

APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA A LA COMPOSICIÓN MUSICAL *ARMENIA* DEL COMPOSITOR JUAN AMADOR JIMÉNEZ

Javier Miranda Medina

Conservatorio Profesional de Música *Ramón Garay* de Jaén
jmirmed@gmail.com

RESUMEN

Este artículo tiene varios objetivos: *en primer lugar*, las características musicales de *Juan Amador Jiménez* a partir de su obra musical utilizando la fenomenología como base de su estudio; *en segundo lugar*, la vinculación y las características musicales más representativas de Juan Amador, considerando como características todo el amplio espectro de elementos musicales que participan en una composición musical, con aquellas de música colombiana: la partitura titulada “*Armenia*”, será el documento, la fuente original que ejemplifique y fundamente su influencia colombiana.

Palabras Clave: *Análisis, Fenomenología Musical, Juan Amador Jiménez.*

ABSTRACT

This article has a several objectives: *first*, the musical characteristics of Juan Amador Jiménez from his musical work using phenomenology as the basis of his study; *secondly*, the relationship and musical characteristics most representative of Juan Amador, considering as characteristics all the broad spectrum of musical elements that participate in a musical composition, with those of Colombian music: the score titled “*Armenia*”, will be the document, the original source that exemplifies and substantiates its Colombian influence.

Keywords: *Analysis, Musical Phenomenology, Juan Amador Jiménez*

INTRODUCCIÓN

El hecho de escoger este tema –*Aproximación Fenomenológica a la composición musical “Armenia”*– se debe a que, la *fenomenología musical*, es una de las materias más desconocidas dentro del mundo de la música, y que el análisis musical, mediante este método sea un arte intangible, hace que frecuentemente encontremos *maestros* absolutamente distintos entre sí en todos los aspectos, razón por la que creo que es

interesante y necesario enumerar este método en su aplicación práctica, como por ejemplo, en la partitura del Maestro Amador, *Armenia*.

Si observamos la labor de un intérprete, comprobaremos que sus competencias son muy variadas y abarcan desde las estrictamente musicales hasta las psicológicas. Evidentemente, un estudio pormenorizado de todas ellas supondría un trabajo que se excede de los objetivos fijados para el actual, razón por la que he acotado mi investigación centrándola en las competencias que son exclusivamente musicales, es decir, el estudio de la partitura, y su comunicación a través de la Banda de Música en los ensayos y, sobre todo, en el concierto.

Cuando el músico se enfrenta al estudio de la partitura, son muchas las perspectivas que existen para abordarla. Cuestiones musicales respecto al “cuánto”, “cómo” y “cuándo”, deben ser resueltas por el intérprete, por lo que considero necesaria la adquisición de un criterio sólido que nos permita desarrollar nuestra profesión con la máxima responsabilidad y solvencia.

En este trabajo nos centraremos en el criterio desarrollado en las enseñanzas transmitidas por mi *Maestro Enrique García Asensio* a lo largo de mis años de estudio, que a su vez están fundamentadas en las ideas de su *Maestro Sergiu Celibidache* (1912 – 1996). Este director de orquesta rumano fue precursor de una forma de comprensión musical de gran trascendencia en el siglo XX, elaborando su propia teoría¹, que fue fruto de la síntesis entre la *fenomenología* de Edmund Husserl, la *filosofía oriental* y sus *propios conocimientos sobre música*. De este modo, podemos hablar de la “*Fenomenología Musical según Sergiu Celibidache*”, y definirla como una forma de comprender la música que ofrece al músico las máximas garantías de éxito.

Desgraciadamente dicha teoría no está contenida en ningún texto y sus conceptos se encuentran dispersos en entrevistas, artículos periodísticos escritos por el maestro, conferencias transcritas² y las enseñanzas que transmiten testigos directos. Por lo tanto, una parte importante de mi investigación, ha sido reunir toda esta información que están escritas en diferentes textos. La bibliografía es poco precisa y dispersa. Esto, que a priori supone una dificultad evidente, ha hecho que la investigación haya sido una experiencia fascinante.

La metodología que he empleado para poder desentrañar esta teoría ha consistido en seleccionar aquellos textos que me permitieran justificar mis afirmaciones acerca de “*la Fenomenología Musical de Celibidache*”, siempre a partir de sus propias palabras. Y, continuando con lo explicado anteriormente, este análisis tiene dos niveles distintos de investigación: *uno global*, que hace referencia a la síntesis de los pasos que debe seguir un músico o un intérprete desde su toma de contacto con la partitura hasta conseguir su objetivo durante la interpretación de la misma en el concierto; *y otro específico*, como es el estudio de la *Fenomenología Musical* de este célebre maestro a través de sus textos e ilustrado en la partitura *Armenia* de *Juan Amador Jiménez*, lo que nos permitirá enunciar unas pautas que acerquen la teoría a la práctica.

Un estudio de estas características no se encuentra en la bibliografía de un músico, por lo tanto, su aparición, es de gran interés para la comunidad de especialistas en esta materia. De hecho, los principios musicales en los que se sustenta la *Fenomenología Musical* son una válida herramienta de comprensión musical para un músico de cualquier especialidad, lo que hace aún más útil este trabajo. Es difícil valorar el producto musical dirigido por *Celibidache* basándose en su teoría. La única opción que tenemos los que nunca le

¹ Fenomenología Musical: Disciplina que estudia el efecto de los sonidos sobre la conciencia humana (Sergiu Celibidache).

² Celibidache, S. (1985) “Sobre la Fenomenología Musical”, Conferencia del 21 de junio de 1985 en Munich en la Sala Grande de la Ludwig- Maximilian-Universität.

conocimos, ni le vimos dirigir en directo, es acudir a él desde las grabaciones³, que nos servirá de guía.

Por ello y a pesar de su manifiesta oposición a la grabación de la música, tenemos una versión de *Armenia*, grabada por la *Banda de Música de la Asociación Músico-Cultural “Nuestra Señora de la Paz”* de Marmolejo (Jaén) y por la *Banda de Música Departamental del Quindío*, Armenia (Colombia). No obstante, debemos escucharla siendo conscientes de que lo que estamos oyendo responde a lo recogido por unos micrófonos en un *tiempo* y un *espacio* determinado. Por último, para la elaboración de este estudio me he servido también de mis impresiones personales.

ARMENIA: EL ORIGEN DE LA PARTITURA

El *manuscrito original de la partitura*⁴ está en papel pautado de 210x155 mm con el número de serie del papel F.398223 escrito en el lateral izquierdo de la cubierta donde reza: “*Armenia*”. Debajo del título pone “*Marcha Regular*”⁵ y debajo de éste, está escrito “*Aguas de Marmolejo*” seguido del subtítulo “*Pasodoble con cornetas y tambores*” y firmado por *Juan Amador J.*

Ambas partituras están firmadas y fechadas por el propio compositor en Marmolejo en el año 1935 y tras un análisis instrumental vemos que está realizada para Banda de Música con la siguiente instrumentación: *Flautín, Flautas, Oboes, Fagot, Requinto, Clarinete Principal, Primero, Segundo y Tercero, Saxofones Altos, Saxofones Tenores, Saxofón Barítono, Trompas en Mi bemol⁶, Fliscornos, Trompetas en Si bemol, Trombones, Bombardinos, Tubas, Timbales a dos, Caja, Bombo y Platos.*

En un primer momento, se podría creer que el tema original de *Armenia* haya podido ser extraído de una *Feldpartita*, (partita de campo o de campaña), donde el propio Maestro Amador haya podido escucharla en sus múltiples viajes (Cádiz, Huelva, Málaga, etc.) o en su formación como músico militar, ya que, desde que se casó en 1925 en la Iglesia Castrense de la capital malacitana, no ha dejado nunca de ir y venir, y que el músico andaluz escribió para la Banda Municipal de Música de Marmolejo. Pero posteriormente se ha llegado a la *conclusión*, de que es una obra inédita, de su propio pensamiento, aunque influenciada por los llamados “*cantes de ida y vuelta*”⁷.

³ Girati y Verdi (2004) «¿Discos? [...] por Dios, yo grabé un solo disco, en 1946, que fue una porquería y todavía me avergüenza haberlo hecho. El disco no tiene ningún sentido: es como una fotografía, tiene algo inmóvil, congelado, artificial, sin profundidad ni matices (p. 130)»

⁴ Del *Archivo Privado* de la *Familia Serrano Barragán* donada para esta investigación al Autor.

⁵ Según la definición sobre el concepto *Marcha Regular* de Felipe Pedrell (1897) “*Marcha, marche, (fr.) marcia, marciata (it.), march (ing.), march (al.), etc. La acción de marchar, etc., etc.- Toque militar de que se usa para hacer honores y otros actos del servicio. - Pieza compuesta para toda clase de instrumentos o introducida en todo género de composiciones, hasta en las religiosas. Ordinariamente está hecha por bandas o charangas con o sin combinaciones de toques de cornetas, trompetas, tambores, cajas, redoblantes, bombo, platillo, etc. Su movimiento es de cuatro tiempos (media cuaternaria o doble) habiendo usado algunos autores el movimiento ternario doble, tan apto para marchar como el cuaternario. Diferenciase la *Marcha del paso Doble* o *Marcha Redoblada*, en que el movimiento de este es en compás de dos por cuatro o de seis por ocho, animado y tan vivo, en algunos casos, como en la charanga de cazadores de nuestro ejército, que andan a 120 pasos por minuto y aún más. En la *marcha, marcha lenta* o *regular*, que así se llama también, suelen andar nuestras tropas 60 pasos por minuto (p. 274)”.*

⁶ Las particellas de trompa están transportadas a la tonalidad de Fa para una mejor interpretación de las mismas en la Banda de Música.

⁷ Hurtado y Hurtado (2009). “*Los Cantes Hispanoamericanos de reciente incorporación* o también llamados “*cantes de ida y vuelta*”, se colocan fuera del árbol flamenco ya que su procedencia no procede de ninguna de las 4 ramas de cantes básicos. Los cantes de ida y vuelta surgen como consecuencia del trasiego de población migratoria entre España y el continente americano y las influencias culturales que ello conlleva. ¿Cuáles son los cantes de ida y vuelta? *La Rumba, la Milonga, la Guajira, la colombiana, la Vidalita y la Petenera.* (p. 258)” en “*La Llave de la Música Flamenca*”, Sevilla: Editorial SIGNATURA. Publicación realizada en colaboración con el Centro de

Sea como fuere, el caso es que Amador cogió el tema y se lo llevó consigo a Marmolejo en uno de sus tantos viajes, procediendo entonces a escribir su partitura. Se desconoce si se tocó en estas fechas o no porque no hay constancia de ello.

La música de la *Generación del 27*⁸ influyó decisivamente en las composiciones del Maestro alcalaíno, no sólo por la elección del tema principal de la obra sobre la que versa este estudio, sino también porque sigue los modelos planteados por dicha Generación. *Armenia* supone un hito fundamental dentro de la carrera de *Juan Amador*, ya que es su primera obra dedicada a un pueblo de fuera de nuestras fronteras e influenciado, claramente, por los ritmos de la *Región Andina* de la *Ciudad del Quindío* en Colombia. Anteriormente, había compuesto sus primeras piezas musicales, con una experiencia poco grata y que obtuvo escaso éxito. Hablamos, entre otras de “*Valenzuela*”⁹ (1928) “*El Manubrio*”¹⁰ (1929) “*Ecos de los Quince*”¹¹ (1930), etc. Por el contrario, *Armenia*, le proporcionó la motivación necesaria para comenzar su producción musical, que, junto con su música, le ascendieron a lo más alto en el escalafón de la historia de la composición musical en nuestra provincia.

Antes de comenzar con el análisis fenomenológico de la partitura que estamos estudiando habría que realizar un primer paso y explicar cuál es el origen, los temas y los problemas de la *Fenomenología* desde Edmund Husserl para dar paso a la Fenomenología Musical en el siglo XX en la figura de Sergiu Celibidache. Podemos leer sobre ello en la *Revista Intermezzo*¹² y en la entrevista realizada en la *Revista Codalario*¹³ al músico Javier M. Medina.

ARMENIA: ANÁLISIS FENOMENOLÓGICO

“La fenomenología, Astor (2002), es utilizada como una ciencia auxiliar del análisis musical, como una herramienta para la descripción profunda de los hechos presentes en las obras. El valor de este tipo de análisis radica en que asume a la percepción como punto de partida para la obtención del conocimiento (p. 41)”. Por este motivo, la escritura de un análisis fenomenológico contiene muchas dificultades de comprensión porque carece de la experimentación, que es la confirmación del mismo.

Documentación Musical de Andalucía, Área de Cultura e Identidad de la Diputación de Sevilla, Ayuntamiento de Torredelcampo y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco.

⁸ Paralelamente al grupo literario conocido como la *Generación del 27*, desarrollado en torno a la Residencia de estudiantes y que se fraguó en la búsqueda de la poesía pura, aparece un grupo de músicos en el que se puede reconocer el mismo interés por renovar el lenguaje, en este caso musical, enfrentando la tradición musical española a las nuevas corrientes estéticas europeas que se desarrollaban en torno a las vanguardias y al surrealismo. Esta generación de músicos, conocida por algunos como “*Generación de la República*” y por otros, por préstamo literario, como “*Generación del 27*”, intentó enlazar la música española con las corrientes vanguardistas europeas de la época, abandonando la vía neorromántica y nacionalista que ellos entendieron como tendencias anacrónicas y ya agotadas.

El *principal objetivo* de los músicos de la *Generación del 27* fue, partiendo de la tradición musical española, incluir nuestra música en las principales corrientes vanguardistas que se desarrollaban por aquella época en Europa. A pesar de todos los escollos que debieron superar y del traumático parón tras la *Guerra Civil* española, que condenó a la mayoría de los músicos de la generación al exilio, las bases creadas por este grupo tendrán continuidad en el grupo conocido como *Generación del 51*.

⁹ *Ibíd.* 4.

¹⁰ Semanario de Información Gráfica “*La Unión Ilustrada*”. Año XXI, número 1016, Madrid 24 de febrero de 1929, páginas 31 y 32.

¹¹ *Ibíd.* 4.

¹² Miranda J. (2014, octubre). Las Variaciones sobre un tema de Haydn Op. 56a de Johannes Brahms. *Revista Intermezzo*, N° 56, p. 15 y 16.

¹³ www.codalario.com/javier-miranda/entrevistas/javier-miranda--director-celibidache-fue-un-divo--una-personalidad-cautivador--insustituible-y-unica_2209_4_5124_0_2_in.html

Sergiu Celibidache no dejó escrito *un método fenomenológico musical* basado en sus conceptos sobre esta materia, probablemente porque era absolutamente consciente de que, sin la experimentación, este análisis carece de sentido. No obstante, creo que de algún modo es necesaria la formulación de unas pautas que nos ayuden a la experimentación en una realidad concreta.

Pautas a seguir

Después de haber estudiado con detenimiento una forma útil de aproximación fenomenológica, he llegado a la conclusión de que consta de las siguientes fases:

1. *Búsqueda del punto culminante*. Si toda estructura está determinada por un punto máximo de tensión, que actúa como punto de llegada y destino, su búsqueda ha de ser el primer paso. Para ello, analizaremos los elementos básicos de contraste y repetición desde un punto de vista rítmico, armónico, melódico y tímbrico, según convenga. Seguidamente determinaremos las fases de expansión (desde el inicio al punto culminante) y resolución, (desde el punto culminante hasta el final). Este es el estudio de la estructura total de la obra.
2. *Determinación de las articulaciones sinfónicas que conforman las fases de extroversión e introversión*. Según *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* la articulación es: “*la separación de notas sucesivas de otras, sueltas o agrupadas, [...] pero por otro lado, puede ser la forma en que se pueden dividir las distintas secciones de una composición*”¹⁴. Esta última acepción es la que resulta útil para nosotros, ya que desde un punto de vista fenomenológico la articulación es el estudio de las distintas partes que forman la fase de expansión y de resolución. Está formada por varias “subsecciones” con sentido en sí mismas, que llamaremos “*semiarticulaciones*” sinfónicas. Todas las articulaciones sinfónicas contienen un punto máximo de tensión que denominaremos “*clímax*”¹⁵ de esa articulación, y es diferente al punto culminante de la estructura.
3. *Estudio del comportamiento e interrelación de las articulaciones y semiarticulaciones sinfónicas entre sí, con el fin de recrear la estructura de la partitura*.

3.2. El Punto Culminante (PC) y su Búsqueda: La Independencia de las Estructuras

El *punto culminante* es el lugar dentro de la partitura en el que se concentra la mayor cantidad de tensión de toda la obra. Al comenzar el análisis de la partitura, lo primero que debemos hacer es determinar el punto de llegada, hasta dónde tenemos que llegar. Una vez delante de *Armenia* de Juan Amador Jiménez, determinamos qué se nos presenta: *una introducción*, seguido de un *primer tema* en forma de ritmo de *Bambuco* con variaciones, y el *mismo tema transformado* en forma de ritmo de *Pasillo*. Ambos ritmos son puros colombianos.

Observamos que la estructura del tema principal en las dos partes de la partitura tiene una forma con signos de repetición (A A' B A'' B' A''' B'' A'''' B'''). El segundo movimiento está basado en la repetición dos veces de una misma melodía en forma de *passacaglia*, que comienza con toda la madera y el metal, bajo un *Basso ostinato* rítmico con una superficie de ocho compases de duración, mientras se varían otros parámetros musicales en el resto de las voces.

El primer paso es comprender si los dos ritmos, que son muy diferentes entre sí, forman una unidad o, por el contrario, son unidades independientes con sus respectivos puntos

¹⁴ Traducción propia.

¹⁵ Los conceptos de *clímax* y *semiarticulaciones sinfónicas* son sobreentendidos dentro de la *fenomenología musical*, pero hasta el momento no he encontrado ninguna nomenclatura, por tanto, dicha denominación es una aportación mía.

culminantes. Nosotros hemos optado por considerarlos independientes, decisión que justificamos a continuación.

Atendiendo a la estructura del tema con sus variaciones, podemos observar que cada una de estas piezas tiene el mismo número de compases, algo que es bastante común en este género. Por tanto, tenemos dos piezas “iguales”, que se “repiten”, y como no existe la repetición en música, llegamos a la hipótesis de que unas variaciones pueden crear tensión y otras relajarla, generando una estructura.

Este detalle puede hacernos sospechar que las variaciones pueden conformar en su conjunto una unidad, con un *punto culminante*, pero esta intuición no es suficiente. Para tener la certeza de esta idea necesitamos analizar un parámetro principal en música, *el ritmo*¹⁶, por lo que analizaremos el *pulso*¹⁷ de cada variación, observando su comportamiento y el grado de contraste con respecto al tema que hay entre ellas.

The image shows a page of a musical score titled "ARMENIA" by Juan Amador Jiménez. It is the introduction, measures 1-10. The score is for a large orchestra and includes parts for Flutes (Flauta), Oboes (Obu), Clarinets (Clarinete), Bassoons (Fagote), Saxophones (Saxofón Alto, Saxofón Tenor, Saxofón Barítono), Horns (Corno), Trumpets (Trompa), Trombones (Tromboni), Double Basses (Bañista), and Piano. The tempo is marked "Moderato". The score is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Figura 2. Armenia de Juan Amador Jiménez. Introducción. Compases 1 – 10

16 “Huellas materializadas en el espacio y en el tiempo” Apuntes personales de dirección musical supervisados por el Maestro Enrique García Asensio.

17 El pulso es el ritmo interno (latido) que hace funcionar la música, y debe coincidir con lo que bate el director. Apuntes personales de dirección musical supervisados por el Maestro Enrique García Asensio.

Al comienzo, en el tema de la *Introducción* (Figura 2 y 3), la indicación de tempo es *Moderato*. En toda la partitura no se cambia el ritmo por lo que existe una relación respecto al pulso. Siguiendo con las variaciones siguientes al tema principal vemos que, aunque cambia ostensiblemente el ritmo, el pulso, es el mismo.

Queda claro entonces, que el tema principal realizado en dos ritmos totalmente diferentes entre sí, produzcan una relajación de la tensión, que viene dada por el pulso y también por otros factores propios de cada variación que analizaremos más adelante con profundidad.



(Figura 3)



(Figura 4)



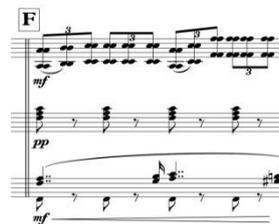
(Figura 5)



(Figura 6)



(Figura 7)



(Figura 8)

Analizando cada punto de la partitura observamos que las diferentes variaciones se suceden en este orden: el tema principal aparece en la introducción (figuras 2 y 3); la primera variación aparece en la letra "A" (figura 4) coincidiendo con el comienzo del *ritmo de Bambuco*; la segunda variación del tema principal aparece en el compás 22 (figura 5); la tercera variación aparece en el compás 30 (figura 6) en los metales; la cuarta variación aparece en la letra "D", compás 46, en la madera (figura 7); como se explica en el párrafo siguiente, el *ritmo de Pasillo* coincide con la *passacaglia* en la letra "E", y su variación comienza en el compás 74, letra "F" de la partitura (figura 8).

Observando a partir del cambio de tono en la letra "E" (Figura 9) de la partitura, comienza el *ritmo de Pasillo* y, vemos que su construcción es la de una *passacaglia* basada en dos apariciones de un mismo tema, que desembocan en la coda y finalización de la obra musical. Este es un claro ejemplo de que, según lo explicado antes, la repetición en música sirve para crear tensión o relajarla: cada una de las dos repeticiones sirve para crear tensión, añadiendo a la repetición variantes de índole armónica, rítmica, melódica y tímbrica que, tal y como veremos más tarde, crean un gran contraste entre sí.



Figura 9. Armenia de Juan Amador Jiménez. Cambio de tono. Letra E. Compases 57 - 61

Además de un claro cambio de ritmo colombiano dentro de la partitura, de *Bambuco* a *Pasillo*, observamos que a su vez cambian las *unidades de motor*¹⁸ de la misma: la *negra* pasa a ser *corchea* aunque el *tempo* de la partitura no varía.

Del *análisis de la partitura* podemos extraer que el punto culminante se alcanza en el clímax de la melodía en la *reexposición* del tema en el compás 55, ya que observamos que cada una de las enunciaciones en que se basa este movimiento contrasta con la anterior y va aumentando la tensión hasta llegar a la *reexposición*, que es una resolución de todos los conflictos sucedidos con anterioridad.

La siguiente gráfica (Figura 10) ilustra la estructura aproximada del tema con sus variaciones, mostrando las variables de tensión y tiempo junto con los ritmos de *Bambuco* y *Pasillo*.

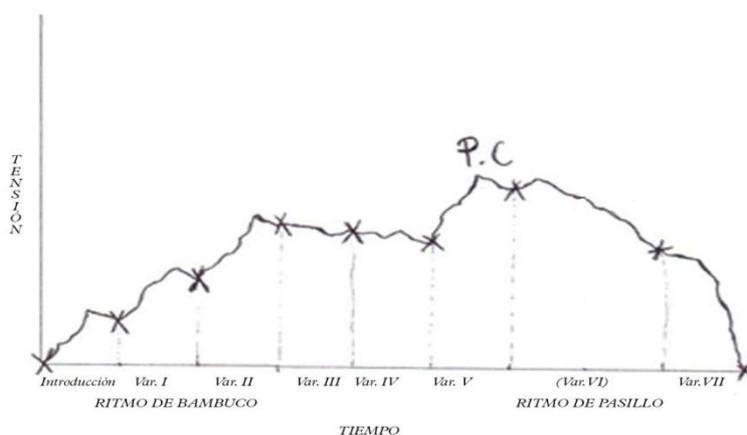


Figura 10

La *conclusión* es clara y contundente: en *Armenia*, el tema y sus variaciones, con su punto culminante en el compás 38 de la primera gran sección (*ritmo de Bambuco*), y a partir del cambio de tono a Fa Mayor en el compás 58 (*ritmo de Pasillo*), con el punto culminante en el compás 72, *son estructuras independientes con sentido completo*.

Una vez determinada la *estructura de la partitura* procederemos al análisis de las diferentes articulaciones sinfónicas que constituyen cada una de las variaciones, es decir, el segundo y tercer punto del método fenomenológico.

El Camino hacia el Punto Culminante (PC)

Armenia. Moderato¹⁹

En la *Introducción* vemos que la primera semiarticulación sinfónica (A) de 4 (2+2) comienza con *ff* “*cerrando*” armónicamente con pequeños recesos: I-IV-VI-III en las tubas.

¹⁸ Las unidades de motor, son las células rítmicas que mueven la música. Los griegos tenían unidades rítmicas llamadas “*cronos protos*”, en latín “*tempum primun*”. El “*cronos protos*”, era una unidad de tiempo con la que se podían hacer múltiplos pero que era indivisible. Tenían compases de hasta 25 “*cronos protos*”. También existía y era muy popular, el llamado “peón crético”, que se denomina así porque se trata de un compás de cinco “*cronos protos*” y provenía de la isla de Creta. El sistema que usa Stravinsky en muchas de sus obras está basado en el “*cronos protos*” de los antiguos griegos. Un clarísimo ejemplo de esto lo tenemos en “*La Consagración de la Primavera*”. Apuntes personales de dirección de orquesta supervisados por el Maestro Enrique García Asensio.

¹⁹ A través sus alumnos se sabe que Celibidache cambiaba constantemente de manera de analizar una partitura, aunque siempre era desde un punto fenomenológico. Lo que sí se ha confirmado es que utilizaba para su comprensión la agrupación de compases. Esa forma que es común a otros tratadistas de la forma musical, la utilizaremos para la síntesis y esquematización de la variación.

Compases 1 y 2. En la segunda semiarticulación sinfónica (B) de 4(2+2) comienza en *mf* “abriendo” el compás 3 y cerrando en el compás 4 tras modular a Re menor siguiendo el siguiente esquema: I-V-III/VI-I-IV.

Los compases siguientes, del 5 y 6 son exactamente iguales a los dos primeros pero en la tonalidad de Re y los compases 7 y 8 tienen el siguiente esquema: V-IV-III-II-I, llegando al término de la primera articulación sinfónica. Del compás 9 al 14, se desarrolla una pequeña melodía que hace de enlace hacia la primera variación resolviendo en ésta desde los acorde de LA7, RE, SOL7 para resolver en la tonalidad madre, Do Mayor. (VI-II-V-I).

Como ya hemos dicho, *la música es el fluido horizontal que la presión vertical deja pasar*. En este contexto se equilibran la apertura armónica hacia el quinto grado y el movimiento melódico descrito con anterioridad, para llegar a la conclusión de que los doce primeros compases “abren” la tensión hacia el decimocuarto compás que es donde comienza la primera variación.

Figura 11. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Compases 1 a 10

Primera Variación

La estructura de esta variación es idéntica a la que le precede con dos semiarticulaciones de 4(2+2) en la que A’ “abre” y B’ “cierra”, esto es:

Figura 12. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Comienzo de la Primera Variación. Compases 14 y 15

Segunda Variación

La estructura de esta variación es idéntica a la que le precede (salvo en que esta variación está en sol Mayor) con dos semiarticulaciones de 4(2+2) en la que A’ “abre” y B’ “cierra”, esto es:

Figura 13. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Comienzo de la Segunda Variación. Compases 22 y 23

Tercera Variación

La estructura sigue siendo la misma (A'', B''): ocho compases estructurados en dos articulaciones sinfónicas de 4 compases divididos en dos semiarticulaciones de dos compases cada una [4(2+2)]. Esta variación lleva la particularidad en que los instrumentos graves (trompas, trombones, bombardino y tubas) llevan una escala en Re bemol mayor ascendente I-V-I y descendente V-I en la primera semiarticulación sinfónica y en Do Mayor en la segunda semiarticulación sinfónica.



Figura 14. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Comienzo de la Tercera Variación. Compases 30 y 31

La segunda articulación sinfónica, B'', pasa por los diferentes acordes: la séptima de dominante de Do mayor (sol7), re mayor, Si Mayor, La7, Re para resolver en la dominante de Do con su séptima de nuevo (sol7) e irnos a la siguiente variación.



Figura 15. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Segunda sección de la Tercera Variación. Compases 34 a 36

Esta variación posee los siguientes parámetros de contraste con respecto a todo lo oído anteriormente:

1. *Respecto al motor.* Esta es una variación basada en el motor continuo de corchea, es decir, en ocho corcheas por compás.
2. *Respecto a la articulación.* Uso de dos semicorcheas ligadas y una corchea picada con una dinámica y articulación de *mf* y el uso de la corcha con puntillo junto con la semicorchea.

Podemos destacar dos planos basados en estas unidades de motor de ocho corcheas por compás, que se mantienen toda la variación:

1. Unidades de motor como melodía.
2. Unidades de motor como acompañamiento.

Cuarta Variación

Esta variación (Figuras 16 y 17) es particular ya que con ella llegamos al *Punto Culminante* de la partitura. Siguiendo con el ritmo de influencia colombiana desde que comenzamos la partitura en esta variación, la tensión de los primeros compases de la misma se dirige a un pianísimo súbito de difícil ejecución.

Figura 16. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Cuarta Variación. Compases 46 a 50

Las maderas “*cierran*” con una rítmica típica del *Bambuco*, tresillos de corcheas en un 4/4 (ritmos ternarios), que lucha con la agrupación de corcheas con puntillo y semicorcheas (ritmos binarios) que hay en los metales. El tema A', sigue la línea de tensión ascendente de A, pero incorpora dos cambios que incrementan la tensión:

- *Cambio instrumental*: el motor con melodía está ahora en las maderas (flautas, clarinetes, saxofones altos) y el motor con acompañamiento en las trompetas, fliscornos y bombardinos, además del *baso ostinato* rítmico en las tubas.
- *El otro cambio* tiene lugar en los compases 50 a 52, en los que el viento madera agrupan los tresillos de corcheas por pares luchando con la agrupación binaria del pulso, sino que además intercala el ritmo binario con el ternario entre sí, lo que crea una gran tensión. A esto hay que añadir el *piano súbito* en el que desembocamos.

A su vez, esta variación también aporta otra particularidad que es el comienzo de la misma en la tonalidad de *Mi mayor* en el compás 46 y para resolver en el pianísimo súbito en Sol mayor, que nos llevará al clímax y su resolución de esta magnífica partitura como es *Armenia*.

Figura 17. *Armenia* de Juan Amador Jiménez. Segunda sección de la Cuarta Variación. Compases 51 a 57

Desde aquí la tensión irá relajándose hasta llegar al principio de la variación V. Como hemos explicado anteriormente, esta variación supone el punto culminante de la obra. A partir de aquí siguen produciéndose movimientos de introversión y extroversión de la música; pero cambia algo fundamental: la direccionalidad. Ya no iremos en busca del punto culminante, sino que nuestra misión será volver al mismo punto del que partimos, es decir el punto 0.

Quinta Variación: Del Punto Culinante al Punto 0 de Tensión: La Resolución

Tal y como se puede observar, la estructura es igual en toda la partitura de *Armenia*. Esta variación tiene carácter de danza y su forma es de *passacaglia*. Como hemos dicho anteriormente, la *passacaglia* comienza invariablemente con el enunciado o exposición del tema por el bajo, sin acompañamiento. En este caso, la melodía (Figura 18) la llevan los *Bombardinos, Saxofones Tenores y Clarinetes en su registro grave*.

Figura 18. Armenia de Juan Amador Jiménez. Sección de Metales. Compases 60 a 69

Debemos destacar que comienza el *Ritmo de Pasillo* en la tonalidad de Fa mayor (IV grado de la tonalidad principal, Do mayor) y que el “ritmo” en esta danza es particular: la *melodía*, tiene un carácter muy especial ya que lleva consigo *una negra con doble puntillo y una semicorchea*, va por grados conjuntos, como se puede apreciar en la Figura 17 letra “E”, a su vez, tenemos un *basso ostinato* en los instrumentos de viento metal (trombones y tubas) como se puede ver en la Figura 18.

El clímax de esta variación está en el compás 72, siendo fundamental analizar el movimiento de resolutorio que presenta hacia la variación siguiente para finalizar la partitura.

Figura 19. Armenia de Juan Amador Jiménez. Resolución de la Quinta Variación. Compases 72-73

Sexta Variación

Esta es la última variación de nuestra partitura y la que “cierra” la estructura del tema con seis variaciones. Mantiene el esquema del tema principal y es un claro ejemplo de la maestría de Amador.

Hasta ahora, hemos basado gran parte de nuestras conclusiones sobre la estructura del tema con variaciones en el parámetro más primario de la música, el ritmo, y en su reflejo en el director musical, el pulso.

La articulación sinfónica está estructurada en 16 compases, dividida en dos secciones de 8 compases y en dos semiarticulaciones de 4 compases. A su vez, en esta variación nos encontramos con una polirritmia entre los tresillos de corcheas, el *basso ostinato* y la melodía de negras con doble puntillo con semicorcheas. La tonalidad sigue siendo Fa mayor, IV grado de la tonalidad madre, Do mayor.

Melodía Principal

Variación con incremento De tensión

Basso Ostinato

Figura 20. Armenia de Juan Amador Jiménez. Sexta Variación. Compases 74-78

CONCLUSIONES

La transcendencia de la figura de *Juan Amador Jiménez* dentro de la historia de la música en la Andalucía del siglo XX, es incuestionable. Su obra es uno de los más grandes tesoros que poseemos los músicos y su escritura musical, ha sido un modelo para los compositores posteriores. De hecho, *Armenia* supone el inicio de la escritura para banda con influencias latinoamericanas y como género en el ámbito bandístico. Muchos compositores escribieron con este tipo de influencias y en el repertorio para banda de música podemos encontrar, entre otras, obras como la del *Maestro Bernardo Puyelo*, profesor de flauta en la *Banda Municipal de Música de Málaga*, su pasodoble “*De Málaga a Colombia*” donde en el interior de la misma hay escrito una “*colombiana*” para trompeta con acompañamiento de banda; o es el caso de “*La Concha Flamenca*” del maestro valenciano *Perfecto Artola*, que la escribió para trompeta y saxofón alto con acompañamiento de banda basándose en el pasodoble del *Maestro Puyelo “De Málaga a Colombia”*.

En la primera mitad del siglo XX, si vemos el panorama musical, el recurso compositivo de variar es reivindicado hasta por el propio Schoenberg (que acuña el término *developing variation*), ya que su aplicación a las células motivicas encaja a la perfección con las técnicas serialistas, siendo ilustrado en sus *Variaciones para Orquesta* op.31. El tema con variaciones no sólo fue tratado por los serialistas, sino también por otros compositores del siglo XX. Ejemplos destacados son el segundo movimiento del *Octeto* de Stravinsky, *The Young Person's Guide to the orchestra (Variaciones y Fuga sobre un tema de Purcell)* op.6 de Britten. En los años 60, destacan las *Variaciones concertantes* para orquesta de cámara de Ginastera (1953), Las *variaciones para orquesta* (1955) de Elliot Carter. También la *passacaglia*, estructura que sustenta en ritmo de *Pasillo* de la obra ilustrativa de este estudio y que había caído en el olvido durante el siglo XIX, es retomada en el siglo XX. Buenos ejemplos son: el central del *Trio para violín, violonchelo y piano*, de Ravel; Alan Berg en su ópera *Wozzeck*, y Anton Webern en *Passacaglia para orquesta, Op. 1* muestran nuevos tratamientos de esta forma.

Con este trabajo no sólo he querido hacer un estudio de *Armenia* de Juan Amador y resaltar su figura como compositor, sino también una defensa del músico e intérprete: una figura muy popular en la idiosincrasia musical, pero cuya labor es desconocida, y a veces hasta menospreciada. En ocasiones este desconocimiento es achacable al propio intérprete, que ignora en qué consisten sus funciones y por lo tanto no puede ejercerlas correctamente. Por este motivo debe ser conocedor de sus responsabilidades, siendo la principal recrear la partitura tal y como la ideó el compositor, para lo que ha de estudiarla desde todos los puntos de vista. Celibidache (1994) afirmaba que “debemos de ser capaces de recorrer el proceso inverso partiendo de la materia inerte, representada simbólicamente por la partitura, para encontrar el edificio vivo que les ha permitido vivir algo que pertenecía al orden de lo permanente (p.42)”.

El músico es el único intérprete que tiene una visión completa de la estructura de la obra. Por tanto, es el encargado de “*ponerla de pie*” distribuyendo las tareas con los músicos de la banda y dando el visto bueno al resultado final.

La partitura está formada por signos carentes de vida, que encuentran su fin en la ejecución musical basada en un sólido criterio. En el caso de este trabajo, el criterio seguido está basado en las ideas de *Sergiu Celibidache* y su *fenomenología musical*. Esta forma de comprensión musical responde a las preguntas fundamentales que se plantea un director proporcionándole el criterio necesario para desempeñar su función.

La *Fenomenología Musical* aporta un criterio y unos conocimientos necesarios no sólo para el intérprete, sino para cualquier estudioso de música en cualquier ámbito. Esta teoría manifiesta que la experiencia musical está estrechamente vinculada con el mundo afectivo del hombre, por lo que sin esta unión es imposible que la música se manifieste. La defensa de este aspecto es fundamental para *diferenciar* en la actualidad *qué es música de lo que no lo es*.

A pesar de lo explicado hasta ahora, nunca se está suficientemente formado para acercarnos con profundidad a la obra de arte que es la composición musical. Para esto, el músico necesitaría varias vidas para ser conocedor y poder comunicar toda la verdad que se esconde detrás de una partitura.

Para mí, la realización de este trabajo ha supuesto una de las experiencias académicas más gratificantes como doctorando en la Universidad de Jaén. A través de él he podido realizar la síntesis de sus funciones y la descripción de una forma de comprensión musical que de aprehenderla, fase en la que me encuentro, me hace apto para el desarrollo de mi profesión. Una vez terminado y contemplado este trabajo en su totalidad considero que me ha servido para avanzar hacia los objetivos que quiero conseguir en mi carrera, pudiendo ser útil también para otros. Además, la falta de bibliografía acerca de este tema hace muy útil un compendio de todos los pasos que tiene que dar el intérprete musical hasta la recreación de la partitura. Y por último, la recopilación de todos los materiales que he utilizado en este trabajo crea una base de documental interesante para futuras investigaciones.

A lo largo de este estudio he abordado distintas materias y disciplinas que he tenido que comprender y profundizar. Tanto la *Fenomenología Musical* como el planteamiento de unas pautas y aplicación en la obra seleccionada de Amador son campos inabarcables en su totalidad. Por ello, este estudio no es más que una primera aproximación, que me propongo seguir ampliando día a día, a fin de poder conocer y comunicar la verdad y excelencia que se esconde detrás del “*arte de bien combinar los sonidos en el tiempo*”, como diría Hilarión Eslava.

La función del intérprete es conocer la partitura y comunicarla, en primer lugar a los músicos, para que posteriormente sea comunicada al público. Para que esto suceda, es necesario que el músico posea una extraordinaria formación musical y cultural que le den la base en la que se asentar el criterio por el que tiene que tomar múltiples decisiones. El criterio que he defendido en este trabajo es el derivado del estudio de la “*Fenomenología Musical según Sergiu Celibidache*”. Y siguiendo esta idea, tal como él decía, Zelle (1996), “el intérprete debe, una vez aprehendida la partitura, liberarse de todo conocimiento para que surja la espontaneidad” (p.145). Esta espontaneidad de la que él habla, debe ir de mano de la intuición, que será la que en última instancia nos acercará a propiciar las condiciones necesarias para que la música pueda “*volver a ser*” en una dimensión de tiempo y espacio irrepetibles.

Quiero concluir este estudio compartiendo unas palabras del Maestro Sergiu Celibidache (1994) que para mí son fuente interminable de inspiración en la vida, en la música y, por tanto, aplicables a la interpretación musical “la música no es bella, es verdadera, cuando se llega a saber que la música es verdadera, se ha sobrepasado a la belleza, ésta, en fin, es su última expresión, es la verdad. Nada es más hermoso que la verdad. La verdad existe, ella se manifiesta en semi-verdades y cada uno de nosotros poseemos las propias, que no son de naturaleza definitiva. La esencia de la verdad está en nosotros mismos: No busques a Dios en otra parte, está en ti. La música es una verdad que puede también ser bella, mas ella no sólo es sensación de belleza. Lo bello es sólo el imán, el anzuelo. Si los sonidos no provocaran el sentimiento de placer por la belleza, nadie haría música. Lo que hoy aceptamos como bello, algún día se nos revelará como verdad” (p. 44).

REFERENCIAS:

Libros:

- Astor, M. (2002). *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar*. Venezuela. Comisión de Estudios de Postgrado-Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.
- Berlioz, H. (1856). *Le Chef d'orchestre. Théorie de son art*. Digibook 2008.
- Celibidache, Sergiu.(2001). *Über musikalische Phänomenologie*. München. Triptychon Verlag.
- Einstein, A. (2000). *La música de la época romántica*. Madrid: Alianza Música
- Furtwängler, W (1929). *Problemas de la dirección de orquesta*. Trad. Jacques Bodmer, material inédito.
- Furtwängler, W (1929). *Del oficio del director de orquesta*. Trad. Jacques Bodmer, material inédito.
- Girati, L. y Verdi, L. (2004). *Celibidache e Bologna. Le città della Musica*. Bolonia (Italia): Arnaldo Forni Editore s.r.l., Sala Bolognese (BO).
- Goleman, D. (1996). *La inteligencia emocional*. Barcelona. Editorial Kairos.
- Hurtado, Antonio y Hurtado David. (2009). *La Llave de la Música Flamenca*, Sevilla: Editorial SIGNATURA. Publicada en colaboración del Centro de Documentación Musical de Andalucía, Área de Cultura e Identidad de la Diputación de Sevilla, Ayuntamiento de Torredelcampo y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco.
- Husserl, E. (1950). *La idea de la fenomenología*. España. Ed. F.D.F España.
- Jungheinrich, H. (1991). *Los grandes directores de orquesta*. Alianza editorial.
- Lebrecht, N. (1991). *El mito del maestro*. Madrid. Editorial Acento.
- Leymarie, I (1997). *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*. Biblioteca de bolsillo CLAVES. Ediciones Grupo Zeta. Barcelona.
- Pedrell F. (1897). Diccionario técnico de la Música. Escrito con presencia de las obras más notables en este género, publicadas en otros países con 117 grabados y 51 ejemplos de música y seguido de un suplemento. Edición Facsímil. Valladolid: Editorial Maxtor.
- Roca, D. y Molina, E. (2006). *Vademecum Musical*. Instituto de Educación Musical. Madrid.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid. Real Musical.
- Schuller, G. (1997). *The complete conductor*. United States of America. Oxford University Press.
- Tamaro, S. (2004). *Donde el corazón te lleve*. Barcelona. Booket.
- Tranchefort, F. (1989). *Guía de la música sinfónica*. Madrid. Alianza editorial.
- Vales Vía, J.D. (2002). *Biografía Incompleta. Enrique García Asensio*. Valencia. Diputació de València Institució Alfons el Magnànim.
- Wagner, R (1869). *El arte de dirigir la orquesta*. Trad. Julio Gómez. L.Rubio (1925)
- Zelle, T (1996). *Sergiu Celibidache-analytical approaches to his teachings on phenomenology and music*. Arizona University 1996.

Entradas de enciclopedias:

- Gerber, N. L. (1986) Variations. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ºed.) (vol.26, pp.284-323). New York: Macmillan publishers limited.
- Grosbayne B. y otros (1934). Conducting. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ºed.) (vol.6, pp.261-273). New York: Macmillan publishers limited.
- Keller R. y otros. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ºed.)(vol.4, pp.181-221). New York: Macmillan publishers limited.

Artículos publicados en revistas y periódicos:

- A.F.C (1993). "La música no puede ser explicada intelectualmente". Periódico ACB 13/10/1993, p.65.
- Celibidache, S. (Diciembre 1994). La dirección orquestal según Sergiu Celibidache. Revista Amadeus n° 25 pp.40.44.
- Celibidache, S. (Octubre 1993). La música, sin alternativa. Periódico ABC n°10 1/10/1993 p.29.
- Del Moral, A. (Febrero 1987). Sergiu Celibidache en busca de la verdad. *Revista Scherzo*, pp.51-64.
- Lippman, E.(2004). *Fenomenología de la música. Quodlibet*, 30, pp.3-34
- Revista signos *versión On-line* ISSN 0718-0934 Rev. signos v.37 n.55 Valparaíso 2004 doi: 10.4067/S0718-09342004005500004
- Celibidache, S. (Diciembre 1994). La dirección orquestal según Sergiu Celibidache. Revista Amadeus n° 25 pp.40.44.
- Celibidache, S. (Octubre 1993). La música, sin alternativa. Periódico ABC n°10 1/10/1993 p.29.
- Del Moral, A. (Febrero 1987). Sergiu Celibidache en busca de la verdad. *Revista Scherzo*, pp.51-64.

Documentos difundidos en internet:

- Fernández Domínguez, L. E. (2003). *Ejecución Piano*. Tesis Licenciatura. Música. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas. Markand Thakar, *Tribute to a teacher*: http://intelart.blogspot.com/2005_03_01_archive.html.
- http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/public/02472710870147942976613/210080_0021.pdf?portal=0.
- http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=10104&cat=musica.
- http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/fernandez_d_le/indice.html.
- <http://www.epdlp.com/complclasico.php?id=965>.
- <http://www.e-torredebabel.com/historia-de-la-filosofia/filosofiacontemporanea/sartre/sartre-fenomenologia.htm>
- <http://filosofia.idoneos.com/index.php/Fenomenolog%C3%ADa>.
- <http://noemagico.blogia.com/2006/033001-introduccion-a-la-fenomenologia.php>.
- http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342004005500004&script=sci_arttext
- <http://www.orfeoed.com/guia/guia03.asp>.
- <http://orfeoed.com/claves/claves11.asp>.
- <http://www.rae.es/rae.html>.
- www.codalario.com/javier-miranda/entrevistas/javier-miranda--director-celibidache-fue-un-divo--una-personalidad-cautivador--insustituible-y-unica_2209_4_5124_0_2_in.html