

HIMNO NACIONAL DEL PERÚ

Doscientos años después

Una historia múltiple

La historia del Himno Nacional del Perú bien podría definirse como un conjunto de sucesos polémicos tejidos de maneras complejas alrededor de la composición musical del maestro José Bernardo Alzedo, y de la creación literaria del autor de los versos, don José de la Torre Ugarte, partiendo de la pregunta de qué compuso exactamente Alzedo y qué escribió exactamente de la Torre Ugarte. Las respuestas que podamos alcanzar nos llevarán a reflexionar sobre la historia, muchas veces entendida como los sucesos que ocurrieron de una única manera y a la que es necesario llegar para establecer la llamada “verdad histórica”, pero cuya búsqueda nos permitirá conocer diferentes narrativas y perspectivas que tendrán la fuerza de relativizar los hechos o, por lo menos, de contextualizarlos de tal suerte que “la verdad histórica” sea más bien un conjunto de verdades, muchas veces esquivas, incluso aparentemente opuestas y contrarias pero que, en conjunto, nos mostrarán aquello que pretendemos conocer.

Empezaremos señalando que la partitura y los versos originales presentados al concurso de 1821 por Alzedo y de la Torre Ugarte, no han sobrevivido. Desconocemos exactamente cuál fue la propuesta que entregaron ambos –o Alzedo a nombre de ambos– a un jurado del que tampoco sabemos cuáles fueron sus miembros, de modo que la oscuridad se cierne desde el mismo instante en que comienza esta historia y se ramifica en múltiples versiones posteriores escritas en partituras, artículos de prensa, decretos oficiales, correspondencia personal, así como grabaciones discográficas realizadas apenas esta tecnología estuvo disponible, al finalizar el siglo XIX, y que representan objetos de disputa ante la imposibilidad de compararlas con una versión oficial.

El recientemente estrenado gobierno del Protector don José de San Martín convocó en agosto de 1821 a un concurso para que se adopte una composición de

música y letra que sea declarada como la *Marcha Nacional del Perú*– no “himno”– en los términos siguientes:

El entusiasmo patriótico es un manantial de inagotable de virtudes. El genio de la América ha inspirado en los pechos Peruanos aquel sagrado fuego; y es justo y necesario alimentar su llama por cuantos medios sean imaginables. Entre ellos se presenta como uno de los más poderosos la adopción de una marcha nacional, por el influjo que la música y la poesía ejercen sobre las almas sensibles.

Al efecto, se invita á todos los profesores de bellas letras, á todos los compositores, y aficionados que amen su Patria y se interesen en su prosperidad, para que dirijan sus producciones firmadas al Ministerio de Estado, ántes del 18 de setiembre próximo, en cuyo día se decidirá por una comisión de personas inteligentes cuál es la composición que por su letra y música mereciere la distinción de ser adoptada como *Marcha Nacional del Perú*. El nombre del autor se dará al público para que, al mismo tiempo que sea considerado por el Gobierno, recoja de sus conciudadanos el tributo de gratitud á que es justamente acreedor.

Lima Agosto 7. De 1821.– Hay una rúbrica de S. E.– García del Río.

Esta convocatoria fue publicada en el Nº 11 de la *Gaceta del Gobierno de Lima, Independiente* del miércoles 15 de agosto de 1821. (Raygada, 1954, tomo I, p. 5).

Carlos Raygada debe ser hasta el presente, el más acucioso investigador que dedicó varios años de su vida a hurgar en documentos de la época, revistas, diarios, correspondencias, partituras, etcétera, y que publicó en dos tomos de casi 500 páginas con el nombre de *Historia crítica del Himno Nacional* con la editorial de Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva, en Lima, en 1954, de modo que gran parte de sus pesquisas y conclusiones serán presentadas aquí debido al rigor con que fueron realizadas.

Por él conocemos que a esta convocatoria se presentaron seis postulantes, todos varones, que entregaron siete obras, pues Alzedo alcanzó dos. Estas obras fueron: “La del Músico Mayor del batallón ‘Numancia’, la de Alzedo, la de Guapaya, la de Tena, la de Filomeno, la de Aguilar, y por último, otra de Alzedo”. (Coronel Zegarra citado en Raygada, 1954, tomo I, p. 2).

No conocemos tampoco si Alzedo y de la Torre Ugarte eran amigos, aunque ha registrado quedado registrado que no fue la única creación que hicieron juntos, pues ha sobrevivido la canción Nacional *La chicha*, muy popular hacia la década de 1920 y que según Coronel Zegarra, se estrenó a la llegada de José de San Martín a Lima. Esta canción fue publicada por la casa alemana B. Schott's Sohnen presumiblemente después de 1964; la fecha exacta se desconoce porque en ese tiempo no se acostumbraba colocar la fecha de impresión en las partituras.

En esta canción, los versos de José de la Torre Ugarte tienen un claro sabor popular, pues aluden a comidas peruanas tradicionales y a ingredientes de cocina en el contexto de brindar con chicha por la independencia del país. Aquí los versos publicados por la citada casa editora alemana, bajo el título de “canzoneta peruana”¹

La chicha

Patriotas el mate
 de Chicha llenad
 y alegres brindemos
 por la libertad.

Cubra nuestras mesas
 el chupe y guesillo [¿quesillo?, ¿güesillo?]
 y el agi amarillo
 el celeste agi.
 Y a nuestras cabezas
 la Chicha se vuela
 la quatra cer se suele [la que hacerse suele]
 de Maiz o Maní.

Patriotas... [coro]

¹ «Este género fue una forma de canción secular surgida en Italia hacia 1560, de estilo más ligero que el madrigal y de breve duración. Su traducción al castellano sería “cancioncilla” por ser diminutivo de *canzone*.» (Martínez, 2020, p. 143).



BICENTENARIO
PERÚ
2024

PLATAFORMA DIGITAL
FONOTECA
BICENTENARIO

Accede a los diversos archivos que
conforman nuestro patrimonio sonoro



PERÚ

Ministerio de Cultura



2ª

Esta es mas sabrosa
que el vino y la Cidra
que nos trajo la hidra
para envenenar
es mas espumosa
y yo la prefiero
a cuanto el Ybero
pudo codiciar.

Patriotas... [coro]

3ª

El Ynca la usaba
en su regia mesa
conque ahora no empieza
que es inmemorial.
Bien puede el que acaba
pedir se renueve
el poto en que bebe
o su caporal.

Patriotas... [coro]

4ª

El sebiche venga
la guatia enseguida
que también convida
y escita a beber.
Todo Yndio sostenga



BICENTENARIO
PERÚ
2024

PLATAFORMA DIGITAL
FONOTECA
BICENTENARIO

Accede a los diversos archivos que
conforman nuestro patrimonio sonoro



PERÚ

Ministerio de Cultura



con el Poto en mano
que a todo tirano
ha de aborrecer.

Patriotas... [coro]

5ª

O licor precioso
tu licor peruano
licor sobrehumano
mitiga mi sed.
O nectar sabroso
de color del oro
del Yndio tesoro
patriotas bebed.

Patriotas... [coro]

6ª

Sobre la falea [jalea]
del agi untada
con mano enlazada
el Poto apurad
y este brindis sea
el signo que damos
a los que engendramos
en la libertad.

Patriotas... [coro]

7ª



BICENTENARIO
PERÚ
2024

PLATAFORMA DIGITAL
FONOTECA
BICENTENARIO

Accede a los diversos archivos que
conforman nuestro patrimonio sonoro



PERÚ Ministerio de Cultura



Al calix amargo
de tanto disgustos
sucedan los gustos
suceda el placer.
De nuestro letargo
aun despertamos
y también logramos
libres por fin ser.

Patriotas... [coro]

8ª

Gloria eterna demos
al héroe divino
que nuestro destino
cambiado ha por fin.
Su nombre grabemos
en el tranco [tronco] bruto
del árbol que el fruto
debe a San Martín.

Patriotas... [coro]

Insertar partitura (Raygada, 1954, tomo II, p. 65). Ver pertinencia de versión MIDI.

Manuel Acosta Ojeda señala que “la aparición del Himno Nacional –el 23 de setiembre de 1821– eclipsó la popularidad de *La Chicha*, que lentamente fue cantándose menos hasta su desaparición”. (Acosta, 2011, *La canción de La Chicha*, publicación de Internet).

El gobierno de San Martín fijó como fecha de cierre de las postulaciones el 18 de setiembre, pero tres días antes emitió una prórroga con una nueva fecha límite señalada para el 28 de ese mes, adelantándose a la posibilidad de que la agitación

política en los días de la naciente república haya impedido a los compositores preparar oportunamente sus obras. El caso es que los postulantes no necesitaron acogerse a esa prórroga y un día antes del cierre de la fecha originalmente señalada, es decir el lunes 17 de setiembre, todos presentaron sus obras al concurso.

El estudioso Carlos Raygada escribe que es bastante probable que esta evaluación haya ocurrido en la casa de José de Riglos, un amigo personal y colaborador de San Martín, quien habría tenido en su casa solariega un clavecín, antecesor del piano, pues recordemos que eran instrumentos costosos, solamente al alcance de las familias aristocráticas.

No hay documentos que permitan saber si los postulantes ensayaron a un pequeño conjunto de músicos o algún cantante para este concurso, pues, como hemos señalado, nada de esto sobrevivió en crónicas o publicaciones. Se desconoce, asimismo, la dinámica de la evaluación y cualquier información relevante.

Una vez que Alzedo ejecutó su composición, las diferentes narraciones señalan, palabras más o palabras menos, que el Protector don José de San Martín se puso de pie, emocionado y dijo: “¡Sin disputa, este es el Himno Nacional del Perú!”.

Elvira García y García en su libro *La mujer peruana a través de los siglos*, escribió que: «cuando apenas se hacían los primeros ensayos, [San Martín] se levantó loco de alegría y de ardor patriótico, y aplaudiéndola, pronunció con gran energía las siguientes palabras: “¡Este será de hoy en adelante, el Himno Nacional del Perú!”». (citado en Raygada, 1954, p. 23). Y dice también que San Martín le encomendó a Alzedo el Himno Nacional, cuando ya hemos señalado que no ocurrió tal cosa sino que se trató de un concurso público para adoptar una “Marcha Nacional”, no exactamente un himno. Y así se suceden otras versiones que añaden dramatismo y emoción épica a la elección de San Martín que, evidentemente, no fue de consenso ni al voto de un jurado.

Así, queda claro que no hubo un jurado calificador, puesto que los propios concursantes mencionados constituían lo más selecto y preparado de los compositores de entonces, a menos que se hubiera elegido para este propósito a militares, políticos o profesionales liberales, no necesariamente entendidos en materia musical. De cualquier forma, todas las narraciones concuerdan en que San

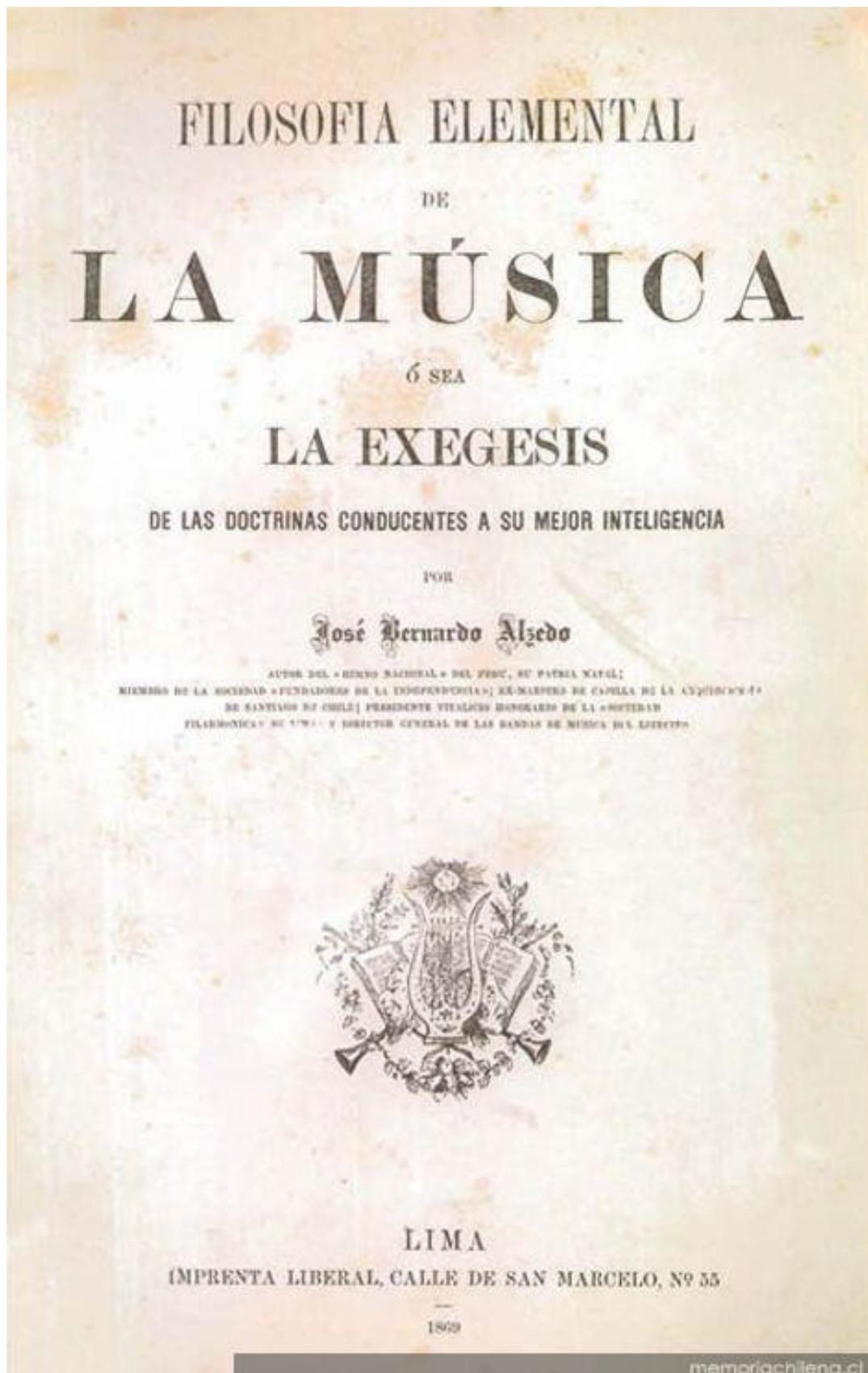
Martín eligió la composición ganadora, dejando sin efecto la opinión del jurado, si es que lo hubiera habido.

A partir de este hecho, las versiones coinciden en que el veredicto del Protector fue “confirmado en ese carácter por decreto expedido al día siguiente” (Manuel Bedoya, Coronel de Caballería en el *Diccionario Militar Ilustrado*, 1918, citado en Raygada, 1954, tomo I, p. 4). “Al día siguiente un decreto de Gobierno confirmaba esta decisión” (El diario *El Tiempo*, 1930, citado en Raygada, 1954, tomo I, p. 3).

El origen de los primeros errores

El origen de esta imprecisión estaría en el prólogo biográfico escrito por Félix Cipriano Coronel Zegarra en el libro de Alzedo *Filosofía elemental de la música o sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*, publicado en 1869. Coronel era amigo de Alzedo y se daba por descontado que conocía con detalle aspectos de su vida puesto que había escrito pormenorizadamente al respecto y así lo hace saber cuando señala: “Para hacer justicia al maestro Alzedo, es necesario conocerle, tratarlo con frecuencia, en el abandono de una conversación familiar, como ha hecho por muchos años el que estos renglones escribe”.

Este texto biográfico, de los pocos sobre Alzedo hasta entonces, fue tan influyente que varios escritores fueron en su búsqueda para glosarlo, ampliarlo y aderezarlo a su estilo, dando como ciertas afirmaciones que no lo eran. Entre sus “víctimas”, Raygada señala por lo menos a dos de prestigio: don Ricardo Palma, en su conocida *Tradicción del Himno Nacional*, escrita hacia 1885; y Abelardo Gamarra “El Tunante”, en el quincenario *El Perú Artístico*, de 1893, y en el número 471 del diario *Integridad*, de 1898.



Portada del libro de José Bernardo Alzedo, de 1869.

Aquí algunos fragmentos del texto de Coronel Zegarra:

Corría el año de 1821. El 9 de Julio las huestes de San Martín se apoderaron de Lima, y diez y nueve días después se proclamaba la independencia del Perú por aquel caudillo, en la plaza principal de la capital. Al mes siguiente la *Gaceta Ministerial* registraba un llamamiento hecho por el Gobierno, a los artistas y compositores, para que escribiesen un himno patriótico, señalando al mismo tiempo, como recompensa al artista que resultase agraciado por la adopción de su himno, *el premio del Gobierno y las gracias de sus conciudadanos*. El objeto del Gobierno, al abrir este concurso, era adoptar un himno, el más perfecto posible, como Himno Nacional de la República. [...] Apenas hubo terminado la ejecución de esta última [se refiere a la segunda canción de Alzedo], San Martín, poniéndose de pie, exclamó: “Sin disputa, este es el Himno Nacional del Perú”. Al día siguiente un decreto confirmaba esta opinión expresada en un momento de entusiasmo. (Coronel, 1869, p. v)

Coronel Zegarra incurre en error en lo siguiente, como señala Raygada: i) El gobierno no convocó a componer un “himno nacional” sino una “Marcha Nacional del Perú”. Esta diferencia es importante pues por aquel entonces, el estado de entusiasmo colectivo por la independencia, las expectativas de una naciente república se reflejaba en diversas canciones populares, *La Chicha* era una de ellas, pero no la única; estaban también *La Cora* y *La Pola*, ambas de Alzedo, y *La despedida de las chilenas al Ejército Libertador del Perú*, de las que tampoco ha quedado registro. Además, una marcha tiene una connotación marcial que no posee un himno, pues la realidad de entonces tenía matices de beligerancia que sintonizaban mejor con una marcha nacional que con un himno.

Una prueba de la importancia de estas canciones y de su presencia frecuente en la vida social de entonces lo constituye el fragmento de una carta que el general argentino Tomás Guido escribe a su esposa desde Lima, con fecha 6 de agosto de 1821, algunos de cuyos fragmentos dicen:

Mi adorada Pilarcita:

Supongo que a esta fecha se habrá celebrado en esa con grandes festejos nuestra entrada en Lima. Aquí ha causado en el pueblo transportes de verdadera locura. El 28 del mes anterior se juró la independencia del Perú. No he visto en América un concurso ni más lucido ni más numeroso. [...] Varias escenas tocantes se vieron ese día entre el bajo pueblo, y sus demostraciones fueron tan candorosas como sincero el gozo que asomaba en el semblante de todos. – En esta misma noche se dio refresco y baile en el Cabildo. Ninguna tropa pudo contener la aglomeración de la gente. La noche siguiente se dio en el palacio del general un baile al que asistieron todas las señoras.– [...] Yo bailé mi contradanza de etiqueta... siguieron después las iluminaciones y comedias, y *ayer se cantó por primera vez en el teatro de Lima la marcha nacional*. Todas las castas y cofradías de negros se han esmerado en celebrar las independencias. [...] (Publicada en Mundial del 28 de julio de 1921, citada en Raygada, 1954, tomo I, p. 13).

No es posible que el general Tomás Guido haya escuchado el estreno de la “marcha nacional” en el teatro de Lima el 5 de agosto, cuando San Martín recién llamó a concurso para su creación dos días después, es decir, el 7. Esto significa, como señala Raygada, que lo que habría escuchado Guido aquella noche y sobre lo que escribe a su esposa, haya sido *una* marcha de las muchas que existieron entonces, por las condiciones de exaltación patriótica que hemos señalado, pero no *la* marcha de Alzedo.

ii) No existió, como escribió Zegarra, ningún “premio del gobierno” sino que se ofrecía un “tributo de gratitud”, así redactado en la convocatoria de agosto de 1821; y, lo más importante, iii) el decreto de gobierno que establecía oficialmente la obra de Alzedo como Marcha Nacional del Perú, Canción Patriótica o Himno Nacional, jamás existió. Pero entonces, ¿qué indujo a hacer una afirmación tan categórica? ¿Por qué la enérgica afirmación de San Martín de “Sin disputa este es el Himno Nacional del Perú” no se respaldó con un decreto de gobierno que haga oficial esta elección?

El único documento referido a este asunto no data del día siguiente a su elección por el Protector, como repiten muchas crónicas y relatos, sino de siete meses

después y señala, tal como publica Raygada en el primer volumen de su *Historia crítica* ya citado:

El Supremo Delegado

He acordado y decreto:

1. Desde el 21 que rije, concurrirán los niños de todas las escuelas a la plaza de la Independencia todos los Domingos a las cuatro de la tarde, a cantar la marcha nacional del Perú que por ahora se ha adoptado, cuidando los maestros de que lo ejecuten con el mayor decoro y propiedad. [...]

3. Antes de empezar en las escuelas su distribución diaria, cantarán al menos tres estrofas de la marcha, y otras tantas al concluirse su distribución por la tarde.

4. En los demás departamentos [además de Lima] se practicará lo mismo con las modificaciones que adopten los presidentes, gobernadores y teniente gobernadores, a todos los cuales se encarga la ejecución de este decreto.

Dado en el palacio del supremo gobierno, en Lima a 13 de abril de 1822 [...].
(Raygada, 1954, tomo I, p. 6).

La indicación de que la marcha nacional del Perú se cante “con el mayor decoro y propiedad” es de una generalidad tan amplia que deja un espacio igualmente vasto para su libre ejecución, puesto que su interpretación no se basaba en la distribución de una partitura o folleto oficial conteniendo los versos, sino que se dejaba prácticamente a discreción de los profesores. Y es necesario también recordar que la lectura de una partitura para poder entonarla con los alumnos de la escuela, requiere de una formación musical que los docentes no tenían.

De modo que no sabemos *exactamente* cuál fue la composición de Alzedo que aprobó el general San Martín en el concurso de 1821, y ante la ausencia de partituras oficializadas de la Canción Nacional que él eligió en representación del Estado peruano, la canción ganadora de Alzedo se divulgó “de oído”, en una dinámica que fue suprimiendo, añadiendo y modificando sus elementos musicales y literarios. La inventiva popular expresada en la música de bandas, orquestas, coros y diversos conjuntos de entonces, añadió introducciones, armonizó la melodía de diversas maneras, según la estética propia de ejecutantes y directores; modificó las figuras

rítmicas y transformó su cuerpo dejando una osamenta identificable, como quedará patente al oír las versiones discográficas que la presente curaduría ha reunido por primera vez en un único documento digital.

Polémica acerca de la primera estrofa

Los versos de la estrofa “Largo tiempo el peruano oprimido” no fueron escritos por José de la Torre Ugarte, como veremos seguidamente. Esta demostración, cuyo mérito le corresponde al musicólogo Carlos Raygada, no tuvo sin embargo ningún efecto en la tradición popular de cantarlo ni en las decisiones de las instituciones de gobierno, sino hasta el siglo XXI, en que una sentencia del Pleno del Tribunal Constitucional de mayo del 2005, resuelve

Declarar que en las publicaciones en donde se transcriba la letra del Himno Nacional debe expresamente señalarse que la estrofa adicionada al texto de don José de la Torre Ugarte [se refiere a la estrofa que empieza con “Largo tiempo el peruano oprimido”] es de autoría anónima y que su inserción expresa la voluntad del pueblo representada en el Parlamento Nacional, mediante la Ley N° 1801 [...]” (Tribunal Constitucional, Expediente N° 0044-2004-AI/TC, pp. 24-25).

Fue durante el segundo gobierno de Alan García (2006-2011) que se empezó a cantar la sexta estrofa “En su cima los Andes sostengan” en reemplazo de la “primera”, que nunca fue tal cosa puesto que era apócrifa.

En esta modificación intervino el entonces ministro de Defensa, Rafael Rey, quien declaró al diario El Comercio que la cambió porque el Tribunal Constitucional “sancionó que esa primera estrofa no era de autoría de José de la Torre Ugarte. Es decir, es apócrifa. Y, en segundo lugar, para millones de peruanos nos resulta ingrata y hasta relativamente ofensiva esa estrofa”. A la pregunta de por qué cantar la sexta, añade: “Con el derecho de que uno es libre de cantar cualquier estrofa; estuve entre indicar que fuera la tercera o la sexta. Pero varias personas de las Fuerzas Armadas me dijeron que en muchos centros educativos se cantaba la sexta y que lo mejor sería cantarla. Por eso lo dispuse”. (Perú 21, actualizado el 27 de julio de 2015).

Esta decisión, emitida por nota de prensa del Ministerio de Defensa, que no pudimos encontrar, habría sido emitida el 2 de octubre de 2009 y fue respaldada al año siguiente por una Resolución Ministerial del Ministerio de Educación N° 0244-2010, firmada el 18 de agosto de 2010 por el entonces ministro de Educación José Antonio Chang, que resuelve:

- Artículo 1.- Desarrollar una campaña educativa a nivel nacional [...] para que los estudiantes y demás actores educativos, canten con fervor patriótico, el Coro y la Sexta Estrofa [sic] del Himno Nacional para contribuir al fortalecimiento de la identidad peruana y la conciencia histórico-nacional.–
- Artículo 2.- Encargar a las instancias de gestión descentralizadas del Sector Educación difundir prioritariamente el Coro y la Sexta Estrofa del Himno Nacional, así como ejecutar la campaña en el marco de la formación ciudadana y cívico patriótica. (pp.1-2)

La historia de las desavenencias respecto a qué versos del himno deberían ser cantados, ocupa un espacio importante en nuestro relato. Diversos intelectuales y políticos protestaron, como hemos visto, hasta inicios del siglo XXI inclusive, sobre la inconveniencia de cantar la estrofa de “Largo tiempo el peruano oprimido”, por relievár en su narrativa las cadenas de la esclavitud, la opresión del yugo español y otras imágenes de sumisión de los tiempos coloniales, en vez de exaltar un canto victorioso que mire hacia el futuro. Mucho antes, don Ricardo Palma también se manifestó específicamente contra el verso “largo tiempo en silencio gimió”; “aquello del *gemido silencioso* echa chispa”, había escrito (citado en Raygada, 1954, I, p. 47). El propio Carlos Raygada complementa: «¡Tan fácil como hubiera sido decir “Largo tiempo en silencio sufrió”» (Raygada, 1954, I, p. 47), añadiendo, además, que el adjetivo “ominosa” del verso “la ominosa cadena arrastró” resultaría ininteligible para un “hombre de pueblo”.

También hubo, especialmente en el siglo XX, un conjunto de nuevos señalamientos contra las estrofas que avivaban “rencores innecesarios” contra España, como por ejemplo la quinta que dice desde el verso cinco: “Nuestros brazos hasta hoy desarmados/ estén siempre cebando el cañón./ Que algún día las playas de Hesperia [Iberia]/ sentirán de su estruendo el terror”.

La génesis documentada de estos intentos de modificación de las letras del himno se extiende hasta 1901, cuando el gobierno realiza una convocatoria “por cuanto es indispensable variar la parte literaria del himno, por ser de gusto anticuado y por las inconveniencias que contiene, no propias ya de esta época en que el Perú se encuentra en paz con todas las naciones”. (citado en Raygada, 1954, I, p. 64) y nombra entre otros miembros, al propio Palma como presidente del jurado encargado de la delicada tarea de evaluar las postulaciones y elegir un ganador.

Como hemos señalado, Palma ya había expresado su desagrado por los versos del Himno, pero mantenía su cautela en no modificarlos:

Hay en ello mucho de fanfarronería portuguesa, y poco de la verdadera altivez republicana. Pero, con todos sus defectos, no debemos consentir jamás que la letra de la canción nacional se altere o cambie. Debemos acatarla como sagrada reliquia que nos legaron nuestros padres”. (citado en Raygada, 1954, I, p. 66).

Sin embargo, cambia de opinión, decide presidir el jurado y tras evaluar veinte postulaciones –más adelante declararía que fueron treinta y siete– se declara ganador al poeta José Santos Chocano, participante con el seudónimo de *Improntu* (sic).

Se esperaba que tal resultado fuese oficializado por un decreto de gobierno. En 1913 el gobierno dicta la Ley N° 1801 que sorprendentemente ignora los resultados del concurso de 1901 y va más allá, pues declara intangible la música y las antiguas letras del Himno Nacional, incluyendo la estrofa apócrifa que empieza “Largo tiempo el peruano oprimido”, que se había demostrado que no era de autoría de José de la Torre Ugarte, tal como lo señalaría el propio Alzedo en una carta de su puño y letra a su amigo don Juan D. Rivera, fechada en 1863, que transcribimos literalmente en lo tocante al punto:

[...] Tal es el deseo de saber quien fue el autor de nuestra Cancion Nacional: es decir de los versos. Y a efecto de satisfacer la curiosidad de V., le digo que, fue un caballero lqueño, Dn. Juan José Ugarte [sic] que también compuso los versos de la Chicha; y llegando estas piezas a mis manos les puse música.– Refiriéndome a la primera, conservo los versos originales de su misma mano, los que he sabido, que los han variado. Queriendo yo, pues, satisfacer



completamente el deseo de V., a mas de noticiarlo en lo que me pide, le transcribo toda la Cancion. [...] [firmado: José Bernardo Alzedo. (Citado en Raygada, 1954, I, p. 64)

A continuación, los versos que transcribe don Bernardo Alzedo:

Canción Nacional del Perú

Coro

Somos libres: seámoslo siempre;
Y antes niegue sus luces el Sol.
Que faltemos al voto solemne
Que la Patria al Eterno elevó.

Ya el estruendo de broncas cadenas
Que escuchamos tres siglos de horror,
De los libres el grito sagrado,
Que oyó atónito el mundo, cesó.
Por doquier San Martín inflamado
Libertad, libertad pronunció.
Y meciendo su base los Andes
La enunciaron también a una voz.

Somos libres &c.

Con su influjo los pueblos despiertan,
Y cual rayo corrió la opinión,
Desde el istmo a las tierras del fuego,
Desde el fuego a la helada región.
Todos juran romper el enlace,
Que natura a ambos mundos negó,
Y quebrar ese cetro que España,



BICENTENARIO
PERÚ
2024

PLATAFORMA DIGITAL
FONOTECA
BICENTENARIO

Accede a los diversos archivos que
conforman nuestro patrimonio sonoro



PERÚ Ministerio de Cultura



Reclinaba orgullosa en los dos.

Somos libre &c.

Lima cumple ese voto solemne,
Y severa su enojo mostró,
Al tirano impotente lanzando
Que intentaba alargar su opresión.
A su esfuerzo saltaron los fierros
Y los surcos que en sí reparó,
Le atizaron el ódio y venganza
Que heredó de su Inca y Señor.

Somos libre &c.

Compatriotas, no más verla esclava:
Si humillada tres siglos gimió,
Para siempre jurémosla libre,
Manteniendo su propio esplendor.
Nuestros brazos hasta hoy desarmados
Esten siempre cebando el cañon.
Que algún día las playas de Hesperia
Sentirán de su estruendo el terror.

Somos libres &c.

Escitemos los zelos de España,
Pues presiente con mengua y furor
Que en concurso de grandes naciones
Nuestra Patria entrará en parangon.
En la lista que de estas se forme,

Llenaremos primero el renglon,
Que el tirano ambicioso Iberino,
Que la América toda asoló.

Somos libres &c.

En su cima los Andes sostengan
La bandera o pendón bicolor
Que a los siglos anuncie el esfuerzo
Que ser libres por siempre nos dio.
A su sombra posemos tranquilos
Y al nacer por sus cumbres el Sol,
Renovemos el gran juramento
Que rendimos al Dios de Jacob.

Somos libres &c.

(Citado en Raygada, 1954, I, pp. 52-54)

Como queda demostrado, ninguna de las seis estrofas contiene los versos de “Largo tiempo el peruano oprimido”, etc., que sin embargo, el gobierno según Ley N° 1801, oficializa en 1913, cometiendo el grave error de declarar intangible un himno con estrofa apócrifa.

¿A qué se refería Alzedo cuando contesta en su carta a don Juan D. Rivera diciéndole, sobre las letras de la Canción Nacional, que “he sabido que las han variado”? (Citado en Raygada, 1954, I, p. 52). Probablemente a casos como el siguiente, en que un doctor llamado José Fernández Nodal, “abogado de los Tribunales de la República”, según él mismo señala, publica en un folleto titulado *Los peruanos ante las autoridades y el sacrosanto Concilio Ecuménico de Roma*, impreso en Londres en 1869, las siguientes letras o estrofas de lo que denomina “Himno conmemorativo de la Independencia Nacional del Perú. Música del maestro Bernardo Alcedo (donado del Convento de Sto. Domingo de Lima).— Adaptada en el certamen del año, 1821”. Son un total de siete estrofas, de las cuales solo transcribiremos las dos primeras,



BICENTENARIO
PERÚ
2024

PLATAFORMA DIGITAL
FONOTECA
BICENTENARIO

Accede a los diversos archivos que
conforman nuestro patrimonio sonoro



PERÚ Ministerio de Cultura



como evidencia de la circulación de versiones mezcladas, superpuestas, recortadas y libremente rehechas, a antojo de inspirados y sorprendentes nuevos creadores:

!Somos libres: !seamoslo siempre;
Y antes niegue sus luces el sol,
Que faltemos al voto solemne,
Que la Patria al Eterno elevó.

I

Ya el estruendo de broncas cadenas
Que escuchamos tres siglos de horror,
de los libres el grito sagrado
Que oyó atónito el mundo, cesó.
Por doquier San Martín inflamado,
Libertad, libertad pronunció;
Y meciendo su base los Andes,
La enunciaron también á una voz.

Somos libres, etc.

II

En fuego divino ellos inflamados,
de los Yncas las tumbas destaparon;
Del rojo cordon sus cráneos orlados,
A los peruanos libres saludaron.
¡Manes ilustres, prosapia inmortal,
Volved a las tumbas familia imperial!
No mas servidumbre á los hijos del sol,
Cesó la ignominia del yogo español.

Somos libres, etc.

(Citado en Raygada, 1954, I, p. 60).

No es necesario ser entendido en materia musical para caer en cuenta de que estos versos tienen una métrica que no encaja con la melodía de Alzedo.



En tal sentido, los versos ganadores del poeta José Santos Chocano en el concurso de 1901, sí fueron cuidadosamente seleccionados para que calcen sin conflicto con la música de Alzedo. Haga usted, lector o lectora, la prueba de entonarlos:

Estrofas

I

Si Bolívar salvó los abismos,
San Martín coronó la altitud;
y en la historia de América se unen
como se unen arrojo y virtud.
Por su emblema sagrado la Patria
tendrá siempre, en altares de luz,
cual si fuesen dos rayos de gloria,
dos espadas formando una cruz.

II

Evoquemos á aquellos que un día
nos legaron eterna lección;
y ensalcemos, no en vanas palabras,
sino en hechos, la Paz y la Unión.
¡Trabajemos! Las manos sangrientas
se depuran en esa labor;
¡que la guerra es el filo que corta,
y el trabajo es el nudo de amor!

III

El trabajo nos ciñe laureles,
Si la lucha nos dio libertad-
¡Trabajemos! ¡Abramos la tierra,

como se abre a la luz la verdad;
arranquemos el oro á la minas;
transformemos la selva en hogar;
redimamos el hierro en la industria
y poblemos de naves el mar!

IV

A vivir subyugados sin gloria,
prefiramos morir sin baldón,
que así solo verán nuestros héroes
satisfecha su noble ambición.
¡Somos libres! gritaron los pueblos;
y la Patria fue libre á esa voz,
¡como el Orbe salió de la Nada
á una sola palabra de Dios!

Sobre estas cuatro estrofas, la propuesta de Chocano mantenía intactos los versos del coro, pero como hemos señalado, la Ley de intangibilidad de 1913, hace tabla rasa de estos nuevos versos elegidos en concurso público, y declara intangible una estrofa apócrifa y, peor aún, suprime la quinta estrofa: “Escitemos los zelos de España,/ Pues presiente con mengua y furor/ Que en concurso de grandes naciones/ Nuestra Patria entrará en parangon./ En la lista que de estas se forme,/ Llenaremos primero el renglon,/ Que el tirano ambicioso Iberino,/ Que la América toda asoló.”

¿Cuál es el origen de la estrofa “Largo tiempo” etcétera? Tengamos presente que hubo muchas canciones patrióticas por razones de la efervescencia del sentimiento popular de independencia. Es así que Carlos Raygada encuentra que en el *Álbum de Ayacucho* aparecen siete estrofas de una obra titulada “Primera canción patriótica”, sin firma de autor. La primera de esas estrofas, a continuación del coro, dicen:

Largo tiempo el peruano oprimido
 La ominosa cadena arrastró:
 Condenado a una cruel servidumbre
 Largo tiempo en silencio gimió.
 Mas apenas el grito sagrado
 Libertad en sus costas sonó
 La indolencia de esclavos sacude
 La humillada cerviz levantó.

(Citado en Raygada, 1954, I, pp. 50, 51).

Raygada complementa sus comentarios señalando:

Es presumible que esta [...] composición, a juzgar por sus títulos, hayan sido utilizadas por los demás participantes en el concurso en el que Alcedo salió victorioso. Y de allí parte quizá la costumbre, poco a poco hecha ley, de la incorporación de la estrofa “Largo tiempo...” al Himno. Queda probado, pues, que dicha estrofa no fué escrita para la *Marcha Nacional* y que, publicada sin firma en el *Album*, no hay cómo demostrar que fuera escrita por el magistrado iqueño y menos aun que se trate de “una condensación de estrofas originales de [José de la Torre] Ugarte”, como se afirma en un artículo anónimo [...]. (1954, I, p. 51)

Con esta prueba, queda demostrado el origen de la estrofa de marras. Pueden cotejarse también las “pequeñas” modificaciones de los versos “Libertad en sus costas se oyó”, de José de la Torre Ugarte, y “Libertad en sus costas sonó” del anónimo *Álbum de Ayacucho*, y varias otras que circularon de la Canción Nacional, sin control ni concierto.

Polémica acerca de la música

Si la escritura representa un soporte más confiable ante las modificaciones y tergiversaciones a que puede estar sujeta una obra, y aun así el propio Estado peruano en 1913, durante el gobierno de Guillermo Billinghurst, declara intangible una versión apócrifa y hubo varias letras en circulación diferentes a las originales, como hemos mostrado, imaginemos qué avatares pudieron sucederle a la música del Himno

Nacional desde su creación, hace 200 años, más aun considerando que nuestra Canción Nacional, llamada luego Himno Nacional, no tuvo una partitura original sobreviviente de aquella que habría presentado Alzedo al concurso convocado en 1821.

Carlos Raygada señala que este panorama se vuelve más complejo aún debido a

un hecho verdaderamente reprobable: el insolente abuso de los editores extranjeros, que jamás han acudido a las autoridades en demanda de permiso para imprimir y vender el Himno propio del país ni se han tomado la molestia de consultarlas en lo que se refiere a su autenticidad histórica y artística. A esta libertad de edición se han debido los múltiples disparates, grotescas alteraciones y caprichos de todo orden que se comprueban en audiciones locales y sobre todo en el extranjero, ya sea por orquestas vivas o por medio de reproducciones fonográficas. (1954, I, pp. 99)

Es importante mencionar que esta justificada protesta de Raygada tiene como contraparte el hecho de que el propio Estado peruano contribuyó a hacer mucho más confuso el tema de la autenticidad histórica del Himno al no declarar oficialmente una versión que respetara la creación de Bernardo Alzedo y José de la Torre Ugarte. La falta de funcionarios entendidos en materia musical e histórica y la inopia de los propios gobernantes creó un vacío documental que permitió la proliferación de versiones impresas de partituras que hasta antes de 1869, eran básicamente cuatro: las de las casas Beyer, Ricordi, y las de los músicos Eklund y el propio Alzedo, “ninguna de las cuales tuvo carácter oficial normativo” (Raygada, 1954, I. p. 99).

A esto hay que sumar la presencia de la nueva tecnología de grabaciones de discos de carbón, disponible sobre todo en Europa y los Estados Unidos desde finales del siglo XIX, que contribuyeron a difundir más rápidamente el Himno Nacional, aunque sería más apropiado decir “himnos nacionales” o versiones múltiples de la creación de Alzedo. En su prolija investigación, Raygada reunió 55 partituras hasta el año de 1954 en que publica los dos volúmenes de su *Historia crítica del Himno Nacional*, ya mencionado. Ante la falta de un centro documental nacional de la música

en nuestro país, estos valiosos documentos no se han podido conservar y es posible que muchos hayan desaparecido.

Existieron también las grabaciones en cilindros de cera, como las que usó el alemán Enrique Brüning para sus célebres registros de música popular en Lambayeque, entre 1910-1924, aunque no hay constancia de que se haya registrado alguna versión del Himno Nacional en este soporte.

Y habría que añadir en este contexto de grabaciones, los rollos de pianola, un sistema mecánico que consistía en unos rollos de papel con unas perforaciones que permitía la “lectura” de las notas, sus duraciones e intensidades activando los martillos del instrumento. Tenemos noticias de al menos dos grabaciones del Himno en este soporte, que corresponderían a finales del siglo XIX e inicios del XX.

El soporte más extendido en que el Himno existió en la vida nacional –y el más frágil a la vez– fueron el oído y la memoria. El campo de la música es también el de las subjetividades y gran parte de la polémica sobre el Himno se sitúa sobre lo que algunos músicos o intelectuales consideraban agradable o no, sumado a la imposibilidad, como hemos señalado, de contrastar cualquier versión con una partitura original. El propio músico Carlos J. Eklund, con quien Alzedo sostiene una encendida polémica, comenta en 1863 en la *Crónica de la Capital de El Comercio* que el himno “cada vez que se cantaba en particular o en el teatro, quedaba sujeta (sic) al capricho o a la inteligencia del ejecutor”. (Citado en Raygada, 1954, II, p, 53).

La polémica Eklund – Alzedo

Alzedo radicó en Chile durante 40 años y a su retorno al Perú, en 1864, se dio con que circulaban diversas versiones del Himno Nacional, entre ellas una bastante difundida, la del mencionado músico sueco Karl Johann Eklund, –firmaba como Carlos J. Eklund–, además de la de la casa editora Beyer, ambas del desagrado del maestro Alzedo.

Todo hace indicar que ambos músicos, Eklund y él se encontraron circunstancialmente en la casa musical limeña Niemeyer e intercambiaron algunos puyazos que avivaron una relación confrontacional que habría de mantenerse hasta el fin de sus vidas. Un año antes del retorno de Alzedo al Perú, el entonces presidente

Pezet, le ofrece ocupar el cargo de Director de las Bandas del Ejército con un sueldo de 100 pesos mensuales, según resolución suprema de 1863. En ella se señala que ese cargo lo había ocupado hasta entonces Carlos Eklund y que luego de haber renunciado hasta en dos oportunidades, argumentando estar inconforme con sus haberes, se aceptaba su salida y se nombraba en su reemplazo al maestro Alzedo como “Director de las bandas de Música y Cuerpos del Ejército” (Raygada, 1954, II, p. 52). Esto habría echado más leña al fuego.

Al parecer a Alzedo le desagradó no solamente la versión de Eklund, que por entonces circulaba con buen viento comercial entre las casas musicales y los consumidores de partituras, sino además su soberbia en publicaciones como esta: “el que suscribe ha subsanado las faltas que ha notado desde años atrás, pues que dicha canción ha existido solo en la memoria, en copias manuscritas y en una edición impresa por Bayer (sic), todas malísimamente sacadas, pero más o menos aproximadas al original, muy viciada y desfigurada hasta en su misma melodía” (Citado en Raygada, 1954, II, p. 53). Si analizamos con objetividad, aquí Eklund no dice nada falso ni impropio, pues es verificable que no existía hasta entonces una versión ni oficial ni original, entendiéndose por tal aquella realizada por su propio autor.

Esto no agradó a Alzedo y así, *El Comercio* del 28 de mayo de 1864, publica este aviso: “*Canción nacional.*— En el establecimiento de música de los señores Niemeyer y Inghirami, calle de Mercaderes se hallan en venta ejemplares de una verdadera edición de la Canción Nacional del maestro Alcedo. Sabemos que el autor se ha decidido a hacer esta nueva edición porque las que había estaban adulteradas”. (Citado en Raygada, 1954, II, p. 54).

Esta es la chispa que enciende la pradera. Eklund se siente aludido y en carta que publica *El Comercio*, como todas las de este enojoso intercambio, le increpa a Alzedo que tras la nota mencionada se esconde su autoría y le insinúa su falta de valor en no decírselo personalmente. De ahí en adelante ocurre un denso enfrentamiento sobre teoría musical, donde cada uno trata de demostrar su superioridad de conocimientos, e insultos de ida y vuelta. Eklund le dice que decidió sacar esa publicación pues como Alzedo residía en Chile, no sabía si hasta entonces estaba vivo o muerto. Con no poca mezquindad le escribe que el Himno “en obsequio de la verdad,

posee en sus melodías fracciones que no son de mal gusto, sino bastante agradables [...] y que siendo adoptado por Himno nacional, razón suficiente[mente] poderosa para ser digno de mejor suerte” (Citado en Raygada, 1954, II, p. 171). Esa “mejor suerte” era, precisamente, la versión que ofrecía Eklund, como si se tratara de un acto de justicia musical ante un trabajo pobremente construido.

Todo se hubiese mantenido como un intercambio tenso pero interesante sobre el Himno –por ejemplo, Eklund le hace notar a Alzedo que no existía una versión única de su propia obra, cosa que se hace cada vez más evidente y le hace entender que su propuesta no es ajena al arte del contrapunto y las armonías correctamente planteadas–, sin embargo la discusión se precipita por caminos de tensión que los lleva al agravio personal. Eklund le dice que su himno es como “el retrato de una mujer, que revela y conserva espíritu del alma en su semblante, de algunas facciones bonitas, el cuerpo en su mayor parte feo y sin gracia; pero sobre todo malísimamente vestida” (Citado en Raygada, 1954, II, p. 171).

Alzedo le replica que es “el hombre más atrasado de cuantos han pisado nuestro suelo”, lo llama “zurcidor del Himno” y señala que mientras él tiene a su favor grandes obras musicales, a Eklund, tras un concierto como clarinetista en Valparaíso, “lo hicieron salir tirándole con cuanta inmundicia encontraron”. (Raygada, 1954, II, p. 175-176).

Eklund lo tilda de “musiquembustero”; se precia de tener a su favor 307 obras originales, y se jacta de ser un organista educado en Europa, lo que comparado con uno instruido en América, hace “la misma diferencia que entre un elefante y un pericote”. En una carta extensa publicada en dos partes, le dice “Pobre conservatorio si llegase a ser dirigido por usted u otro igual”. (Raygada, 1954, II, p. 182-183). Todo esto obliga a Alzedo a publicar una versión propia del Himno en 1864.

En el balance implacable que ofrece el paso del tiempo, la figura de Eklund es recordada como el polemista de Alzedo y no como un compositor de obras perdurables; aunque es justo señalar que sus versiones, difundidas abundantemente en instituciones educativas, espacios públicos y privados, permitieron, quiérase o no, mantener en vigencia el Himno de Alzedo. Y también sería sensato considerar que tal

vez su obra haya pasado desapercibida por la ausencia de difusión más que por su falta de méritos, algo frecuente en el Perú².

Finalmente, es de justicia reconocer que Eklund habría sido el primero en llevar el Himno a su tonalidad actual de fa mayor, pues hasta entonces las versiones se interpretaban en sol mayor.

La restauración del Himno Nacional

La llegada del italiano Claudio Rebagliati (1843-1909) al Perú en 1863, a la edad de 20 años, significa un suceso importante para las instituciones musicales en Lima y abre un nuevo capítulo en la historia del Himno Nacional. (Puede verse la biografía de Rebagliati más adelante).

La falta de una versión oficial y la preocupación por la abundancia de versiones inconsultas, animan al compositor José María Valle-Riestra (1858-1925) a escribirle a una carta a su colega Rebagliati, el año de 1900:

Obra de piadoso patriotismo sería, me parece, impedir las ejecuciones escandalosas que á cada paso oímos los días de aniversario en nuestros teatros, plazas y paseos, ejecuciones en las que se le presenta cambiado según el capricho o el humor de directores de orquesta o banda, que le quitan o agregan lo que más les viene á cuento, basándose para sus arreglos, casi siempre en ediciones que nos vienen del extranjero y que no respetan ni su forma ni su espíritu. (Citado en Raygada, 1954, I. p. 147).

Para ilustrar su incomodidad cita la *Gran Guía Sudamericana*, “obra publicada en Montevideo, que ha circulado profusamente en todas las repúblicas de América, á la que se ha suscrito nuestro gobierno y en la cual aparece el himno peruano adornado con una introducción que nunca ha sido suya y con infinitas añadiduras y variantes que lo convierten de hermoso en ridículo y vulgar”.

² Puede oírse una versión electrónica (con sonidos MIDI) de la versión de Eklund de 1863 en el siguiente enlace, aunque desconocemos exactamente la fuente de la se tomó y el cuidado puesto en la edición: <https://www.youtube.com/watch?v=tFruwJtIBbk>

Y continúa escribiéndole:

para rogarle que ponga algún remedio al mal que usted conoce y deplora tanto como yo. Nadie sino usted puede hacerlo con la suficiente autoridad y con tan completo conocimiento del asunto puesto que para ello lo designan su larga é íntima amistad con el ilustre autor [Alzedo] y el encargo y autorización que de él recibiera para hacer una edición correcta de su obra.

Al día siguiente, el 5 de marzo de 1900, Rebagliati le responde en un tono similar: “es idéntica la patriótica indignación que siento por la manera como se ha venido prostituyendo ese símbolo de todas nuestras glorias nacionales [...] yo me precio, con íntima satisfacción de poseer la verdadera y genuina tradición de este hermoso canto, porque lo recibí de los labios de su mismo autor, quien me honraba con su íntima amistad y paternal cariño”. (Citado en Raygada, 1954, I, p. 148).

Para situar las cosas en contexto, el maestro Alzedo había fallecido hacía veintidós años y en las siguientes líneas Rebagliati narra de qué manera colaboró en la restauración del himno, enfatizando siempre la complacencia y aprobación del maestro:

A fines del año 1869 [nueve años antes de su fallecimiento, nota mía] insté al ilustre Alcedo para que pusiese término á tanto escándalo publicando él mismo siquiera una reducción de su obra para canto y piano y para piano solo, obteniendo en respuesta: que sentía el peso de sus años; [contaba entonces con 81 años de edad, nota mía] “que su vista debilitada y su trémulo pulso le impedían acometer tan pesada tarea”.— Solicité entonces su autorización para hacer yo ese trabajo con la condición de someterlo después a su aprobación, á lo que él accedió gustoso y confiado.— Me puse, pues, á la obra, comenzando por hacerle cantar a él mismo la melodía, que yo escribí al mismo tiempo. En seguida la armonicé procurando darle interés, vigor, acentuación adecuada y variedad de ritmos al acompañamiento, y compuse además una corta introducción para preparar bien la entrada del espléndido coro.— [Oír aquí la introducción].— Mi trabajo, lo digo con satisfacción, mereció la entusiasta aprobación del ilustre autor, y me autorizó á publicarlo.— Al año siguiente mandé hacer por la casa Vismara de Milán una

edición para piano solo, que se agotó en poco tiempo, no quedando en mi poder un solo ejemplar.– Últimamente traté de evocar mis recuerdos, y la he reconstituido instrumentándola para gran orquesta [oír aquí esta versión] y para banda militar, e hice de ella una reducción para canto y piano y otra para piano solo [oír aquí esta versión].– Así pues, la obra que usted pide hace tiempo que está concluida y voy á dar los pasos necesarios para que el supremo gobierno se digne aceptarla, y decretar que en las ceremonias oficiales no se ejecute sino en esta, su verdadera forma. (Citado en Raygada, 1954, I, p. 149-150)

Sin embargo, algunos músicos expresaron su desacuerdo con esta iniciativa de Valle-Riestra y Rebagliati, en una tensa polémica registrada en *El Comercio*, que resumiremos a continuación.

En contra de la restauración

La primera crítica fue lanzada por el inspector de instrucción y funcionario de educación, Francisco F. Brenner, bajo el argumento de que tratándose de un himno sagrado, “no podemos fundar su exactitud en lo que nos digan personas más o menos autorizadas, sino que debemos, en lo posible, referirnos á documentos que merezcan fe”. Y añade que el trabajo realizado por Rebagliati “será evidentemente correcto, hermoso y basado en los recuerdos razos que el señor Rebagliati ha podido *evocar*; pero no el trabajo fiel de la obra de Alcedo”, (Citado en Raygada, 1954, I, p. 151-152), colocando una dosis de descrédito sobre el trabajo restaurador de Rebagliati.

Al día siguiente, el compositor y maestro limeño José Benigno Ugarte (1858-1919), bajo el seudónimo de *Avoquini*, añade nuevos cuestionamientos: “Que existan malas instrumentaciones, que no se le dé la importancia debida a este himno, –lo que es verdad– no es razón para que hoy se pretenda mejorar la composición del autor [...], ni menos enriquecerla, con *armonización*, según la escuela moderna”. (Citado en Raygada, 1954, I, p. 155). Y añade que, puesto que Alzedo había demostrado en su libro *Filosofía elemental de la música*, conocimientos técnicos de la armonía y erudición musical, “no es posible aceptar que su obra, reputada como una de las

mejores del mundo, sea pobre en armonía y necesite reforma”. (Id. p. 155). Añade que:

La restauración de una obra no consiste en presentarla mejor; sino en recuperarla tal cual fue. [...] Si ha habido malas instrumentaciones ó arreglos ó transcripciones, no pensamos que haya derecho en nadie, ni en el gobierno para obligar que se ejecute tal ó cual arreglo únicamente. ¿Y si se presentaba posteriormente otro compositor más feliz que el agraciado oficialmente y ofrecía un mejor trabajo? ¿Sería justo que no se pudiera ejecutar este último? No; no creemos que pueda aceptarse.– El arte libre es el de los óptimos frutos. (Id., p. 155)

Luego de tres meses de silencio, el 13 de junio de 1900, siempre en *El Comercio*, el gobierno comunica que habiendo presentado el maestro Claudio Rebagliati una solicitud para que se adopte oficialmente su obra de restauración del Himno Nacional, ha decidido conformar una comisión para que elabore un informe al respecto.

Una comisión evaluadora y tres versiones del Himno Nacional

Esta comisión, presidida por Valle-Riestra tendrá como una de sus primeras tareas solicitar a la municipalidad “que haga un registro en su archivo con el objeto de ver si encuentra en él, algún ejemplar del himno patrio, tal como se cantó en la noche de su estreno” (Citado en Raygada, 1954, I, p. 157)

Es decir, hace ya más de 120 años el Estado peruano se impuso la tarea de recuperar la versión original de Alzedo presentada en agosto de 1821, publicando además, un aviso en *El Comercio*, en junio de 1900 que, entre otras cosas, decía: “el secretario de la referida comisión [Pedro López Aliaga] apela al patriotismo de cualquier persona que conserve en su poder algún ejemplar rigurosamente auténtico de la canción peruana, para que lo haga conocer a la comisión, contribuyendo así a resolver el punto en cuestión”. (Citado en Raygada, 1954, I, p. 157).

En respuesta se presentaron tres personas con sendos documentos que reclamaban cada uno, ser poseedor de la partitura original. Mencionaremos en primer lugar a Francisco F. Brenner, el ya citado inspector de educación, quien declara que

recibió de manos de su amigo Juan de Dios Benites, un folleto que, entre otras cosas contenía la “Música del maestro Bernardo Alcedo (donado del Convento de Santo Domingo de Lima) adoptado en el certamen del año 1821”. Se trata del documento del doctor Nodal (véase la página 18) autor de siete estrofas que combinan las originales de José de la Torre Ugarte con otras de su apasionada creatividad que, como hemos señalado, resultan imposibles de frasearse con la música del Himno. Es decir, presenta como histórica una versión que suprime las estrofas originales y las reemplaza sin métrica ninguna, por las suyas.

La segunda documentación alcanzada corresponde a un señor limeño Enrique Delboy, quien entrega una copia manuscrita del Himno Nacional firmada por Alzedo, quien se la habría obsequiado al suegro de Delboy, un doctor de apellido Dorado. Al morir este, la legó como herencia familiar. Delboy indica en su carta a la comisión Valle-Riestra: “Si el que remito a usted no es, ciertamente el que Alzedo presentara a San Martín, cuando se estrenó el himno, es sin embargo copia autorizada por el autor y posee el inestimable mérito de haber sido revisada por él y poder, por consiguiente, poner término a las discusiones que se han suscitado al respecto”. (Citado en Raygada, 1954, I, p. 158)

Confía, además, en que un músico de su talla, habría revisado la partitura para no entregarla con faltas. Esta afirmación es cuestionable, pues es sabido que las erratas se filtran en cualquier documento, más aún si el obsequio no era para una banda de músicos o un músico, sino para un amigo.

Y la tercera respuesta al llamado de la comisión provino de un músico de edad avanzada, don Francisco Filomeno quien manifiesta conservar una *cartina*, una hoja suelta con la melodía del himno, que le fuera entregada por el propio Alzedo durante los ensayos que hacían para cantarlo el 28 de julio de 1936, bajo su conducción. Escribe así en carta dirigida a la comisión, el 28 de junio de 1900: “Recuerdo que la canción no tenía introducción alguna y que la orquesta y las bandas militares, tocaban como tal el mismo coro con el consentimiento del autor”. (Citado en Raygada, 1954, I, p. 161).

La tarea para la comisión consistía ahora en examinar las tres propuestas y dictaminar. Si se recuperaba el documento original, la propuesta de Rebagliati de

oficializar su versión quedaba sin efecto; de lo contrario, habría que tomar en cuenta su propuesta.

El dictamen

El secretario municipal notificó que no había encontrado nada en su archivo. Sobre los documentos presentados por Francisco F. Brenner, la comisión la desestima aduciendo que era una reproducción de la versión de Eklund, el músico sueco con quien Alzedo había tenido una áspera polémica. Carlos Raygada apunta que esto es un error de la comisión, pues lo que presentó Brenner no era de Eklund sino una versión auténtica de Alzedo, pero de 1864 y lo que se buscaba era la versión histórica de 1821. (Raygada, 1954, I, p. 173).

Respecto a la de Delboy, la comisión manifiesta que “contiene tales errores de armonización y tan caprichosos e inoportunos giros melódicos que es forzoso convenir en que el maestro Alcedo firmó la dedicatoria de un ejemplar que no había sido revisado por él”. (Raygada, 1954, I, p. 164). Esta respuesta motivó la protesta de Delboy quien cuestiona que la comisión presente a Alzedo “como un infeliz que no supo lo que firmó” (Id. p. 168).

Finalmente, la comisión dictamina que la *cartina* entregada por Filomeno “estaba conducida con la sencillez y oportunidad debidas, y conforme en todo con las tradiciones que se conservan de esta obra de Alzedo”, que además concuerda con el trabajo presentado por Claudio Rebagliati. Y puesto que lo que presenta Filomeno es solo la melodía, no se opone en nada a la armonización del maestro italiano.

La ausencia de un himno oficial se expresó en la proliferación descontrolada de partituras, grabaciones discográficas que incluían pronunciaciones incorrectas por desconocimiento del idioma o porque las propias versiones circulantes carecían de rigor, y debido a que la difusión del himno nacional había quedado a la libre iniciativa de quien pudiese o quisiese. Así, el señor Francisco F. Brenner, como funcionario de educación, al saber que la comisión había descartado los documentos que presentó, quiso imponer la versión del himno que daba por histórica –más exactamente la versión del doctor Nodal, que hemos comentado– y encargó una edición de la canción nacional con instrucciones para que sea “cantado con gran solemnidad, y con

acompañamiento de orquesta y bandas militares, en el día y hora que oportunamente se determinarán”, (Citado en Raygada, 1954, I. p. 162), lo que genera el reclamo de la comisión que solicita al ministro de gobierno que “ordene que nadie puede enseñar la canción peruana en actos públicos oficiales, sin que antes haya quedado resuelto lo conveniente en la solicitud que motiva este informe” [se refiere al pedido de Rebagliati para que el gobierno oficialice su trabajo de restauración].

Setenta y nueve años después de la aprobación de la canción de Alzedo, seguía siendo motivo de ardorosa polémica ante la inercia del Estado peruano.

Los reclamos tomaron a veces tonos de xenofobia y nacionalismo, dos caras de un mismo prejuicio, como cuando Brenner ante el dictamen adverso emitido por la comisión, manifiesta su desconfianza sobre “el voto de un jurado, cuyo presidente, señor J. M. Valle Riestra, expresó, desde el principio, el más ardiente deseo de que el gobierno aceptara como himno oficial el presentado por dicho Rebagliati; y en el cual figuraban dos músicos extranjeros [alude a Rebagliati y Eklund] que no debieron emitir opinión en una materia rigurosamente nacional”. (Citado en Raygada, 1954, I. p. 167)

Por su parte, el señor José Benigno Ugarte, *Avoquini*, vuelve con nuevos y más afilados argumentos, que se resumen en que el Estado no puede imponer una versión exclusiva y única. Se pregunta:

¿Cuál sería la facultad constitucional por la que el gobierno declara que el trabajo del señor Rebagliati es el que debe ejecutarse en los actos públicos? ¿cuál sería la sanción para la contravención? Y si mañana se hacía ejecutar otro arreglo mejor, con otra instrumentación superior ¿el gobierno castigaría al músico que así procediese? –Sería injusto y aun ridículo.– El arte libre sin imposiciones: el recuerdo histórico libre, expansivo, manifestado no a merced de las órdenes gubernativas, sino de la cultura del pueblo: es lo apetecible en música como en toda manifestación artística. (Raygada, 1954, I, p. 175).

Tales ideas no dejan de causar sorpresa por haber sido formuladas a inicios del siglo XX, cuando los discursos sobre la intangibilidad de los símbolos patrios eran preferibles a aquellos que permitieran la diversidad. Los modernos argumentos planteados por *Avoquini* sintonizan con el espíritu de esta curaduría en tanto centran

su atención más que en la oficialidad de los símbolos, en lo que representan para los pueblos y en cómo se van construyendo más allá de las fronteras normativas establecidas por las autoridades. Una canción nacional no deja de ser un producto artístico, y su asimilación desde los sectores populares y las comunidades de músicos, pueden transformarlo excediendo la rigidez de los decretos. Continúa *Avoquini*:

Las canciones nacionales forman parte de ese sentir y saber de los pueblos que hoy se llaman folklore [sic]. La música de este género debe ser sagrada para los reformistas. Y toda variedad o perfección que se pretenda, tiende a una imposición que lastima el sentimiento popular. [...] En los países monárquicos se explica que en los actos oficiales se obligue a ejecutar tal o cual marcha [...] pero en un país republicano, no puede haber obligatorio más que los toques militares; y no creemos que exista ningún país que la de tal o cual música sea oficial. (Citado en Raygada, 1954, I, p. 175)

Es conveniente recordar que el trabajo restaurador de Rebagliati en relación al Himno Nacional ya había sido terminado en 1869, cuando Alzedo tenía 81 años; por ello, lo que buscaba Rebagliati era oficializar su restauración que además contaba con algo que no podía conseguirse con decretos: la aprobación del maestro. Así, la polémica sobre lo “correcto” o “incorrecto” pierde sentido y se abre paso una nueva perspectiva en la que si el Himno restaurado es bello y satisfactorio para su creador, no hay más discusión. Desde esta premisa es que juzgamos que el Himno Nacional restaurado por Rebagliati tiene una importancia histórica enorme.

El gobierno de López de Romaña aprueba la versión de Rebagliati

El 8 de mayo de 1901 el presidente Eduardo López de Romaña firma la Resolución Suprema que, en atención al informe de la comisión Valle-Riestra, dice: “1º. Apruébese la restauración de la música del himno patrio, llevada a cabo por el profesor Claudio Rebagliati [...] 2º En los actos oficiales no podrá entonarse otro himno que el aprobado por esta resolución [...]”. (Citado en Raygada, 1954, I, p. 182-183).

A renglón seguido, la resolución se concentra en señalar las inconveniencias de las letras y todo lo que ya hemos referido en la página 14, para lo cual convoca aquel concurso ya comentado, en que resulta ganador el poeta José Santos Chocano.

Por razones prácticas no vamos a transcribir el contenido íntegro de la resolución, pero, acertadamente el crítico Carlos Raygada señala los siguientes errores, dando la sensación de que cada aparente solución, lo que hace es más bien generar nuevos conflictos que bien vale citar, como ejemplos de lo que una burocracia incompetente es capaz:

[...] no podemos tomar este documento como un modelo de redacción ni siquiera como una muestra de sentido común [...] En primer lugar se afirma que la música de Alcedo “ha sido adulterada desde entonces (1821) por no haberla editado su autor y no haber existido sino una partitura”. Falso de toda falsedad: desde 1821 hasta 1869, casi medio siglo, existieron en Lima, por lo menos, cuatro ediciones: La de Beyer, la de Ricordi, la de Eklund y, finalmente, la editada por el propio Alcedo para refutar al sueco. [...] En segundo lugar, es inexcusable el tremendo disparate de “Que es necesario poner fin a las alteraciones caprichosas hechas en la canción nacional, *para que se conserve tal como fue arreglada por su autor.* (Raygada, 1954, I, p. 183).

Raygada protesta con justa razón porque si el decreto supremo aprueba la restauración de Rebagliati es precisamente porque no busca conservar la canción nacional “tal como fue arreglada por el autor”, sino que al no haberse podido hallar el original, acepta esta restauración basada en la melodía original. Esto, sin embargo, no plantea los términos en una perspectiva correcta porque si se hubiera recuperado la versión original de 1821, es posible que haya sido solamente la transcripción de la melodía con algún bajo cifrado o idea general de la armonía, lo que hubiera exigido que se elabore una versión para banda, orquesta, coro, canto y piano, piano solo, etcétera, tareas que, al parecer, Alzedo no hizo, o las hizo de una manera tan personal que contribuyó a la abundancia de versiones y a la confusión.

Como prueba de ello, su alumno Francisco Filomeno mostró la *cartina* de puño y letra de Alzedo y comenta que, al no tener una introducción “tocaban como tal el

mismo coro con el consentimiento del autor; y es por esto que verá usted al principio de la cartina esos 15 compases de cuenta”. (Raygada, 1954, I, p. 161).

Las otra razones justas de las protestas de Carlos Raygada sobre el contenido de la resolución suprema se basan en que Alzedo *compuso* el himno, no lo arregló: «Es pues, necesario aclarar que la Canción no fue “arreglada” por su autor sino compuesta por él y *arreglada* o *restaurada* por el profesor recurrente». Así sucedió por encargar ocuparse de asuntos musicales a funcionarios que no discernían “arreglo” de “composición”, e “instrumentación” de “armonización”.

Asimismo, Raygada se pronuncia contra el artículo 2º porque considera que no solamente debería referirse a los actos oficiales sino a todos los actos, tanto públicos cuanto privados, sean oficiales o no, en los que no deberá entonarse otra versión que la oficial, pues se trata de un Himno que representa a toda la nación. Finalmente cuestiona el término “entonarse”, asociado al canto, pues debió decir “ejecutarse”, que tiene un sentido más amplio.

La tenacidad de Rebagliati en defensa de su obra restauradora logró imponerse al demostrarse que su fuente coincidía con la partitura o *cartina* manuscrita de Alzedo que entregó a la comisión el viejo Francisco Filomeno, así lo estableció la comisión, y así lo dictaminó el Estado peruano en 1901, a pesar de una redacción altamente cuestionable.

El estreno de esta versión sucedió durante una velada en el desaparecido teatro Politeama en homenaje al héroe Francisco Bolognesi, antes incluso de su aprobación por el gobierno, causando “entusiasmo intenso en toda la selecta concurrencia que por dos veces la escuchó de pie en medio de verdadero recogimiento”, según se lee en *El Comercio* del 26 de julio de 1900. (Citado en Raygada, 1954, I. 177). La oportunidad no podía ser mejor, pues se trataba de una colecta para erigir un monumento al coronel Bolognesi, el Héroe de Arica, acudiendo a donaciones públicas y privadas en los duros años de la post guerra con Chile.

La crónica dice más: “Coros de caballeros y de señoritas compuestos por más de sesenta personas, orquesta de otros tantos ejecutantes, fueron los que se encargaron de conmovier nuestros corazones peruanos entonando con marcial

energía el espléndido canto de Alzedo”, bajo la batuta del propio Claudio Rebagliati. (Citado en Raygada, 1954, I. 177).

El Himno Nacional en las Olimpiadas de Berlín de 1936

Treinta y seis años más tarde, una delegación de deportistas peruanos participaba en las Olimpiadas de Berlín, en pleno apogeo del nazismo alemán. La historia del encuentro de la selección peruana de fútbol con su similar de Austria ha sido motivo de vivas polémicas, reclamos, discursos nacionalistas y especulación extra deportiva. Por no tratarse del tema de esta investigación, sugerimos la lectura del texto de Luis Carlos Arias Schreiber, *La verdadera historia de los olímpicos peruanos*, (2017) publicado en <https://revistasudor.com/la-verdadera-historia-de-los-olimpicos-peruanos-berlin-1936/>

Para la presentación de la delegación olímpica se utilizó de manera oficial en Berlín la versión para banda del músico austriaco Leopold Weninger, basada en la restauración de Rebagliati, que habría sido solicitada cablegráficamente por Manuel Mujica Gallo y enviada desde Lima por vía aérea, según narra Carlos Raygada. Añade que “después de haber sido utilizada en tan brillante oportunidad, sirvió de modelo para [...] la partitura que con unánime aprobación estrenó en 1939 la Orquesta Sinfónica Nacional” (1954, I, p. 202). Recordemos que nuestra primera orquesta fue fundada en 1938 y su concierto inaugural fue el 11 de agosto de ese año, no en 1939, como señala Raygada. Tuvo como primer número al Himno Nacional dirigido por el maestro austriaco Theo Buchwald.

Historia reciente

El año 2008 el autor de la presente investigación halló entre archivos musicales diversos, la siguiente versión del Himno Nacional del Perú, reproducción facsimilar del original depositado en el Museo de Historia Nacional, hoy Museo Nacional de



BICENTENARIO
PERU
2024

PLATAFORMA DIGITAL

**FONOTECA
BICENTENARIO**

Accede a los diversos archivos que
conforman nuestro patrimonio sonoro

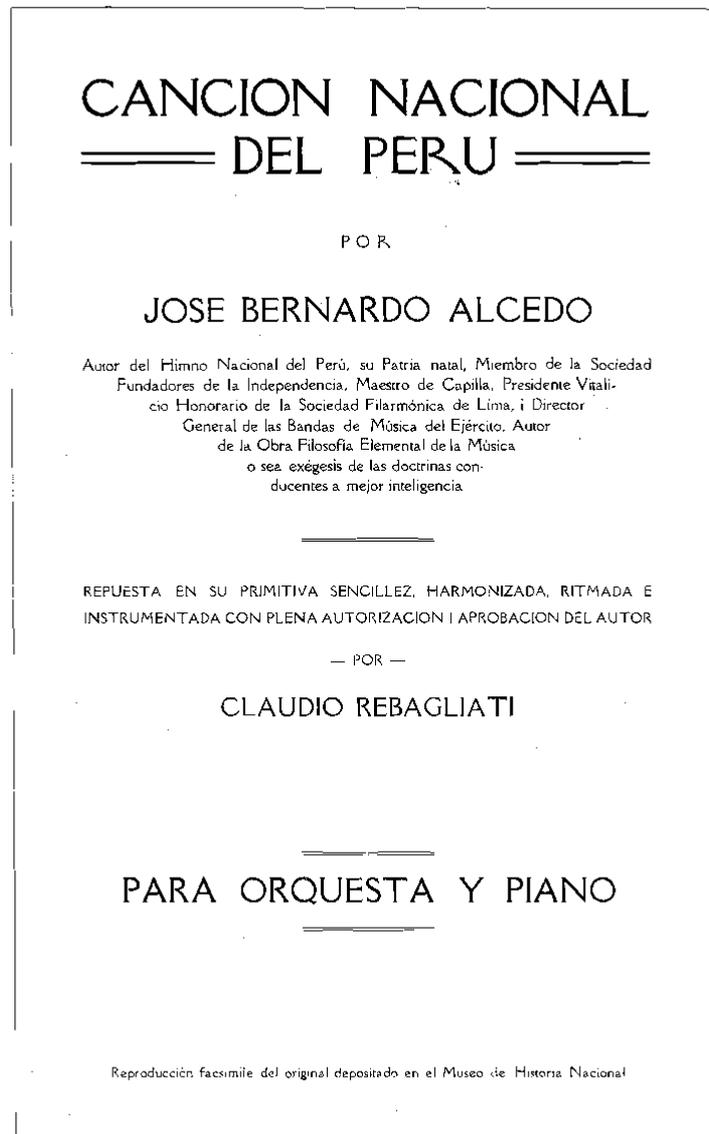


PERU

Ministerio de Cultura



Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Carátula de la edición facsimilar de la Canción Nacional del Perú, de José Bernardo Alcedo, “repuesta en su primitiva sencillez, harmonizada, ritmada e

instrumentada con plena autorización i aprobación del autor” por Claudio Rebagliati, sobre la que se basa la edición crítica de Harth-Bedoya.

Según el numeral 12 de un total de 55 partituras analizadas por Raygada, sería de mayo de 1869 o 1870 y estuvo depositada en el Museo de la República, Pueblo Libre (Magdalena Vieja), hoy Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Esta partitura fue compartida al maestro Miguel Harth-Bedoya, entonces director de la Orquesta Sinfónica de Fort Worth, Texas, con quien decidimos hacer el melografiado digital, es decir, el ingreso nota a nota en un programa de ordenador que permitiera por primera vez su edición y posterior publicación, así como una grabación con esa orquesta norteamericana, suceso que ocurría por primera vez en la historia nacional puesto que las grabaciones anteriores habían sido para banda de músicos o diversas versiones líricas, tal como la presente investigación documenta. El objetivo final era, obviamente, recuperarlo e impedir que permanezca desconocido para las generaciones del presente y el futuro.

Publicación histórica del Himno Nacional del Perú, versión Alzedo-Rebagliati en edición crítica de Miguel Harth-Bedoya

La publicación de esta versión del Himno Nacional del Perú significó un acontecimiento histórico de revaloración de su autor, el maestro José Bernardo Alzedo y de su orquestador, el italiano Claudio Rebagliati, pues se trata de un documento que estuvo archivado sin que el Estado la publique, corriendo igual suerte que la versión facsimilar del manuscrito de 1864 que se encuentra en la Unidad de Archivos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (ex Museo de Historia Nacional).

Si las estrofas del himno han podido dejar de representar los intereses de la colectividad del siglo XIX, como han señalado diversas voces, la composición musical de Alzedo se ha afianzado en el imaginario colectivo como un elemento importante de oralidad.

Como hemos señalado, en 1864 Alzedo decide publicar una versión original del Himno Nacional –presionado por Eklund quien un año antes había empezado a divulgar con gran éxito su propia versión–, y en 1869 se dedica a restaurarlo y

orquestarlo con Claudio Rebagliati, a su satisfacción, como hemos referido. A este músico italiano, el de mayor importancia para la historia de la música peruana, se le debe en gran medida la permanencia del Himno Nacional en la memoria de los peruanos. Sus compases de introducción son ya indesligables de la melodía y preludian el canto, templando la emoción. Como bien señala Raygada “lo que hoy se ejecuta en todas partes [...] es la versión de Rebagliati. Conviene repetirlo e insistir en ello para salvar la censurable omisión de su nombre”. (1954, I, p. 186).

El manuscrito de la versión orquestal de nuestro Himno Nacional es un documento musical impecable que contiene todos los detalles de orquestación, matices y expresiones musicales que dan a conocer el alto nivel de Alzedo y Rebagliati. Tiene dos versiones u opciones para ejecutarse: Una con la estrofa cantada y otra sin ella. La edición de Harth-Bedoya ofrece la versión orquestal sin la estrofa cantada, es decir netamente orquestal.

Su orquestación está inspirada en las obras sinfónicas europeas de mitad del siglo XIX, presumiblemente influenciada por Verdi, dadas sus semejanzas sonoras. Algunos detalles particulares de su orquestación radican en el uso de dos saxofones contraltos adicionales al resto de las maderas usuales; bombardón –sustituido por tuba en caso de ausencia– y solamente bombo y tambor militar por toda percusión, descartando los timbales tradicionales e incluso los platillos.

El uso del primer saxofón se aprecia mucho mejor en el tema de la estrofa, doblando al unísono con el oboe y a la octava con la flauta. Esta combinación sonora le otorga un toque de originalidad sinfónica que no se encuentra en otras versiones orquestales.

En cuanto a los detalles de expresión, el Himno lleva indicaciones específicas respecto de su carácter musical: El *tempo* inicial se indica *Enérgico-marcial*, y cuando comienza el tema del coro, aparece la indicación *impetuoso*. En contraste se señala *con bella sonoridad, cantado* en la melodía de la estrofa, mientras en el resto figura *bien staccato y ritmado el acompañamiento*. Todo esto denota la atención y devoción artística con que Alzedo y Rebagliati trabajaron su restauración.

Como detalle señalaremos que esta versión histórica fue la primera obra musical que se escuchó en el Gran Teatro Nacional, previa incluso a su inauguración oficial,

para someter su cámara acústica a los ajustes técnicos finales. En una intervención emotiva captada con un teléfono móvil, el maestro Miguel Harth-Bedoya dedica esta primera música a los trabajadores que construyeron el teatro. [Aquí en enlace <https://www.youtube.com/watch?v=0rmNZt3RO5U>] Y fue también la obra inaugural en su estreno oficial, en julio de 2011, con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Nacional de Niños y el Coro Nacional del Perú.

Elogio a Claudio Rebagliati

Claudio Rebagliati llegó al puerto del Callao en 1863, a los veinte años. Lima era una ciudad que gustaba de las óperas que se representaban en los teatros Principal y Forero –Segura y Municipal de hoy, respectivamente. La moda francesa se mezclaba con gente descalza amante de zamacuecas y yaravíes en los solares de una ciudad de gallinazos y terremotos.

Rebagliati, nacido en Noli en 1843, fue miembro de una familia de músicos. Su padre lo instruyó desde niño y precozmente era ya un destacado violinista que sorprendía interpretando piezas del también genovés Paganini. Con apenas nueve años ocupó el cargo de maestro concertante en el teatro de Ajaccio, en Córcega. A los quince fue director de orquesta de la compañía lírica de Paolo Ferreti, con la que se presentó en la ciudad de La Serena, en Chile, a donde emigró con su familia en busca de nuevos horizontes en Sudamérica.

Su llegada a Lima despertó interés en la prensa que elogió su talento. Gracias a su calidad musical y simpatía, rápidamente desarrolló una intensa vida musical. Participó en funciones benéficas en las sociedades musicales de su tiempo, generalmente como concertista de violín y organizador de veladas. Reunió una cantidad nunca vista de maestros músicos con los que interpretó versiones suyas de fragmentos de ópera y otras obras muy estimadas de Rossini, Donizetti y Gounod. Fue maestro de piano, canto y violín, contribuyendo al impulso de la música académica y a la organización de las instituciones musicales de su época. Se desarrolló como compositor y recopilador de diferentes géneros de música sudamericana.

Siendo aún joven reunió 22 piezas para piano que fueron publicadas en la Editorial Sonzogno de Milán, hacia 1870, bajo el título de *Álbum Sudamericano*,

colección de bailes y cantos populares, una “colección [...] de aires populares inéditos y anónimos, conocidos en Sud America solo por tradición [y que está] dirigida a conservar en forma correcta, temas que el tiempo haría olvidar seguramente para siempre”, según escribió.

Este Álbum, una de las primeras publicaciones de este tipo en Sudamérica incluye trece zamacuecas, cinco yaravíes, dos tonadas chilenas, una cashua y un baile arequipeño. Su importancia para la historia de la música popular es grande, pues nos acerca al conocimiento del repertorio popular de la época, en especial de la zamacueca y el yaraví, dos géneros que fundaron la tradición mestiza peruana.

Su obra *Rapsodia peruana. Un 28 de julio en Lima*, obertura a gran orquesta, fue estrenada en 1868. Se trata de un conjunto de piezas populares articuladas en torno al Himno Nacional que constituye una de las primeras obras escritas para orquesta en Sudamérica. Está compuesta de pregones como *La tizanera*, la canción patriótica *La chicha*, escrita por Alzedo en homenaje al libertador San Martín, un yaraví, una cashua, la canción *Libertad, luz divina del mundo*, la *Marcha del Ataque de Uchumayo*, del limeño Manuel Bañón –la más emblemática del ejército peruano en el siglo XIX– y la *Marcha Morán*, inspirada en nuestra naciente república.

Carlos Raygada destaca que en la partitura *Rebagliati* indica que el yaraví sea tocado por “queñas o flautas”, algo inusual en una época que no incorporaba instrumentos nativos o de tradición no occidental en las composiciones.

Con esta obra escrita a los 25 años, *Rebagliati* ofrece un testimonio vivo como si paseara por las calles limeñas atento a la música que proviene de los ventanales de la aristocracia, pero también de las casas modestas de los mestizos que cantan yaravíes, cashuas y pregones anónimos, la música que acompañó las gestas heroicas de la independencia y que llevaron como corolario la frase victoriosa “Somos libres, seámoslo siempre...”

A esa edad de 25 años fue solicitado por Bernardo Alzedo para restaurar el Himno Nacional que venía siendo desvirtuado en su forma original. La confianza del maestro en sus conocimientos musicales dio como resultado la única versión del Himno que cuenta con su aprobación.

Se desempeñó como concertino del Teatro Principal entre 1863-1874 y fue fundador de la Sociedad Filarmónica de Lima, que le entregó en 1868 la medalla de oro en Honor al mérito. A él se le debe que Lima haya oído por primera vez la ejecución de obras de compositores como Felix Mendelssohn, Weber, Schubert, Kalkbrenner, Thalberg, Mozart, Schubert, Beethoven, Meyerbeer, Rossini, Mercadante, Bellini, Donizetti, entre otros.

Claudio Rebagliati se adelantó al fenómeno europeo del nacionalismo musical, pues obras de la trascendencia de las *Danzas húngaras* de Brahms fueron compuestas recién un año después del estreno de su *Rapsodia peruana*, mientras que el primer grupo de las Danzas eslavas de Dvořák fue compuesto una década después, en 1878.

Durante los violentos episodios de la invasión chilena a Lima en 1881, su domicilio fue incendiado por las tropas de ocupación y se perdió para siempre su musicoteca que llegó a reunir unas 22,000 obras que incluían sus composiciones trabajadas a lo largo de casi medio siglo de vida y de las que es imposible tener una idea cabal.

La vida de Rebagliati tiene el valor de haber acercado las tradiciones académicas y populares. Trabajó la música desde sus conocimientos adquiridos en Europa enriquecidos por la música popular de estas tierras. Es destacable también su aporte como maestro de Rosa Mercedes Ayarza, compositora y recopiladora de música de la costa peruana. Por ello, acertadamente Raygada señala:

Es muy justa y oportuna esta incorporación del nombre de la señora [Rosa Mercedes Ayarza] de Morales en la biografía del restaurador del Himno Nacional, pues podemos así presentar unidos los nombres que mejor se vinculan con la tradición musical limeña. Rebagliati, el fundador – atrevidísimo en su tiempo– de una práctica folklórica de sublimación artística y el primero en utilizar los pregones callejeros como tema musical, y Rosa Mercedes Ayarza, la continuadora, en quien culmina tal propósito con un acierto que su viejo maestro aplaudiría. Son dos méritos indiscutibles, que deberán presentarse siempre juntos, así como en otro terreno deberán figurar inseparables los nombres de Alcedo y Rebagliati. (Raygada, 1954, I, p. 128)

Su tenaz propósito de que se ponga fin a las versiones disímiles y malsonantes –como juzgaba– del Himno Nacional, tuvieron sus frutos. En defensa de este propósito también esgrime su condición de peruano. “Si llegase a conseguirlo –le escribe a José María Valle-Riestra– quedarían colmados mis deseos de dar una prueba tangible del afecto que nutro por esta mi segunda patria y patria de mis hijos”. (Raygada, 1954, I, p. 150)

Falleció en diciembre de 1909. El gobierno francés lo distinguió con el título de Oficial de las Palmas Académicas y sus funerales, realizados en 1910, constituyeron uno de los homenajes de mayor recordación realizados en Lima, donde fue querido y admirado.

El proyecto musical Caminos del Inka ha publicado el disco compilatorio *Homenaje al músico Claudio Rebagliati (2008)*, producido por el autor de este artículo, que reúne el *Álbum Sudamericano*, la *Rapsodia peruana Un 28 de julio en Lima*, la versión del Himno Nacional para piano, Himno Nacional para orquesta, la danza habanera *Para un álbum* y el vals *Las hijas del Rímac (Le figlie del Rimac)*, una pieza que desde el título adelanta los nexos entre las tradiciones europeas y americanas. Sin embargo, la reivindicación de su aporte sigue pendiente, pues junto a su hermano Reynaldo fueron autores de decenas de obras que ojalá puedan ser recuperadas y difundidas. Los intérpretes de este disco de homenaje fueron la Fort Worth Symphony Orchestra, dirigida por Miguel Harth-Bedoya, y las pianistas Carmen Escobedo, Flor Canelo y Juan Guillermo Vizcarra.

Marino Martínez Espinoza
Investigador
Fonoteca Bicentenario

Grabación histórica de 1897 del Himno Nacional del Perú

Por Darío Mejía

En el año en que se celebra el Bicentenario de la Independencia del Perú, me complace compartir la que hasta el momento se conoce como la primera grabación discográfica del Himno Nacional del Perú, llevada a cabo por el tenor italiano Arthur Adamini, en la ciudad de New York, en 1897 (año de grabación señalado por la Library of Congress (Biblioteca del Congreso de Estados Unidos de América)).

Haciendo un poco de historia discográfica, la primera vez que músicos peruanos llevaron al disco el Himno Nacional del Perú fue en 1911. Grabación realizada por la Banda del Primer Regimiento de Artillería de Montaña, que fue impresa en discos, en New York, por el sello Columbia (Disco Columbia P1). Dicha grabación la subí a mi cuenta de youtube hace más de 10 años.

Pero esa grabación del Himno Nacional peruano realizada en 1911 no es la primera del himno patrio puesto que el himno peruano ya había sido grabado por músicos extranjeros en Estados Unidos. En mi búsqueda de información sobre las primeras grabaciones de música peruana, el 5 de setiembre de 2011 mencioné que en la obra de Richard Spottswood, *Ethnic Music on Records (1)*, figuraba que el tenor Arturo B. Adamini grabó el Himno Nacional del Perú para el sello Berliner en la ciudad de New York, entre 1896 y 1898: Disco Berliner No. 1211 (7"). Cabe mencionar que Spottswood escribió el nombre del tenor en español, Arturo (Arthur) y que la Library of Congress menciona 1897 como el año de grabación.

Arthur Adamini

Según la web de familysearch.org, Arthur Biancalana Adamini nació en Leghorn, Italia, el 30 de setiembre de 1866. Emigró a Estados Unidos de América con su familia en 1878. Falleció el 2 de diciembre de 1930 en New York.

A fines del siglo XIX, Arthur Adamini realizó muchas grabaciones para el sello Edison en Estados Unidos, entre 1898 y 1899. Pero, antes de ello, Adamini, había llevado a cabo grabaciones para el sello Berliner, estando el Himno Nacional del Perú entre ellas, la cual es la grabación más antigua que se conoce del himno peruano. Hay que tener en

cuenta que el sello Berliner fue pionero de las grabaciones en discos, a mediados de los 90 del siglo XIX.

Según la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos de América (*Library of Congress*), los primeros discos del sello Berliner, del siglo XIX, no eran de 78 RPM sino que la velocidad variaba en un rango de 65 a 70 RPM. En el caso del Himno Nacional del Perú, la información brindada por la Library of Congress señala que la grabación fue hecha a una velocidad entre 66 a 72 RPM (2).

En Perú, hasta el día de hoy, se desconocía si existía todavía algún disco con la grabación del himno nacional peruano hecha por el tenor Arthur Adamini. Diversos investigadores de las primeras grabaciones discográficas del himno peruano no daban señales de haber encontrado esa joya musical histórica. Se encontraban otras grabaciones posteriores pero no la de Arthur Adamini. De esas otras grabaciones del himno peruano que se encontraron, debo resaltar el trabajo de investigación que sobre las primeras grabaciones del Himno Nacional del Perú ha realizado el investigador Gino Curioso, el cual está publicado en su página web (3).

Una grabación que se pensaba nunca se escucharía

Como lo señalé líneas arriba, en el 2011 mencioné la grabación del Himno Nacional del Perú hecha por Arthur Adamini a fines del siglo XIX. En los años siguientes, mi búsqueda de dicha grabación fue infructuosa, a pesar que no solo la buscaba en Perú sino por todo el mundo. Después de haber dejado de buscarla por un tiempo, hace dos meses reanudé la búsqueda aquella, dándome cuenta que la Library of Congress tenía una opción para buscar material que no estaba digitalizado sino que tenías que consultarlo en la misma biblioteca. Así que gracias a esa opción pude darme cuenta que dicha biblioteca tenía un disco original con la grabación del Himno Nacional del Perú, hecha por Arthur Adamini en 1897, pero no sabía en qué condiciones estaría y si tendría que viajar a Washington para escucharla, ya que le brindan todas las medidas de seguridad que garanticen su conservación.

Gracias a la orientación y sugerencias brindadas a mi persona por personal de la *Library of Congress*, pude enterarme que podía solicitar una copia digitalizada del audio de la grabación en mención así que a través del correo electrónico llevé a cabo los trámites administrativos, haciendo también el pago correspondiente por dicho trabajo. Sin saber

si el disco estaba en condiciones para poderse digitalizar. Después de una tensa espera de dos semanas, hace unas horas me fue enviado el audio conteniendo esa grabación histórica del himno peruano, la cual representa mucho para mí, como peruano, ya que me ha permitido recuperar, y compartir, la que se conoce como la primera grabación de nuestro himno patrio, especialmente en un año tan significativo.

Pero hay otros detalles de la mencionada grabación, siendo lo más notorio el hecho que no se grabó la que se conocía como la primera estrofa de nuestro himno (la que después se mencionó era apócrifa), sino que se grabó la segunda estrofa del himno patrio (comenzando la grabación con dicha estrofa) y después se entonó el coro. No recuerdo haber escuchado el Himno Nacional del Perú cantado de esa manera y con la segunda estrofa... y así fue cantado la primera vez que se le llevó al disco.

Debo resaltar que el audio con la grabación del Himno Nacional del Perú por Arthur Adamini, realizada en 1897 en New York, para el sello Berliner, lo comparto con fines netamente históricos, de estudio e investigación. No hay ningún beneficio económico de por medio, ni para mi persona ni terceros. Dicha grabación puede ser escuchada en el siguiente enlace: <https://youtu.be/yXtZFKVNrNs>

Dario Mejia

Melbourne, Australia

Referencias:

(1) Spottswood, Richard (1990). *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942. Volume 4: Spanish, Portuguese, Philippine, Basque.* University of Illinois Press.

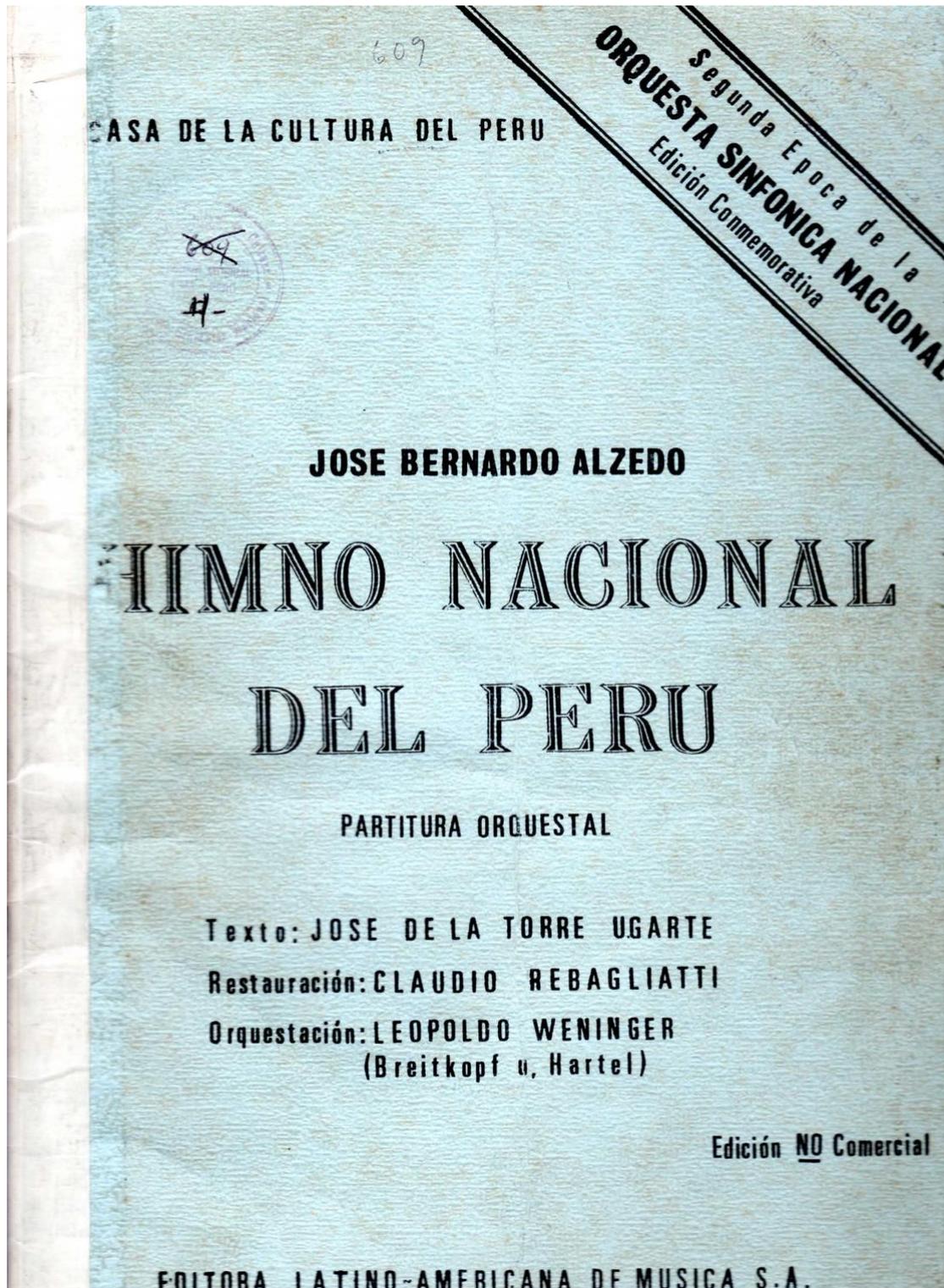
(2) Alzedo, José Bernardo, 1788-1878. Himno nacional de la República del Perú. Himno nacional del Peru [sound recording]. [United States] : E. Berliner's Gramophone, [189-] 1 sound disc : analog, between 66 and 72 rpm, mono. ; 7 in.

1211 E. Berliner's Gramophone Berliner 1211

Library of Congress. Recuperado de: <https://lccn.loc.gov/00579676>

(3) Curioso, Gino (27 de Julio de 2013). Primeras versiones del Himno Nacional Peruano: <http://el-anacronico.blogspot.com/.../primeras-versiones...>

<https://youtu.be/yXtZFKVNrNs>



Carátula de la edición del Himno Nacional del Perú orquestado por Leopoldo Weninger, basado en la restauración de Claudio Rebagliati.

2

Himno Nacional del Perú

Edición crítica realizada por Miguel Harth-Bedoya

José Bernardo Alzedo (1788-1878)

José de la Torre Ugarte (1786-1831)

Orq. Claudio Rebagliati (1843-1909)

Marziale-Energico [♩ = 108] Impetuoso

Ottavino

Flauti 1-2

Oboi 1-2

Clarineti in Sib 1-2

Fagotti 1-2

Saxofoni Contralti in Mib 1-2

Corni in Fa 1-2

Corni in Fa 3-4

Trombe in Sib 1-2

Tromba in Sib 3

Tromboni 1-2

Trombone 3 Tuba (o Bombardone)

Tamburo

Gran Cassa

Coro

Violini I

Violini II

Viole

Celli

Bassi

So - mos li - bres, se - á - mos - to siem - pre se - á - mos - to

© 2008 FILARMONIKA LLC (ASCAP)

Primera página de la edición crítica de Harth-Bedoya del Himno Nacional del Perú, tomada de la edición facsimilar de Alzedo-Rebagliati. Filarmonika LLC.



BICENTENARIO
PERÚ
2024

PLATAFORMA DIGITAL

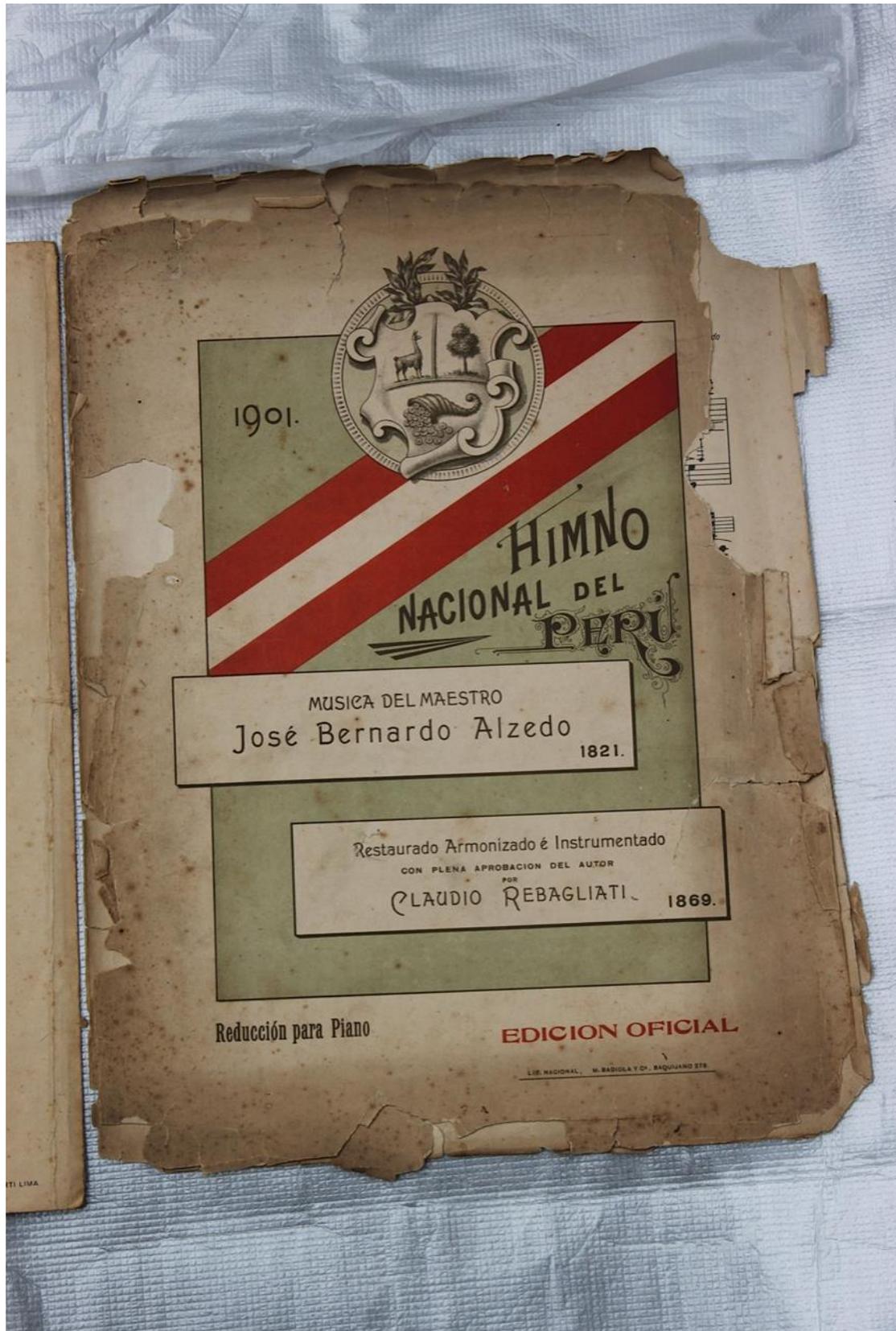
**FONOTECA
BICENTENARIO**

Accede a los diversos archivos que
conforman nuestro patrimonio sonoro



PERÚ

Ministerio de Cultura



Carátula del Himno Nacional del Perú. Publicación de 1901, en base a la restauración, armonización e instrumentación de Rebagliati, de 1869.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, M. (2011). *La canción de La Chicha*. <http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2011/03/la-cancion-de-la-chicha.html>

Coronel, F. (1869). *D. José Bernardo Alzedo*. En “*Filosofía elemental de la música o sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*”. Imprenta Liberal.

Martínez, M. (2020). *El harawi prehispánico y el yaraví mestizo*. En “Folklore. Arte, cultura y sociedad”. Revista del Centro Universitario de Folklore - UNMSM. Año 10, N. 5, diciembre 2020 (pp.139-168). Centro Universitario de Folklore – UNMSM.

Ministerio de Educación (2010). https://simbolospatrios.pe/wp-content/uploads/2021/06/20210513_104036_RM_N%C2%B0_244-2010-ED-1.pdf

Perú 21, actualizado el 27 de julio de 2015. <https://peru21.pe/politica/alan-garcia-ppk-pelean-himno-nacional-ninguno-razon-189807-noticia/>

Pinilla, E. et al. (2007 [1985]). *La música en el Perú*. Fondo Editorial Filarmonía.

Raygada, C. (1954). *Historia crítica del Himno Nacional. Tomo I y II*. Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva Editores.

Tribunal Constitucional (2004). Expediente N° 0044-2004-AI/TC, pp. 24-25). <https://tc.gob.pe/jurisprudencia/2005/00044-2004-AI.pdf>

Enlaces web:

<https://alzedo.weebly.com/ii-el-himno-nacional.html>

<https://repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/634/50-textos-que-dan-muestra-de-nuestra-diversidad-musical.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Conversatorio sobre el Himno Nacional

<https://www.facebook.com/probandas.latinoamerica/videos/500796594549574/>

<https://andina.pe/agencia/noticia-ministerio-defensa-dispone-cantar-sexta-estrofa-del-himno-nacional-ceremonias-militares-256941.aspx>