

LOS VERSOS DEL SR. ALDANA PARA DOS ÓRGANOS OBLIGADOS Y ORQUESTA. AL REENCUENTRO DE UN PASADO MUSICAL OLVIDADO

THE VERSES OF MR. ALDANA FOR TWO ORGANS AND ORCHESTRA. THE REENCOUNTER OF A FORGOTTEN MUSICAL PAST

Raúl Wenceslao Capistrán Gracia
Universidad Autónoma de Aguascalientes, México

RESUMEN

José Manuel Aldana (1758-1810) fue uno de los últimos grandes compositores de finales del Periodo Virreinal en México. Desgraciadamente, solo un número muy reducido de obras instrumentales ha llegado hasta nuestros días, lo que ha hecho difícil valorar objetivamente su capacidad compositiva. La transcripción, estudio y análisis del manuscrito del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango titulado *Versos del Sr. Aldana*, para dos órganos y orquesta, no solo arroja luz sobre su estilo y amplía el concepto que se tiene de su música para instrumentos de teclado, sino que también proporciona un panorama más amplio acerca de la asimilación del estilo de la primer Escuela Vienes en México. El análisis indica que Aldana fue un maestro que manejó con solidez el estilo *concertato* y plasmó esa habilidad en estructuras formales bien balanceadas en las que explotó con sobriedad la paleta orquestal a su disposición. Del mismo modo, reflejan a un compositor capaz en el manejo del lenguaje armónico tonal, como lo evidencian las constantes modulaciones e inflexiones armónicas, tanto a tonalidades vecinas como lejanas. Finalmente, el rescate y análisis de esta obra, abre una ventana al mundo sonoro de la música instrumental de uso litúrgico del Periodo Virreinal; representa una aportación más al acervo musical de los compositores mexicanos y; dadas sus características técnico musicales, constituye una adición valiosa al repertorio de música para teclado y orquesta con propósitos pedagógicos.

Palabras clave: José Manuel Aldana; Periodo Virreinal en México; verso; música instrumental litúrgica; música para órgano; análisis.

ABSTRACT

José Manuel Aldana (1758-1810) was one of the last great composers of the Viceroyalty Period in Mexico. Unfortunately, only a very small number of instrumental works have survived, which has made it difficult to objectively assess his compositional talent. The transcription, study and analysis of the manuscript in the Historical Archive of Durango's Archdiocese entitled, *Verses of Mr. Aldana*, for two organs and orchestra, not only sheds light on his style and expands the concept musicologists had about his music for keyboard instruments, but also, provides a broader scope concerning the assimilation of the first Viennese School style in Mexico. The analysis of that work indicates Aldana was a master who solidly handled the concertato style. His treatment of well-balanced formal structures is outstanding, as well as his orchestrator abilities. Similarly, the analysis reflects a composer who was capable of handling with facility the harmonic tonal language, as is evident in the constant harmonic modulations and inflections, both to close and distant tonalities. Finally, the rescue and analysis of that work, opens a window to the world of instrumental music for liturgical purposes during the Viceroyalty Period; It represents one more contribution to the musical heritage of Mexican composers and; Given its technical characteristics, it constitutes a valuable addition to the repertoire of keyboard and orchestra music for pedagogical purposes.

Keywords: José Manuel Aldana; Viceroyalty Period in México; verset; instrumental liturgic music; organ music; music analysis.

INTRODUCCIÓN

Los manuscritos musicales históricos forman parte del patrimonio artístico, cultural e intelectual de nuestro país. Su estudio, da cuenta de la inseparable relación entre la música y el contexto social de las diferentes épocas, de ahí la importancia de la gestión de los acervos musicales y de su análisis, transcripción, difusión y ejecución. Sin embargo, sumergirse en los archivos catedralicios y en los fondos históricos de las bibliotecas, representa un gran reto, pues requiere de una gran inversión de tiempo, recursos, conocimiento y esfuerzo, aparte del desafío que algunas veces implica el obtener permiso para consultar los manuscritos.¹

El Manuscrito MS Mus 246² del Archivo Histórico del Arzobispado de Durango³ titulado, *Versos del Sr. Aldana*, representa una ventana a un pasado sonoro pocas veces recordado: el mundo de la música instrumental de uso litúrgico. Su rescate, estudio, edición y publicación, amplía nuestro conocimiento sobre el estilo compositivo instrumental de José Manuel Aldana (1758-1810), un compositor que, por su talento y trayectoria, mereció el respeto y la admiración de sus contemporáneos y pasó a la historia como uno de los últimos grandes creadores musicales del Virreinato de la Nueva España; nos permite asomarnos al mundo sonoro del siglo XVIII y principios del XIX; incrementa nuestro conocimiento sobre los géneros instrumentales de uso litúrgico; constituye una contribución más al acervo musical de México; y representa una adición al repertorio de música para teclado con propósitos pedagógicos.

¹ Solo por mencionar un ejemplo, desde el 2016 el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca le ha negado el acceso al investigador, con pretexto de no contar con el espacio adecuado para las consultas.

² Catalogación realizada por Drew Edward Davies, profesor de la Northwestern Bienen School of Music.

³ El investigador desea expresar su sincero agradecimiento al Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango por todas las facilidades otorgadas para la consulta del manuscrito de los *Versos del Sr. Aldana*.

EL GÉNERO MUSICAL

El verso es una pieza de breves dimensiones para órgano o para ensamble instrumental, utilizado para reemplazar o sustituir uno o varios versículos de un salmo u otro elemento litúrgico, el cual era entonces recitado en voz baja o mentalmente por el coro y la congregación durante un servicio religioso. Según López-Caló (2000), este género tuvo su origen a mediados del siglo XVI y, de acuerdo con Rincón Serratos (2014), la sustitución se llevaba a cabo de manera alternada (*alternatim*) dejando, por supuesto, incompleta la recitación del elemento litúrgico. En otras palabras, la música se convertía entonces, por momentos, en una manera abstracta de rezar. Sin embargo, también existía la posibilidad de que el verso se interpretara en alternancia con el canto llano (Rincón Serratos, 2018).

Desde la perspectiva del autor, los *Versos del Sr. Aldana* para dos Órganos Obligados y Orquesta, al igual que los Versos Instrumentales de Ignacio de Jerusalem y Stella (1707-1769)⁴, podrían representar resabios de géneros del Periodo Barroco utilizados como catalizadores de las ideas surgidas del Concilio de Trento y que representaron la guía de la Contrarreforma. Ante la amenaza del movimiento reformista, España y sus colonias se mantuvieron fieles y tomaron el rol de defensoras de la Religión Católica, mediante la aplicación rigurosa de las medidas concebidas en el concilio mencionado. Entre otras cosas, el movimiento contrarreformista se fundamentó en la manipulación del pueblo a través del temor divino y la exaltación de las emociones. Con esa finalidad, la Iglesia Católica reunió a arquitectos, escultores, pintores y músicos para impresionar al feligrés a través de su obra creadora y fomentar el temor a Dios.

Según Castaño Perea (2006), arquitectura, escultura, música y pintura, se conjugaron con el teatro de las ceremonias, la apariencia y la retórica, estableciendo las bases de lo que, años después, sería llamado *Gesamtkunstwerk* u “obra de arte total” por Richard Wagner. Así, las artes se constituyeron en un engranaje perfecto, capaz de despertar en el espectador un arrollador sentimiento de admiración. De ese modo, junto con la arquitectura colosal e imponente del templo, de esculturas de gran belleza y de pinturas sacras de enorme valor artístico, teológico e incluso pedagógico, el verso daba al coro y a la congregación, la oportunidad de callar y meditar en el mensaje del salmo u oración, mientras se deleitaba con la ejecución instrumental y contemplaba la magnificencia que lo rodeaba. Así, por un momento, las bocas enmudecían y la música instrumental y las artes se convertían en el único canal que conectaba al creyente con su deidad.

Desde la perspectiva del autor, el verso, como género musical, podría representar, siguiendo la perspectiva de Foucault (2006), un ejemplo de “dispositivo”, utilizado como medio de contrarrestar los efectos de la Reforma Protestante. No es de extrañar que los viajeros extranjeros, como por ejemplo, Madame Calderón de la Barca (1959), aun décadas después quedaran impresionados por la magnificencia de los templos mexicanos, el esplendor del culto y la devoción del pueblo.

Curiosamente, a pesar de la gran inestabilidad social que imperó durante todo el siglo XIX y de la decadencia de las capillas musicales (Stevenson, 1952), se puede encontrar un número importante de versos para órgano, para órgano y orquesta y para orquesta, de compositores decimonónicos. Sin embargo, para el siglo XX, el Papa Pío X, a través de *su Motu Proprio Tra le Sollicitudini* (1903), impondría severas restricciones respecto a la omisión de textos litúrgicos en el culto divino, con lo que el uso del verso sería reducido drásticamente.

EL COMPOSITOR

José Manuel Aldana fue uno de los últimos compositores del Virreinato de la Nueva España. Hijo de padres españoles, nació en Valladolid (hoy Morelia), México en 1758 y falleció en la Ciudad de México, en 1810. A los nueve años fue admitido en el Colegio de

⁴ Otros ejemplos de este género están representados por los versos de José Manuel Delgado (1747-1819) y José Mariano Mora (1748-1792).

Infantes de la Catedral, y a los dieciséis fue nombrado “librero”. Gracias a su talento y a su destreza para tocar el violín, Aldana fue contratado un año después como violinista de la Capilla Musical de la Catedral de la Ciudad de México y, casi inmediatamente, comenzó a desempeñar funciones de importancia dentro de esa organización musical.

En 1786, Aldana fue contratado como segundo violín de la orquesta del teatro más importante de México, el “Coliseo” (Olavarría y Ferrari, 1961) y, gracias a su talento y capacidad, pudo combinar exitosamente los cargos de músico de iglesia y de teatro. En 1790, fue nombrado maestro de canto de órgano (contrapunto) del Colegio de Infantes del Coro de la Catedral, donde tiempo después sería maestro del compositor michoacano Mariano Elízaga (Hernández Monterrubio, 2001).

Entre la música que ha sobrevivido hasta nuestros días, se encuentra la *Misa en Re Mayor*, considerada por Stevenson (1952) como “más fresca”, en comparación con las obras de sus contemporáneos Ignacio de Jerusalem y Stella y Antonio de Juanas. En 1940, Carlos Chávez dirigió esa obra en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de New York. Desde la perspectiva del director y compositor, la *Misa en Re Mayor* representaba una evidencia más de la sólida formación con que los compositores del siglo XVIII llevaban a cabo su labor (Orta Velázquez, 1970). Está obra volvería a ser interpretada catorce años después en la misma ciudad. De hecho, ha sido una de las obras del Período Virreinal que más interpretaciones ha tenido y que más veces se ha grabado.

De este compositor ha sobrevivido hasta nuestros días un legado musical que incluye veintiséis obras sacras (misas, salmos, magnífics, etc.) y cinco piezas instrumentales profanas (boleras, minués, sonatas, etc.). Sin embargo, es importante mencionar dos fuentes que amplían la visión sobre la obra composicional de Aldana. Primero, el inventario de una tienda de música de finales del siglo XVIII, propiedad de José Fernández Jáuregui, enlista una sinfonía, así como un *Concierto para Clave a toda Orquesta* (AGN⁵, 1801). Segundo, el *Diario de México* del 12 de octubre de 1805 anuncia la ejecución de un *Concierto de Violín Obligado* de Aldana, como parte de la variedad que ofrecía para esa noche el Teatro Coliseo (Anónimo, 1805). Por un lado, esas evidencias dejan de manifiesto que Aldana fue un compositor prolífico que exploró también los grandes géneros musicales instrumentales. Por el otro, promueven la curiosidad e impulsan el deseo de descubrir, cómo sería la sonoridad de esas piezas, creadas en México en la misma época en que Haydn, Mozart y Beethoven componían sus grandes obras en Europa. En ese sentido, *Los Versos del Sr. Aldana* dan una idea, aunque sea modesta, de las características que habrían tenido la sinfonía y los dos conciertos mencionados.

Muy en el estilo romántico de principios de siglo XX, González Obregón (1910, p. 87) nos comparte un aspecto muy humano de este compositor al escribir: “Amó y fue amado por sus discípulos, consagrándose de continuo al trabajo de su empleo y dar lecciones en casas particulares, a las que le llamaban por su rara habilidad, pudiendo así sostener a una numerosa familia compuesta de más de veinticinco individuos, sin olvidar de hacer caridades a otros, y mantener a una niña pobre, reclusa en un convento, que había sido nieta de su maestro y que sostenía como un debido tributo de la gratitud inolvidable que le profesó”.

De la trayectoria musical y humana de Aldana dan cuenta las numerosas referencias que aparecen en el *Diario de México*. De entre ellas destaca una nota publicada el 16 de octubre de 1805, firmada con el seudónimo “Filomúsico” (1805, p. 63), que no solo refleja la calidad musical del compositor y el respeto y admiración que una parte del público del Coliseo sentía por él, sino también el malinchismo que, desde siempre, ha prevalecido en México hacia los valores locales:

Señor diarista: Sírvase V. aconsejar a D. José Manuel Aldana, primer violín de la orquesta (u orquestra) del teatro, que de aquí adelante se firme Aldani, o Mr. Aldam, y se vista a la extranjera, si quiere que todos le aplaudan como merece su habilidad y

⁵ Archivo General de la Nación

sacar más partido de ella: ó (sic) se vista de mujer, si quiere que le tiren onzas, cuando hace algún primor. Los que tienen oído, y alguna inteligencia, le saben apreciar por lo que hace todos los días; pero el mayor número que solo tienen orejas, apenas oyen con frialdad las delicadezas que ejecutó ayer en el concierto obligado de violín. No hay remedio, es menester ayudarse: el conocimiento y el buen gusto está todavía en muy corto número de personas.

Cinco años después, un poema publicado el 10 de febrero de 1810 en el mismo diario, titulado, “A la muerte del famoso profesor de música D. Josef Manuel Aldana”, y firmado con el seudónimo “Fanereurol” (1810, p. 161), da la noticia de su fallecimiento y refleja el vacío que dejó en los diletantes capitalinos.

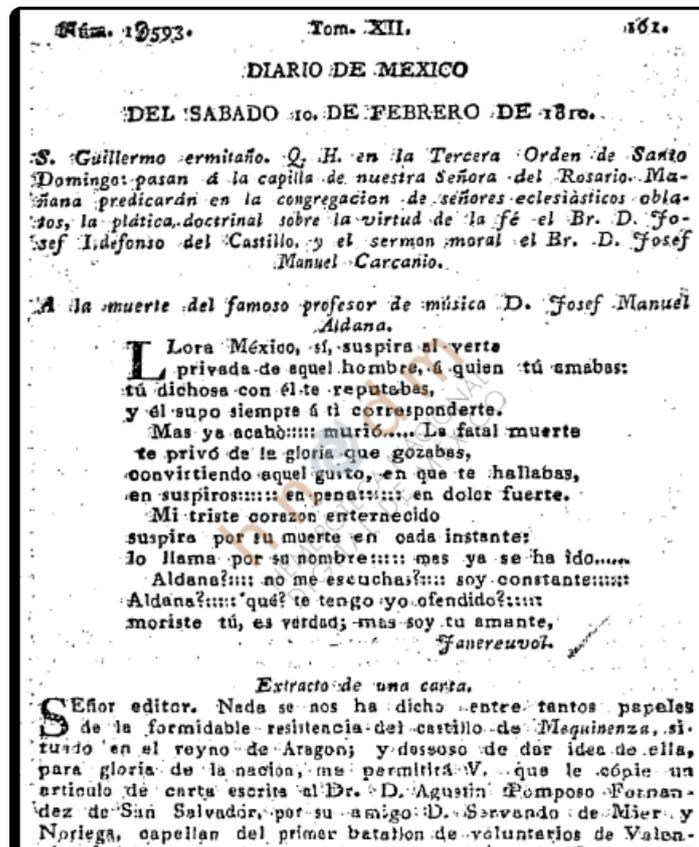


Ilustración 1. Página del Diario de México (1810) donde aparece el poema dedicado a Aldana

EL INSTRUMENTO

Durante el Virreinato de la Nueva España se instalaron numerosos órganos de distintos tamaños y tipos a lo largo y ancho del territorio nacional (Fesperman, 1980; Capistrán, 2017). De acuerdo con Delgado y Gómez (2000), los órganos eran considerados como instrumentos indispensables para la celebración de los servicios religiosos, y como un medio para evitar la participación de músicos indígenas en la música litúrgica.

Los órganos novohispanos se adhirieron a un patrón de construcción casi invariable, que en la actualidad impide que uno pueda distinguir una evolución estilística. En ese sentido, Suárez escribió: “Es importante hacer notar que los órganos mexicanos fueron ejecutados en un estilo más o menos fijo durante los siglos XVII y XVIII, por lo que no es

fácil hablar de una evolución estilística del instrumento como puede hacerse en otros países” (Suárez, 1991, p. 78).

Las características del órgano novohispano, tales como el registro partido, la disposición horizontal de la trompetería, sus pedales rudimentarios o contras (o la total ausencia de ellos), la caja de ecos, y una variedad de efectos conocidos como accesorios o registros festivos (pajaritos, tambores, campanitas, cascabeles, etc.) fueron tomadas de la organería española. Como consecuencia, el repertorio que se puede ejecutar en ellos, está delimitado por las peculiaridades del instrumento, e incluye principalmente, obras del repertorio español del Renacimiento y del Barroco. Sin embargo, a pesar de la influencia de la organería ibérica, algunos instrumentos mexicanos exhiben contribuciones locales, tales como el colorido de las elaboradas cajas, la calidad de su sonido, y algunos otros elementos de su construcción (Delgado y Gómez, 2000).

Aparte de la función musical, los órganos monumentales desempeñaban un papel estético-arquitectónico. Organeros, carpinteros, arquitectos, escultores, pintores, talladores y maestros de capilla, tomaban parte en la construcción del instrumento, poniendo especial atención en la proporción, la simetría, el balance y, por supuesto, la acústica. Como recurso para que los instrumentos fueran estéticamente proporcionados y bellos y armonizaran con el entorno, los maestros organeros incluían tubos llamados “mudos”, que no cumplían con ninguna otra función que la de ornamentación (Esteva Loyola, 1989; Capistrán, 2005). Aparte de representar una maravillosa adición a la magnificencia y al esplendor de la catedral, la presencia de dos órganos en algunos templos daba la posibilidad de interpretar obras antifonales, con lo que se creaba una sonoridad “estereofónica”.

En el caso de la catedral de México, los dos magníficos órganos fueron colocados uno frente al otro en el coro central, a la usanza de las catedrales españolas como la de Toledo o la de Granada. En el caso de la Catedral de Durango, debido a la influencia del estilo neoclásico, a mediados del siglo XVIII el coro fue colocado detrás del altar, semi oculto por un baldaquino y precedido por una estatua de la Inmaculada Concepción. Los órganos, fueron colocados junto al altar en dos tribunas, uno del lado de la epístola y otro del lado del evangelio.

La actividad de la capilla musical de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, ha sido ampliamente documentada por Julio Estrada, Robert M. Stevenson y Otto Mayer Serra, entre otros tantos musicólogos, quienes han aportado información invaluable que refleja el gran esplendor que llegó a tener en todo el continente americano, llegando incluso a rivalizar con las organizaciones musicales de la metrópoli. Por lo que respecta a la capilla musical de la Catedral de Durango, puede afirmarse que tuvo un considerable periodo de esplendor. De acuerdo con el Acta Capitular del 3 de enero de 1646, para esa fecha la catedral contaba con tres libros de coro y un órgano (AHAD⁶, 1646), y once años después (AHAD, 1657) se contrataba a Alonso Ascencio como primer maestro de capilla. Durante el resto del siglo XVII y una buena parte del siglo XVIII, tuvo una activa participación en la vida religiosa de la Catedral. Desgraciadamente, debido a la falta de recursos, la capilla musical desapareció en 1786 (AHAD, 1786). Sin embargo, volvió a constituirse en 1802 “para el mayor culto de esta santa iglesia” (AHAD, 1802).

EL ESTILO COMPOSICIONAL

Los Versos del Sr. Aldana son un ejemplo de la utilización de ese género musical en nuestro país. El manuscrito estudiado por el investigador se encuentra en el Archivo Histórico del Arzobispado de Durango, con la clasificación MS Mus 246. Es muy probable que los Versos del Sr. Aldana sean una copia de la versión que se encuentra en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. Esta obra fue escrita para dos órganos

⁶ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango

obligados, bajo continuo, violín solista, violín 1º, violín 2º, violoncelo, oboe 1º, oboe 2º, clarino 1º, clarino 2º, corno 1º, corno 2º y timbal.

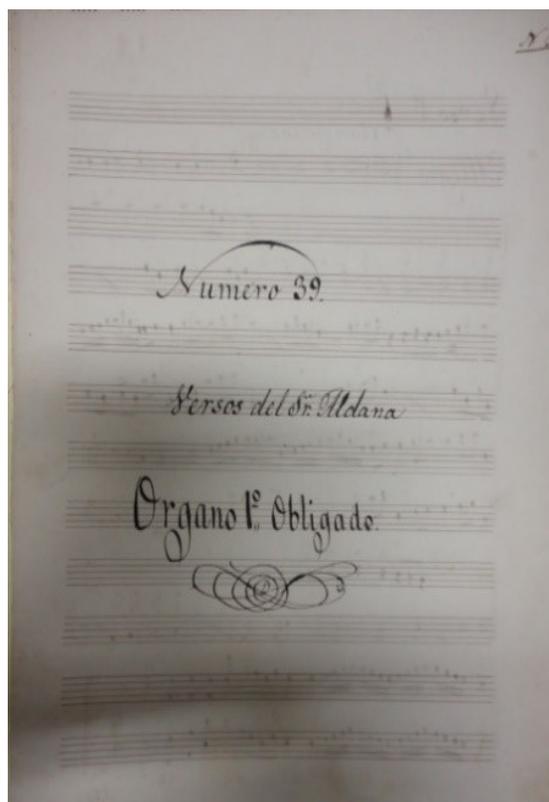


Ilustración 2. Portada de los 6 Versos para 2 Órganos y Orquesta de José Manuel Aldana. Fotografía del manuscrito del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango.

En estas piezas, los órganos y la orquesta desempeñan roles protagónicos de manera alternada, con lo que se logra una estructura perfectamente balanceada. En las partes orquestales, los instrumentos de cuerda toman el papel principal, mientras que los alientos y metales refuerzan la textura y proporcionan riqueza tímbrica y color. Por su parte, los timbales añaden carácter. Uno de los aspectos más relevantes de estos versos, es su naturaleza profana y festiva, más acorde para piezas de concierto que para obras de tipo litúrgico y que refleja la influencia que la música italiana del siglo XVIII ejercía en la música sacra.

La textura es predominantemente homófona (acordes y diversos tipos de bajo Alberti) y el ritmo armónico es predominantemente lento. Hay dos aspectos que llaman la atención pues representan resabios del estilo barroco, aun presentes en obras del más puro corte estilístico clásico. Se trata, en primer lugar, de la ausencia de la viola como parte de la instrumentación y que representa una característica típica de la orquestación del barroco tardío en México. El otro aspecto, es el bajo cifrado que aparece en las particellas de los órganos y que implicaba que, a pesar de que la parte protagónica de estos instrumentos estaba totalmente escrita (de ahí el término *obbligato* u obligado), cuando los órganos tomaban el rol de acompañantes el compositor recurría a la práctica barroca del cifrado.

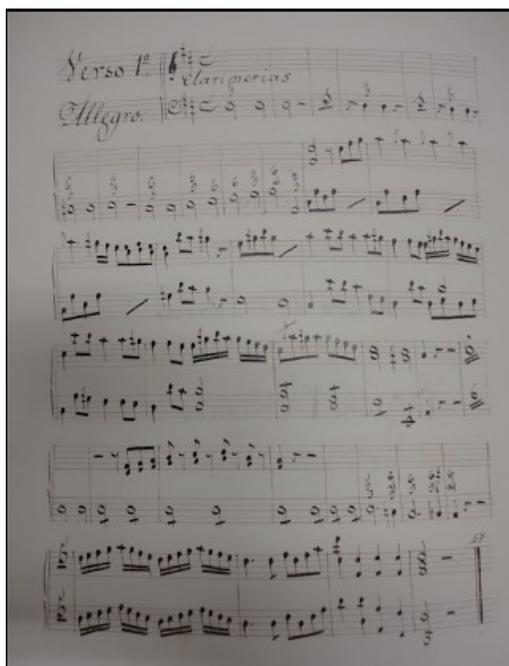


Ilustración 3. Verso No. 1 en Re mayor de José Manuel Aldana. Fotografía del manuscrito del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango.

Las dificultades de ejecución son moderadas, muy similares a las que podrían encontrarse, por ejemplo, en las sonatas Op.49 de Ludwig Van Beethoven. El aspecto técnico corresponde más al del clavecín o forte-piano que al del órgano. Debido a la influencia de la organería española con su ausencia de pedales y su registro partido, los versos podrían tocarse perfectamente a dos pianos o, mejor aún, a dos clavecines y orquesta. Los manuscritos del Arzobispado de Durango no incluyen una partitura, sino que únicamente se pueden estudiar las *particellas*. A partir de ellas, el investigador se avocó a crear las partituras y revivir su contenido por medio del programa de notación musical *Sibelius*. Es importante mencionar que el manuscrito de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, incluye una partitura con la parte de los dos órganos, el violín I y el bajo, versión que pudo haber servido de guía al maestro de capilla.

En su artículo *Unusual Repertoire for the Aspiring Pianist*, el musicólogo norteamericano Maurice Hinson (1984, p. 18) escribió refiriéndose al *Minué con Variaciones* de Aldana: “Esta música exuda encanto y elegancia, pero no exhibe rasgos que después vendrían a ser clasificados como característicamente mexicanos o latinoamericanos... Esta serie de variaciones para piano en particular muestra una influencia aristocrática mozartiana.”

El manuscrito del *Minué con Variaciones* se encuentra en el *Quaderno de Lecciones i varias piezas para Clabe o Forte.piano para el uso de Da. Maria Guadalupe Mayner* y es la única obra profana para instrumento de teclado de Aldana que ha sobrevivido. Desde su localización, el *Minué con Variaciones* constituyó uno de los poquísimos ejemplos de música del Siglo XVIII, que ilustraba la influencia del estilo clásico en la música para teclado del Virreinato de la Nueva España. Sin embargo, Moreno Rivas (1995, p. 58) afirmó:

El sobrevalorado y curioso *Minueto con variaciones de José Manuel Aldana* (1758.1810), escrito hacia 1800, es tomado frecuentemente como la demostración fehaciente de la influencia de la escuela vienesa. Sin embargo, la obrita de Aldana, aunque llena de espontaneidad y gracia, pasa de ser un ejemplo de captación esquemática de un estilo. Sin las complejas articulaciones que caracterizan el estilo de Haydn, o la fluidez armónica y la imaginación melódica de Mozart, el *Minueto* con sus sencillas variaciones está lejos de ser la prueba de una asimilación satisfactoria de las formas dieciochescas.

De lo anterior, deriva la importancia que tienen los *Versos del Sr. Aldana* para dos órganos obligados y orquesta, pues su análisis armónico, formal y estilístico amplía el conocimiento acerca del grado de asimilación del estilo clásico en las obras instrumentales de este compositor, y la influencia de la escuela vienesa de Mozart y Haydn.⁷

BREVE ANÁLISIS ARMÓNICO-FORMAL

Verso No. 1

El Verso No. 1 es quizá el más sencillo de todos. La estructura formal es resultado de la presentación “por turnos” del único tema de la obra. Así, después de la exposición del tema por parte de la orquesta, el órgano I procede a hacer lo mismo y después el órgano II, para concluir con una reexposición por parte de la orquesta. Una coda de ocho compases concluye la pieza. Desde la perspectiva armónico-tonal, la exploración se limita a modular al V grado (dominante).

Tabla 1. Breve análisis armónico-formal del Verso No. 1

Íncipit				
<p style="text-align: center;">Allegro</p> <p>Violín I </p>				
No. de Compases		Registración Órganos I y II		
47		Órg. I y II:	Clarinerías	
Gráfica del Análisis Armónico				
Exposición Temática	Exposición Temática	Exposición Temática	Exposición Temática	Coda
Nota ⁸ I	I ➡ V	V ➡ I	I	I
Orquesta	Órgano I	Órgano II	Orquesta	Orquesta
Compases 1-13	13-24	24-31	31-40	40-47

Verso No. 2

Esta pieza, de apenas 26 compases, está llena de pequeñas sorpresas rítmicas, melódicas y armónicas que mantienen al oyente a la expectativa. Para empezar, la obra da inicio con un atractivo diálogo entre la orquesta y los órganos (compases 1-2) que va a repetirse en la reexposición de tema. Sin embargo, el compositor lo hace de manera invertida, pues la orquesta toma el rol que habían tenido los órganos y viceversa. Desde la perspectiva formal, la obra ofrece mayor interés en comparación con el verso anterior, debido a que después de la exposición temática (primero por parte de la orquesta y luego por el órgano I, aparece una sección B en la tonalidad relativa menor, a cargo de la orquesta y el órgano II, sección que crea un interesante contraste con el tema principal.

⁷ Es importante mencionar que el hallazgo de las *Últimas Variaciones* de Mariano Elízaga por parte del Dr. Ricardo Miranda (1994) había ampliado la visión que se tenía sobre la música para teclado de finales del Virreinato de la Nueva España. Sin embargo, los *Versos del Sr. Aldana* reflejan un mayor dominio armónico, formal y técnico en comparación con las variaciones de Elízaga.

⁸ El análisis armónico se limita a señalar las principales modulaciones y centros tonales y los enlaces armónicos más interesantes.

Armónicamente, la obra refleja la capacidad de Aldana en el manejo de las modulaciones. Después de una modulación a la relativa menor en el compás 10, la parte más activa se concentra en la reexposición temática por parte de la orquesta (compases 15 – 21) en la que modula de manera rápida y constante a las tonalidades de Sol, Re menor y Si bemol, para volver rápidamente a Re mayor a través de un cromatismo.

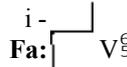
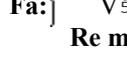
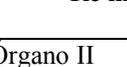
Tabla 2. Breve análisis armónico-formal del Verso No. 2.

Íncipit				
<p>Violín I <i>Andante</i></p> 				
No. de Compases		Registración		
26		Órgano I y II:	M.D. Flautado y corneta de ecos M.I. Flautado y 8ª nazarda	
Gráfica del Análisis Armónico				
Exposición Temática	Exposición Temática	Sección B	Reexposición	Coda
I	I	vi (si menor)	Re: I - Sol: [] - [] re m: [] - [] Bb: [] - v7 - I - Re: [] - N6 - viio/V - V - I	I
Orquesta	Órgano I	Órgano II - Orq.	Orquesta	Órg. I
c. 1-5	6-9	10-14	14-21	22-26

Verso No. 3

El Verso No. 3 tiene la forma ABA coda. El atractivo principal de este verso está caracterizado por el uso de la imitación entre los instrumentos de cuerda en la sección A (compases 9 al 14). La sección B se caracteriza por la típica exploración armónico-tonal por parte de los órganos. En esta ocasión, esa exploración está representada por una inflexión al modo paralelo menor (Re menor), en el órgano I y por una interesante secuencia moduladora presentada por el órgano II. Posteriormente, el compositor reexpone el material temático de la sección A, esta vez sin el tratamiento polifónico-imitativo, y concluye con una breve coda.

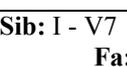
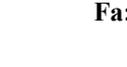
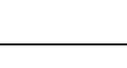
Tabla 3. Breve análisis armónico-formal del Verso No. 3.

Íncipit					
Violín I 					
No. de Compases		Registración			
47		Órgano I	M.D. Tolosana con flautados M.I. Flautados y nazardas		
		Órgano II	M.D. Corneta magna y flautados M.I. Nazardas y Flautados		
Análisis Armónico					
Sección A	Sección B			Sección A	Coda
I	I-i	Re m: i- VI ⁶ - i - V ⁶ Do m: i- V ⁶ Sib m: i-  Fa:  Re m:  - V ⁵ -i-N ⁶ -vi-V7-I		I	I
Orquesta	Órgano I	Órgano II		Orquesta	Orquesta
1 - 18	19 - 23	23 - 34		34 - 41	41 - 47

Verso No. 4

En esta serie de seis versos, Aldana parece querer ofrecer algo novedoso en cada uno de ellos. En ese sentido, el Verso No. 4 tiene varias sorpresas para el oyente. Para empezar, está en compás compuesto (6/8) y no inicia en la tónica, sino en el IV grado de Re. Después, al igual que en los versos anteriores, las principales sorpresas se encuentran en las modulaciones. En esta ocasión, la sección B de la estructura formal ABA, se caracteriza por una modulación a la lejana tonalidad de Si bemol mayor. Esta sección B se va a identificar por interesantes modulaciones que preparan el regreso a Re mayor y a la reexposición de A para terminar con una coda.

Tabla 4. Breve análisis armónico-formal del Verso No. 4.

Íncipit					
Violín I 					
No. de Compases		Registración			
44		Órgano I	Flautado y Trompa Real		
		Órgano II	Flautado y Trompa Real		
Gráfica del Análisis Armónico					
Sección A	Sección B			Sección A	Coda
Re: IV-V-I	Sib: I - V7  Fa:  Re m:  - V ⁶ -i-IV-It ⁶ -V-I			Re: IV-V-I	Re: I

LOS VERSOS DEL SR. ALDANA PARA DOS ÓRGANOS OBLIGADOS Y ORQUESTA. AL
REENCUENTRO DE UN APSADO MUSICAL OLVIDADO

Orquesta	Órgano I y II	Orquesta	Orquesta
1-8	9-27	27-35	28-44

Verso No. 5

El Verso No. 5 se encuentra en compás de $\frac{3}{4}$ y tiene la estructura formal ABA coda. La obra tiene características menos novedosas que el verso anterior. La primera sección se encuentra en la tónica y ofrece como principal atractivo, una serie de contratiempos en la línea melódica. La sección B, en su segunda parte, se caracteriza por incluir una modulación abrupta a la tonalidad relativa menor. Otro aspecto interesante de la sección B, es la serie de figuraciones en la mano izquierda de la parte del órgano II, lo que crea una textura “pseudo-polifónica”. La reexposición de la sección A aparece en el compás 30. Del mismo modo que en la sección B, los arabescos en la mano izquierda crean la sensación de una textura polifónica. Al igual que todos los versos, el número 5 concluye con una coda.

**Tabla 5. Breve análisis armónico-formal del
Verso No. 5.**

Íncipit				
Allegretto				
Violín I				
No. de Compases			Registración	
44			Órgano I	Corneta magna y violín Flautados y 8va Nazarda
			Órgano II	Flautados 2, 6 8va Clara Flautados y 8va Nazarda
Gráfica del Análisis Armónico				
Sección A	Sección B		Sección A	Coda
Re: I-V-I	Re: I-V-I	Si m: i-V	Re: I-V-I	Re: I
Orquesta	Órgano I	Órgano II	Orquesta	Orquesta
1-8	10-17	17-29	29-37	37-44

Verso No. 6

El último de los *Versos del Sr. Aldana* es el más largo de todos (74 compases) y, desde la perspectiva de sus dificultades técnicas, su estructura formal y su lenguaje armónico, es quizá el más interesante. A diferencia de los demás versos, en los que la forma predominante es ABA coda, el No. 6 tiene varias secciones contrastantes. La Sección A da inicio con la exposición del tema principal por parte de la orquesta y el órgano I.

La parte de mayor atractivo armónico va a concentrarse, al igual que los demás versos, en la parte central, en este caso, en las secciones B y C. Aunque la sección B se mantiene en la tónica, se caracteriza por una relativa inestabilidad tonal resultante de la constante exploración de dominantes secundarias. Después de la sección B, aparece un interludio orquestal que prepara la modulación a la tonalidad paralela de Re menor de la sección C.

Un nuevo interludio orquestal conduce el regreso a la tónica, en que se expone la sección D. Esta última sección es la más interesante del Verso No. 6, debido a la textura imitativa que se da, primero entre el órgano y las cuerdas y después entre los violines I y II y la sección de cellos y contrabajos. Una apoteósica coda concluye la obra.

Tabla 6. Breve análisis armónico-formal del Verso No. 6.

Íncipit						
Allegro						
Violín I 						
No. de Compases			Registración			
74			Órgano I	Clarinerías		
			Órgano II	Clarinerías		
Análisis armónico-formal gráfico						
Sección A	Sección B	Interludio	Sección C	Interludio	Sección D	Coda
I-V-I	I-V ⁷ /V-V ⁷ /IV-V ⁷ /iii-V ⁷ /V	I-V ⁷ /V-V ⁷ /IV-I-vii ⁰ -Si b:]	Si b: I-V ⁷ -I-II ⁶ -V Re: V	V ⁷ -i-VI-II ⁶ -V	I-V ⁷ /V-V-I	I-V-I
Orquesta y Órgano	Órgano I	Orquesta	Órgano II	Orquesta	Orquesta y Órgano	Orquesta
1-16	16-30	30-34	35-44	44-54	54-69	69-74

CONCLUSIONES

Los *Versos del Sr. Aldana* para dos órganos obligados y orquesta representan el resabio de una herencia artístico-musical que se remonta al Concilio de Trento y su Contrarreforma, reflejan la utilización de ese género litúrgico-instrumental en nuestro país y constituyen uno de los pocos ejemplos de obras para dos órganos y orquesta de compositores novohispanos.

Sin embargo, la principal contribución derivada del estudio de esa obra podría ser el dimensionar con mayor objetividad la capacidad de Aldana como compositor de música instrumental, específicamente de música para teclado. Generalmente, el *Minueto con Variaciones* en Re mayor había servido a varios musicólogos para ejemplificar la influencia de la primera Escuela Vienesa (Haydn, Mozart y Beethoven) en México (Stevenson, 1952; Mayer Serra, 1941, entre otros). Sin embargo, esa obra, con su sencillo esquema armónico (basado en el I, ii y V7) y su estructura formal simple, difícilmente refleja la capacidad

compositiva de Aldana. Así, la transcripción, estudio y análisis de los *Versos del Sr. Aldana* no solo arroja luz sobre su estilo y amplía el concepto o impresión que se tiene de su música para instrumentos de teclado, sino que proporciona un panorama más amplio de la asimilación de esa primera Escuela Vieneses.

A través de los versos de Aldana podemos ver a un maestro que maneja con solidez el estilo *concertato* y plasma esa habilidad en estructuras formales bien balanceadas en las que explota con sobriedad la paleta orquestal a su disposición. También permiten ver a un compositor poseedor de bastante maestría en el manejo del lenguaje armónico tonal, como lo evidencian las constantes modulaciones e inflexiones armónicas tanto a tonalidades vecinas como lejanas. De hecho, es en el tratamiento armónico con sus pequeñas sorpresas tonales y sus cromatismos (sextas napolitanas, sextas italianas, acordes disminuidos y semi disminuidos y modulaciones abruptas) que se refleja la influencia de los compositores vieneses, principalmente de Franz Joseph Haydn.

Del mismo modo, la escritura para el órgano revela un dominio técnico suficiente del instrumento por parte del compositor, que podría equipararse al nivel de dificultad de las Sonatas Op. 49 de Ludwig van Beethoven. Sin embargo, podría ser que los aspectos técnicos se limitaran debido a la corta dimensión de los versos y a su uso litúrgico. En ese sentido, queda aún como interrogante el tipo de dificultades técnicas que habría exhibido el mencionado *Concierto para Clave a toda Orquesta* que se incluye en el mencionado inventario de José Fernández Jáuregui. Por otro lado, la escritura de las partes de violín refleja la maestría que éste tenía en ese instrumento y que se evidencia también en las referencias que el *Diario de México* hace de sus habilidades musicales. Por lo que respecta a la escritura para los instrumentos de viento y de percusión, el compositor sigue el manejo típico de la escuela clásica.

Finalmente, los *Versos del Sr. Aldana* abren una ventana a un mundo sonoro pocas veces estudiado y raras veces recordado, el mundo de la música instrumental de uso litúrgico del Periodo Virreinal; constituyen una aportación más al acervo musical de los compositores mexicanos y; dadas sus características técnico musicales, representa una adición valiosa al repertorio de música para teclado y orquesta con propósitos pedagógicos, una obra que puede ser tocada tanto por el órgano, como por el clavecín e inclusive por el piano y una orquesta de nivel estudiantil.

REFERENCIAS

- AGN. (1801). Abaluo (sic) de los papeles de música pertenecientes á el Albaceazgo del difunto P. Dn. José Fernández Jáuregui, en Testamentaria de José Fernández Jáuregui. Tierras, V.1334, folio 522.
- AHAD. (3 de enero de 1646). Actas capitulares, Libro 1, 1635-1664, folio 162r.
- AHAD. (2 de noviembre de 1657). Actas capitulares, Libro 1, 1635-1664, folio 128 (131).
- AHAD. (17 de febrero de 1786). Actas capitulares. Libro 15, folio 155r.
- AHAD. (5 febrero de 1802). Actas capitulares. Libro 18, fol. 80r.
- Anónimo. (12 de octubre de 1805). Coliseo". *Diario de México*, 1(12), 319-322.
Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33aa7d1ed64f169922d4?intPagina=4&tipo=pagina&anio=1805&mes=10&dia=12#bajar>
- Calderón de la Barca, M. (1959). *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Traducido por Felipe Teixidor. México: Editorial Porrúa.
- Capistrán-Gracia, R.W. (2017). *El Virreinato de la Nueva España y su Música para Instrumentos de Teclado. Un Enfoque Pedagógico*. Aguascalientes, México: Editorial UAA.
- Capistrán-Gracia, R.W. (2004). *Panorama de la Música para Instrumentos de Teclado en México Durante el Periodo Colonial*. Victoria, Tamaulipas: Fondo para la Cultura y las Artes de Tamaulipas.
- Castaño Perea, E. (2006). *Arquitectura y música: Policoralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid*. (Tesis Doctoral).

- Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España.
- Delgado, G. y Gómez, O. (1999). *Órganos Históricos de Oaxaca: Estudio y Catalogación*. México, D.F.: Fomento Cultural Banamex, A.C.
- Filomúsico. (16 de octubre de 1805). *Música*. *Diario de México*, 16(1), 61-64. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33ab7d1ed64f16992471?intPagina=3&tipo=pagina&anio=1805&mes=10&dia=16>
- Fanereuol. (10 de febrero de 1810). A la muerte del famoso profesor de música D. Josef Manuel Aldana. *Diario de México*, 1593(XII), 161-164. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33ab7d1ed64f16992471?anio=1810&mes=02&dia=10&tipo=pagina>
- Esteva Loyola, A. (1989). *Voces de México: Inventario de órganos tubulares*. México, D.F.: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología.
- Fesperman, J. (1980). *Organs in Mexico*. Raleigh: The Sunbury Press.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, Territorio, Población. Curso en el College de France:1977-1978*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- González Obregón, L. (1910). *La vida de México de 1810*. México: Imprenta de la Vda. de C. Bouret.
- Hernández Monterrubio, M. (2001). José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII. *Heterofonía*, 25, 9-30.
- López-Calo, J. (2000). *Historia de la Música Española, Siglo XVII*. Madrid: Alianza Música.
- Mayer Serra, O. (1941). *Panorama de la Música Mexicana Desde la Independencia Hasta la Actualidad*. México D.F.: El Colegio de México.
- Moreno Rivas, Y. (1995). *Rostros Del Nacionalismo en la Música Mexicana: Un Ensayo de Interpretación*. México D.F.: Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Olavarría y Ferrari, E. (1961). *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*. México, D.F.: Editorial Porrúa.
- Orta Velázquez, G. (1970). *Breve Historia de la Música en México*. México, D.F.: Librería de Manuel Porrúa.
- Pio X. (1903). *Motu Proprio tra le Sollecitudini*. Recuperado de http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html
- Rincón Serratos, J. (2014). Los versos instrumentales de Ignacio Jerusalem y Stella: vestigios de un discurso sonoro en la catedral de México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 36(105), 95-126.
- Rincón Serratos, J. (2018). El Verso Instrumental entre la Nueva España y el México Independiente. *Anuario Musical*, 73, 201-214.
- Stevenson, R. (1952). *Music in Mexico*. New York: Thomas Y. Crowell Company.
- Suárez, M. T. (1991). *La Caja de Órgano en Nueva España*. México, D.F.: CENIDIM.