 1893 ingresó al Real Conservatorio de Leipzig donde estudió piano a lo largo de cinco años como discípulo de Johannes Weidenbach y Carl Reinecke —maestro nada menos que de Isaac Albéniz, Max Bruch, Frederick Delius, Edvard Grieg, Leoš Janáček, Hugo Riemann, Arthur Sullivan y Felix Weingartner, por citar algunos músicos ilustres— y armonía y contrapunto con Salomon Jadassohn en cuyas clases fue condiscípulo de Wilhelm Backhaus, uno de los grandes pianistas de todos los tiempos, y de Franco Alfano, que pasó a la historia por ser quien terminó la inconclusa *Turandot* de Puccini. Según Barbacci, Gerdes presentó “una fuerte manifestación de amnesia” (1949, p. 458), por lo que decidió especializarse en dirección orquestal con Karl Panzner (Barbacci, 1939, p. 49; Raygada, 1963, p. 54), en una época, titular de la orquesta del Gewandhaus de Leipzig.

Era aún estudiante del Conservatorio cuando sus cuatro *Lieder op. 1: n.º 1. Wiegenlied: “Schlafe Kindchen, schlafe ein”* (Canción de cuna: “Duérmete pequeña,

duérmete"); n.º 2. *Wegmüde*: "Die Wälder so still" (Cansado: "Los bosques tan silenciosos"); n.º 3. *Die Verlassene*: "Am Brunnen bah' ich gestanden" (El abandonado: "En el pozo me detuve") y n.º 4. *Reckas Lied*: "Ich hab' ein' trauten Liengesell" (La canción de Recka: "Tengo un cariño"), publicados en 1897 por la editora Carl Rühle (Hofmeister, 1897, p. 460) se interpretaron en la inauguración de la Sala de Conciertos de Leipzig, en presencia del rey Alberto de Sajonia.

Al término de sus estudios estuvo activo como pianista acompañante, ofreciendo recitales en diversas ciudades de Alemania y como director de orquesta y coro en el teatro de Düsseldorf. Permaneció un año en el de Szczecin, en Pomerania, una región histórico-geográfica de la antigua Prusia situada en el norte de Alemania y Polonia, en el litoral del mar Báltico. En 1901 realizó una gira a Rusia con algunos de sus colegas músicos. Entre 1906 y 1908 radicó en Berlín y ganó prestigio como repetidor del repertorio wagneriano para quienes iban a perfeccionarse a Alemania. Según Carlos Raygada, recibía a los alumnos que desde París le enviaba el cantante polaco Jan Mieczislaw de Reszke, director de una afamada academia de canto (1963, p. 55). Esta actividad le abrió las puertas de la Schola Cantorum, adjunta a la Ópera Imperial de Berlín, a la que se incorporó en 1906. La cima de su carrera en el país sajón se dio cuando lo invitaron a preparar los coros de las óperas wagnerianas que Arthur Nikish debía dirigir en el Covent Garden de Londres en la temporada de 1907. La elogiosa certificación de Nikish sirvió de carta de presentación ante Siegfried Wagner, el hijo del creador del drama musical alemán, que lo designó para integrar "el conjunto de *Solorepeditoren und Musikalische Assistanz* del Festival Wagneriano de Bayreuth en 1908, ya en la condición de Kapellmeister, al lado de Carl Auerieth, Alfred Elsmann, Carl Fichtner, Hugo Kirchner, Carl Kittel, Ernst Knoch, Félix Landau y Raimund Schmidpeter, bajo la supervisión del Director de Coros de Bayreuth, Hugo Rudel" (Raygada, 1963, p. 55).

Fue en ese 1908 que lo convocó el presidente del Perú, José Pardo y Barreda, ya en el último año de su primer gobierno, para hacerse cargo de la naciente Academia Nacional de Música que surgía tutelada por la Sociedad Filarmónica de Lima. Un proyecto que había demorado en concretarse por la decisión del presidente Pardo de atender primero las cosas útiles y luego las agradables (Raygada, 1956, p. 13). Gerdes fue designado director de la Academia, pero a la vez, director de la Sociedad Filarmónica que un año antes había impulsado José Kuapil, un violinista y director de orquesta moravo, llamado en 1870 por el gobierno peruano para organizar y dirigir las bandas militares como adjunto del anciano José Bernardo Alzedo. La Sociedad Filarmónica le encargó en 1907 la dirección de su temporada de conciertos (SFL, 2006, p. 72). Kuapil, quien moriría cuatro años después en Chiclayo, fue reemplazado por Federico Gerdes, cuya llegada al Perú se anunció en noviembre de 1908:

En el mes de diciembre llegará al Perú el señor Federico Gerdes contratado por el Gobierno del Perú para dirigir el Conservatorio de Música [sic: Academia de Música]. [...] Terminada en agosto su actuación en Bayreuth el señor Gerdes aceptó la propuesta del gobierno peruano y se ha embarcado hace poco con rumbo al Perú acompañado de su esposa que ha sido una de sus más distinguidas alumnas del Conservatorio de Berlín. (*Varietades*, 7-nov-1908, citado en SFL, 2006, p. 72)

El 17 de diciembre, Gerdes se presentó ante la junta directiva de la Sociedad Filarmónica y dos días después ofreció un concierto de música de cámara con obras de Beethoven, Hummel, Reinecke, Boccherini, Goltermann, Popper, Schubert y Saint-Saëns, un programa esencialmente germano, Boccherini y Saint-Saëns aparte. Gerdes y su esposa Elsa Ganson, que actuó como cantante, tuvieron los papeles protagónicos (SFL, 2006, p. 74).

El primer concierto de perfil sinfónico de la Sociedad Filarmónica, anuncio de nuevos aires en el medio cultural peruano, se dio de inmediato el 30 de enero de 1909. Se promovió como Gran Concierto de Coros y Orquesta en el Palacio de la Exposición y comprendió las dos suites de *L'Arlésienne* de Bizet, un coro femenino de la ópera *Samson et Dalila*, op. 47 de Camille Saint-Saëns y la plegaria *O salutaris Ostia* para coro mixto y orquesta de José María Valle-Riestra (SFL, 2006, p. 74). Fue un audaz programa conformado por autores *avant-garde* como Bizet o Saint-Saëns, además de un autor nacional como Valle-Riestra, de refinada solvencia artística, que retó el acartonamiento de una audiencia acostumbrada a escuchar transcripciones de ópera italiana para piano o estudiantinas, romanzas y ligeras piezas salonescas “que los aficionados limeños consumían con infatigable deleite” (Raygada, 1963, pp. 55-56).

Una valoración de la labor artístico-pedagógica de Gerdes la ha planteado Armando Sánchez Málaga:

En sus primeros conciertos presentó sinfonías de Beethoven y Schubert; oberturas de Mozart, Beethoven, Mendelssohn y Wagner, compositor por el que sentía particular predilección y del que incluyó además fragmentos orquestales y vocales; conciertos para piano de Mozart, Mendelssohn, Chopin, Schubert y Grieg. El concierto para violonchelo y orquesta de Saint Saëns y el de violín de Bruch. En su concierto del 28 de julio de 1910 figuró como novedad el *Triple concierto* de Beethoven para piano, violín y chelo en el que participaron como solistas Rosa Mercedes Ayarza de Morales, Próspero Marcicano y Erich Schubert. (Sánchez Málaga, 2012, p. 256)

Valoración con la que coinciden todos sus biógrafos. Dice Barbacci que “en Lima desarrolló una amplísima labor docente y de difusión musical, dirigiendo las principales obras del repertorio sinfónico tradicional y una infinidad de novedades para Lima: obras corales, conciertos, oratorios, etc.” (1949, p. 458). Raygada sostiene que “fue el introductor de las Sinfonías de Beethoven y de otros grandes maestros clásicos y románticos, de los Poemas sinfónicos, de los grandes Corales” (1963, p. 56). Para Enrique Pinilla “su llegada a Lima fue muy importante, ya que continuó la obra del maestro Claudio Rebagliati en el sentido de elevar el nivel musical de nuestra sociedad” (1980, p. 525). En la Memoria del centenario de la Sociedad Filarmónica se apunta a que “Tanto los conciertos sinfónicos como los de cámara vieron renovados sus repertorios con obras nunca antes escuchadas en el país. Lo que había intentado hacer Claudio Rebagliati a fines del siglo XIX fue concretado por el tesón de Federico Gerdes” (SFL, 2006, p. 76). Y antes que todos los citados, el historiador Guillermo Salinas Cossio había dejado estampada su apreciación de la labor de Gerdes al decir que

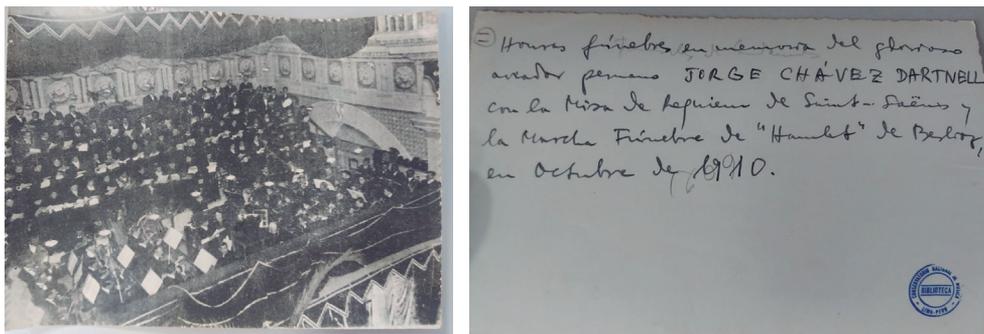
Gerdes traía el contingente de su magnífica preparación académica, formada en institutos de tradición secular y de sus sobresalientes dotes de pianista y Director de orquesta para disciplinar y alentar nuestros escasos elementos y emprender una campaña de cultura que significa, en solo diez años de propaganda, más que todo lo hecho en el Perú desde la Independencia. Es preciso no olvidar que fué Gerdes el primero que dirigió aquí una sinfonía completa de Beethoven y que a él se debe, en gran parte, la vulgarización de la música de los grandes maestros. (Salinas Cossío, 1920, p. s/n)

Hay circunstancias que se convierten en el momento propicio para dar pasos en determinada dirección. Lo fue la vez que el gobierno peruano celebró unas honras fúnebres en homenaje al aviador Jorge Chávez Dartnell, considerado héroe de la aviación civil. El 23 de septiembre de 1910 Chávez cruzó los Alpes desde Brig (Suiza) hasta Domodossola (Italia). Cumplido su propósito, sufrió un accidente cuando un fuerte viento rompió las alas de su monoplano, cayendo a tierra desde una altura de 20 metros. Herido, fue llevado a un hospital donde recibió felicitaciones de todo el mundo. Cuatro días más tarde, a causa de la intensa pérdida de sangre, falleció. Su muerte despertó una ola de homenajes y en su memoria se levantaron monumentos en Brig y Domodossola. El gobierno del presidente Augusto B. Leguía —era su primer periodo presidencial— dispuso la celebración de unas honras fúnebres en su memoria. Entonces se hizo patente la sapiencia de Gerdes —que aún no cumplía dos años en el Perú— y programó para la parte musical el estreno en nuestro país de la *Misa de Requiem* de Camille Saint-Saëns y de la “Marcha fúnebre” de *Hamlet* de Héctor Berlioz. Este acontecimiento se realizó el 27 de octubre de 1910. Un artículo reciente acerca de nuestro compositor evoca esos momentos:

Aquí cabe recordar el gran mérito de Gerdes de organizar y disciplinar conjuntos corales para presentar en las Honras Fúnebres de Jorge Chávez, la “Misa de Réquiem Opus 54” de Camille Saint-Saëns (1835-1921) estrenada en la Iglesia de San Sulpicio de París en 1877. Estas Honras se efectuaron en la Iglesia de San Pedro de Lima el jueves 27 de octubre de 1910. En un ambiente impregnado de misticismo, respeto y reconocimiento, ante las más altas autoridades del país, la gran orquesta dirigida magistralmente por el Kapellmeister Federico Gerdes —dice la reseña de “El Comercio” de ese día— inició el Kyrie. Solistas fueron las Señoritas María Teresa Arenas, María Luisa Criado, los Señores Daniel Ledesma y Mateo Biggs. El gigante coro, a la moda wagneriana, se conformó con miembros de la Sociedad Filarmónica de Lima, la Sociedad Giuseppe Verdi y el Orpheon Francés, entre ellos destacaba Doña Rosa M. A. de Morales y la Sra. Howard de Morris. El magnífico Coro eleva al cielo el Sanctus, de una belleza sublime. Fue la primera vez que en Lima se presentó este *Réquiem*, cuya idea musical fue de Gerdes y apoyó Monseñor David Quatrocchi, que obtuvo de la Santa Sede el permiso necesario para que pudieran cantar en la Iglesia Coros Mixtos. (Bresani, 2021, p. 206)

**Figura 1**

Gerdes dirigiendo en la ceremonia de honras fúnebres de Jorge Chávez Dartnell el 27 de octubre de 1910



Nota. Archivo fotográfico de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Música.

Una elocuente fotografía conservada en la Biblioteca de la Universidad Nacional de Música da cuenta del hecho: Gerdes, desde el podio, conduce una masa musical formada para cumplir las demandas instrumentales y vocales de los compositores: 4 solistas (SATB), coro mixto, 4 flautas, 2 oboes, 2 cornos ingleses, 4 fagotes, 4 trompas, 4 arpas, 4 trombones, timbales, órgano y cuerdas para la misa de Saint-Saëns; coro masculino, maderas a 2, con 4 trompas, 4 fagotes, 3 trombones y tuba, 6 tambores, timbales, bombo, platillos, tam-tam y cuerdas para la marcha de Berlioz. En 1910 no existían aún la Orquesta Sinfónica Nacional ni el Coro Nacional (o Coro del Estado, como se llamó en su origen). Entre atrilistas y coreutas sumaban “260 actuantes” afirmaba Barbacci (1939, p. 50), pero juntar siquiera a la mitad de esos “actuantes” en una ciudad sin tradición sinfónico-coral, no dejaba de ser un reto mayúsculo. Gerdes apelaría a los numerosos instrumentistas que tocaban en las funciones de ópera para la orquesta y —lo dice la nota— a los coros de aficionados que participarían también en las óperas y zarzuelas que gozaban de enorme aceptación. Un cúmulo de nuevas referencias culturales se implantó en la vida musical peruana al entrar el siglo XX y Gerdes, como se infiere de la actividad descrita, tuvo un papel decisivo en ello.

Presto a hacer visibles actividades que conglomeraran grandes fuerzas, Gerdes empuñó la batuta para dirigir la ceremonia del 28 de julio de 1929 en la Plaza de Armas de Lima al efectuarse el traslado al Panteón de los Próceres de los restos de José de la Torre Ugarte y José Bernardo Alzedo, autores de la letra y la música del Himno Nacional del Perú. Los estudiantes de las escuelas primarias y colegios secundarios de Lima cantaron el Himno formando un coro gigantesco bajo la dirección de Federico Gerdes (*Variedades* 1117, 31-jul-1929).

**Figura 2**

*Federico Gerdes dirigiendo en la ceremonia de traslado de los autores del Himno Nacional al Panteón de los Próceres*



Nota. Revista *Varietades* 1117, 31 de julio de 1929.

No hay que olvidar que la presencia de Gerdes en el Perú se debía a dos misiones que cumplir: dirigir la acabada de crear Academia Nacional de Música y las actividades de la Sociedad Filarmónica de Lima. La Resolución Suprema 1082 del 9 de mayo de 1908 establecía que el gobierno peruano subvencionaría, por lo menos en su primer

año, el funcionamiento de la Academia. Una vez que Gerdes entró en funciones, se fijó que las actividades académicas comenzarían el 1 de abril de 1909 (SFL, 2006, p. 76). El contrato para entregarle el cargo de director de la Academia se firmó el 6 de febrero de 1909. Como la provisión de fondos públicos a una institución particular resultó controversial, el Senado de la República, a partir de los alegatos presentados por los senadores Joaquín Capelo y Juan José Reinoso, desechó continuar con el subsidio a la Sociedad Filarmónica de 1200 libras peruanas para el año 1910. En 1912 quedó convertida en institución del Estado y mediante la ley 1725 pasó a llamarse Academia Nacional de Música y Declamación (Raygada, 1956, p. 12), pero Gerdes siguió al frente de ella y, al mismo tiempo, dando curso a las actividades musicales de la Filarmónica y actuando como director, solista de piano y acompañante en los conciertos de temporada de la SFL.

Tanto para ésta como para la Academia, Gerdes estableció la realización de unas *Soirées musicales* en las que fue activo participante. Por ejemplo, la séptima de estas veladas musicales de la Sociedad Filarmónica se realizó el 14 de septiembre de 1909, en cuyo programa se incluyeron obras de Beethoven (la 5.<sup>a</sup> sinfonía para dos pianos), Massenet, Chaikovski, Beriot, Richard Strauss, Chopin y Joachim Raff, con Gerdes, Rosa Mercedes Ayarza, Luisa Matilde Morales y Adelaida Seer al piano, además de Erich Schubert al violín (Programa de mano, 1909, reproducido en SFL, 2006, p.79).

Corriendo 1913, el 31 de octubre, tuvo lugar una *Soirée musical*, una de muchas, como parte de los conciertos de la Academia Nacional de Música con la actuación de Victoria Vargas al violín y al piano, alumna de Próspero Marsicano y Federico Gerdes respectivamente, la pianista Evelina Scamarone, la chelista Rosario Sansarricq, la pianista Marina Vantosse, también alumna de Gerdes, y la participación de los profesores Nello Cecchi y Enrique Fava Ninci (Academia Nacional de Música, 1913).

El maestro Gerdes ocupó la dirección de la Academia en dos periodos de larga duración: de 1909 —al nombrarlo director el presidente Pardo— a 1929 —cuando el presidente Leguía lo sustituyó por Vicente Stea y convirtió a la institución en Academia Nacional de Música “José Bernardo Alzedo”— y de 1932 —tras el breve lapso en que fue director Carlos Sánchez Málaga— a 1943, año de su jubilación.

El mismo año que Augusto B. Leguía provocó los cambios en la Academia Nacional de Música, se realizó el acuerdo que devolvió Tacna al Perú, ocupada por Chile como parte del Tratado de Ancón y retornada por el Tratado de Lima del 3 de junio de 1929, que puso fin a la controversia sobre la posesión de los territorios de Tacna y Arica. (Basadre, 1970, pp. 172-177). Gerdes escribió una dedicatoria al presidente Leguía en la portada de su pieza “El canto nuevo, Himno plebiscitario” que decía: “Homenaje de admiración al patriota presidente Sr. Augusto B. Leguía”. Lo había compuesto en 1926 para alentar un plebiscito que debió efectuarse en 1893, pero que se fue posponiendo indefinidamente y nunca llegó a realizarse. El Tratado de Lima se firmó obviando el plebiscito y el parecer de quienes consideraban que debía hacerse la consulta popular.

El maestro Gerdes hizo publicar la partitura en la Casa Brandes de Lima, en una versión para canto y piano de la que originalmente fue creada para voz y orquesta, sobre un texto del filósofo y poeta peruano Ramiro Pérez Reinoso, originario de Arica y personaje esencial de la cultura tacneña de los años 30 (Ahumada, 2020).

**Figura 3**

Portada de *El canto nuevo. Himno plebiscitario*. 1926



Nota. Partitura de la Biblioteca Nacional del Perú.

Su preocupación por la suerte de Tacna ya lo había llevado a organizar el 23 de mayo de 1927 un homenaje a su ciudad natal en la naciente Radioemisora Nacional OAX, más tarde convertida en Radio Nacional del Perú. El programa incluyó la ejecución del Himno Nacional y el Himno tacneño —acaso uno diferente al de Víctor Ballón que hoy se canta, compuesto apenas en 1935— por la Orquesta de la OAX, dirigida por Gerdes. Además, varias obras del propio Federico Gerdes: un *Lied* que entonó la voz de la soprano tacneña Blanca de Salleres, profesora de la Academia Nacional, la berceuse *Homenaje a Becquer* y el *Nocturno op. 9, n.º 3* en *si mayor* de Chopin, interpretados por Sara Valverde, tacneña, y Blanca de Salleres; *Impresiones de la tarde op. 45* con Virgilio Laghi al violín acompañado por Gerdes; luego la señora Salleres interpretó “¡Ah! perfido” de Beethoven, “Si, mi chiamano Mimi” de *La Bohème* de Puccini, y “Thais” de Massenet. La Orquesta de la OAX ejecutó aires regionales tacneños con acompañamiento de guitarra por José Hernández y “La Estrella Perdida”, yaraví de Alfredo Neuhaus, así como otro yaraví de Walter Pease, ambos músicos tacneños. La distinguida dama tacneña Ángela Hernández de Simpson tocó una pieza para piano solo. Luego con

marcado espíritu patriótico, dada la situación por la que atravesaban las cautivas Tacna y Arica, se leyeron versos de Víctor Mantilla, los jóvenes Jorge Basadre Grohmann y José Jiménez Borja leyeron párrafos de su libro *El alma de Tacna*, en tanto que el poeta tacneño Roberto MacLean y Estenós leyó su poema "La casa abandonada", y Ricardo Valdivia, los poemas del vate tacneño Federico Barreto y Bustíos, conocido como el cantor del cautiverio, "La campiña" y "El tacora" (Bresani, 2021, p. 207).

En 1933, Gerdes conmemoró los 25 años de su retorno al Perú para lo que se prepararon dos conciertos, uno en la Academia Alzedo y otro con la Sociedad Filarmónica. El primero significó el reconocimiento del profesorado y alumnado de la Academia, que incluyó obras de Gerdes y de otros autores, así como la entrega de recordatorios (bustos, flores, un pergamino) y el segundo, un programa sinfónico en el que quien dirigió el concierto fue el homenajeador (SFL, 2006, p. 80).

A la ceremonia de clausura del año lectivo de 1940 de la Academia Alzedo, acto que se realizaba de modo recurrente cada fin de curso anual con la asistencia de un representante del Presidente o del Ministro de Educación, asistió el Presidente de la República Manuel Prado Ugarteche. En el discurso que leyó en dicho acto, Prado se refirió a la inminente transformación de la Academia Alzedo en Conservatorio Nacional con miras a brindar una formación de nivel superior

donde se cultiven todas las actividades artísticas interpretativas del ritmo, desarrollando la notable aptitud de nuestro pueblo para la creación y la ejecución artística, recogiendo los variados motivos regionales, preparando la docencia que ha de difundir en nuestros centros de enseñanza los beneficios de la cultura estética, organizando y promoviendo concursos y espectáculos de elevada escuela, orientada, y depurando, por todos los medios, el sentido musical en el país, realizando así una obra de verdadera trascendencia nacional. (*El Comercio*, 9-ene-1940)

El premonitorio discurso de Prado se concretaría con la creación en 1946 del Conservatorio Nacional de Música, pero para entonces el maestro Gerdes ya había pasado al retiro y sólo quedaría al frente de los conciertos de la Sociedad Filarmónica.

Los conciertos sinfónicos que la SFL solía organizar varias veces al año fueron reduciéndose en cantidad y casi dejaron de hacerse al ser creada la Orquesta Sinfónica Nacional en 1938. Gerdes había sido uno de los principales impulsores de la actividad orquestal al actuar frente a conjuntos formados *ad hoc* para las temporadas de la SFL o sucesos importantes como la inauguración de Radio Nacional del Perú en 1937. Gerdes dirigió una orquesta de 45 músicos interpretando el Himno Nacional, una obertura de Beethoven y *En Oriente* de José María Valle-Riestra (Petrozzi, 2009, p. 86). En repetidas ocasiones fue invitado como director huésped de nuestro primer conjunto sinfónico. Así, el 13 de septiembre de 1939 condujo la OSN interpretando el Concerto Grosso en *la menor* de Vivaldi, la obertura de *La flauta mágica* y la Sinfonía 39 de Mozart, la *Pequeña suite* de Debussy y *Los preludios* de Liszt.

La otra faceta importante de Gerdes fue la de compositor, autor de pequeñas piezas para piano y *lieder* "que por excesiva modestia no desea citarlas, si bien, agregamos nosotros, valen más que tantas otras publicaciones que sus autores presentan enfáticamente" (Barbacci, 1939, p. 50). Ya se ha hecho alusión a las tempranas publicaciones de sus primeras cuatro canciones en Leipzig. Y a ella le siguió el *op. 2*,

el *Lied Rautendelein*: “Weiss nicht, woher ich kommen bin” (Hofmeister, 1897, p. 460). También verían la luz en Leipzig las canciones del *op. 3*: n.º 1. *Ständchen*: “Sternlein streuen milden Schlummer”; n.º 2. *Träumerei*: “Mir ist’s als schlafe ich einsam”; n.º 3. *Das verlassene Mädlein*: “Früh, wann die Hähne kräh’n”; y n.º 4.: “Hätt’s nicht gedacht, das sein Strom so heiss”.

Uno de los medios de difusión de la música que componía el maestro fueron los semanarios o revistas culturales de aparición mensual, publicaciones que daban voz y espacio a los nuevos escritores y artistas para difundir sus creaciones. La revista *Colónida*, que fundara Abraham Valdelomar, acogió en sus páginas la edición manuscrita de un “Dios te salve María” que Gerdes dedicó a Lucrecia Dora y Cebrián en 1915, quien llegaría a ser su segunda esposa muchos años más tarde.

La célebre bailarina rusa Anna Pavlova visitó la capital peruana en mayo de 1917 con una compañía de cincuenta bailarines. Su paso por los escenarios limeños cautivó a la intelectualidad y al gremio artístico. Abraham Valdelomar escribió una celebrada crónica y Gerdes le dedicó un *Menuet* que se publicó originalmente en la revista *Varietades* (Lima, 1917). Ana Pavlova también bailó la gavota *Homenaje a Watteau* en esa gira de 1917, pieza para piano que se conoció a través de *El Mercurio Peruano* con un elocuente comentario de Guillermo Salinas Cossío, aunque en versión facsimilar del manuscrito. El autor estampó en la partitura una dedicatoria “A Daniel Hernández, cariñosamente”. Hernández sería nombrado en 1918, por el presidente José Pardo, director de la Escuela de Bellas Artes (Tord, 1980, p. 326).

La revista *Familia* publicó en 1919 dos breves canciones con las que Gerdes había participado en un concurso folclórico en Alemania. Entre más de dos mil concursantes, obtuvo el segundo lugar. Las interpretó en Lima la cantatriz Alma Simpson, dedicataria de las piezas al ser publicadas. *Lied des Harfenmaedchens* (Canción de la arpista) y *Im Volkstone* (A la manera popular) son sus títulos.

El *Mercurio Peruano*, la revista que evocaba la que fundara Hipólito Unanue a finales del virreinato y a la que volvió a hacer circular Víctor Andrés Belaúnde, publicó el *Lied* que Gerdes compusiera sobre los versos de Alberto Ureta y cuyo *incipit* dice “Aquel que pasa sin mirar las cosas / o ignora adónde ha de llegar”. Salió a la luz acompañada de una reflexión de Antonio Pinilla Rambaud, cónsul de España en el Perú entre 1918 y 1939, para quien escribió una amistosa dedicatoria.

Se ha señalado con insistencia que Gerdes prefirió escribir para piano y para canto y piano en lugar de plasmar obras orquestales, a pesar de ser un director de oficio que conocía los recursos tímbricos. Quizá más bien se inhibió de darlas a conocer —porque no se sabe que hayan tenido estreno— en un medio donde los más notorios compositores no escribían piezas orquestales. Pero ahí están una *Danza del siglo XVIII*, para flauta, 2 clarinetes, corno y cuerdas que es la instrumentación de la versión pianística que publicó la *Revista de Bellas Artes* en 1919, la obra *Chant d’amour* de 1910 para voz y orquesta y el ya comentado *Canto nuevo. Himno plebiscitario* de 1926.

Volviendo a las revistas, *Stylo* dio a conocer el manuscrito de *La fanciulla abbandonata*, que fue la traducción al italiano de “Das Verlassene Mädlein”. el *op. 3* n.º 3 publicado en Alemania antes de su venida al Perú. La partitura apareció junto a un entusiasta comentario de Guillermo Salinas Cossío. Desde el siglo XIX hubo imprenta musical en Lima. Las partituras editadas alimentaban la vida musical de los hogares más que de las salas de conciertos. El *Homenaje a Bécquer* para piano tiene este perfil.

Lo publicó la Casa Brandes, que no sólo vendía pianos, sino que también publicaba partituras como las del *Canto nuevo*, la habanera “Égloga de luz” para canto y piano, o la serie de seis canciones sobre poemas de Gustavo Adolfo Bécquer *Op. 37* o *Impresiones de la tarde* para violín y piano. En esta misma línea se sitúan la *Marcha del rotario*, salida de alguna imprenta menos exquisita que no consignó su nombre en la partitura impresa, y un *Minuet*, también sin pie de imprenta, que lleva una dedicatoria a Lili Rosay, alumna primero y maestra después, de la Academia Nacional de Música y notable profesora de larga trayectoria en la academia que fundó en Miraflores con Andrés Sas.

La ponderación de su obra y labor musical ha sido unánime. Apenas en 1919, Antonio Pinilla rastreaba las huellas de Hugo Wolf y Johannes Brahms en la obra lírica de Gerdes. “Federico Gerdes se ha guiado por estas nuevas normas al escribir su reciente producción. Hay en ella una absoluta independencia entre el canto y el acompañamiento; este último tiene un valor absoluto y autónomo y expresa la realidad infinita de la situación lírica” (A. Pinilla, 1919, p. 460). “Gerdes ha demostrado condiciones inapreciables de lirismo y de sentido dramático para penetrar en el espíritu de los poetas que él ha interpretado musicalmente”, diría al año siguiente González Cossio (*Stylo*, 1920). Las palabras de Barbacci expresadas en la *Revista Musical Peruana* continuaron la serie de consensuados elogios a su obra. “Durante muchísimos años fue en el Perú el músico más descollante” y sus obras, “publicadas y repetidamente ejecutadas en Lima” reafirmó Barbacci en su compendio de noticias musicales de la revista *Fénix* (Barbacci, 1949, p. 458). Las cuatro décadas que estuvo como director musical de la Sociedad Filarmónica se reflejaron en “la organización de más de trescientos cincuenta conciertos de cámara, en la mayoría de las cuales le cupo actuar lucidamente, ya fuese como solista, ya en conjuntos, ya como acompañante” (Raygada, 1963, p. 56). Enrique Pinilla aludió a “su fino y exquisito temperamento romántico” (E. Pinilla, 1980, p. 525) y declaraba su admiración por haber tenido “oportunidad de escucharlo como acompañante de *lieder* y como director de la O.S.N., teniendo de ambas oportunidades un grato recuerdo de su sólida técnica y su exquisita musicalidad” (E. Pinilla, 1985, pp. 142-143). Armando Sánchez Málaga señala que “en la obra de Gerdes destacan los finos *Lieder*, que en su mayoría compuso y editó en Alemania, aunque mayor difusión alcanzaron en nuestro medio” (2012, p. 256).

Gerdes estuvo vinculado como músico y como amigo a José María Valle-Riestra, un compositor 15 años mayor que él, pero con idéntica formación europea y marcada afinidad con la estética romántica, y contribuyó a la difusión de la obra de este maestro. “En varias oportunidades, la orquesta y los coros de la Filarmónica interpretaron himnos y marchas de este compositor, a la vez que pasajes enteros de las óperas *Ollanta* y *Atahualpa*, así como de la *Misa de réquiem*” (SFL, 2006, p. 76).

A lo largo de su vida musical, Federico Gerdes recibió diversos reconocimientos: una Medalla de Oro que le otorgó la Municipalidad de Lima (1919), otra similar que recibió de la Municipalidad del Rímac (1928) y una que le entregó la Sociedad Filarmónica en 1933 como parte de los festejos de las Bodas de Plata de la institución y un Diploma de Honor del Instituto Cultural de Stuttgart (1933). En 1947, el gobierno peruano le otorgó la Orden del Sol por servicios distinguidos. A medio año de su muerte, la SFL le rindió homenaje el 20 de abril de 1954, reponiendo una *soirée* musical realizada en 1914 que incluyó las *Danzas húngaras* de Brahms, el *Trio op. 8* de Chopin y una cavatina de Weber

entre otras piezas de cámara. En el año 2008 fue declarado Profesor Emérito (*Post mortem*) del Conservatorio Nacional de Música por R. D. N.º 332-08 ENM.

Gerdes, durante su estancia en Europa, había contraído nupcias con Else Ganson (1885-1950), hija de Ludwig Ganson y Emma Katsch. Else falleció en Lima el 9 de marzo de 1950. Fueron sus hijas Nora Gerdes Ganson y Erika Gerdes Ganson de Piezug, y sus nietos Herman Piezug Gerdes, y Sabina Piezug Gerdes, nacidos en Dresden y residentes todos en Alemania. Ya viudo, de 77 años, el 6 de julio de 1950, el alcalde Emilio Harth-Terré lo casó en el Municipio de Miraflores con María Lucrecia Daria Dora Cebrián (19-dic-1887-¿?), hija del caballero suizo Nicolás Dora Ghisletti (Marmorena- Grisons 1850-1915) y Josefina Cebrián Rodríguez (1861-¿?). Sus padrinos fueron Fritz Bauer y Charles Wagner, músicos como él. Establecieron su residencia en Colón n.º 168, Miraflores. Antes de casarse el maestro Gerdes vivía en Colón n.º 705 (Bresani, 2021, p. 210).

Los años posteriores a 1943, cuando se jubiló de la Academia Nacional de Música José B. Alzedo, siguió desempeñándose como director artístico de la Sociedad Filarmónica de Lima hasta su muerte, ocurrida el 18 de octubre de 1953.

Dos últimos apuntes: todos los que han escrito sobre Gerdes señalan que su presencia en el Perú contribuyó a elevar el nivel musical de nuestra sociedad, de la mano de la inserción de la música germánica y afines en nuestra vida musical. “Tanto los conciertos sinfónicos como los de cámara vieron renovados sus repertorios con obras nunca antes escuchadas en el país” (SFL, 2006, p. 76).

Pero viéndolo con detenimiento, la labor de Gerdes impulsó no sólo un proceso de germanización de nuestra música, sino también la velada implantación de un concepto que venía de los escritores románticos alemanes: la idea de que la música pura, sólo instrumental, contraria a la ópera donde la palabra domeña al sonido, era la vía segura para llegar al reino del espíritu, “ya que el valor de la música radica, [según Schencker] en la elevación del espíritu, de un carácter casi religioso” (Heinrich Schencker, citado en Cook, 2012, p. 57). Así lo veía Enrique Pinilla, como síntesis de lo que otros autores habían dicho del músico tacneño:

Su llegada a Lima fue muy importante, ya que continuó la obra del maestro Claudio Rebagliati en el sentido de elevar el nivel musical de nuestra sociedad. Sustituyó a José Kuapil en la dirección de orquesta en la Sociedad Filarmónica, y en vez de seguir con la difusión de la ópera italiana, se dedicó a dar a conocer la música alemana tanto sinfónica como de cámara. (E. Pinilla, 1980, p. 525)

Así lo juzgó Armando Sánchez Málaga al decir que “Gerdes robusteció la presencia de la música alemana frente al gusto italianizante, que había primado en el siglo XIX” (2012, p. 256). Así lo señaló Raygada al comentar acerca del “juvenil impulso de Gerdes, que empezó a imponer las normas de la cultura germana sobre las limitaciones del melodismo generosamente cultivado por los maestros italianos” (1963, p. 55), es decir, que moldeó el gusto de los melómanos que pasaron de escuchar arias (canciones) sentimentales a apreciar maneras elaboradas de construcción musical fundadas en la idea de desarrollo (la música sinfónica o la de cámara instrumental) o en una relación retórica entre música y texto (el *Lied*) como se había plasmado en la obra de Schumann, Schubert, Brahms o Wolf, a lo cual se había referido Antonio Pinilla en su momento.

Por otra parte, y hay que señalarlo con énfasis, Gerdes se mantuvo ajeno a las preocupaciones nacionalistas de las que hicieron eco sus contemporáneos peruanos y latinoamericanos. Entre 1908 y 1953 cuando Gerdes falleció, salvo la obra de José María Valle Riestra o una que otra cosa de Rosa Mercedes Ayarza de Morales, a quien tuvo en cuenta más como pianista que como compositora, ningún creador peruano de la primera mitad del siglo xx fue invitado a las programaciones de la Sociedad Filarmónica. No, que se sepa. Ni Theodoro Valcárcel, ni Daniel Alomía Robles, ni Ernesto López Mindreau, ni Carlos Sánchez Málaga, ni Roberto Carpio, ni los Cuatro del Cusco, ni Carlos Valderrama o Daniel Hoyle, de Trujillo, vieron una obra suya incluida en las actividades del maestro Federico Gerdes. El que publicara en el *Boletín Latinoamericano de Música un Pequeño bosquejo incaico*, canción coral con texto quechua, no significó una adhesión militante al nacionalismo o indigenismo —como se llamó en el Perú a los movimientos o corrientes que nacieron revalorando el pasado incaico, o la música andina, o la cultura indígena—. No parece tampoco que tuviera una relación fluida con Sánchez Málaga y Carpio, profesores ambos de la Academia Nacional de Música y quizá menos con el primero que tenía una visión diferente de la educación musical, hasta el punto de convertir a la Academia en Conservatorio Nacional de Música en 1946, en aras de buscar una formación profesional de los músicos. Gerdes y los nacionalistas recorrieron caminos paralelos sin tocarse. Además, es reveladora la omisión en la que incurre Carlos Sánchez Málaga respecto de Gerdes, al que no le dedica ni una sola línea en el artículo donde da cuenta del estado de la música en el Perú en la revista *Nuestra Música*, publicada en México en 1947, cuando Gerdes había pasado al retiro y Sánchez Málaga conducía el novedoso Conservatorio Nacional de Música fundado el año anterior (C. Sánchez Málaga, 1947, pp. 72-77).

Tras su muerte en 1953, un manto de olvido fue cubriendo el recuerdo de Federico Gerdes, quizá sólo evocado con cariño, pero sin amplitud, en el año del centenario de la fundación de la Sociedad Filarmónica y medianamente recordado en una que otra calle de nuestro país. A 150 años de su nacimiento y a 70 de su muerte, se impone traer al presente su vida y obra para encontrar los adjetivos exactos que lo sitúen en el corazón de nuestra historia musical.

### Conclusiones

- No cabe duda que Federico Gerdes cumplió un papel importante en nuestra vida musical como organizador y promotor de conciertos desde la Sociedad Filarmónica de Lima, una institución cuyo objetivo era la de ofrecer conciertos a los aficionados y amantes de la música, pero no el de formar intérpretes, cantantes, directores o compositores profesionales, que para eso se había creado la Academia Nacional de Música.
- La vida musical de alto nivel a principios del siglo xx descansaba en la labor de músicos extranjeros radicados en Lima —una herencia del siglo anterior— y unos cuantos nacionales, recursos de los cuales Gerdes echaba mano para difundir la música de cámara que tanto le gustaba interpretar. Varios de estos extranjeros formaron la plana docente de la Academia en 1908: Próspero Marsicano, Nello Cecchi o Vicente Stea.

- Las fotografías de la época de Gerdes—director de la Academia y los programas de mano de las *soirées* musicales celebradas allí, revelan un alto porcentaje de estudiantes femeninas, muchas de ellas de piano, que aprendían a tocar el instrumento para proveer de música a su ámbito familiar. Se ha querido ver este aspecto como una de las facetas positivas de la creación de la Academia, porque, desde la perspectiva de género, había un espacio para que las mujeres estudiaran música. Pero para efectos prácticos, tanta niña o señorita pianista no formaba parte de una vida musical profesional y sólo unas cuantas alcanzaron una formación de alto nivel que las convirtió o en concertistas o en maestras de las nuevas generaciones.
- El repertorio cultivado por Gerdes estuvo formado por obras de los canónicos compositores europeos del barroco al romanticismo y, sin duda, ello contribuyó a elevar el nivel de escucha del público de conciertos al enfrentarlo a obras de alta complejidad técnica y exigentes demandas estéticas. Eso mismo empujó a muchos músicos a estudios de mayor complejidad para resolver las obras, sobre todo cuando se formaban las orquestas para los programas sinfónicos de la SFL o cuando nació la OSN.
- Gerdes trabajó en la Academia entre 1908 y 1943, salvo el breve lapso que va de 1929 a 1932, y no parecieron inquietarle las turbulencias de la política peruana que incidieron en su nombramiento, su primer cese, su segundo nombramiento y su cantado retiro tras el discurso del Presidente Prado en la ceremonia de clausura de la Academia en 1940. Llegó en el primer gobierno de José Pardo y continuó en el primero de Augusto B. Leguía, civilistas ambos. Prosiguió en el corto periodo de Guillermo Billinghurst, defenestrado por el golpe de estado de Óscar R. Benavides. El regreso de Leguía en 1919 debió parecerle auspicioso, porque al año siguiente se produjo el triunfal reestreno de la ópera *Ollanta* de Valle Riestra, a la sazón subdirector de la Academia Nacional de Música. Y a Leguía le dedicó su himno plebiscitario con motivo del retorno de Tacna al Perú, pero fue este presidente el que lo retiró del cargo en 1929 para crear la Academia Nacional de Música y Declamación sustituyéndolo por Vicente Stea. Poco después asumió el puesto de director de la Academia monseñor Pablo Chávez Aguilar, a quien nombró el presidente Luis Miguel Sánchez Cerro. El asesinato de éste provocó el regreso a la presidencia del general Benavides y fue él quien devolvió a su antiguo cargo en la Academia a Gerdes. Manuel Prado fue el último presidente con el cual le tocó ser director. En el discurso de fin de año de 1940, Prado anunciaría la conversión de ésta en Conservatorio, Gerdes se jubilaría en 1943 y Carlos Sánchez Málaga quedaría como director fundador del Conservatorio Nacional de Música en 1946. Salvo Billinghurst, el que reconoció a los sindicatos obreros y dio la ley de las ocho horas de trabajo y en cuyo gobierno se estrenó *El cóndor pasa...* (1913), todos tuvieron un perfil conservador, cuando no francamente oligárquico —Benavides y Prado, sin ninguna duda—. Gerdes nunca dejó de trabajar para cumplir la misión para la cual había sido llamado: alimentar de conciertos de calidad a la sociedad limeña desde la tribuna de la Sociedad Filarmónica de Lima, digamos que “sin meterse en política”.

- Tenía una sólida formación musical y dotes de compositor, pero fuera de sus estupendas piezas para piano y sus expresivos *Lieder*, no abordó ni el género sinfónico, ni la ópera, ni la música sinfónico-coral. Es más, reclamaba no ser un compositor y parece que marcó distancia con los nacionalistas o indigenistas, porque varios de ellos —Alomía, Valcárcel, Sánchez Málaga y Carpio, De Silva, incluso— eran autodidactas. Y no parece que le interesaran los problemas de la identidad nacional o musical o que quisiera reflejar esas aristas en su obra. No se tiene conocimiento sobre qué pensaba de los nacionalistas, si asistió al estreno de *El cóndor pasa...* en 1913, si conoció los *31 cantos del alma vernácula* de Valcárcel con textos en quechua o aymara, o si interpretó las *Ocho variaciones sobre un tema incaico* (1926) de Chávez Aguilar, a quien conocía muy bien como maestro de la institución y autoridad religiosa que era, o si dejó algo escrito respecto de los compositores peruanos de la primera mitad del siglo XX. Pero mucho dice lo que no se dice: no los incluyó en las temporadas de la Filarmónica.
- Tampoco existen evidencias de que se vinculara a los movimientos integradores de la música de nuestro continente —Americanismo Musical— que aparecieron en el norte y en el sur de América: ni al Panamericanismo de Henry Cowell y Carlos Chávez (desde Nueva York o México) ni al Interamericanismo de Francisco Curt Lange (desde Montevideo) (González, 2009, pp. 48-50) a quien sólo le hizo llegar una pequeña partitura coral con texto en quechua que se publicó en el Suplemento del *Boletín Latinoamericano de Música* de 1933.
- Hasta el momento de redactar estas líneas, tampoco se sabe qué representó para él la llegada de Andrés Sas (1924) y Rodolfo Holzmann (1938) al Perú y a la Academia Nacional de Música, maestros decisivos para el rumbo que tomó la composición en el Perú pasando los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Para entonces era un cansado anciano que gozaba del aprecio y respeto de la sociedad a la que le entregó lo mejor de su arte como pianista y *kapellmeister*.
- Como otros románticos, Gerdes representó una visión del arte consolidada en el siglo XIX: la de la música como un lenguaje “universal”, o como el “lenguaje de los sentimientos y del espíritu”, ideas que se proyectaron al siglo XX para seguir alimentando la creación y la percepción de mucha gente en cualquiera de las vertientes cultas o populares. Para Gerdes, eso quería decir el cultivo de la música que va de Bach a Richard Strauss, pasando por Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz, Chopin, Liszt, Brahms, Chaikovski, Saint-Saëns, Fauré, Dvorak, Smetana, Grieg, Wagner, Strauss y unos cuantos genios periféricos agregados, música que hoy forma parte inevitable del bagaje de cualquiera que se considere amante del arte sonoro. A su modo, Gerdes fue una *rara avis*, un educador *sui generis*, una golondrina de Bécquer que sí hizo muchos, aunque peculiares, veranos.

## Referencias

- Academia Nacional de Música. (1913). *2a. Soiree Musical. Viernes 31 de octubre de 1913* [Programa de mano].
- Ahumada, A. (2020). Ramiro Pérez Reinoso. Acercamientos y problemáticas latinoamericanas en Chile. *Universum (Talca)*, 35(2), pp. 316-343.  
<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762020000200316>
- Barbacci, R. (1939). Federico Gerdes. *Revista Musical Peruana*, 1(7), pp. 49-50.
- Barbacci, R. (1949). Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical del Perú. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (6), pp. 414-510.
- Basadre, J. (1970). *Historia del Perú* (t. XIII). Editorial Universitaria.
- Bresani, R. (2021). Federico Gerdes: músico tacneño universal. *Revista del Archivo Regional de Tacna*, 1(4), pp. 202-210.
- Carbone, F. (s.f.). *Pedro Federico Carlos Gerdes Muñoz*. Geneanet.  
<https://gw.geneanet.org/fracarbo?lang=es&n=gerdes+munoz&oc=0&p=pedro+federico+carlos>
- Cook, N. (2012). *De Madonna al canto gregoriano*. Alianza editorial.
- El Comercio*. (9 de enero de 1940). *Se efectuó ayer la clausura del año de estudios en la Academia "Alcedo"*.
- González, J. P. (2009). Musicología y América Latina: Una relación posible. En *Revista Argentina de Musicología*, n.º 10, pp. 43-72.
- Hofmeister. (1897). *Musikalish-literarischer Monatsbericht*.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*. [Tesis de doctorado, Universidad de Helsinki].  
<http://hdl.handle.net/10138/19395>
- Pinilla, A. (1919). Un Lied de Federico Gerdes. *Mercurio peruano*, 2(2), pp. 459-462.
- Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En *Historia del Perú* (t. IX). Editorial Juan Mejía Baca, (pp. 361-685).
- Pinilla, E. (1985). La música en el siglo XX. En AAVV, *La música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir.

- Raygada, C. (1956). Guía Musical del Perú. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (12), pp. 3-77.
- Raygada, C. (1963). Guía Musical del Perú. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (13), pp. 1-82.
- Raygada, C. (1964). Guía Musical del Perú. *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (14), pp. 3-95.
- Rengifo Carpio, D. (2014). *El reestreno de la ópera Ollanta. Lima 1920: Cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio*. Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM.
- Ríos Checillo, N. (2016). *Los Duncker: Vida y Obra*, Universidad Católica San Pablo.
- Salinas Cossío, G. (1920). Federico Gerdes. *Stylo*. (4).
- Sánchez Málaga, C. (1947). La música en el Perú. En *Nuestra Música*, año II, n.º 6, abril, pp. 72-77.
- Sánchez Málaga, A. (2012). *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Sociedad Filarmónica de Lima. (2006). *100 años, Sociedad Filarmónica de Lima*. Editor.
- Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. En *Hueso Húmero*, (44), pp. 212-239.
- Tello, A. (2010). *La música en Latinoamérica del siglo XX hasta nuestros días*. En R. Miranda y A. Tello. *La música en Latinoamérica* (t. 4, pp. 141-319). Secretaría de Relaciones Exteriores de México.
- Tord, L. E. (1980). Historia de las Artes Plásticas del Perú. En *Historia del Perú. Procesos e instituciones* (t. IX, pp. 167-360). Editorial Juan Mejía Baca.
- Varietades* (31 de julio de 1929). *Traslado de los cuerpos de los autores del Himno Nacional* [Fotografía].
- Vásquez Monge, E. (2009). La inmigración alemana y austriaca al Perú en el siglo XIX. *Investigaciones sociales*. 13(22), pp. 85-100.