La **música** que se escuchó en **América** entre los **siglos XVI y comienzos del XIX** transitó entre la **secular o profana** y la **religiosa o sacra**, repertorios en **conflicto ideológico** constante. Este estrecho escenario comenzó a ampliarse a finales del siglo **XVIII** con la aparición de **nuevas estructuras sonoras**.

La **secular**, con **sustentos rítmicos europeos**, se trataba de villancicos, música dramática, arias, rorros y tonadas. Se modificó en América debido a la penetración de rasgos estéticos autóctonos que le confirieron un **carácter local** inconfundible.

La **religiosa** fue diseñada para celebrar los **rituales católicos** y estuvo **definida por la alta jerarquía eclesiástica** en su forma e interpretación para cada uno de los hitos del calendario litúrgico.

En el **siglo XIX** el **antagonismo** entre la música sacra y la profana se expresó en la oposición entre orquesta y órgano. Mientras la **orquesta** posibilitaba la ejecución del **estilo operístico y teatral**, que caracterizaba a la música profana y de espíritu romántico, el **órgano** permitía **sonidos más puros** y cercanos al proyecto racional, conservador y austero que propiciaba el Vaticano.

José Bernardo Alcedo **vivió esta contradicción** en su **formación y desarrollo profesional**, etapas en las que conoció, estudió y ejecutó creaciones **clericales** y **republicanas**.

Se formó y desarrolló como músico en los **conventos religiosos**, lugar tradicional en el período colonial para la educación general de los niños y de aquellos que quisieran formarse en la música.

Salió de los muros clericales y creó junto a **José de la Torre Ugarte** la popular canción ***La Chicha*** y el ***himno nacional de Perú***. Al tiempo se incorporó como **músico mayor** y **subteniente** del **Ejército Libertador** en el Batallón N° 4.

Ya fuera del ambiente religioso se integró rápidamente a la **vida cívica musical**, tanto por las reuniones sociales en los salones, como por su dedicación a la enseñanza privada de jovencitas y señoras de la sociedad y a la composición.

Desde **1830** se desempeñó siguió como **profesor de música y canto llano** en los nuevos colegios republicanos de la capital y en los conventos franciscano, dominicano y agustino.

En **1835** entró como **cantante de voz baja** al coro de la **Catedral** de Santiago, cumpliendo interinamente con el cargo de maestro de capilla. En **1841** regresó a **Lima**, pero volvió prontamente por no encontrar respuestas positivas, una vez más.

En **1846manifestó** en un medio impreso católico chileno (Revista Católica 22.08.1846, pp. 423-424), su **preocupación** por la formación musical en el Seminario Clerical y el carácter netamente religioso que debía tener a su juicio la **música catedralicia** cuya estética **se desviaba** hacia **lo secular**.

"Si esa figuración en el principal medio impreso católico de la época fue producto de una **estrategia** para lograr el **favor** de la jerarquía eclesiástica, ésta resultó exitosa, pues con sus juicios llamó la atención del reciente electo **Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso**, quien por ese tiempo intentaba solucionar los problemas constantes con los maestros como con los músicos, cantores e instrumentalistas catedralicios" (Rondón: 2008, p. 334).

Años más tarde opinó distinto en su libro ***Filosofía elemental de la Música***, donde sostuvo que las **orquestas** tenían una profunda **tradición histórica** que las convertía en el verdadero **imán** de las catedrales.

La primera opinión fue bien recibida por el Arzobispo chileno Rafael Valentín Valdivieso, quien en 1846 lo nombró como **Maestro de Capilla interino**. Valdivieso esperaba así que "el repertorio musical volviera a sus cauces puramente religiosos, sin intromisión de melodías operáticas" (Revista Católica, 22.08.1846: pp. 423-24).

Para el Arzobispo la manera más directa de lograr este objetivo era a través del **reemplazo de la orquesta catedralicia por un órgano**. Con este cambio se evitarían los problemas con los concertistas, a veces mal formados o con pocas aptitudes, se ahorraría el dinero desembolsado en sus sueldos y se podría controlar la sonoridad para evitar disidencias con la tradición musical católica.

El reemplazo definitivo de la orquesta por el órgano, sin embargo, **no se efectuó** en el período en que Alcedo estuvo a cargo. Mientras, se las arregló de una u otra manera para proveerla convenientemente del contingente que el cabildo eclesiástico una y otra vez le solicitaba disminuir. Para esto, **reestructuró la orquesta, relocalizó a antiguos intérpretes e incorporó a otros nuevos.**

Alcedo entendió que el **único camino** posible era mostrar su talento con obras que hicieran **lucir** la **orquesta y** el **coro** por medio de su **propia visión de la música sacra**. Un ejemplo de esto fueron los arreglos que hizo en las obras ***Misserere*** y ***Trisagio*** para hacer relucir la decaída orquesta.

En los más de **10 años** que estuvo a cargo de la orquesta de la Catedral, Alcedo **logró el reconocimiento de la jerarquía y del cabildo eclesiástico** a pesar de no cumplir con el objetivo con el que fue llamado: reemplazar la orquesta por un órgano.

Tanto el ***Miserere*** (con texto en latín) como el ***Trisagio Solemne*** (con texto en español) son obras que **representan** la **apuesta** del autor por **incluir sonidos contemporáneos** que pudieran servir **al culto divino.**

La riqueza conceptual en el trabajo de Alcedo radica en que mediante su **teoría** pudo unir el universo sonoro **laico** de su época, centrado en el teatro, con las aspiraciones propias de la **música católica** de su tiempo.

Sin embargo, con los años las **reformas a la música litúrgica** fueron en aumento y el corpus musical de Alcedo pasó por la **drástica censura** de la Iglesia católica chilena a finales del siglo XIX.

Tanto el ***Miserere*** como el ***Trisagio*** perdieron entonces su rumbo práctico en este mundo, para ser hoy redescubiertas más allá de la música litúrgica del cono sur, como representantes de uno de los compositores más interesantes de América en el siglo XIX.

"Nacido de **mulata**, encuentra su espacio entre **criollos**; reconocida la presencia de su madre, la de su padre jamás se evidencia; de cuna humilde y casi anónima, muere acomodado y reconocido; formado en la **Colonia**, su talento se despliega en la **República**; nacido en **Lima**, pasa la mitad de su vida en **Santiago**; habiendo hecho los votos **religiosos**, abraza la vida **secular**; habiendo utilizado el manual de su congénere el mulato De la Cadena, termina difundiendo el **pensamiento ilustrado** europeo; formado artísticamente en el **conservadurismo eclesial**, difundió finalmente una **estética liberal**" (Rondón, 2008: 342).

Temas relacionados

- Introducción. Miserere y Trisagio de José Bernardo Alcedo
- Miserere mei Deus: primera composición republicana en Chile

- Trisagio de Alcedo: de la Catedral a la Recoleta Dominica
- Galería. Partituras del Trisagio de José Bernardo Alcedo.
- Bibliografía

