

Apuntes biográficos y aportes intelectuales de José Bernardo Alcedo

Ricardo Lenin Falla Carrillo
Universidad Antonio Ruiz de Montoya

Resumen

El presente artículo trata de los aspectos fundamentales de la vida del compositor peruano José Bernardo Alcedo y sus aportes más relevantes a la teoría musical en nuestro medio. Asimismo, con esta publicación, se busca contribuir al estudio de la historia de las ideas y de la historia intelectual peruanas del siglo XIX, en especial en ámbito de la estética musical y sus efectos en la práctica y educación musical.

Palabras claves: Historia de las ideas, Historia intelectual, Música, Teoría de la música, Perú, siglo XIX, José Bernardo Alcedo.

Abstract

The following article brings into light fundamental aspects of the life of the Peruvian composer, Bernardo Alcedo, as well as his most relevant contributions to musical theory. With this analysis we seek to contribute to the study of Peruvian intellectual history in 19th century, especially in the field of musical aesthetics and its effects in the musical praxis and education.

Key words: Intellectual history, Music, Musical theory, Peru, 19th century, José Bernardo Alcedo.

Introducción

En la historia intelectual del Perú del siglo XIX, no fue habitual la reflexión teórica y especulativa sobre la música en el ámbito académico universitario y en el espacio de la práctica composicional. De ahí que los pocos casos registrados bibliográficamente, se presenten como

valiosos objetos de estudio que nos permiten conocer y comprender el devenir teórico de las artes en el Perú y, en este caso, de la música.

En 1869 se publicó en Lima *Filosofía Elemental de la Música*, del compositor limeño José Bernardo Alcedo Retuerto (1788-1878), reconocido en nuestra historia republicana por haber compuesto la música del *Himno Nacional del Perú* con texto del jurista y escritor peruano José de la Torre Ugarte. La publicación de este libro de teoría musical resulta importante para determinar las características de la especulación estético-canónica en el Perú del siglo XIX y ponderar los aportes de Alcedo a la difusión de la teorización musical canónica en nuestro país. De este modo, creemos que dar a conocer en el contexto académico actual la contribución de Alcedo tiene interés en la medida en que podemos tener mayores elementos para comprender el proceso integral de la historia de las ideas del Perú en el siglo XIX.

En ese sentido, el presente artículo, “Apuntes biográficos y aportes intelectuales de José Bernardo Alcedo”, tendrá la siguiente estructura. En primer lugar, daremos a conocer el itinerario vital básico de José Bernardo Alcedo, sin abundar en detalles sociológicos o psicológicos sobre este autor. En segundo término, realizaremos un esbozo genérico de la vida intelectual de Alcedo. Además, abordaremos algunos temas que el maestro Alcedo trabajó en su *Filosofía elemental de la música*.

El objetivo de este artículo es dar a conocer al investigador de la historia intelectual del Perú, los aportes de Bernardo Alcedo en el campo de la teoría y estética musical. También, divulgar a un público más amplio de interesados en el estudio de las artes, las contribuciones teóricas del compositor limeño.

Apuntes biográficos de José Bernardo Alcedo Retuerto

En este primer capítulo nos proponemos mostrar los aspectos más relevantes de la biografía de José Bernardo Alcedo, que recorre los espacios urbanos de Lima y de Santiago de Chile, ciudad en la que vivió cerca de cuarenta años y donde desarrolló una importante actividad como músico, maestro de música y divulgador de temas musicales.

La incertidumbre sobre algunos datos biográficos de Bernardo Alcedo

Las notas biográficas de muchos peruanos nacidos durante el periodo colonial de nuestra historia, suelen ser difusos. Toda vez que a finales del siglo XVIII, aún no se contaba con un registro civil que consignara la filiación de los nacidos en esa época. El caso de Bernardo Alcedo no es una excepción.

En el apunte biográfico que Félix Coronel Zegarra realizó para la única edición de *Filosofía elemental de la música*, afirmó que Alcedo nació en Lima en 1798 (F. C. Zegarra, 1869: III). Sin embargo, Carlos Raygada (1956-1957: 20) en su *Guía Musical del Perú*, consideró que el compositor limeño había nacido en 1788. No obstante, deduce esta última fecha basándose en varios datos posteriores de la vida de Alcedo, como su prolongada estancia en Chile y en la información del registro civil y eclesiástico chileno. Por ello es muy probable que Alcedo haya nacido en 1788 en la ciudad de Lima, durante el gobierno virreinal de Teodoro Francisco de Croix-Heuchin.

Las investigaciones biográficas concuerdan en afirmar que el padre de Bernardo Alcedo fue el cirujano y farmacéutico José Isidro Alcedo, tal como coinciden Raygada (1956-1957: 20), Zegarra (1869: III) y Barbacci (1949: 415). No obstante, la información que permanece difusa es su filiación materna. Zegarra (1869: IV) afirmó que la madre de Alcedo fue la dama limeña Rosa Larraín. Sin embargo, Raygada, basándose en documentos probatorios, aseguró que la madre del compositor del himno nacional fue la señora Rosa Retuerto (Raygada, 1956-1957: 20). Es muy probable que Félix Coronel Zegarra modificara el nombre de la madre de Alcedo por una cuestión racial. Pues la señora Rosa Retuerto era una mujer negra que se dedicaba a labores domésticas en la casa de los Alcedo (Raygada, 1954). En la visión de Coronel Zegarra, acorde a la visión criolla dominante en el siglo XIX, el origen de uno de los próceres de la independencia, como Bernardo Alcedo, tenía que evidenciar un origen criollo.

Años de formación religiosa y musical

Una vez concluida su formación básica, el joven Bernardo comenzó sus estudios musicales con la Orden de San Agustín bajo la instrucción del Fray Cipriano Aguilar, sacerdote agustino, compositor iqueño y divulgador de la obra de su discípulo (Raygada, 1956-1957: 20). Posteriormente, a fines de siglo XVIII o primeros años del siglo XIX, José Bernardo Alcedo prosiguió sus estudios musicales con Fray Pascual Nieves, hermano dominico, tenor y organista de la Basílica de Santo Domingo de Lima, quien era considerado el mejor maestro de música de la ciudad de Lima en aquellos días (Zegarra, 1869: IV). Fue Fray Pascual quien incentivó a Bernardo Alcedo a ingresar a la Orden de Predicadores en la situación de hermano para ampliar su educación general, pues por su condición de mulato le estaban negados los votos sacerdotales. La incorporación a la vida conventual le permitió a Alcedo profundizar y perfeccionar sus conocimientos musicales, guiado por Pascual Nieves. En el espacio de la vida religiosa, Alcedo estudió a los compositores más célebres de la Primera Escuela de Viena, como Joseph Haydn y W. A. Mozart con relativa cercanía temporal. Pues Mozart falleció en 1791 y Haydn en 1809. No habiendo, curiosamente, ninguna mención a Beethoven.

Una vez que Bernardo Alcedo hiciera su profesión de Terciario de la Orden de Predicadores en 1806, ejerció como músico, componiendo motetes a varias voces y realizando composiciones en canto llano. Entre las composiciones tempranas de Alcedo destaca su Misa en Re Mayor (en la misma tonalidad frecuente de las misas), cuya partitura se encuentra extraviada.

El Himno Nacional del Perú, la larga experiencia chilena y el retorno definitivo al Perú

No se conoce información precisa sobre la vida de Bernardo Alcedo entre 1810 y 1821. Sólo nos queda especular, a partir de información contextual, que el músico limeño se dedicó a labores de composición canónica, al canto y a la ejecución del órgano en la Iglesia de Santo Domingo. También, conjeturar su vida como terciario de la Orden de

Predicadores, en las circunstancias sociales de la última década del virreinato peruano.

Cuando la expedición libertadora llega a Lima en 1821, nuestro compositor contaba con 33 años. Es muy probable que debido a su condición de mulato, ponderase el proyecto independentista con entusiasmo, pues no pertenecía a ninguna élite que perdiera privilegios con el cambio político. Eso explica el interés que manifestó una vez que se hizo pública la convocatoria, realizada por el protectorado sanmartiniano, para componer el himno nacional del Perú.

Los investigadores chilenos Víctor Rondón y José Izquierdo, en su estudio *Las canciones patrióticas de José Bernardo Alcedo (1788-1878)*, consideran que el Himno Nacional del Perú se encuentra dentro de un proyecto artístico de mayor envergadura que se llevó a cabo durante el año de la proclamación de la independencia. En ese sentido afirma Rondón (2014):

La catalogación en proceso de su música, así como una revisión más detenida de sus composiciones creadas antes del abandono del claustro dominico en 1821, nos ha permitido considerar estas canciones patrióticas como parte de un proceso más amplio. (2014: 13)

Este proyecto buscó unir varias composiciones de sentido identitario (dentro de la estética nacionalista ilustrada de la época), distinguiéndose, entre varias de ellas, la marcha “Somos libres” que se transformó en el cántico oficial del Estado-nación peruano.

El proceso de selección que llevó a escoger la composición de Alcedo y de La Torre Ugarte ha sido ampliamente registrado por la historiografía peruana del siglo XX¹. Y, sin duda, se ha prestado a diversas narraciones que muchas veces no han estado afincadas en datos fidedignos. Pero es claro que la elección del General San Martín

1 Destaca la investigación del musicólogo peruano Carlos Raygada, considerada el estudio más completo sobre el himno. Raygada 1954. También es importante mencionar el Tomo X de la *Colección Documental del Perú*, Los Símbolos de la Patria, prologada por Gustavo Pons Muzzo, Pons Muzzo 1974.

por la composición de Alcedo y de la Torre Ugarte hizo que ambos se transformasen en personalidades muy populares en los primeros días de la República.

Luego del éxito alcanzado con el triunfo del Himno Nacional del Perú, en agosto de 1822 Alcedo se incorporó al batallón número cuatro del ejército libertador, conformado por soldados chilenos, en calidad de instructor de la banda musical (Barbacci, 1949: 416). Luego, participó en varias acciones militares contra el ejército realista en las batallas de Torata y Moquegua el 19 y 21 de enero de 1823, respectivamente.

Perteneciendo al ejército chileno, Alcedo llegó a Santiago de Chile a fines de 1823 con derecho a una pensión militar y con el grado de subteniente. Este fue el inicio de su primera estadía en el país vecino. Nuestro compositor asumió el cargo de Músico Mayor del Ejército Chileno (con muy buena paga) y se dedicó a la labor de maestro particular de música hasta febrero 1829, año en que decide regresar al Perú. (Barbacci, 1949: 416)

El retorno a Lima no fue el más auspicioso. Alcedo pensó que podría dedicarse a la enseñanza privada de la música y alcanzar el mismo éxito que había logrado en Santiago de Chile. Sin embargo, no llegó a tener ningún discípulo que estuviera en condiciones de honrar los emolumentos del maestro. Y cinco meses después, regresa al país del sur, prolongando su estadía hasta 1841. (Barbacci, 1949: 416)

En los doce años que duró esta estancia, Bernardo Alcedo consolidó su reputación como músico, cantor y compositor en la capital chilena. Conoce a la dama santiaguina Juana Roja, con quien se casaría en 1857 y llegó a ejercer como Maestro de Capilla de la Catedral de dicha ciudad de forma intermitente. Destaca la *Misa Réquiem*, compuesta en honor al estadista chileno Diego Portales, en 1838.

Sin embargo, a inicios de 1841, el maestro limeño decidió volver al Perú haciendo público su regreso y su firme disposición de afincarse de manera definitiva en su país natal. Lamentablemente, Alcedo no encontró ninguna posibilidad real que le permitiese quedarse en Lima. Y dos meses después, vuelve a viajar a Santiago de Chile, prolongando su estadía hasta 1863. Este fue el periodo más extenso de la vida de Alcedo

en el vecino país sureño y en el que tuvo mayores éxitos. Alcedo llegó tener el título de Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Chile y compuso varias obras de carácter sacro (Raygada, 1956-57: 21).

En enero de 1864, Alcedo regresa al Perú con 72 años, de manera definitiva. Esta decisión tuvo varias causas; desde consideraciones personales y sentimentales que se unen a la estética ideológica del romanticismo nacionalista (imperante en aquellos años), hasta el deseo manifiesto de replicar la experiencia chilena en el Perú, de apoyo y fomento a la cultura por parte del Estado, tal como veremos más adelante.

Así, ya en nuestro país, bajo el gobierno del presidente Juan Antonio Pezet se le nombra Director General de las Bandas del Ejército y el Estado peruano le asigna una pensión que se mantendrá hasta su muerte. Por otro lado, la Sociedad Filarmónica de Lima le hizo su presidente honorario y vitalicio e impulsó la ejecución de sus obras en varios teatros de Lima. Finalmente, Alcedo publica —bajo la modalidad de suscripción— en 1869, su *Filosofía elemental de la Música*, el tratado canónico que ha motivado nuestra investigación. Muy anciano, el maestro José Bernardo Alcedo, falleció el 28 de diciembre de 1878, recocado por el Estado peruano, por la sociedad limeña pero en evidente austeridad económica (Barbacci, 1949: 419).

Aportes intelectuales de José Bernardo Alcedo

La publicación de *Filosofía elemental de la Música* de José Bernardo Alcedo constituye un acontecimiento intelectual notable dentro de la historia de las ideas en el Perú. Pues fue, hasta donde la investigación bibliográfica cubre, la única obra de teoría musical y estética musical editada y publicada en el Perú del siglo XIX. Alcedo, con esta edición, se ubica dentro de los denominados “*músicos letrados*”. Es decir, aquellos compositores que junto al ejercicio composicional, pudieron desarrollar una obra pedagógica, teórica y especulativa. Esta unión no ha sido frecuente en la historia de la música occidental, pues son pocos los ejemplos de compositores que pudieron ensamblar la reflexión teórica y la práctica creativa. En ese sentido, será interesante hacer un

breve recuento histórico de los compositores que pudieron enlazar la dimensión especulativa con la experiencia musical.

En la etapa premoderna, es importante destacar el caso de Gioseffo Zarlino (1517-1590), quien publicó dos tratados en el bajo renacimiento: *Istitutioni harmoniche* (1558) y *Dimonstrationi harmoniche* (1571) y, sobre todo, el de Jean-Philippe Rameau (1683- 1764), compositor notable del barroco francés y autor del famoso *Tratado de armonía reducida a sus principios naturales*, publicado en 1722 y el *Nuevo sistema teórico de la Música* en 1726. También es importante reseñar la obra del compositor veneciano Giuseppe Tartini (1692-1770), autor de varios tratados de música, en el que sobresale *Tratado de música según la verdadera ciencia de la armonía*, editado en 1754.

En el periodo moderno hay que anotar los ejemplos del romántico Hector Berlioz (1803- 1869) y su *Gran tratado de instrumentación* de 1855 y, fundamentalmente, la ambiciosa obra teórica del también romántico Richard Wagner (1813-1883): *La obra de arte del futuro* (1849), *Arte y revolución* (1849), *El judaísmo en la Música* (1850), *Opera y drama* (1851), entre otros textos. Sin duda, Wagner fue el compositor que más teorizó sobre música.

En el siglo XX, destaca nítidamente Arnold Schoenberg (1874-1951), con su reconocido *Tratado de armonía*, editado en 1911. También la selección de textos estético-musicales, *Puntos de referencia* (1984), de uno de los mayores compositores de la segunda mitad del siglo pasado, el francés Pierre Boulez (1925-2016).

Asumiendo los pocos ejemplos de compositores teorizadores, el esfuerzo de Bernardo Alcedo adquiere una mayor dimensión. Pues se trata de ubicar su apuesta de teorizar la música, en un ecosistema cultural poco proclive a los esfuerzos reflexivos y a su fomento. De esta situación, el mismo compositor fue muy consciente tal como lo mostraremos más adelante.

Devenir intelectual de Bernardo Alcedo

Los aspectos más relevantes del itinerario intelectual de Bernardo Alcedo giran —como es conocido— alrededor de su única obra escrita, a saber, *Filosofía elemental de la Música*. Este trabajo lo sitúa dentro del

amplio conjunto de los intelectuales o productores de ideas del siglo XIX, pero también lo ubica al interior de que hemos llamado “músicos letrados”. De este modo, el proceso germinal y desarrollo del mencionado libro, hay que rastrearlo a partir de los orígenes intelectuales de Alcedo y la manera como los diversos eventos políticos, sociales y culturales fueron encauzando los contenidos de su futuro texto.

Es muy probable que Bernardo Alcedo haya adquirido una formación fundamental de carácter tomista en los claustros de Santo Domingo. Dicha instrucción básica era la de cualquier religioso de la Orden de Predicadores, sobre todo, en los aspectos generales del *Trivium* y el *Quadrivium*. Por ello, aun en su condición de hermano terciario, el autor del himno nacional debió haber recibido una formación distintiva que le permitió entender la magnitud de los hechos que estaban aconteciendo en Sudamérica: el proceso emancipador contra el imperio español. Además, es casi seguro que las ideas de la ilustración (filosófica, política y cultural) hayan logrado influenciar en su visión del Perú y en la perspectiva a largo plazo de los procesos institucionales de la cultura nacional. De igual modo, los elementos que hemos mencionado contribuyeron a la aparición de una retórica patriótica en su discurso musical².

Víctor Rondón y José Izquierdo (2014) realizaron una interesante y sustentada reflexión sobre la situación política del Perú y cómo ésta influenció en el devenir de la orden dominica y en la vida de Alcedo a inicios de la década del veinte del siglo XIX. En estas circunstancias, la Orden de Santo Domingo vivió un contexto dual. Por un lado, muchos religiosos de origen hispano y criollo dejaron las casas de la Orden de Predicadores por temor a la acción de los libertadores. Otros pocos, en cambio, se manifestaron expectantes ante la nueva situación política que se avecinaba (Ibíd.: 18).

2 Los musicólogos chilenos Víctor Rondón y José Izquierdo han realizado un importante estudio sobre las canciones patrióticas de Alcedo: *La Chicha, La Cora, La despedida de las chilenas al ejército de San Martín Libertador del Perú*, entre otras. Véase Rondón e Izquierdo, 2014.

En esa circunstancia, la actitud de un religioso mulato, como Alcedo, limitado socialmente por su condición natal, debe haber sido de una gran expectativa. Más aún, cuando varios sacerdotes dominicos tuvieron una actitud destacada en los primeros días de la República, como Fray Jerónimo Caverio (provincial de la Orden y signatario de la independencia del Perú) y Fray Ángel Vicente Zea, autor del texto “El clamor de la justicia e Idioma de la verdad” (Rondón e Izquierdo, 2014: 19). La actuación de estos sacerdotes dominicos, en el momento fundacional del Estado peruano, se constituye en un ejemplo que evidencia la situación en la conciencia criolla autónoma. Y también explica por qué Alcedo deja la vida religiosa una vez proclamada la independencia. En 1822, Fray Jerónimo Caverio fue destituido de su cargo de la provincia peruana. Muchas casas de la Orden de Predicadores fueron cerradas en el Perú por orden del superior en Roma. A los hermanos patriotas como el compositor limeño, se les abrieron nuevas posibilidades de vida. De ahí el rápido ingreso a la vida militar y, posteriormente, a la vida civil.

Todo esto nos lleva a confirmar las razones por las que Alcedo debe haberse visto fuertemente motivado por la situación de 1820 y 1821. A ese respecto, concluyen Rondón e Izquierdo (2014), refiriéndose al impacto de las ideas ilustradas sobre Alcedo, en el tenor de la emancipación peruana, lo siguiente:

En tal contexto no es raro que los valores de la ilustración, asociados a los de la libertad, el progreso y el sentido patriótico, fueran adoptados sin mayores conflictos con su fe por el hermano Alcedo, y llevados a la expresión musical que su oficio y condición ponían a su disposición desde ese momento y hasta el final de sus días. Ha sido muy poco advertido que tanto la canción que sería el futuro himno nacional del Perú como las otras canciones patrióticas..., fueron compuestas y probablemente interpretadas por primera vez al interior de los claustros del convento de Santo Domingo (Ibíd.: 19).

Tal conciencia política, que une las ideas liberales con el nacionalismo, fue muy frecuente en las primeras décadas del siglo XIX. Y se

fue consolidando en las burguesías locales cierta conciencia de patria, sobre todo en territorios donde la mentalidad monárquica (prehispánica y virreinal) no había tenido un mayor desarrollo. Eso explica por qué en Santiago de Chile Bernardo Alcedo encontró circunstancias favorables para su desarrollo intelectual y artístico.

En su última larga estadía en Chile, Alcedo estuvo involucrado en el primer proyecto de divulgación musical que apareció en América Latina, la revista *Semanario Musical*. Esta publicación semanal, que contó con dieciséis números, fue editada entre el 10 de abril y el 24 de julio de 1852 (Guerra, 2008: 31). Los principales articulistas del *Semanario Musical* fueron junto a Bernardo Alcedo y Francisco Oliva, el intelectual ilustrado-liberal, compositor y escritor chileno José Zapiola (1802-1885) y la compositora y cantante santiaguina Isadora Zegers (1803-1869). Sin duda, la animación central de esta revista recayó sobre todo en Zapiola y en Zegers a merced de sus vinculaciones culturales y de la amplitud de sus formaciones académicas.

A ese respecto, Cristian Guerra (2008), en su interesante artículo “José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile”, precisa y pondera los objetivos fundamentales del *Semanario Musical*:

En el primer número del *Semanario Musical* se publicaron sus propósitos, fundamentalmente dos: informar e instruir. Informar sobre el acontecer musical e instruir sobre las peculiaridades técnicas de la música. En este marco, en el mismo primer número se publicaron definiciones “del arte”, “de la música” y “de la materia de la música”, definiciones cuya matriz estética indudablemente compartían los redactores de la revista (Ibíd.: 32).

De modo que los redactores de *Semanario Musical* estaban muy familiarizados con los aspectos teóricos y estéticos de la música, más cuando en ese momento, 1852, Bernardo Alcedo ostentaba el mayor cargo musical en el vecino país del sur: Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Chile. Por otro lado, como observa Cristian Rojas en su estudio, los artículos, especialmente los escritos por Zapiola,

evidenciaban un conocimiento relativamente actualizado de la producción musical europea de mediados del siglo XIX (Guerra, 2008: 36).

Consideramos que la pertenencia de Alcedo a esta elite intelectual, junto a su formación académica previa y a su experiencia política en los primeros días de la República, le brindaron los conocimientos suficientes para emprender la reflexión y escritura de *Filosofía elemental de la Música*.

Temas y aspectos generales esbozados en Filosofía elemental de la Música

La obra que motiva en gran medida este artículo se encuentra dividida en dos partes. La primera, conformada por una breve biografía sobre Bernardo Alcedo Retuerto, escrita por Félix Cipriano Coronel Zegarra, historiador, escritor, político y diplomático peruano. Hay también una carta de recomendación redactada por el reconocido intelectual y educador español, afincado en el Perú, Sebastián Lorente, a fin de motivar interés en el gobierno peruano por el texto de Alcedo. En ese mismo tenor, la primera parte incluye una epístola laudatoria dirigida a las autoridades nacionales de educación, escrita por el compositor italiano, arraigado en el Perú, Claudio Rebagliati, quien realizó la modificación definitiva (autorizada por Alcedo) a la partitura del Himno Nacional. Finalmente, figura el Prefacio escrito por el mismo Alcedo, en donde ventila las causas y objetivos de su tratado teórico de música.

El segundo segmento de su *Filosofía elemental de la Música* está constituido por trece capítulos y un apéndice. Los capítulos giran alrededor de aspectos formales del arte musical, escritos de manera didáctica. En ese sentido, se evidencia la labor de maestro de música que Alcedo ejerció durante gran parte de su vida. Pues la sistematización de los puntos de cada ítem propuesto revela un conocimiento que une teoría y experiencia. Los trece capítulos expuestos son lo que justifica el título de “*filosofía elemental de la música*”, pues se trata de un estudio canónico sobre el aprendizaje, ejercicio y ejecución de elementos formales relativos a la música. Asimismo, en el subtítulo del libro de Alcedo se ejemplifica tal pretensión: “*La exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*”.

Sin embargo, es en el “prefacio” donde podemos observar una dimensión especulativa de mayores alcances. Pues se trata de establecer una teoría de la música, legitimando su utilidad en el ámbito formativo de una cultura artística de alcances colectivos. Así, Alcedo (1869) revela al inicio del prefacio lo siguiente, refiriéndose al origen de este texto:

El fruto de más de cuarenta años de experiencia y continuas meditaciones es la obra que ofrezco a la juventud americana, que dedicada profesionalmente a la ciencia de los sonidos, dirija su conato al perfecto conocimiento de sus elementos (Ibíd.: XIII).

Pero el compositor es muy prudente en los alcances y limitaciones de su obra. Pues a su juicio no se trata de añadir más elementos formales a lo que se ha planteado en la larga tradición de tratados canónicos de música (Ibíd.: XIII). Más bien, la intención que anima a Alcedo es que el estudiante de música problematice y pueda establecer un conjunto de certezas producto de la reflexión especulativa. De modo que, producto de la problematización, se puedan alcanzar “ciertas verdades” capaces de organizar el saber musical. De este modo, Alcedo establece:

Y si el alumno hace la interrogación, ¿por qué no determinar, no uniformar las respuestas con palabras categóricamente convenientes, sin arriesgar la más o menos claridad o confusión de que es susceptible según el quilate de los conocimientos del maestro? Tan indestructibles verdades manifiestan la necesidad de ordenar las contestaciones que, dilucidariamente especifiquen el objeto, carácter y propiedad de cada elemento: de cuyo exacto raciocinio depende la ilustración y buena inteligencia del alumno (Ibíd.: XIV)

Tal deseo expresado en la madurez de Bernardo Alcedo, provenía de su experiencia como maestro en el claustro de Santo Domingo durante su juventud. Nuestro autor asumía sus limitaciones formativas (en aquellos años) al momento de poder organizar un saber al estilo de razonar tomista que se privilegiaba en la escolaridad de la Orden de Predicadores. (Ibíd.: XVI). Alcedo era muy consciente de que su formación juvenil no le proveía de los conocimientos teóricos para poder

establecer con claridad la estructura conceptual de la música bajo la rigidez de la metafísica escolástica. Así, consideró que la carencia de una formación más amplia en historia de la música y de las teorías musicales no le permitía tener un saber más exhaustivo y completo a fin de mejorar su labor de maestro. (Ibíd.: XIV)

Pero más allá de esta conciencia de la limitación formativa a nivel personal, Alcedo fue lo suficientemente lúcido como para establecer las causas estructurales de la misma. Y las encuentra en el contexto de las características educativas del Perú a fines de la colonia e inicios de la República:

El desconsolador ejemplo de la poca o ninguna protección que se dispensa a favor de la música que, a la vez de ilustrar el entendimiento, dulcifica el alma, moralizando las costumbres, y la que, numerándose entre las artes liberales, ameniza y embellece todas las demás (Ibíd.: XIV).

Esta posición que enfatiza “la poca o ninguna protección a favor de la música”, hay que situarla como ausencia de políticas culturales y artísticas en la República peruana a lo largo del siglo XIX.

En contraposición a la experiencia peruana, el compositor limeño pondera la presencia de políticas culturales en la sociedad europea. En efecto, Alcedo elabora un interesante itinerario histórico de cómo en Europa desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, fueron apareciendo instituciones financiadas primero por la iglesia católica y, posteriormente, por los Estados monárquicos, creando academias y conservatorios de música (Ibíd.: XIX). Tal institucionalización de las prácticas artísticas se fue estableciendo en la medida en que las monarquías (y las subsiguientes repúblicas) se fueron convirtiendo en Estados nacionales, con políticas de estado sectoriales, a fin de construir identidades culturales desde el ejercicio educativo básico. E incluso en Chile nuestro autor fue testigo de cómo el arte musical pudo institucionalizarse a partir del concurso de fondos públicos. A ese respecto, Alcedo compara la situación chilena a la peruana, tomando la experiencia del país del sur como paradigmática:

En América, el año 1852, fue instituido en Santiago de Chile el Conservatorio, por la Cofradía del Santo Sepulcro, que lo estableció como un objeto de beneficencia; dando principio con algunos jóvenes y niños, con una clase de solfeo entre los mismos cofrades. Algunos meses después se formó una asociación de señoras y aficionados, con varios profesores que organizaron conciertos, cuyos productos se destinaron para los gastos de inauguración, no habiendo hasta entonces recibido ni solicitado nada del Gobierno. ¡Laudable ejemplo de filantropía! Al año siguiente, lo tomó el gobierno bajo su protección y lo inauguró con gran solemnidad en el Salón del Congreso, con asistencia de todas las autoridades, presididas por el Presidente de la República. No obstante, es admirable que un establecimiento, cuyo principio, menos que Conservatorio fue una simple Academia, hoy en su curso progresista y productivo, aparece como un sarcástico estímulo a las demás secciones del continente. ¿Y el Perú con sus inmensas riquezas?... aquí el patriotismo y filantropía exclaman un clamoroso suspiro (Ibíd.: XIX).

En el mismo prefacio, Alcedo desarrolla un extenso y claro argumento a favor de la creación de un Conservatorio Nacional de música en el Perú, y lamenta que no se haya decidido su creación habiendo existido una tradición musical rica que provenía del virreinato y que, tristemente, no logró establecerse en la República (Ibíd.: XXI). ¿Cuál es la causa de esta ausencia de políticas culturales por parte del Estado? Para Alcedo el desconocimiento de su utilidad a escala social. No existe en el plano de lo político la suficiente sensibilidad e inteligencia para comprender el valor de la música y su poder formativo. Sin embargo, Alcedo acepta la situación de carencia institucional. Y propone este tratado teórico como un modo de ampliar el saber musical, no sólo en el Perú, sino en toda América (Ibíd.: XXIII y XXIV).

Otro punto que resulta sumamente interesante y que ameritaría desarrollar una investigación de mayores alcances, es la idea que Bernardo Alcedo desarrolla del concepto de música y cómo ésta se vincula con planos más complejos de la realidad. En efecto, el culto y letrado compositor limeño parte de una visión deísta del mundo (al modo de los ilustrados del siglo XVIII) y establece dos planos: la naturaleza y la historia. La primera, diseñada por “Ser Supremo” y estudiada por las

ciencias. La segunda, el relato de las instituciones de la cultura forjada por el ser humano por medio de las costumbres (Ibíd.: XV). Es interesante el valor que le asigna Alcedo al arte para el conocimiento de la historia, pues en ella podemos comprender el sentido fáctico de la experiencia humana. Así como la ciencia descubre el funcionamiento del cosmos diseñado por el “Ser Supremo”, la historia y el arte nos permiten observar el devenir de la humanidad en la medida en que se relaciona con la materia natural. (Ibíd.)

Sabemos que la materia formal de la música es el sonido, fenómeno acústico que es estudiado por la física. Y también sabemos que el compositor manipula la materia sonora y la carga de sentido por medio del saber musical. Por ello, habiendo distinguido ambos planos, Alcedo presenta su propia definición de la música:

Empero, si me fuera permitido definir estas dos entidades, según las concibe mi humilde inteligencia, diría: *Ciencia, es aquella facultad cuyos principios son preexistentes en la naturaleza. Arte, el conjunto de preceptos y reglas consignadas en la historia, por el estudio y la experiencia.* Bajo este concepto, considerada la música en su parte superficial y material, constatando los preceptos y reglas metódicas para la ejecución instrumental, no hay duda que es un arte; pero observada en su aspecto intrínseco, es decir, en aquella extensa y variada serie de diversos acordes, deducidos de los que, la mano del Ser Supremo gravó en la naturaleza, manifestado en el cuerpo sonoro, inconcusamente ella es una ciencia (Ibíd.: XVI).

De modo que la música es arte y ciencia. Arte porque posee elementos formales que permiten su desarrollo como práctica creadora, poseedora de sentido. Y ciencia, porque se produce en un medio natural (que es el espacio sonoro) y que precisa un saber matemático para lograr la armonía requerida. A ese respecto, Alcedo afirma que: “La música en su parte científica, libre de toda subordinación, de toda injerencia extraña, comprende en sí misma el conjunto, el todo de su alta inteligencia oscura é insondable al cálculo matemático” (Ibíd.).

Con esta perspectiva de la música, Alcedo se entronca con la tradición de especulación teórica que se inicia en Grecia y se prolonga hasta

el siglo XIX: considerar a la música un arte ligado a la manipulación de la materia sonora bajo principios matemáticos. De ahí su inclusión en las Artes Liberales de la edad media y en las sucesivas reformulaciones en la teoría pedagógica moderna.

La dimensión formativa del quehacer musical no sólo se reduce a la ejecución instrumental con miras al deleite personal o a la expresión subjetiva. También se trata de un saber que tiene implicancias en el desarrollo de las facultades racionales del ser humano y en la estructuración de una mente de carácter lógico y analítico. En ese sentido, su teoría de la música tiene una pretendida incidencia social. Ante esto Alcedo reclama:

¿Y la Música, la hermana mayor de todas las ciencias y la que ocupando un lugar de distinción, las ameniza, quedará entre nosotros relegada a un curso vago y desfavorecido? No: el movimiento giratorio de los sucesos, en un idioma tácito, nos revela que, en la escala en que todas las cosas desde su informe é insignificante origen, han marchado a su esplendor, la Música toca ya un grado ascendente, que será perfeccionado por la mano protectora, que, si bien no se divisa, el Ser Supremo en sus inescrutables secretos la tiene ya designada. (Ibíd.: XXII)

Es decir, a pesar de la falta de perspectivas gubernamentales en el fomento de la música en la educación ciudadana, la música posee un valor en sí misma que tarde o temprano debería ser reconocido como parte fundamental de la estructura educativa de una sociedad. Como vemos, la obra de Alcedo es digna de ser redescubierta por la historia intelectual y la historia de las ideas peruanas y latinoamericanas.

Referencias bibliográficas

Alcedo, José Bernardo

1869 *Filosofía elemental de la Música. La exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima: Imprenta Liberal

Barbacci, Rodolfo

1949 Apuntes para un diccionario musical peruano. *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional*, (6), 416-510.

Fubini, Enrico

1999 *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Guerra, Christian

2008 José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicógrafa en Chile. *Revista Musical Chilena*, (209), 28-49.

Iturriaga, E. y Estenssoro, J.

2006 Música y sociedad peruana en el siglo XIX. En: *100 años. Sociedad Filarmónica de Lima*, 1ra edición, (pp. 36-51). Lima: Sociedad Filarmónica de Lima.

Raygada, Carlos

1956-57 “Guía musical del Perú”. *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional*, (12), 3-77.

Rondón, Víctor y José Izquierdo

2014 “Las canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo (1788-1878)”. *Revista Musical Chilena*, (222), 12-34