

Nuevos Aportes sobre José Bernardo Alzedo

por Denise Sargent

I. INTRODUCCIÓN*

La interesante trayectoria musical de José Bernardo Alzedo (Alcedo) ha sido estudiada por al menos cinco destacados investigadores: Carlos Raygada¹, Rodolfo Barbacci², Eugenio Pereira Salas³, Robert Stevenson⁴ y Samuel Claro Valdés⁵. Los dos primeros han dado énfasis a las facetas peruanas de su carrera musical, mientras los tres siguientes han profundizado en los aspectos chilenos de la misma. A estos estudios se agrega una gran cantidad de escritos sobre la vida de Alzedo⁶, muchos de ellos basados en la biografía que escribió Félix Cipriano Coronel Zegarra⁷.

Sin embargo, salvo un breve comentario hecho por Carlos Raygada⁸, no hemos encontrado un estudio que contemple dentro de sus objetivos el análisis estilístico de la obra musical de este compositor. Este hecho, junto al desconocimiento que se tiene de su obra por estar en su mayor parte inédita, nos ha llevado a realizar un trabajo que tiene como objetivos, por un lado, hacer un estudio estilístico de la obra musical religiosa de Alzedo y, por otro, entregar nuevos descubrimientos sobre su vida.

II. NUEVOS APORTES BIOGRÁFICOS

Como ya hemos visto, sobre la vida y trayectoria musical de Alzedo hay abundante bibliografía. Aquí, por lo tanto, nos explayaremos solamente en aquello que constituya un nuevo aporte en este campo: fecha de nacimiento del músico y su labor como profesor de canto llano del Seminario Conciliar de Santiago.

Hacia 1869, F.C.C. Zegarra afirma que José Bernardo Alzedo nació en

*Este estudio presenta una versión revisada y sintetizada de mi tesis para optar al grado de Licenciado en Musicología (Universidad de Chile, Facultad de Artes, Santiago, 1984). La tesis tuvo como profesor guía al Dr. Luis Merino Montero.

¹Raygada, 1936: 192-193; 1954: 2 tomos; 1956-1957: 20-24.

²Barbacci, 1949: 415-420.

³Pereira Salas, 1941: 52, 76, 86, 114, 146-149, 152-154, 159; 1957: 115, 243, 281-284, 291; 1978: 18-21.

⁴Stevenson, 1970: 111-112, 315-318; 1971: 1-22; 1979: 112-113.

⁵Claro y Urrutia Blondel, 1973: 61, 67, 68, 70-73, 75, 77, 79, 86, 89, 110; Claro, 1974: 6-9; 1979: 8, 17, 18-22, 24, 28, 30; 1979a: 54, 61, 72, 76, 77, 79, 82, 84, 91, 103.

⁶Arróspide de la Flor, 1980: 228-229; Cappa, 1895: 334-337; Cortés, 1876: 26; Figueroa, 1900: 20-21; Figueroa, 1925: 294-295; Fraser, 1966: 129-130; Giordano, 1946: 243-245; Mayer-Serra, 1947: 24-25; Palma, 1968: 945-946; Suárez, 1872: 362, 364-368; Zapiola, 1881: 73-74.

⁷Zegarra, 1869: III-VIII.

⁸Raygada, 1936: 193.

1798⁹. Este año ha sido adoptado como fecha de nacimiento del músico en numerosos estudios del pasado y presente siglo¹⁰. Posteriormente Carlos Raygada, si bien no pudo hallar la partida de bautismo de Alzedo, encontró una "sucesión de testimonios documentados"¹¹ que le hicieron considerar como más probable que éste naciera en 1788, es decir, diez años antes de la fecha propuesta por Zegarra¹². Al poco tiempo el mismo autor precisa aún más la fecha de nacimiento del músico al agregar al citado año el día de nacimiento: "n. en Lima, agosto 20, 1788 (?)"¹³. Si bien el signo de interrogación da a entender que la fecha citada no es del todo fidedigna, destacados investigadores le han preferido al año propuesto por Zegarra¹⁴. En un *Espediente sobre la ejecución de un Breve pontificio á favor de D. Bernardo Alzedo* encontramos una copia certificada de la partida de bautismo de Alzedo según la cual el músico nació en Lima el 19 de agosto de 1788, es decir, un día antes de la fecha propuesta por Raygada:

"Certifico yo el Infrascripto Teniente de los curas Rectores de la Parroquia del Sagrario de la Catedral, que en libro empastado en que se haciantan las partidas de Bautismo de Españoles y toda jente libre, que empesó á correr el año de 1787, y finalizo el de 1814 á f [foja] 48 se halla una del tenor siguiente -

Partida de Bautismo

En la ciudad de los Reyes del Perú en treinta y uno de Enero de mil setesientos noventa años Yo D. Fran^{co} Cosio Teniente de los Curas Rectores de esta Sta Iglesia Metropolitana escorsisé, puse oleo y crisma á Liuz Jose Bernardo que nació el dies y nueve de Agosto de ochenta y ocho, a quien en caso de nescidad baptiso un sacerdote secular, hijo de Padre no conocido, y de Rosa Rudesinda Retuerto Mulata libre, fue su Madrina D.^a Ana Rosa Campó. fueron testigos D. Fran^{co} Tafur y D. Fran^{co} Mendoza presentes, y la firma Fran.^{co} Cosio =

Concuerta con la partida orijinal, libro, foja y año citado á que me remito, y a pedim.^{to} de parte doy esta en Lima - Parroquia del Sagrario de Catedral y Septiembre 1^o - del año de 1836 - José Maria Guerci¹⁵.

José Bernardo Alzedo inició sus estudios de música en el Convento de los Agustinos¹⁶. De allí pasó a la Academia Musical de la Orden Dominica donde

⁹Zegarra, 1869: III.

¹⁰Barbacci, 1949: 415; Barth Neiman, 1970: 67; Cappa, 1895: 336; Cortés, 1876: 26; Figueroa, 1900: 20; Fraser, 1966: 129; Giordano, 1946: 243; Mayer-Serra, 1947: 24; Palma, 1968: 945; Pena y Anglés, 1954, I: 57; Pereira Salas, 1941: 146; 1978: 18; Slonimsky, 1947: 311; Suárez, 1872: 364.

¹¹Raygada, 1954, II: 21.

¹²*Ibid.*: 22.

¹³Raygada, 1956-1957: 20

¹⁴Arrospide de la Flor, 1980: 228; Claro y Urrutia Blondel, 1973: 70; Claro, 1979: 18; Stevenson, 1971: 2-3; 1973: 112.

¹⁵Archivo de la Secretaría Arzobispal, s/f: 7-8.

¹⁶Zegarra, 1869: III.

su precoz talento le valió ser nombrado pasante de la Academia¹⁷. El 24 de mayo de 1806 recibió el hábito de hermano converso¹⁸. Luego, después de un año de noviciado, profesó el 27 de mayo de 1807¹⁹. En 1821 su talento de compositor le permitió salir vencedor en un certamen convocado por el gobierno del Perú para la adopción de una Marcha Nacional²⁰. Movido por el deseo de contribuir a la independencia definitiva de su país, Alzedo abandonó el claustro para incorporarse, el 15 de agosto de 1822, como Músico Mayor, en la clase de subteniente, a la plana mayor del Batallón N° 4 de Chile, que acompañara las operaciones del Ejército Libertador del Perú²¹. El músico no sólo dio una instrucción sorprendente a la banda de música de dicho cuerpo, sino que participó además en varias campañas mostrando siempre un "brillante comportamiento"²². Con este cuerpo llegó a Chile a fines de 1823 donde "obtuvo su licencia y separación del servicio, con gozo de fuero y uso de uniforme"²³.

Al poco tiempo de haberse establecido en Santiago, Alzedo ganó prestigio profesional y sus servicios como director de bandas y profesor de música en casas particulares y establecimientos pedagógicos fueron muy solicitados²⁴. Estos antecedentes unidos a su amplia ilustración y sus profundos conocimientos de la liturgia "conquistáronle también la estimación de los círculos eclesiásticos santiaguinos"²⁵. El 10 de febrero de 1835 logra ingresar "en la voz de bajo", al servicio de la capilla de música de la Catedral de Santiago²⁶ y el 24 de noviembre de 1846 recibe el nombramiento de maestro de capilla interino de dicha Iglesia²⁷. La gran dedicación que este director, compositor y cantante prestó al mejoramiento de la capilla de música le valió un sobresueldo de 200 pesos anuales²⁸ y el mérito de haber llevado a su apogeo artístico la música de la Catedral de Santiago durante el siglo XIX²⁹.

El 14 de junio de 1847, cuando aún no cumplía un año como maestro de capilla de la Catedral, se encarga a José Bernardo Alzedo la enseñanza de canto llano y música en el Seminario Conciliar de Santiago con un sueldo de una onza de oro mensual:

"Sant^o Junio 14 de 1847.- El Illmo Sor Arzobispo Electo se ha servido expedir con esta fecha el decreto que sigue. 'Se aprueba por ahora la dotacion que se propone por el Rector del Seminario de una onza de oro mensual para el

¹⁷*Ibid.*: IV; Pereira Salas, 1941: 146-147.

¹⁸ Archivo de la Secretaría Arzobispal, s/f: 2 y 15.

¹⁹*Ibid.*: 2.

²⁰ Raygada, 1956-1957: 20.

²¹ Zagarra, 1869: VI.

²²*Ibid.*: VI-VII.

²³*Ibid.*: VII; Raygada, 1956-1957: 20.

²⁴ Raygada, 1954, II: 41; Zagarra, 1869: VII.

²⁵ Raygada, 1954, II: 41.

²⁶ Claro, 1979: 19.

²⁷ Astorga, 1861, I: 252 (libro 3, núm. 45).

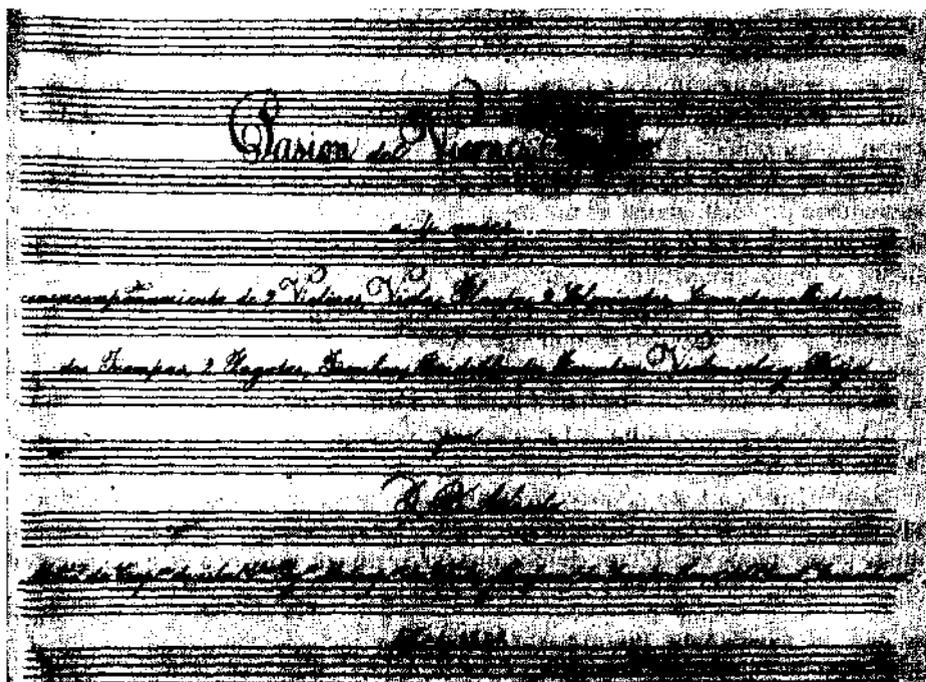
²⁸*Ibid.*: 363 (libro 5, núm. 30) y 463 (libro 6, núm. 42).

²⁹ Claro, 1979: 8; 1979a: 84.

maestro de canto y música del establecimiento, y se encarga á D. Bernardo Alcedo la enseñanza en dichas clases. Tómese razon y transcribese al mismo Rector el presente decreto'. Lo transcribo á U. para su inteligencia. Dios que a U. José Hipolito Salas"³⁰.

Es probable que la enseñanza de canto llano en el Seminario Conciliar haya comenzado el año 1845, pues al menos en las planillas de sueldos anteriores a ese año no encontramos dicho curso³¹.

El 22 de febrero de 1845 aparece publicado en *La Revista Católica* un "proyecto de bases para la reforma del Seminario conciliar en el réjimen y enseñanza"³². En el informe que acompañó a este proyecto se lee: "Por no ser clase científica la de canto llano, no le hemos designado lugar determinado en el plan; pero ella es esencial en el Seminario, y puede formar tambien un pasatiempo honesto y análogo a las costumbres del eclesiástico. Hemos tenido



1. "Pasión del Viernes Santo", de 1848.

³⁰Archivo del Seminario Pontificio, 1836-1860: 225. En las carátulas de dos de sus obras, *Pasión del Viernes Santo* (1848) y *Miserere mei Deus* (1848), Alcedo figura como "profesor de canto llano del Seminario Conciliar". Véase Apéndice, clisés N^{os} 1 y 3.

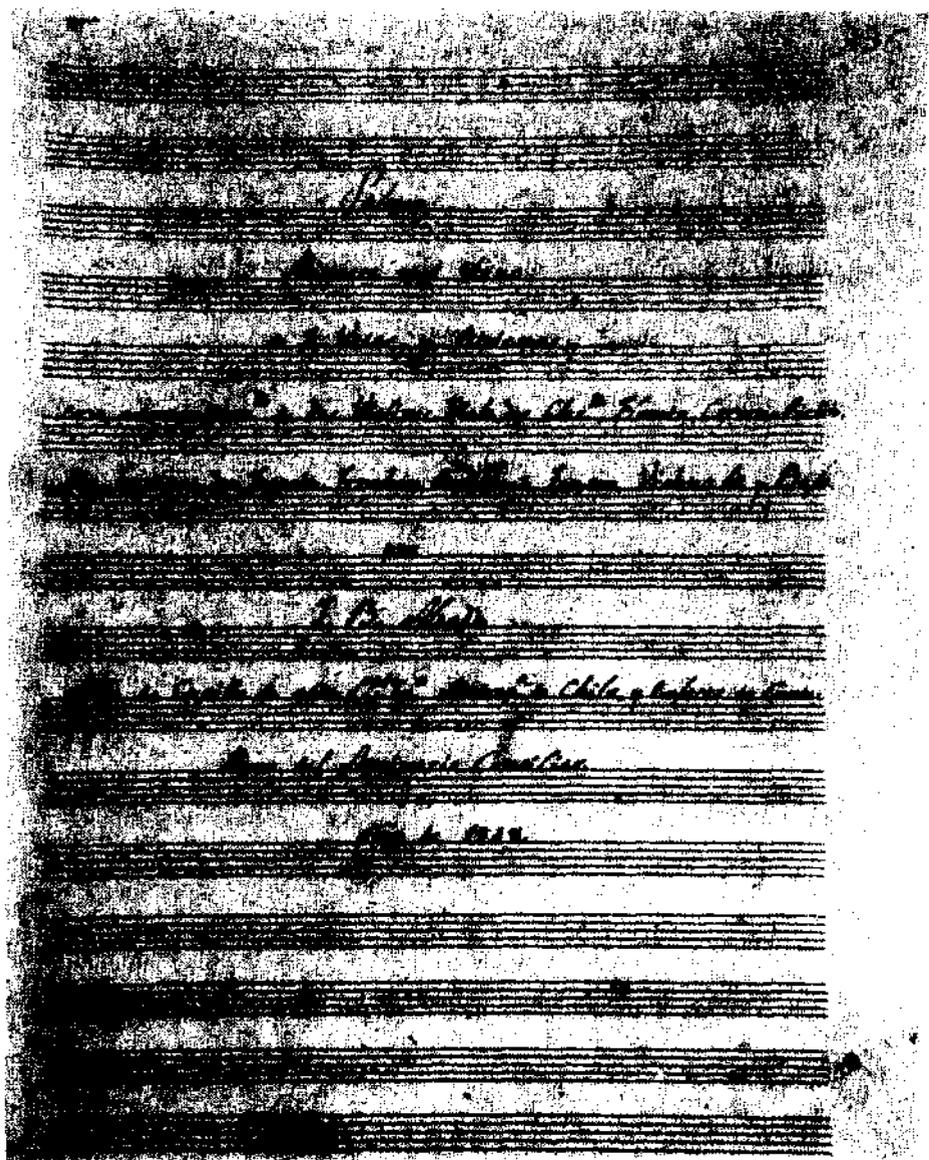
³¹Archivo del Seminario Pontificio, 1839-1843; 1843-1844.

³²Aristegui y otros, 1845: 38-40.

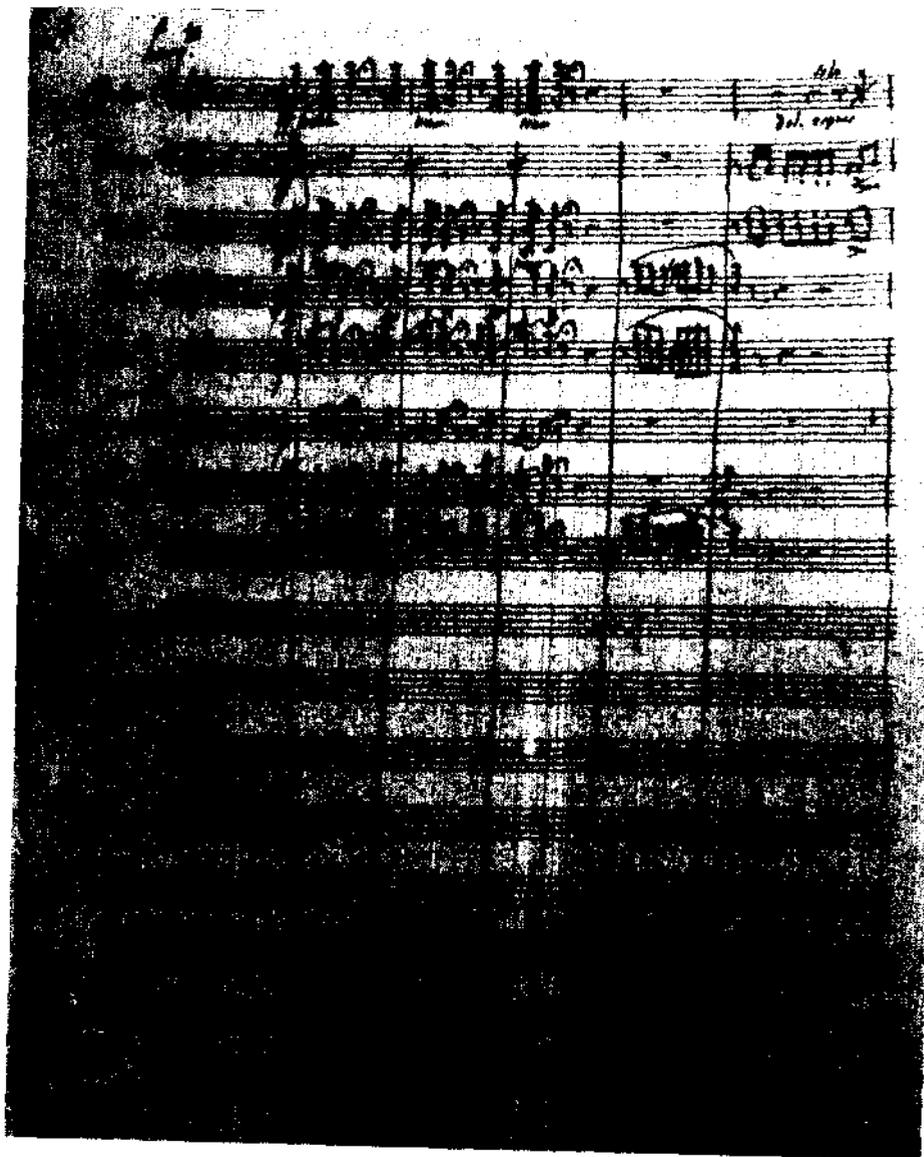
Et inclinatus capite.

Grave

2. "El inclinatus capite", de la misma "Pasión".



3. Salmo "Miserere mei Deus", de 1848.



53 *Tunc imponent. Conv.*

Violin I
Violin II
Viola
Flute
Clarinet
Trumpet
Trombone
Soprano
Alto
Tenor
Bass
Violoncello
Double Bass
Organ

Tunc im po nent tunc im po nent tunc im po nent tunc im po nent

5. "Tunc imponent", del "Miserere".

esto en cuenta, al fijar por una distribución ordinaria el canto de vísperas y completas de los días festivos"³³.

Pareciera ser que, al menos en lo que al canto llano se refiere, el proyecto fue aprobado, pues en la planilla de sueldos de los empleados del Seminario correspondiente al mes de abril de ese mismo año, figura como profesor de canto llano fray Lorenzo Betolaza con un sueldo de doce pesos mensuales³⁴.

Siguiendo, a través de las planillas de sueldos mensuales de sus empleados, el hilo de la enseñanza de canto llano en el Seminario Conciliar entre abril de 1845 y octubre de 1863 encontramos como profesores de dicho curso a: fray Lorenzo Betolaza desde abril de 1845 hasta octubre de 1846³⁵; José Bernardo Alzedo desde junio de 1847 hasta diciembre de 1848³⁶; Agustín Gómez desde abril de 1853 hasta febrero de 1854³⁷; Adolfo Desjardins desde abril de 1854 hasta enero de 1858³⁸; José Bernardo Alzedo desde junio de 1858 hasta febrero de 1860³⁹; fray Arcángel de Favencia (como profesor segundo) desde julio de 1859 hasta noviembre de 1860⁴⁰; fray Vicente Chaparro desde junio hasta octubre de 1860⁴¹; y, por último, Miguel Angel Quagliottini desde noviembre de 1860⁴².

Como se desprende de la lista anterior, la labor de Alzedo como profesor de canto llano del Seminario Conciliar estaría dividida en dos períodos: el primero entre junio de 1847 y diciembre de 1848, el segundo entre junio de 1858 y febrero de 1860.

En el *Semanario Musical* del 22 de mayo de 1852 se deplora la eliminación del curso de canto llano del Seminario⁴³. Es probable que esta supresión haya ocurrido inmediatamente después de que Alzedo terminara su primer período como profesor de dicho establecimiento, pues entre enero de 1849 y marzo de 1853 dicho curso no figura en las planillas de sueldos de los empleados del Seminario⁴⁴. De acuerdo a estas planillas y a los documentos citados a continuación, correspondió al clérigo don Agustín Gómez reiniciar, en abril de 1853, la enseñanza de canto llano en el Seminario:

"Santiago, abril 9 de 1853.- Ilmo. i Rmo. Sor: Habiendose dado principio en este establecimiento la clase de Canto llano, lo pongo en noticia de U. para que

³³ Aristegui y otros, 1845a: 47.

³⁴ Archivo del Seminario Pontificio, 1848-1850. Hacia el final de este libro de cuentas hay planillas de sueldos correspondientes a la primera mitad del año 1845; ver fol. 28.

³⁵ *Ibid.*; Archivo del Seminario Pontificio, 1845-1848: 1-258.

³⁶ Archivo del Seminario Pontificio, 1845-1848: 286-455; 1848-1850: 523-527.

³⁷ Archivo del Seminario Pontificio, 1850-1853; de aquí en adelante folios sin numerar; 1853-1855.

³⁸ Archivo del Seminario Pontificio, 1853-1855; 1855-1856; 1857-1858.

³⁹ Archivo del Seminario Pontificio, 1857-1858; 1859-1860.

⁴⁰ Archivo del Seminario Pontificio, 1859-1860; 1860-1861.

⁴¹ Archivo del Seminario Pontificio, 1860-1861.

⁴² *Ibid.*; Archivo del Seminario Pontificio, 1862-1863.

⁴³ s.f., "Apuntes para la historia", 1852, 1/7: 1.

⁴⁴ Archivo del Seminario Pontificio, 1848-1850; 1850-1853.

se sirva decretar el pago de ocho pesos mensuales por el tesorero de la Casa al clérigo minorista Dⁿ Agustín Gómez que es el encargado de ella⁴⁵.

"Santiago, abril 9 de 1853.- Se aprueba el nombramiento de profesor de canto llano que se ha hecho en el clérigo D. Agustín Gómez, debiendo acudirle el Seminario Conciliar con la renta de ocho pesos mensuales. Tomese razón en los libros del Seminario... El Arzobispo de Sant.^o Astorga, P. Sec^o⁴⁶.

Luego, el 24 de marzo de 1859, cuando Alzedo había iniciado ya su segundo período⁴⁷, se autorizó al Rector "para que de los trescientos pesos que goza el profesor rebaje ciento para pagar el que haya de hacer la clase especial que se ha acordado formar" con el propósito de hacer más fácil la enseñanza de canto llano en el Seminario⁴⁸.

Efectivamente el sueldo de 300 pesos anuales que ganaba Alzedo desde junio de 1858 fue rebajado a 200 pesos a partir de marzo de 1859 para pagar 100 al segundo profesor de canto llano fray Arcángel de Favencia⁴⁹. Tal vez éste fue uno de los motivos por los cuales a partir de marzo de 1860 Alzedo deja de figurar en las planillas de sueldos del Seminario Conciliar⁵⁰.

Durante su larga residencia en Chile, interrumpida brevemente en 1829 y 1841 con el frustrado propósito de establecerse nuevamente en el Perú, Alzedo realizó una fructífera labor no sólo como director de bandas, profesor, maestro de capilla y compositor sino también como escritor. En 1852 funda junto a Isidora Zegers, José Zapiola y Francisco Oliva, el *Semanario Musical*, la primera publicación periódica chilena especializada en música⁵¹. En esta revista colaboraron algunos de sus editores, entre los cuales Alzedo figura como redactor de la parte "doctrinal"⁵². Artículos suyos han aparecido también en *La Revista Católica*⁵³, *El Mercurio*⁵⁴ y *El Ferrocarril*⁵⁵. Entre 1851 y 1861, Alzedo escribe su *Filosofía elemental de la música*⁵⁶ con "el deseo de cooperar... á la ilustración de los que, habitando el Continente Americano, somos una misma familia en diversos departamentos"⁵⁷. Fruto de largos años de experiencia, meditación e investigación⁵⁸ éste es no sólo "el primer tratado teórico-musical de importan-

⁴⁵ Archivo del Seminario Pontificio, 1836-1860: 365.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Su nombramiento oficial fue el 30 de julio de 1858. Archivo del Seminario Pontificio, 1836-1860: 513 "se nombra profesor... de canto llano, con la renta de veinticinco pesos mensuales a Don Bernardo Alzedo".

⁴⁸ *Ibid.*: 527.

⁴⁹ Archivo del Seminario Pontificio, 1859-1860.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Claro y Urrutia Blondel, 1973: 110.

⁵² *Ibid.*; Vaisse, 1915: 36.

⁵³ [Alzedo], 1846: 423-424. Alzedo se identifica como autor de esta carta en la nota 2 de su comunicado a *El Mercurio*, XXVIII/8520 (diciembre 21, 1855), p. 2.

⁵⁴ Alzedo, 1855: 2.

⁵⁵ Alzedo, 1856: 2.

⁵⁶ Stevenson, 1971: 4.

⁵⁷ Alzedo, 1869: XV.

⁵⁸ *Ibid.*: XIII.

cia continental escrito en Chile"⁵⁹, sino también el primero en América, "que en la suma de sus diversos capítulos, reuniendo lo didáctico á lo histórico, á la vez de enseñar, ilustra"⁶⁰.

Llamado por el Gobierno del Perú para fundar un conservatorio de música en Lima⁶¹, el 9 de enero de 1864 Alzedo obtuvo una licencia por seis meses para dejar el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Santiago y dirigirse a su país de origen⁶². Sin embargo, a partir del 25 de enero del mismo año, Alzedo se establece definitivamente en el Perú⁶³ y el 16 de diciembre el Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso acepta su renuncia al cargo de maestro de capilla "que ha desempeñado con puntual asistencia"⁶⁴. Viudo y anciano, ya no le acompaña la apreciable dama chilena doña Juana Rojas y Cea⁶⁵ con quien había contraído matrimonio el 6 de marzo de 1857⁶⁶.

Con 90 años de edad, José Bernardo Alzedo fallece en Lima el 28 de diciembre de 1878, después de haber sido nombrado Director General de las Bandas de Música del Ejército, Presidente Vitalicio Honorario de la "Sociedad Filarmónica" de Lima y miembro de la Sociedad "Fundadores de la Independencia"⁶⁷; además de recibir una pensión, ver publicada su *Filosofía elemental de la música* (1869) y ejecutadas varias de sus obras.

III. OBRA MUSICAL

1. Aspectos generales

El variado y valioso repertorio musical de José Bernardo Alzedo, que abarca desde obras ligeras tales como pasos dobles, boleros y valeses⁶⁸ hasta obras patrióticas y religiosas de la importancia del *Himno Nacional* del Perú o de su elogiado *Miserere*⁶⁹, lo ha llevado a ser considerado "entre los más notables compositores de América"⁷⁰.

Sin embargo, este repertorio, preservado en su mayor parte en Chile⁷¹ y

⁵⁹Claro, 1979a: 84.

⁶⁰Alzedo, 1869: IX.

⁶¹[Zapiola], 1864: 3. Publicado en *El Mercurio* el 5 de enero de 1864, este artículo fue atribuido a José Zapiola en una reproducción del mismo en *El Comercio* de Lima el 25 de enero del mismo año, Raygada, 1954, II: 47. Pereira Salas, 1978: 21 confirma esta atribución.

⁶²Astorga, 1868, III: 324 (libro 12, núm. 340).

⁶³Raygada, 1954, II: 48.

⁶⁴Astorga, 1868, III: 482 (libro 12, núm. 472).

⁶⁵Raygada, 1954, II: 48.

⁶⁶Parroquia de San Lázaro, 1854-1858: 176.

⁶⁷Alzedo, 1869: portada; Claro, 1979: 20.

⁶⁸Zegarra, 1869: VIII.

⁶⁹[Zapiola], 1864: 3 "nosotros recordamos con entusiasmo... algunas grandes Misas, y sobre todo su gran *Miserere* que el público de esta capital oye siempre como una novedad y que a juicio de personas competentes contiene cinco o seis versos que ningún gran *maestro* desdeñaría de contar como suyos".

⁷⁰Figuroa, 1900: 21.

⁷¹Claro, 1974: 6-9; 1979: 20.

Perú⁷², es en general desconocido por el mundo musical de nuestro siglo por estar constituido, casi en su totalidad, de obras inéditas. Así es como en el Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile⁷³ se conservan 29 manuscritos de Alzedo, los cuales, pese a que representan, tanto en calidad como en cantidad, un importante aporte a la creación musical religiosa de este país, no han sido objeto de un estudio estilístico ni mucho menos de las ediciones, ejecuciones y grabaciones que merecen.

Nuestra contribución será entonces aportar nuevas luces al conocimiento del pasado musical del continente americano por medio del análisis de cuatro obras de José Bernardo Alzedo preservadas en el citado archivo: *Gloria laus* (1849), *Christus factus est* (1849), *Pasión del Viernes Santo* (1848) y *Miserere mei Deus* (1848)⁷⁴.

En base al análisis de estas cuatro obras podemos decir que el estilo religioso de Alzedo se caracteriza, en cuanto a forma, metro y ritmo, por el empleo tanto de formas simples como compuestas, un predominio del metro cuaternario simple, la repetición de determinados esquemas o motivos rítmicos, la abundancia y variedad de figuras con punto o ligado (ver ej. 1) y el uso de fórmulas rítmico-melódicas características para los finales de frases, semifrases o motivos (ver ej. 2).

La melodía tiende a ser simple en las partes en mayor y más expresiva y dramática en las secciones en menor; diatónica con algunas apoyaturas, notas de paso, notas de vuelta, o pasajes cromáticos; gradual con saltos compensados. Abundan las notas repetidas, terminaciones femeninas, secuencias y repeticiones de frases o motivos. Con frecuencia se encuentran comienzos de frases con dos notas repetidas seguidas de un salto ascendente de cuarta (ver ej. 3) o, a veces, de sexta (ver ej. 4). Y, más aún, comienzos de frase directamente con un salto de cuarta ascendente (ver ej. 5).

Ej. 1



⁷²Raygada, 1956-1957: 21-24.

⁷³Claro, 1974: 6-9; 1979: 20.

⁷⁴Estas obras están transcritas en el segundo volumen de mi tesis para optar al grado de Licenciado en Musicología.

Ej. 2a
PASIÓN DEL VIERNES SANTO, IV, cc. 12 -16

Andante

S

Si non es - set si non es - - set hic
ma - le ma - le - fac - - tor

Ej. 2b
PASIÓN DEL VIERNES SANTO, VI, cc. 23 - 28

Andante

B

cau - sam. Est au - tem con - sue - tu - do vo - - bis est
au - tem con sue tu do vo - - bis

Ej. 2c
PASIÓN DEL VIERNES SANTO, XV, cc. 23 - 27

Andante

S

o - rum. No - li scri - be - re no - li scri - be - re, Rex
sum Ju - - dae - o - rum,

Ej. 3
GLORIA LAUS, cc. 38 - 42

Allegro

S

TIPLES

tor: Cu - i pue - - ri - le de - - cus cu - i
pue - ri - le de - - cus

Ej. 4

PASIÓN DEL VIERNES SANTO, XVI, cc. 12-17

Andante non molto

S I
sed sor - tia - - - mur de il - la sed sortia - - -

S II
sed sor - tia - - - mur de il - la sed sortia - - -

B
sed sor-tia - - mur de il - la sed sor -

mur de il-la cu-jus cu - - - jus sit cu - jus

mur de il-la cu-jus cu - - - jus sit cu - jus

- tia - mur de il-la cu-jus cu - - - jus sit cu - - - jus

También hay bastantes comienzos de frase con un movimiento gradual ascendente que cubre por lo general el ámbito de tercera (ver ej. 2^a y 6). Otro rasgo característico es el comienzo de una obra o sección en menor, con un movimiento ascendente que cubre un ámbito de quinta (ver ej. 7) o un ámbito mayor (ver ej. 8) o, en menor medida, con un movimiento descendente (ver ej. 9). Por lo general estos pasajes están provistos de figuras rítmicas con punto. En la armonía se emplean funciones principales, secundarias y transitorias en estado fundamental e inversiones, con y sin séptima. La dominante aparece generalmente con séptima y, a veces, agrega la novena. Hay bastante uso de funciones de I_4^6 y IV_4^6 , lo cual da origen, frecuentemente, a pedales de dominante y tónica. También se emplean acordes alterados: acorde de sexta aumentada \sharp (sexta italiana), acorde de quinta sexta aumentada \sharp (sexta alemana), acorde de cuarta aumentada-sexta aumentada \sharp (sexta francesa) y acorde napolitano II^{6b} (N^6). El cromatismo aparece, a veces, con el enlace $VI^{5-\sharp} IV_{(5)}^{6-\flat}$ o con la cromatización del tetracordio frigio. Hay bastantes progresiones y "notas extrañas al acorde": notas de paso, notas de vuelta, apoyaturas simples y dobles, diatónicas y cromáticas. Resulta interesante destacar, en las obras compuestas, la conclusión de algunas secciones en semicadencia (*Pasión del Viernes Santo*, secciones III, V, VI y XI; *Miserere mei Deus*, secciones I, II, III, VII y X). Sin embargo, este hecho no da lugar a un enlace armónico (V-I) entre el

Ej. 5

MISERERE MEI DEUS, I, cc. 44-48

Larghetto *SOLO*

S

Se - cun - dum mag - naz mi -
- se - ri - cor - di - am tu - am

Ej. 6

MISERERE MEI DEUS, IV, cc. 4-8

Allegretto

S

T

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem ve - ri -
Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem ve - ri -
- ta - tem di - lex - is - ti ve - ri -
- ta - tem di - lex - is - ti ve - ri -

Ej. 7

MISERERE MEI DEUS, I, cc. 1-4

Larghetto

Vic.
Cbj.

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem ve - ri -
- ta - tem di - lex - is - ti ve - ri -

Ej. 8

CHRISTUS FACTUS EST, cc. 1-4

Andante Sostenuto

Vic.
Cbj.

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem ve - ri -
- ta - tem di - lex - is - ti ve - ri -

Ej. 9
PASION DEL VIERNES SANTO, I, cc. 1-10

Larghetto
Passio

Vlc.
Cbj.

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

Ej. 10
GLORIA LAUS, cc. 8-16, Cl. [en Do]

Allegro Moderato

final de las citadas secciones y el comienzo de las que le siguen, sino que obedece, al menos en el caso de la *Pasión*, a la expresión del sentido del texto.

Hay un predominio de las texturas homófona (melodía con acompañamiento) e intermedia (mezcla de texturas), aunque también hay casos de textura polifónica homorrítmica (las partes se mueven con igual ritmo), polifónica polirrítmica (las partes se mueven con ritmo diferente) y, en menor medida, monofónica (una sola línea melódica).

Respecto al color armónico y orquestal hay bastantes duplicaciones en terceras (ver ej. 10) y sextas (ver. ej. 11) especialmente en la escritura de los clarine-

tes; también algunas "quintas de corno" en la escritura de las trompas (ver ej. 12), y trémolo y pizzicato en las cuerdas.

Ej. 11
GLORIA LAUS, cc. 1-4, Cl. [en Do]



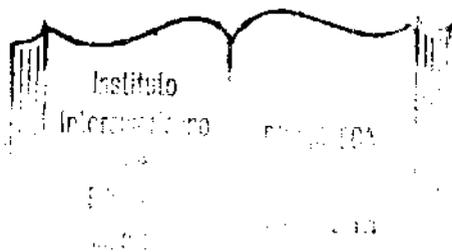
Ej. 12
GLORIA LAUS, cc. 36-38, Trm. en Fa
Allegro Moderato



Para José Bernardo Alzedo, la "Música de Templo" o "Lírico-sacra" es "la expresión de un sentimiento religioso significado en conformidad del lugar é identidad de las palabras"⁷⁵. Este pensamiento se refleja en su obra, pues en general se advierte una preocupación por adaptar la música al contenido del texto. La influencia de este último sobre el carácter de la música se ve especialmente en el tempo, tonalidad, melodía y armonía empleados. Así, en aquellas obras o secciones donde el texto tiene un carácter alegre (por ejemplo *Gloria laus*) el tempo tiende a ser movido, la tonalidad mayor, la melodía simple y diatónica, y predominan las funciones de tónica, subdominante y dominante. Por otro lado, en aquellas obras o secciones donde el texto tiene un carácter más profundo o sombrío (por ejemplo *Christus factus est*) el tempo tiende a ser más calmado, la tonalidad menor, la melodía más expresiva, oscura y cromática, y la armonía se enriquece con un mayor número de funciones secundarias y transitorias.

Si comparamos el lenguaje musical de Alzedo con el de la ópera italiana de su época, vemos que existen ciertos aspectos comunes que revelan la influencia de dicho género en el estilo religioso de este compositor. Entre ellos la abundancia de figuras rítmicas con punto o ligado (ver ej. 1), algunos giros melódicos, el uso de fórmulas rítmico-melódicas características para las terminaciones de frases o motivos (ver ej. 2), los comienzos de frases con dos o más notas

⁷⁵ Alzedo, 1869: 47 y 50.



repetidas seguidas de un salto ascendente (ver ej. 3 y 4), y la simplicidad y uniformidad de la armonía en algunas secciones. Esto se explica por el predominio que tuvo la ópera italiana en los escenarios chilenos del siglo XIX. Así, durante el período en que Alzedo residió en Chile (1823-1864), se ejecutaron preferentemente óperas de Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi⁷⁶. En otras palabras, el estilo religioso de Alzedo refleja una tendencia que afectó a casi todos los países hispanoamericanos durante el siglo XIX⁷⁷: la introducción de elementos de la ópera italiana en la música religiosa como consecuencia del predominio que tuvo este género en América⁷⁸.

2. "Gloria laus" (1849)

Esta obra fue compuesta para la procesión de Palmas del Domingo de Ramos. En esta ocasión se conmemora la entrada mesiánica de Jesús en Jerusalén y su llanto al prever la actitud de sus enemigos⁷⁹.

De origen desconocido, el término "himno" fue usado desde tiempos antiguos para designar una gran variedad de cantos en honor a dioses, héroes u hombres notables⁸⁰. A comienzos de la era cristiana dicho término se aplicaba a todos los cantos en alabanza del Señor; posteriormente se restringió a cantos basados en textos poéticos a diferencia de los cánticos y salmos bíblicos⁸¹.

Fiel a la tradición litúrgica, Alzedo elige para la procesión de Palmas del Domingo de Ramos el texto en latín del himno a Cristo Rey "Gloria laus". En éste, el pueblo de Israel recibe, con alabanzas, himnos y plegarias, al Rey bendito, benigno y clemente que viene a redimirlo en nombre del Señor. Normalmente, este himno se canta en el transcurso de la procesión en forma alternada entre el coro y el pueblo⁸². Alzedo, en cambio, toma para su obra sólo los versos que repite el pueblo, es decir, la primera estrofa del himno: "Gloria, laus et honor tibi sit, Rex Christe Redemptor: Cui puerile decus prompsit Hosanna pium".

Esta obra tiene dos versiones, una para soprano y órgano, otra para soprano, alto, tenor y bajo con acompañamiento de flauta, 2 clarinetes [en Do], 2 trompas en Fa, corneta-pistón en Si bemol, trombón, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. El siguiente análisis corresponde a la versión para voces y orquesta. Escrito en Fa mayor con modulaciones a Do mayor, este "Allegro moderato" refleja el contenido del texto. La melodía es de carácter simple y alegre (ver ej. 13) y en la armonía predominan las funciones de tónica, subdo-

⁷⁶Pereira Salas, 1957: Apéndice.

⁷⁷*Ibid.*: 281.

⁷⁸Claro, 1979a: 83.

⁷⁹Nácar y Colunga, 1959: 379; Mateo 21, 1-11; Marcos 11, 1-11; Lucas 19, 28-44; Juan 12, 12-19.

⁸⁰Sadie, 1980, VIII: 836.

⁸¹Apel, 1975: 397.

⁸²Nácar y Colunga, 1959: 385.

minante y dominante. Ocasionalmente aparecen funciones transitorias y hacia el final de la obra el acorde de quinta sexta aumentada $\frac{5}{6}$ (sexta alemana).

Ej. 13

GLORIA LAUS, cc. 17-24

The musical score consists of four staves labeled S, A, T, and B. Above the staves, the tempo is marked 'Allegro' and 'Duo'. The lyrics are written below the vocal staves: 'Glo-ri-a, la-us Glo-ri-a, la-us et ho-nor ti-bi sit, Rex Chris-te Re- -tor -demp-'. The music is in a major key and 4/4 time. The Soprano part starts with a 'Tutti' marking. The Alto and Tenor parts have lyrics under their respective staves. The Bass part has lyrics under its staff. The score shows a transition from a 'Duo' section to a 'Tutti' section.

3. "Christus factus est" (1849)

Este Gradual fue compuesto para la Misa del Jueves y Triduo de Semana Santa. En la noche del Jueves Santo la Iglesia celebra la institución de la Eucaristía⁸³. Por la noche de ese día Jesús daba fin a la Pascua judía, que recordaba la antigua alianza de Dios con Israel, para instituir la Cena Pascual Cristiana e inaugurar así una nueva alianza, no sólo con Israel, sino con toda la Humanidad⁸⁴. En el fondo, la liturgia eucarística del Jueves Santo conmemora una doble entrega de Cristo: la de "ser entregado y la de entregarse El a su Padre"⁸⁵. Y en la base de esta entrega está el amor⁸⁶, pues "tanto amó Dios al mundo" que entregó a su único Hijo para salvarnos⁸⁷ y tanto amó Jesús que, al instituir el misterio eucarístico, "se ofreció a sí mismo como víctima de salvación y nos mandó perpetuar esta ofrenda en conmemoración suya"⁸⁸.

Por otro lado, el Triduo pascual comienza el Viernes Santo por la mañana y

⁸³Nocent, 1981: 40.

⁸⁴Nácar y Colunga, 1959: 436-437.

⁸⁵Nocent, 1981: 64.

⁸⁶*Ibid.*: 57.

⁸⁷Juan 3, 16-17.

⁸⁸Nocent, 1981: 63.

finaliza el Domingo de Pascua por la noche⁸⁹. Constituye los tres días de muerte, sepultura y resurrección de Cristo; la unidad inseparable entre su muerte y resurrección expresada por él mismo al decir: "Destruid este templo y yo lo reconstruiré en tres días"⁹⁰.

El Gradual es el segundo ítem cantado del Proprio de la Misa. Consiste en un canto responsorial integrado por responsorio (R) y versículo (V) distribuidos de la siguiente manera: RV o RVR⁹¹.

Considerando nuevamente la estructura de la liturgia, Alzedo elige para la Misa del Jueves Santo el Gradual "Christus factus est" que toma su texto en latín de las Epístolas de San Pablo a los Filipenses⁹². El sentido de este texto es el siguiente: Cristo cumplió con tal obediencia la voluntad de su Padre que le valió ser exaltado "por encima de todo Principado, Potestad, Virtud, Dominación y de todo cuanto tiene nombre no sólo en este mundo sino también en el venidero"⁹³; es decir, se le dio la soberanía sobre el universo⁹⁴.

El medio de ejecución de la obra de Alzedo se compone de soprano, alto, tenor y bajo con acompañamiento de flauta, 2 clarinetes [en Do], 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, corneta-pistón en Si bemol, trombón, timbal en Do y Sol, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Respetando las principales divisiones del texto, la forma es binaria:

Responsorio		Versículo	
A		B	
a	b	c	a'
ton. principal Do menor	ton. vecina Mi b mayor	ton. vecina Mi b mayor	ton. principal Do menor

A diferencia de *Gloria laus*, cuya música es en general simple y alegre, este "Andante sostenuto" en Do menor, con modulación a Mi bemol mayor, refleja en su contenido rico y profundo el carácter del texto. Expresiva, la melodía se torna oscura y dramática en las secciones en menor (ver ej. 14).

La armonía es de mayor riqueza que en la obra anterior. A las funciones principales se agrega un mayor número de funciones secundarias y transitorias en estado fundamental e inversiones, con o sin séptima, y un caso de II^{6b} (N⁶). El cromatismo y la tensión armónica alcanzan su máxima expresión en la sección b, en particular, entre los compases 28 y 36 (ver ej. 15) donde, sobre un pedal de dominante, hay cromatismo en casi todas las partes. Esta tensión armónica está estrechamente ligada al sentido del texto: "muerte de cruz".

⁸⁹*Ibid.*: 40.

⁹⁰*Ibid.*: 39.

⁹¹Apel, 1975: 350 y 702.

⁹²Filipenses 2, 8-9.

⁹³Efesios 1, 21.

⁹⁴Nocent, 1981: 120.

Ej. 14

CHRISTUS FACTUS EST, cc. 10-15

Andante sostenuto

S
Chri - stus fac - tus est pro no - bis

A
Chri - stus fac - tus est pro no -

T
Chri - stus fac - tus est pro no - - bis

B
Chri - stus fac - tus est pro no -

La textura de esta obra es predominantemente polifónica polirrítmica, aunque también hay secciones más homorrítmicas y homófonas.

4. "Pasión del Viernes Santo" (1848)

En música el término "Pasión" se aplica a aquellas obras que toman como texto la Pasión de Jesucristo según uno de los cuatro evangelistas⁹⁵. En la liturgia católica romana la Pasión según San Mateo se lee durante la Misa del Domingo de Ramos; la según San Marcos, el Martes Santo; la de San Lucas, el Miércoles Santo, y la Pasión según San Juan, el Viernes Santo⁹⁶. En su evolución como género musical, la pasión ha mostrado una gran variedad de estilos que van desde la pasión monofónica de la Edad Media hasta el oratorio pasión del siglo XVIII. Al parecer la pasión de Alzedo pertenece a un tipo híbrido que se acerca al oratorio pasión por su estilo operático, pero, a su vez, se diferencia de éste por extraer su texto de la Biblia.

Como lo dice su título, esta obra fue compuesta, probablemente, para conmemorar la Pasión de Cristo. Fiel a la liturgia católica, Alzedo escoge como texto en latín la "Pasión de nuestro Señor Jesucristo según San Juan"⁹⁷. Alzedo toma sólo algunos fragmentos de este texto. Estos suman un total de diecisiete que el compositor distribuye en un mismo número de secciones musicales. El

⁹⁵Apel, 1975: 647.

⁹⁶*Ibid.*

⁹⁷Juan 18, 1-40; 19, 1-42.

Ej. 15
CHRISTUS FACTUS EST, cc. 27-37

Andante sostenuto

S mor — tem au — tem cru — cis mor — tem

A mor — tem au — tem au — tem cru — cis cru — cis mor —

T — cis mor — tem au — tem cru — cis mor — tem

B mor — tem au — tem cru — cis mor — tem

SOLO

au — tem au — tem cru — cis cru — cis cru — cis cru — cis

— tem au — tem cru — cis cru — cis cru — cis

au — tem au — tem cru — cis cru — cis cru — cis cru — cis

au — — tem cru — cis cru — cis

primer fragmento y el último están escritos en forma narrativa y los quince restantes de manera dialogada. No obstante, salvo entre los textos de las secciones VI y VII, IX y X, XIII y XIV, no existe una relación directa entre el texto escogido para una sección y el elegido para la siguiente. Por lo tanto, si bien los fragmentos aparecen en la obra de Alzedo siguiendo el orden original, no reflejan acabadamente la continuidad del relato bíblico. El texto de la primera sección corresponde al título "Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem" y el de la última, al momento en que el evangelista dice que Jesús inclinó la cabeza y entregó su espíritu. El texto de las demás secciones corresponde a preguntas, respuestas o frases emitidas por Pilato, la portera, los sumos sacerdotes, los alguaciles, los soldados y los judíos.

El medio de ejecución de la *Pasión* de José Bernardo Alzedo está compuesto

de cuatro voces con acompañamiento de orquesta: soprano, alto, tenor y bajo; flauta, 2 clarinetes [en Do], 2 fagotes, 2 trompas en Fa, corneta-pistón en Si bemol, trombón, tambor redoblante, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Las diecisiete secciones en que se divide esta obra son:

- I. Passio (título): Coro y orquesta. Re menor, Larghetto.
- II. Jesum Nazarenum (los alguaciles y soldados): Coro y orquesta. Fa mayor, Allegro.
- III. Numquid et tu (la portera): Solo de soprano; clarinete [en Do], 2 trompas en Fa, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Fa mayor, Allegretto.
- IV. Si non esset (los judíos): Duo de soprano y tenor; flauta, 2 clarinetes [en Do], 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Re menor, Andante non molto.
- V. Tu es Rex (Pilato): Coro y orquesta. Re menor, Allegro non molto.
- VI. Ego nullam invenio (Pilato): Solo de bajo; trompa en Fa, 2 violines y contrabajo. Re menor, Andante.
- VII. Non hunc (los judíos): Coro y orquesta. Fa mayor, Allegretto.
- VIII. Ave Rex (los soldados): Coro y orquesta. Re menor, Allegro non molto.
- IX. Ecce homo (Pilato): Solo de bajo; 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Re menor, Andante.
- X. Crucifige (los sumos sacerdotes y alguaciles): Coro y orquesta. Fa mayor, Allegro giusto.
- XI. Mihi non loqueris? (Pilato): Solo de bajo; 2 clarinetes [en Do], 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Re menor, Andante non molto.
- XII. Si hunc dimittis (los judíos): Solo de tenor; clarinete [en Do], 2 trompas en Fa, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Fa mayor, Andante maestoso.
- XIII. Ecce Rex vester (Pilato): Solo de bajo; 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Re menor, Allegro moderato.
- XIV. Tolle, tolle, crucifige (los judíos): Coro y orquesta. Fa mayor, Allegro giusto.
- XV. Noli scribere (los sumos sacerdotes): Solo de soprano; 2 clarinetes [en Do], corneta-pistón en Si bemol, 2 violines, viola y contrabajo. Fa mayor, Andante.
- XVI. Non scindamus eam (los soldados): Terceto de 2 sopranos y bajo; 2 clarinetes [en Do], 2 trompas en Fa, 2 violines y contrabajo. Fa mayor, Andante non molto.
- XVII. Et inclinato capite (el evangelista): Coro y orquesta. Re menor, Grave.

La obra está en Re menor, pero sus secciones se alternan entre esta tonalidad y su relativa mayor (Fa mayor). En las partes que están en Re menor predominan las modulaciones a Fa mayor, aunque también las hay a tonalidades más lejanas como La menor y Si bemol mayor. Por otro lado, en las partes en Fa

mayor predominan las modulaciones a la tonalidad de la dominante (Do mayor), con un caso de modulación a La menor. También hay casos de intercambio modal y de modulación por medio de la relación dominante del menor es igual al tercer grado mayorizado de la relativa mayor o viceversa. Por ejemplo V de Re menor = III* de Fa mayor (ver ej. 16).

Ej. 16
 PASION DEL VIERNES SANTO, VI, cc. 20-25

The musical score is for a piece titled "PASION DEL VIERNES SANTO, VI, cc. 20-25". It is in G major and 3/4 time, marked "Andante". The score includes a vocal line and an instrumental accompaniment for Trm. (en Fa), B., Vl. I, Vl. II, and Cb. The vocal line has the following lyrics: "nui - - - lam in - ve - - - nio in e - - - a" and "Cau - - - sam. Est au - tem con - sue - tu - do vo - - - bis". The instrumental parts include dynamics like "arco", "P cresc.", and "pizz.".

En general se ve un predominio de las funciones principales en estado fundamental e inversiones. Esta simplicidad armónica se enriquece, no obstante, con funciones secundarias y transitorias en estado fundamental o inversiones, con o sin séptima; y acordes alterados como el de sexta aumentada \sharp (sexta

italiana), quinta sexta aumentada $\frac{5}{4}$ (sexta alemana) y napolitano II^{6b} (N^6). Bastante común, entre los acordes de sexta aumentada, es el enlace $VI^{5-4} IV^{6-5}$ lo cual trae consigo la presencia de cromatismo.

La preocupación del compositor por adaptar la música al sentido del texto bíblico se hace evidente en esta obra. Por ejemplo, se advierte una semejanza entre las secciones II, VII, X y XIV; tanto en el contenido como en el carácter de su música y texto. En la sección II (ver ej. 17) el texto "A Jesús Nazareno", contiene la respuesta decidida que los alguaciles y soldados de los sumos sacerdotes y fariseos dan a Jesús cuando éste, estando en el huerto, les pregunta "¿A quién buscáis?". Luego, cuando Pilato pregunta a los judíos si desean que suelte a Jesús, éstos responden en la sección VII (ver ej. 18) gritando: "¡A ése, no; a Barrabás!". Por último, en las secciones X (ver ej. 19) y XIV, idénticas en

Ej. 17
PASION DE VIERNES SANTO, II, cc. 2-9

Allegro

S Je - - sum Na - za - re - num Je - - sum Na - za - re - num

A

T Je - - sum Na - za - re - num Je - - sum Na - za - re - num

B

Je - - sum Je - - sum Na - - za - re - - num

Je - - sum Je - - sum Na - - za - re - - num

su música, los sumos sacerdotes y alguaciles, y los judíos al ver a Jesús gritan respectivamente: "¡Crucificalo, crucificalo!" y "¡Fuera, fuera! ¡Crucificalo!".

Ej. 18

PASION DEL VIERNES SANTO, VII, cc. 2-5

Allegretto

S Non non non hunc, sed Ba-rab-bam non non non hunc, sed Ba-rab-bam

A Non non non hunc, sed Ba-rab-bam non non non hunc, sed Ba-rab-bam

T Non non non hunc, sed Ba-rab-bam non non non hunc, sed Ba-rab-bam

B Non non non hunc, sed Ba-rab-bam non non non hunc, sed Ba-rab-bam

En síntesis, primero está la traición de Judas y la actitud decidida de prender a Jesús, luego la negación de los judíos ante la posibilidad de darle libertad y, por último, su insistencia para que se le crucifique. Para coro y orquesta, estas cuatro secciones están en Fa mayor. Construidas sobre una armonía donde predominan las funciones principales, la música es simple, de carácter decidido, intransigente, triunfal.

Otro ejemplo de la relación texto-música está en aquellas secciones en que Pilato se muestra preocupado, temeroso, angustiado, al reconocer, por un lado, la inocencia de Jesús y, por otro, la presión de los judíos. Entre éstas están las secciones VI, IX, XI y XIII. En la sección VI (ver ej. 20) Pilato dice a los judíos que no halla en Jesús ningún crimen y les pregunta si quieren que lo libere. Luego, como Jesús no responde cuando Pilato le pregunta "¿De dónde eres Tú?", Pilato le dice en la sección XI (ver ej. 21): "¿A mí no me hablas? ¿No sabes que tengo poder para soltarte y poder para crucificarte?". Por último, en las secciones IX (ver ej. 22) y XIII (ver ej. 23), con música muy semejante entre sí, Pilato dice a los judíos, respectivamente: "Aquí tenéis al hombre" y "Aquí tenéis a vuestro Rey", como queriendo dejar a Jesús en manos de los judíos para así librarse del peso que sentía.

Para solo de bajo y algunos instrumentos de la orquesta, estas cuatro secciones están en Re menor. La música es expresiva, a veces dramática, reflejando, en algunas partes, la inquietud y angustia de Pilato.

La influencia del texto se advierte también en aquellas secciones en que éste termina con una interrogación. Así, en las secciones III "¿Acaso eres tú de los discípulos de este hombre?", V "¿Eres Tú el Rey de los judíos?", VI "Yo no hallo

Ej. 19
PASION DEL VIERNES SANTO, X, cc. 2-7

Allegro Giusto

S
Cru-ci-fi-ge cru-ci-fi-ge cru-ci-fi-ge cru-ci-fi-ge

A
Cru - - ci - - fi - - ge

T
Cru-ci-fi-ge cru-ci-fi-ge cru-ci-fi-ge cru-ci-fi-ge

B
Cru - - ci - - fi - - ge

S
cru - ci-fi - - ge e - um cru - ci-fi - ge e - - um

A
cru - - ci - - fi - ge cru - ci-fi - ge e - um

T
cru - ci-fi - - ge e - um cru - ci-fi - ge e - um

B
cru - - ci - - fi - ge cru - ci-fi - ge e - um

en éste ningún crimen. Hay en vosotros costumbre de que os suelte a uno en Pascua. ¿Queréis, pues, que os suelte al Rey de los judíos?, y XI “¿A mí no me hablas? ¿No sabes que tengo poder para soltarte y poder para crucificarte?”, la música termina con una semicadencia.

Por último, en la última sección, donde el evangelista se refiere al momento en que Jesús expira, aparece el acorde napolitano II^{6b} y (N⁶) y el acorde de sexta aumentada ♯ (sexta italiana), la cadencia rota y abundan los acordes de VII y V con o sin séptima, en estado fundamental o inversiones (ver ej. 24).

5. “Miserere mei Deus” (1848)

Los salmos tienen un gran valor espiritual, pues expresan el sentimiento que los

Ej. 20
PASION DEL VIERNES SANTO, VI, cc. 14-23

Andante

Trm.
en Fa

B

E - - - go nul - lam E - go nul - - lam in -

VI. I

VI. II

Cb.

- ve - - nio E - - - go nul - lam E - go

nul - - lam in - ve - - nio in e - - o cau - sam. Est

arco P cresc.

arco P cresc.

arco P cresc. f

Ej 21
 PASION DEL VIERNES SANTO, XI, cc. 1-9

Andante non molto

2 Cl. [en Do]

B.

VI. I

VI. II

Vcllo.

Vcllo. Cb.

Mi - hi non

lo que ris? nes-cia quia po-tes - ta - tem po-tes - ta - tem ho-beo

fp

Ej. 22
PASIÓN DEL VIERNES SANTO, IX, cc. 1-4

Andante SOLO

Ec - - - ce ho - - - ma.

Violin I: pizz., arco

Violin II: pizz., arco

Viola: pizz., arco

Violoncello/Contrabajo: pizz., arco

Ej. 23
PASIÓN DE VIERNES SANTO, XIII, cc. 1-5

Allegro Moderato

Ec - - - ce Rex ves - - - ter

Violin I: [pizz.], rall. [arco]

Violin II: [pizz.], rall. [arco]

Viola: [pizz.], rall. [arco]

Violoncello/Contrabajo: [pizz.], rall. [arco]

hombres deben guardar hacia Dios y las palabras con que deben dirigirse a él; en síntesis, "la actitud que todo hombre debe adoptar ante Dios"⁹⁸. No sólo fueron la oración del Antiguo Testamento, sino que también los recitaron

⁹⁸García, 1975: 711.

Ej. 24

PASIÓN DEL VIERNES SANTO, XVII, cc. 9-19

Grave

S ca-pi-te ca-pi-te, tra-di-dit spi-ri-tum tra-di-

A ca-pi-te ca-pi-te, tra-di-dit spi-ri-tum tra-di-

T ca-pi-te ca-pi-te, tra-di-dit spi-ri-tum tra-di-

B Et in-cli-na-to

-dit spi-ri-tum et in-cli-na-to ca-pi-te,

Et in-cli-na-to ca-pi-te,

Jesús, la Virgen, los Apóstoles y los primeros mártires; y la Iglesia cristiana hizo de ellos su oración oficial⁹⁹. Esta riqueza espiritual de los salmos es tal vez una de las causas por las cuales el Salterio (colección de 150 salmos) ha sido “la fuente de texto más importante en la historia de la música”¹⁰⁰.

La estructura literaria de los salmos consiste en un cierto número de versos cada uno de los cuales está constituido de dos o, a veces, tres partes que se relacionan entre sí, “a menudo expresando el mismo pensamiento, o pensamientos contrastantes”¹⁰¹.

⁹⁹Ibid.

¹⁰⁰Apel, 1975: 700.

¹⁰¹Ibid.: 701.

Los salmos pueden agruparse en tres grandes géneros literarios: los himnos, las súplicas y las acciones de gracias¹⁰². El "Miserere", salmo 50 (51), es un salmo penitencial que pertenece al género de las súplicas individuales. Las súplicas son salmos de sufrimiento o lamentaciones dirigidas a Dios. Generalmente, el comienzo es una imploración, acompañada de una solicitud de ayuda, una oración o una manifestación de confianza; el cuerpo trata de conmover a Dios describiendo la afligida situación del suplicante y, a menudo, el salmo concluye con la certidumbre de que la oración es escuchada y con una expresión de agradecimiento¹⁰³. Entre estos tipos de salmos se distinguen súplicas colectivas y súplicas individuales, según expresen la necesidad de un pueblo o la necesidad particular de un individuo¹⁰⁴.

Entre los siete salmos penitenciales, el "Miserere" y el salmo 129 (130) "De profundis" han sido de gran atractivo para la composición musical debido a su grandeza dramática¹⁰⁵. Atribuido a David, el salmo 50 (51) "Miserere" expresa el arrepentimiento de éste frente al crimen y adulterio cometido¹⁰⁶. El salmista reconoce ante Dios el pecado cometido tratando, a su vez, de atenuarlo al decir que nació impuro. Sin embargo tiene esperanzas, pues sabe que ante una confesión verdadera Dios perdona, vence el mal y crea en nosotros "un corazón puro"¹⁰⁷. En el rito católico romano, este salmo se canta en los Laudes (al amanecer), de Tenebrae (Jueves, Viernes y Sábado Santos) y del Oficio de difuntos, y durante el Servicio de Entierro¹⁰⁸.

José Bernardo Alzedo escoge como texto para su *Miserere mei Deus* los versos impares y la segunda parte del último verso del salmo 50 (51) distribuyéndolos en once secciones. Esta obra está escrita para cuatro voces y ripienos con acompañamiento de orquesta: soprano, alto, tenor y bajo; flauta, 2 clarinetes [en Do], 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, La bemol y Do, corneta-pistón en Si bemol, trombón, timbal en Do, Sol y Si bemol, tambor redoblante, tam-tam, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Las once secciones en que está dividida son las siguientes:

- I. Miserere: Coro y orquesta (sin timbal y tam-tam). Do menor-Do mayor, Larghetto.
- II. Amplius lava me: Solo de soprano; clarinete [en Do], 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, 2 violines, viola y contrabajo. Mi bemol mayor-Mi bemol menor, Andante.
- III. Tibi soli peccavi: Coro y orquesta (sin tam-tam). Fa menor-Do menor, Larghetto.
- IV. Ecce enim veritatem: Dúo de soprano y tenor; flauta, 2 clarinetes [en

¹⁰²García, 1975: 707.

¹⁰³*Ibid.*: 707-708.

¹⁰⁴*Ibid.*: 708.

¹⁰⁵Apel, 1975: 652.

¹⁰⁶Mató a Urías y tomó su esposa. Ver 2 Samuel 11.

¹⁰⁷Ricciardi y Hurault, 1972: 971-972.

¹⁰⁸Apel, 1975: 533.

- Do], 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Mi bemol mayor, Allegretto.
- V. *Auditui meo*: Terceto de soprano, tenor y bajo; y orquesta (sin percusión). La bemol mayor, Larghetto.
- VI. *Cor mundum*: Solo de tenor; 2 clarinetes [en Do], 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Do menor, Allegretto.
- VII. *Redde mihi*: Dúo de soprano y tenor; flauta, 2 clarinetes [en Do], 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Mi bemol mayor, Allegretto.
- VIII. *Libera me*: Solo de bajo y orquesta (sin percusión). Do menor-Mi bemol mayor, Grave.
- IX. *Quoniam si voluisses*: Cuarteto de soprano, alto tenor y bajo; flauta, 2 clarinetes [en Do], 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, corneta-pistón en Si bemol, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo. Do menor, Larghetto.
- X. *Benigne fac*: Solo de soprano; dos clarinetes [en Do], 2 trompas en Mi bemol, corneta-pistón en Si bemol, 2 violines y contrabajo. Mi bemol mayor-Do menor, Andante.
- XI. *Tunc imponent*: Coro y orquesta, Do menor, Larghetto.

Al comparar esta obra con la anterior, se ve un enriquecimiento tanto en términos de las modulaciones como de los acordes empleados. El *Miserere* está en Do menor, sin embargo, dentro de la mayor parte de las secciones, hay frecuentes modulaciones e intercambios modales. Como en la *Pasión*, algunas modulaciones son a tonalidades cercanas como la relativa mayor y la dominante, sin embargo, hay un mayor número de modulaciones a tonalidades más lejanas muchas veces producto de progresiones modulantes. Resulta interesante destacar, como rasgo novedoso, que varias secciones comienzan en una tonalidad y terminan en otra. Por ejemplo, Fa menor-Do menor, Do menor-Mi bemol mayor, Mi bemol mayor -Do menor (secciones III, VIII y X). Y como rasgo común a la *Pasión*, la conclusión de cinco secciones en semicadencia (secciones I, II, III, VII y X). Las funciones principales disminuyen en favor de un mayor número de funciones secundarias y transitorias en estado fundamental o inversiones, con o sin séptima. También hay bastantes acordes alterados. A los acordes de sexta aumentada \sharp (sexta italiana), quinta sexta aumentada \sharp (sexta alemana) y napolitano II^{6b} (N^6) se agrega en este salmo el acorde de cuarta aumentada-sexta aumentada \sharp (sexta francesa). Otra novedad son algunos casos de sucesiones de engaño y sucesiones de acordes en estado de primera inversión.

También en esta obra Alzedo manifiesta su interés por expresar el sentido de las palabras bíblicas. Por ejemplo, a comienzos de la sección I: "Tenme piedad, oh Dios, según tu amor", cuando aparecen las voces (c. 19), la expresión "Miserere" (Tenme piedad) aparece sobre el enlace VII^{\sharp}_3 V. Esto se repite dentro del modelo de una progresión que en su extensión incluye, en las

Ej. 25
MISERERE MEI DEUS, I, cc. 17-21

Larghetto

Fl.
Cl. [en Do]
Fg.
Trm. Mi b
Ca. pist. Si b
Trb.
Tmb. Do y Sol
T. red.
S.
A.
T.
B.
Vi. I
Vi. II
Vla.
Vic. Cb.
Tent.
Tutti
ff
Trem.
Vic.
Vcl.

Mi-se-re - - re
Mi-se-re - - re
Mi-se-re - - re
Mi-se-re - - re

The image displays a musical score for voice and instruments, organized into three systems. The first system consists of five staves: a vocal line with lyrics, a guitar part, a bass part, and two piano accompaniment staves. The second system features a vocal line with the lyrics "Mi-se-re" repeated across four staves. The third system includes a vocal line with lyrics, a guitar part with tremolos, a bass part, and two piano accompaniment staves. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature. Various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like "Trem." and "Vcl." are present.

partes del violoncello y contrabajo, parte del tetracordio frigio cromatizado (ver ej. 25).

La sección III: "Contra ti solo he pecado, y lo malo a tus ojos cometí: para que aparezca tu justicia cuando hablas y tu victoria cuando juzgas", es también expresiva y de carácter dramático, especialmente al comienzo sobre la frase "Contra ti solo he pecado" donde hay imitaciones entre las partes vocales de un tema en Fa menor (ver ej. 26).

Ej. 26
MISERERE MEI DEUS, III, cc. 2-8

Longhetto

SOLO

Ti - bi so - li pec - ca - vi

SOLO

SOLO

SOLO

Ti - bi so - li pec - ca - vi Ti - bi so - li

La música de la sección VI es expresiva con algunos pasajes de agitación tanto armónica como rítmica. Esto se ve en los compases 21-32 (ver ej. 27) con el texto "Crea en mí, oh Dios, un corazón puro" (especialmente bajo "corazón puro") y en los compases 63-74 con el texto "un espíritu dentro de mí renueva". En ambos casos hay sectores en que el ritmo corresponde al segundo modo rítmico, Yambo, y la armonía presenta una sucesión de acordes de VII⁷ con y sin resolución a su tónica correspondiente.

IV. PERSPECTIVAS

¿Qué lugar ocupa José Bernardo Alzedo en el contexto de la música religiosa latinoamericana del siglo XIX? Dentro de la historia de la música en Chile, la labor de Alzedo en la Catedral de Santiago puede equipararse a la del destacado compositor español José de Campderrós (1742-1812). Ambos compositores contribuyeron decisivamente al gran nivel de calidad que alcanzó la música catedralicia de Santiago durante las postrimerías del siglo XVIII y "buena parte del siglo XIX"¹⁰⁹.

¹⁰⁹Claro, 1979: 32.

Ej. 27

MISERERE MEI DEUS, VI, cc. 21-24

Allegretto

Cl. [en Do]

Fl.

Trm. M. b.

T.

VI. I

VI. II

Vla.

Vic. Cbj.

arco

me cor mun - - dum cre - - a in me,

A diferencia de otros maestros de capilla activos en la Iglesia Metropolitana durante el siglo pasado, Campderrós y Alzedo incrementaron el archivo de música con un variado y valioso repertorio. La principal labor de José de Campderrós “fue componer misas, salmos, lamentaciones y villancicos, que constituyeron la base del repertorio musical interpretado durante gran parte del siglo XIX”¹¹⁰. A partir de este legado, el talento y sólidos conocimientos de José Bernardo Alzedo¹¹¹ le permitieron componer obras que representan no sólo el aporte más importante al desarrollo de la música catedralicia chilena en tiempos de la República, sino que además lo hacen figurar entre los compositores más destacados y prolíficos de la música religiosa hispanoamericana del siglo pasado. Creemos que la presencia de estas dos personalidades en la maestría de capilla permitió que “en contraste con Lima, Sucre = La Plata,

¹¹⁰*Ibid.*: 8.

¹¹¹*Ibid.*

Bogotá, Guatemala, y las antiguas sedes de México, la música de la Catedral de Santiago en el siglo XVIII" se elevara "por sobre el nivel del siglo XVII y en el siglo XIX por encima del nivel del siglo XVIII"¹¹².

Dentro del contexto de la música religiosa latinoamericana del siglo XIX, la labor de Alzedo es comparable a la de otro gran pionero del continente, el compositor, teórico, pianista y organista mexicano José Mariano Elízaga¹¹³. Considerado entre los compositores decimonónicos más importantes del Nuevo Mundo¹¹⁴, su trayectoria musical se asemeja bastante a la de Alzedo. Tal como ocurrió con este último, el talento de Elízaga le permitió distinguirse desde muy joven. En 1799, cuando sólo tenía trece años de edad, fue nombrado organista asistente en el Colegio de S. Nicolás en Morelia, su ciudad natal¹¹⁵. Entre 1827 y 1830 ocupó la maestría de capilla de la Catedral de Guadalajara¹¹⁶, mejorando, como lo hiciera poco después Alzedo en la Catedral de Santiago, en forma importante el nivel de su música¹¹⁷. En 1830 se dirige a la capital dedicándose a la enseñanza particular durante los siguientes ocho años¹¹⁸. Hacia 1840 regresa a Morelia terminando sus días como maestro de capilla de la Catedral de dicha ciudad¹¹⁹. Al igual que Alzedo, Elízaga destacó no sólo como compositor sino también como teórico al publicar dos obras de notable valor didáctico, *Elementos de música* (1823) y *Principios de la armonía y melodía* (1835)¹²⁰. En el archivo de la Catedral de Morelia sobreviven las siguientes obras de José Mariano Elízaga: Dos misas, un *Miserere*, una colección de Lamentaciones, otra de responsos y música para los maitines de Transfiguración; todas obras para coro con acompañamiento de orquesta¹²¹.

La realización del presente trabajo se sitúa dentro de la problemática general de la musicología de nuestro continente: la escasez de investigaciones sobre música latinoamericana del siglo XIX. Esta situación trae consigo la pronta necesidad de dinamizar la actividad musicológica en este campo, pues, de lo contrario, será imposible demostrar que algunos países lograron desarrollar "una vida musical cuyo rango internacional a finales del siglo era de todo punto comparable al de Europa"¹²². Conscientes del problema, esperamos que este estudio aporte nuevas luces al conocimiento del pasado musical latinoamericano y estimule futuras ediciones, ejecuciones y grabaciones que permitan apreciar el nivel al cual llegó la música de Latinoamérica en el siglo XIX.

Universidad de Chile
Facultad de Artes

¹¹²Stevenson, 1971: 3.

¹¹³Stevenson, 1980: 132.

¹¹⁴Stevenson, 1952: 188.

¹¹⁵Stevenson, 1980: 132.

¹¹⁶*Ibid.*: 132-133.

¹¹⁷Stevenson, 1952: 187.

¹¹⁸Stevenson, 1980: 133.

¹¹⁹Stevenson, 1952: 187.

¹²⁰*Ibid.*: 187, 189-191.

¹²¹Stevenson, 1980: 133.

¹²²Günther, 1982: 24.

BIBLIOGRAFIA

Esta bibliografía incluye aquellos manuscritos y publicaciones (libros y artículos) citados en el presente trabajo. Las entradas se ordenan alfabéticamente por autor. Cuando se incluyen dos o más ítem pertenecientes a un mismo autor, éstos se organizan en orden cronológico.

1. Manuscritos

- Archivo de la Secretaría Arzobispal de Santiago de Chile, Leg. 22 N° 124. *Espediente sobre / ejecución de un Breve pontificio á favor de D. Bernardo Alzedo*. ms.; s/f.
- Archivo del Seminario Pontificio. *Comunicaciones de los preladados*. Tomo I, ms., 1836-1860.
- _____ *Cuentas jenerales 1839-1843*. ms.
- _____ *Cuentas jenerales del Seminario 1843-44*. ms.
- _____ *Cuentas jenerales del Seminario 1845-48*. ms.
- _____ *Cuentas jenerales del Seminario 1848-50*. ms.
- _____ *Cuentas jenerales del Seminario 1850-53*. ms.
- _____ *Cuentas jenerales del Seminario 1853-55*. ms.
- _____ *Cuentas jenerales del Seminario 1855-56*. ms.
- _____ *Cuentas jenerales del Seminario 1857-58*. ms.
- _____ *Cuentas jenerales del Seminario 1859-60*. ms.
- _____ *Cuentas jenerales del Seminario 1860-61*. ms.
- _____ *Cuentas jenerales del Seminario 1862-63*. ms.
- Parroquia de San Lázaro. *Matrimonios 1854-1858*. Libro 6, ms.

2. Publicaciones (libros y artículos)

- [Alzedo, José Bernardo]. "Correspondencia. SS. EE. de la Revista Católica", *La Revista Católica*, N° 100 (agosto 22, 1846), pp. 423-424.
- _____ "Comunicados. Sres. EE. del Mercurio", *El Mercurio*, XXVIII/8520 (diciembre 21, 1855), p. 2.
- _____ "Comunicados. SS. EE. del Ferrocarril", *El Ferrocarril*, I/53 (febrero 22, 1856), p. 2.
- _____ *Filosofía elemental de la música, ó sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima: Imprenta Liberal, 1869.
- Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 2ª ed., Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1975.
- Aristegui, José Miguel y otros. "Seminario conciliar. Proyecto de bases para la reforma del Seminario conciliar en el régimen y enseñanza, presentado al Ilustrísimo señor Arzobispo Electo por la comision nombrada al efecto", *La Revista Católica*, N° 55 (febrero 22, 1845), pp. 38-40.
- _____ "Seminario Conciliar. Esposicion que la comision encargada de informar sobre la reforma del Seminario, acompañó al proyecto de bases de la indicada reforma", *La Revista Católica*, N° 56 (marzo 4, 1845a), pp. 42-47.
- Arróspide de la Flor, César. "Alzedo [Alzedo], José Bernardo", Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1, Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980, pp. 228-229.
- Astorga, José Ramón. *Boletín eclesiástico o sea colección de edictos, estatutos i decretos de las preladados del arzobispado de Santiago de Chile*. Tomo I (desde 1830 hasta 1852), Santiago: Imprenta de la Opinión, 1861.
- _____ *Boletín eclesiástico o sea colección de edictos, estatutos i decretos de las preladados del arzobispado de Santiago de Chile*. Tomo III (desde 1861 hasta 1866), Santiago: Imprenta del Correo, 1868.
- Barbacci, Rodolfo. "Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano", *Fénix*, N° 6 (1949), pp. 414-510.
- Barth Neiman, Livia. *José Zapiola y el Semonario Musical*. Memoria de prueba, Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, 1970.
- Cappa, Ricardo. *Estudios críticos acerca de la dominación española en América*. Vol. XIII, Madrid: Librería Católica de Gregorio del Amo, editor, 1895.

- Claro V., Samuel. *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago: Editorial del Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, 1974.
- . "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *Revista Musical Chilena*, XXXIII/148 (octubre-diciembre, 1979), pp. 7-36.
- . *Oyendo a Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979a.
- Claro, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, 1973.
- Cortés, José Domingo. *Diccionario biográfico americano*. 2ª ed., París: Tipografía Lahure, 1876.
- Figuroa, Pedro Pablo. *Diccionario biográfico de extranjeros en Chile*. Santiago: Imprenta Moderna, 1900.
- Figuroa, Virgilio. *Diccionario histórico y biográfico de Chile*. Tomo I, 1800-1925, Santiago: Imprenta y Litografía "La Ilustración", 1925.
- Fraser, Norman. "Alzedo, José Bernardo", Eric Blom (ed.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. I, 5ª ed. Londres: Macmillan E. Co. Ltd., 1966.
- García, Santiago, director. *Biblia de Jerusalén*. Nueva edición española, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1975.
- Giordano, Alberto. *Cien músicos de América*. Buenos Aires: Ediciones Moran, 1946.
- Günther, Robert (ed.). *Die Musikulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Ratisbona: Gustav Bosse Verlag, 1982.
- Mayer-Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica*. Tomo I, A-J, México, D.F.: Editorial Atlante, S.A., 1947.
- Nácar Fuster, D. Eloino y Rdo. P. Alberto Colunga, O.P. *Misal Ritual latino-español y Devocionario*. 4ª ed., Barcelona: Editorial Valles, S.L., 1959.
- Nocont, Adrien. *El Año Litúrgico. Celebrar a Jesucristo. IV. Triduo pascual y Tiempo pascual*. 2ª ed., traducción de Felipe Pardo s.j., Santander: Editorial Sal Terrae, 1981.
- Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas completas*. Edición y prólogo de Edith Palma, con siete extensos apéndices y una selección de cartas del autor, Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones, 1968.
- Pena, Joaquín e Higinio Anglés. *Diccionario de la música Labor*. Tomo I, Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1954.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1941.
- . *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, Editorial del Pacífico, S.A., 1957.
- . *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978.
- Raygada, Carlos. "Panorama musical del Perú", *Boletín Latino-Americano de Música*, II/2 (abril, 1936), pp. 169-214.
- . *Historia crítica del Himno Nacional*. Dos tomos, Lima: Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva, editores, 1954.
- . "Guía musical del Perú", *Fénix*, N° 12 (1956-1957), pp. 3-77.
- Ricciardi, Ramón y Bernardo Hurault. *La Biblia*. 26 ava. ed., Madrid: Ediciones Paulinas Verbo Divino, 1972.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. VIII, Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Slonimsky, Nicolás. *La música de América Latina*. Traducción de M. Eloisa González Kraak, Buenos Aires: Librería y Editorial "El Ateneo", 1947.
- Stevenson, Robert. *Music in Mexico*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1952.
- . *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: General Secretariat, Organization of American States, 1970.
- . "Tribute to José Bernardo Alcedo (1788-1878)", *Inter-American Music Bulletin*, N° 80 (marzo-junio, 1971), pp. 1-22.
- . "Alcedo (Alzedo), José Bernardo", Friedrich Blume, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. XV, suplemento, Kassel, Basilea: Bärenreiter, 1973, cc. 112-113.
- . "Eltzaga, José, Mariano", Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. VI, Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980, pp. 132-133.

- Suárez, José Bernardo. *Plutarco del joven artista. Tesoro de Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Chilena, 1872.
- Vaisse, Emilio. *Bibliografía general de Chile*. Tomo primero (Abalos-Barros Arana), Santiago: Imprenta Universitaria, 1915.
- [Zapiola, José]. "D. Bernardo Alcedo", *El Mercurio*, XXXVI/10930 (enero 5, 1864), p. 3.
- _____. *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. 4ª ed., Santiago: Imprenta Victoria, de H. Izquierdo y Ca., 1881.
- Zegarra, F.C.C. "D. José Bernardo Alzedo", José Bernardo Alzedo, *Filosofía elemental de la música, ó sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima: Imprenta Liberal, 1869.
- s.f. "Apuntes para la historia de la música en Chile. Canto eclesiástico", *Semanario Musical*, I/7 (mayo 22, 1852), p. 1.