



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnológicas

Instituto de Investigaciones Antropológicas

FACULTAD DE MÚSICA

---

**Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978**

---

TESINA QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN MÚSICA  
(Interpretación)

Presenta: Eugenia Espinales Correa

Tutor: Dr. Roberto Campos Velázquez  
Facultad de Música

Ciudad de México, mayo del 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



# Agradecimientos

Al mirar este trabajo no puedo dejar de pensar en todas las personas que estuvieron involucradas directa o indirectamente, a todas las que conocí a través de los años y que contribuyeron a la creación de este proyecto. Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Música, a todos los profesores por recibirme y constituir mi formación académica y artística. A mi querida Lily Tamayo, que durante tantos años ha sido un constante apoyo e inspiración. A Baltazar Juárez por compartir su conocimiento de una manera comprometida y responsable. A Roberto Campos, mi tutor, por tomarme de la mano y levantarme cuando había perdido toda la confianza; gracias por tu paciencia, conocimiento y por ser una persona tan noble, disciplinada y académicamente comprometida.

Gracias a mis profesores del posgrado en música, por el compromiso y la confianza que tuvieron con mi formación. Al Dr. Fernando Nava, Mtro. Gonzalo Camacho, Dra. Evguenia Roubina, Dr. Roberto Kolb, Mtro. Alejandro Escuer, etc. A mis compañeros del posgrado, Fernanda, Taly, Luis, David, Ana, Eduardo, Diego, Ramsés, Iván y María Clara, por las conversaciones intelectualmente estimulantes. A Jazmín Ocampo y Mónica Sandoval por guiarme con todos los trámites escolares. A mi querido y admirado amigo Maurilio Castillo por involucrarse en todas mis aventuras artísticas, siempre dispuesto, con mucho amor por la música y pasión por la producción de audio y video.

A mis colegas y amigos músicos que durante estos años colaboraron con su talento en este proyecto: Carlos Adriel Salmerón, David Rivera, Félix Alanís, Juan Martínez, Lenka Smolcakova, Yuri Bullón, Yahel López, Ilya Gotchev, Jasha González, Osvaldo Flores e Israel Torres.

A la Universidad Veracruzana, a la Orquesta Sinfónica de Xalapa y a la Fundación UV, por otorgarme el apoyo institucional para alcanzar los objetivos de este trabajo. Al Mtro. Lanfranco Marcelletti, Mtro. Martin Lebel, Dr. Jorge López y la Lic. Diana Campos.

Finalmente, a mi familia, que incondicionalmente me ha dado su soporte. A mi admirable hermana Tania Espinales, por su guía y consejos siempre oportunos. A Margie Espinales, por su música y por estar conmigo en momentos importantes. A mi pequeña Sofía, por ser mi fiel compañera. A mi amada madre, Beatriz Correa y a mi amado padre Juan Manuel Espinales, por su amor, entrega, trabajo incansable, dedicación, ejemplo de lucha y por garantizarme el privilegio de escoger mi camino,

siempre guiándome con responsabilidad. A mi familia Xalapeña, Inés y Patricio por ofrecernos un hogar en esta hermosa ciudad. A Carlos Miguel, mi mejor amigo y compañero de vida, por creer en mí, impulsándome a concluir este ciclo cuando ya no me apetecía hacerlo. Me gusta pensar que será el primer paso de muchos para construir una vida juntos.

*A Sofía*



# Índice

<b>Introducción</b> .....	vii
Sobre la grabación .....	ix
<b>Capítulo 1. El arpa en la obra de Mario Ruiz Armengol</b> .....	1
Introducción .....	1
Periodización del conjunto de su obra compositiva .....	7
<b>Capítulo 2. Análisis de la obra para arpa</b> .....	11
“El preludio para piano o arpa” .....	11
Introducción .....	12
Sección A .....	13
Sección B .....	17
Sección C .....	22
Coda .....	24
“Las cuatro estaciones” .....	25
Primavera .....	25
Introducción .....	25
Sección A .....	27
Sección B .....	32
Sección C .....	38
Coda .....	40
El verano .....	42
Sección A .....	42
Sección B .....	45
Coda .....	49
El otoño .....	51
Introducción .....	51
Sección A .....	51
Sección B .....	53

Invierno.....	56
Introducción .....	56
Sección A .....	57
Sección B .....	60
“Cristal” .....	62
Introducción .....	62
Sección A .....	64
Sección B .....	67
“Plenilunio” .....	70
Sección A .....	71
Sección B .....	73
Sección C .....	77
Sección A prima .....	80
Coda .....	83
<b>Conclusiones .....</b>	<b>85</b>
<b>Anexo. Dos voces del campo pensando a Mario Ruiz Armengol .....</b>	<b>89</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>107</b>

# Introducción

El propósito de este trabajo es otorgar a lectores e intérpretes elementos y herramientas que les permitan realizar una interpretación informada del repertorio para arpa de pedales, compuesto por Mario Ruiz Armengol entre 1952 y 1978. De un catálogo de veinticuatro obras escritas por este autor para el instrumento en cuestión, abordo un corpus de seis de ellas, realizadas por Armengol durante su etapa temprana de composición.

Es importante mencionar que en los últimos años el interés por la música para arpa de Mario Ruiz Armengol ha ido incrementándose. Por esta razón, con este estudio espero contribuir a la difusión y el conocimiento de este repertorio de música de concierto para arpa de pedales, más allá de fronteras geográficas y académicas.

La estructura de este escrito es la siguiente: en el primer capítulo reviso muy brevemente algunos datos biográficos de Mario Ruiz Armengol, enlisto –en una tabla– toda la obra que compuso para arpa. En el capítulo dos, despliego el análisis formal de las obras contempladas, ejercicio mediante el cual intento identificar aquellos aspectos que –en mi opinión– definen el estilo compositivo y el lenguaje musical de Mario Ruiz Armengol.

Las obras que analicé, interpreté y grabé para redactar esta tesina son las siguientes: *Preludio para piano o arpa*, *El Verano*, *El Otoño*, *El invierno*, *Plenilunio* y *Cristal*. Desde mi punto de vista, esta selección ilustra el conocimiento técnico que Mario Ruiz Armengol poseía del arpa de pedales, hecho que le permitió desplegar

sus habilidades compositivas para este instrumento que poco figuraba en el plano solista e interpretativo a mediados de siglo pasado en México.

Mi propuesta interpretativa se alimentó de la escucha consciente, analítica y crítica de diferentes interpretaciones de la obra de Mario Ruíz Armengol. Así, escuché la interpretación de diversos pianistas como Alejandro Corona, Gustavo Rivero Weber, Libertad Lamarque, Arturo Xavier González y Edgar Dorantes. Del mismo modo, analicé algunas grabaciones profesionales y caseras de arpistas como Emmanuel Padilla, Enrique Guzmán y Guadalupe Corona.

Por otro lado, me di a la tarea de analizar los aspectos formales de las seis obras en cuestión (técnicos y teórico-musicales aplicados en la notación de Mario Ruíz Armengol), y con el propósito de favorecer una interpretación informada. Este procedimiento, me permitió hacerme de un panorama más amplio y claro de los elementos que este compositor aplicó en sus textos.

Tanto la interpretación como la grabación del repertorio de piezas representaron instancias creativas. Comparto el resultado de mi proceso creativo sirviéndome de las nuevas tecnologías, específicamente del Internet, pues los audios fueron albergados en la plataforma de almacenamiento e interacción audiovisual de YouTube. Mi propuesta interpretativa-creativa es apenas un camino más, de los muchos que los intérpretes arpistas interesados en el estudio y ejecución del repertorio para arpa sola de Mario Ruiz Armengol, pueden andar.

Las grabaciones son una “lectura” de las obras, una propuesta musical construida desde mi subjetividad, y en donde se conjuga la escucha de otras músicas, mis sentimientos, lo que amo, recuerdo, siento e imagino. Trabajar este material me ha edificado como sujeto artístico localizado en un tiempo y espacio determinado, y en donde mi objetivo concreto ha sido generar una interpretación-creativa de este conjunto de obras.

Finalmente, la tesina cuenta con un anexo en el cual dialogo con dos distinguidos arpistas, quienes tuvieron una relación cercana con Mario Ruiz Armengol y fueron los primeros en interpretar sus obras en el país; los datos testimoniales compartidos por dichos intérpretes, nos ayudan a conocer al autor desde una perspectiva más “íntima” y humana –podríamos decir–, al mismo tiempo que discernir algunos de los rasgos estilísticos que configuraron su lenguaje expresivo. A partir de la experiencia hablada y de los recuerdos de estos dos intérpretes, veremos que Mario Ruiz Armengol fue un músico polifacético que incursionó en los campos de la música académica lo mismo que en la música popular.

### **Sobre la grabación**

El proceso de grabación de las obras que conforman este texto involucró tres momentos: 1) preproducción, 2) grabación y 3) postproducción. En cada una de estas fases enfrenté diversas dificultades.

Preproducción. La grabación se realizó en dos sesiones de trabajo, haciendo el primer registro en noviembre del 2018 y el segundo en diciembre del 2020. Ambas sesiones se realizaron en la sala de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, en el Complejo Cultural Tlaqná de la Universidad Veracruzana. Siempre se planificaron los procesos del siguiente modo: 1) se realizaron guiones del orden de ejecución de las obras; 2) se mapeó, es decir, se colocaron y ubicaron los micrófonos con la intención de capturar la amplitud armónica; y 3) se determinaron los tiempos necesarios para la grabación de cada obra. Todos estos aspectos se atendieron conjuntamente, entre el responsable de la grabación y mi conocimiento como arpista. Comunico que este ejercicio ha sido muy formativo en el marco de mi proceso –siempre constante– de aprendizaje como intérprete.

Se emplearon dos micrófonos ambientales Steinberg ur44, una interface Audio-Technica, un micrófono condensador At2050 y un equipo de cómputo que soportara el software Logic pro X. El arpa que se utilizó para la grabación es una Lyon and Healy, Modelo 23. Durante el mapeo con los micrófonos se hicieron experimentos para localizar el mejor punto de captación de armónicos graves, medios y agudos del arpa. La colocación final, adecuada para capturar de manera más eficiente los detalles sonoros, consistió en ubicar en la parte alta de la columna del arpa los dos micrófonos Steinberd ur44. El micrófono de condensador AT 2050 (de 12 a 20 kHz) se colocó al costado derecho del instrumento, situándonos en la posición del ejecutante. La utilización de un micrófono condensador fue necesaria, pues otorgó amplitud al registro sonoro, al ser de dirección variable y diafragma grande.

Grabación. En la primera sesión se registró el *Verano, Cristal y Plenilunio*. La primera de estas obras no requirió de muchas horas de trabajo, gracias al conocimiento previo que tenía de la misma. Por contraste, *Cristal y Plenilunio* son piezas que requirieron varias semanas de trabajo y estudio; la primera por su dificultad armónica y la segunda por la dificultad técnica. En la segunda sesión de grabación resolví realizar el *Otoño, Invierno* y el *Preludio para Piano o Arpa*. Como intérprete experimenté los siguientes retos durante las dos sesiones: 1) habituarme a la proximidad física de los micrófonos; 2) remontar la incertidumbre que me ocasionó ser consciente de que los micrófonos captan cada detalle de la ejecución.

Como anoté, esta experiencia de grabación ha sido para mí muy formativa. Comprendí que, para realizar una grabación profesional, se requiere: 1) dominar plenamente el material; 2) remontar el nerviosismo suscitado por la consciencia de que se va a generar un registro sonoro para la posteridad; 3) lograr una concentración plena en la sesión; 4) no hacer respiraciones fuertes o sorpresivas; 5)

concentrarse en la calidad y precisión sonora, cuidando la técnica: y 6) tener mucha precaución en la producción de los ruidos emanados del mecanismo de pedales del arpa.

Posproducción. En mi opinión, todos los intérpretes debemos desarrollar cierto grado de conocimiento del modo en que operan los programas y aplicaciones tecnológicas útiles para las grabaciones y ediciones profesionales; pues esto nos permite interactuar con los responsables de las grabaciones y en lo que toca a la resolución de aspectos acústicos y estéticos derivados del proceso de grabación. Esta fase del proceso de grabación me permitió escuchar mis interpretaciones de otro modo y, sobre todo, resolver aspectos que, desde mi punto de escucha, mejoraron el producto final. En mi caso, conté con la colaboración del Mtro. Maurilio Castillo Sáenz, quien dispone de las herramientas físicas, los conocimientos técnicos y una gran sensibilidad de escucha musical.

Para la difusión de este material, he publicado las grabaciones en la plataforma de YouTube con las siguientes direcciones electrónicas:

Preludio: <https://www.youtube.com/watch?v=VFyREwcu1s>

Verano: <https://www.youtube.com/watch?v=4K1CTPCbm8c>

Otoño: <https://www.youtube.com/watch?v=lo8QiIqCTlw>

Invierno: <https://www.youtube.com/watch?v=ygN6jpA10io>

Cristal: <https://www.youtube.com/watch?v=m28TJ-Kl0vI>

Plenilunio: <https://www.youtube.com/watch?v=kVQ2z-ml-gc>



# Capítulo 1

## El arpa en la obra de Mario Ruiz Armengol

### Introducción

Durante la primera mitad del siglo XX en México, acontecieron diversos hechos históricos los cuales definieron corrientes artístico-culturales muy específicas. Estas, habrían de implantar modelos de creación musical que durante un periodo de tiempo serían hegemónicos. Así, dentro del movimiento político, social y cultural del nacionalismo, la música se tornaría emblemática. Como sabemos, el eje ideológico-discursivo del nacionalismo musical veía en los motivos de las músicas populares un componente sustancial de los atributos sonoros que pretendidamente habrían de representar a toda la nación.

Dentro de esta corriente y su repertorio representativo, el arpa tuvo una presencia sobresaliente, pues a los compositores les brindó la cualidad sonora gracias a la cual tendieron una suerte de puente entre las arpas de tradiciones populares y la erudita. Dicho de otro modo, no solamente se exaltarían motivos folklóricos, el aspecto propiamente tímbrico también fungiría como aspecto clave dentro de las estrategias compositivas. Este recurso fue utilizado por Blas Galindo (1910-1993) en “Sones de Mariachi” (1940) y José Pablo Moncayo (1912-1958) en el “Huapango” (1941) (ver Moreno, 1989: 240).

No obstante, la concepción del arpa como instrumento solista comenzó a gestarse a mediados del siglo XX, cuando la “búsqueda de la sonoridad como medio

de expresión, dominó la creación musical por encima de concepciones estéticas e ideológicas o expresivas” (Tello, 2000: 345).

La presencia del arpa en composiciones vanguardistas modificaría, después, el paradigma funcional de este instrumento. Esto sucedería durante la década de los ochenta. Antes de esta fecha, fueron pocos los compositores que en México se adentraron en la exploración y búsqueda de un lenguaje propio de este cordófono.

Así, en nuestro país, la implementación del arpa de pedales como instrumento solista ha sido larga. Entre la gestación de este proceso y el auge compositivo –el cual acaeció en los últimos veinte años del siglo XX– se ubican las veintidós piezas para arpa sola del compositor mexicano Mario Ruíz Armengol (1914-2002). Estas constituyen mi objeto de indagación.

De entrada, sostengo que Mario Ruiz Armengol es el pionero en la conformación del repertorio moderno mexicano para arpa de pedales. Si bien existen algunos antecedentes de escritura para arpa sola –como el de Rodolfo Halffter con la transcripción para arpa de las “Tres Piezas Breves (Del Homenaje a Antonio Machado)” (1944)–, se puede afirmar que con Mario Ruíz Armengol el arpa comenzó a tener un tratamiento de instrumento solista moderno.<sup>1</sup>

Mario Ruiz Armengol nació en el puerto de Veracruz el 17 de marzo de 1914 (ver Díaz, 2002), fue un hombre que se deslizó, incrédulo, dentro del ámbito de la música académica. Su repertorio nunca sobresalió en los conciertos de las salas de música de la ciudad de México y tampoco enseñó piano ni armonía en alguna de las instituciones musicales consagradas.

Por el contrario, Armengol tuvo grandes aciertos dentro del ambiente de la música popular y del jazz, acciones que, sin duda, forjaron las propiedades

---

<sup>1</sup> Para consultar el catálogo completo de Mario Ruiz Armengol remitirse a Edmundo Camacho y Lidia Tamayo (2000: 379).

esenciales de su relación con la música académica. Complementó su formación teórica musical con Rodolfo Halffter y José Rolón, lo que en buena medida le proporcionó las herramientas para escribir música con tintes académicos.

Hasta finales del siglo XX se mantuvo “en la sombra”, pues no formó parte de ningún grupo de élite musical de su época, pero sí fue parte importante de los grupos de músicos que, por sus orígenes socioeconómicos, no lograron integrarse al grupo de “los grandes forjadores” de la historia musical académica de México. Sin embargo, y a pesar de sus intenciones, Mario Ruiz Armengol construiría una de las corrientes pianísticas más representativas del siglo XX mexicano.

Entre 1952 y 1979, dedica 24 composiciones exclusivas para el arpa de pedales, obras en las cuales se vislumbra una técnica de *escritura musical híbrida*, conformada con elementos estilísticos del jazz, del impresionismo francés y de la música popular mexicana. Dado que Mario Ruiz Armengol utilizó elementos y técnicas compositivas de estos dominios musicales, en este escrito utilizo el término escritura musical híbrida como concepto para designar ese procedimiento y pensamiento creativo.

Por lo tanto, en este documento mi objetivo principal es elaborar una propuesta de interpretación basada en la identificación y clasificación de las características de la escritura musical híbrida. Como habré de analizar, estas características codifican el lenguaje y dominio de los parámetros físicos y técnicos del arpa que poseía el autor en cuestión.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> En su libro *Beethoven al Piano* Luca Chiantore plantea una discusión entre los términos escritura musical, notación y grafía; y propone que la escritura musical es el estudio de distintas figuraciones instrumentales, su relación con los recursos técnicos de las posibles digitaciones y de la distribución de cada diseño entre ambas manos. De ahí que un mismo pasaje, con una misma textura, pueda presentar una escritura instrumental muy experimental o sumamente convencional, dependiendo de los requerimientos técnicos que ésta imponga al intérprete. Luca, también plantea que la notación es un sistema de signos cuya grafía puede variar de un editor a otro, así como de un autor a otro en el caso de partituras manuscritas (2010: 22-24).

La escritura musical híbrida de Mario Ruíz Armengol tiene su génesis en la cercana relación que tuvo con la arpista intérprete Carmen Roselló. En mi opinión, es muy relevante estudiar las formas en las cuales Armengol articula la idea compositiva con la materialidad del gesto indispensable para convertir esa idea en sonido. Por cierto, para Chiantore (2010) el gesto alude a la manera de tocar observada en su dimensión estrictamente física; no desde el punto de vista de sus implicaciones expresivas o posibles interpretaciones semióticas. Únicamente remitiría a la propia relación biomecánica con el instrumento.

Como habré de mostrar en mi propuesta interpretativa, la obra para arpa de Mario Ruíz Armengol puede ser estudiada desde el modelo actual de la música académica. En éste, y por medio de la escritura, el compositor plasma en la obra un conjunto de indicaciones pensado lógicamente para las propiedades físicas del instrumento; y al intérprete le confiere la libertad y responsabilidad de proporcionar soluciones específicas a parámetros de interpretación como: *tempo* de referencia, cambios de *tempo*, *agógica*, *rubatos*, articulación, acentuación, dinámica, métrica y timbre. En muchos sentidos estos parámetros no se encuentran explicitados en la escritura de Mario Ruiz Armengol, pero incitan al intérprete a generar múltiples racionalizaciones y soluciones interpretativas.

Para responder los cuestionamientos que, de cierto modo y como intérpretes, nos formula una obra musical, en mi opinión es indispensable tener una postura firme en relación a: 1) la manera en la cual determinamos el uso de los parámetros interpretativos de la escritura musical; 2) al uso de los diferentes recursos y conocimientos que adquirimos dentro de la tradición interpretativa en la cual nos formamos. Atendiendo estos elementos podemos realizar una propuesta de interpretación. Como intérpretes, somos responsables de la toma de decisiones

---

puntuales, que de cierta forma se espera sean acertadas o pertinentes con la estructura y el funcionamiento de la obra.<sup>3</sup>

Partiendo desde mi propia experiencia artística, ampliaré el campo de acción a través de la reflexión estética del conjunto de la obra que analizaré, así como la comprensión de su estructura y la relación con los recursos técnicos del arpa. Ciertamente, esta tesina adolece de cierto marco histórico-contextual, pues fundamentalmente decidí concentrarme en el análisis formal, el cual, estuvo al servicio de mi propuesta interpretativa.

Mi objetivo es facilitar el uso práctico de los elementos que conforman la escritura musical híbrida de Mario Ruiz Armengol, y con la intención de posibilitar la materialización del gesto y de sus diferentes niveles estructurales para que ayuden a resolver y dar un sentido a la interpretación. Dicho de otro modo, me propongo brindar herramientas para resolver problemáticas interpretativas desde la práctica y convertirlas en experiencia.

Debido a que el catálogo de obras para arpa de Mario Ruiz Armengol es extenso, he decidido hacer una selección de ellas, obras que corresponden a diversos momentos de su vida. Antes de ver dicha selección, presento en una tabla su obra completa para arpa (ver tabla 1).

---

<sup>3</sup> De acuerdo con la flautista María Clara Lozada Ocampo la tradición interpretativa es la construcción de conocimiento que se adquiere a través del trabajo de diversos estilos y repertorios basándonos en estudios teóricos con perspectivas musicológicas e interpretativas. Esta construcción también es determinada por la percepción de la interpretación, originada por diversas fuentes como: la escucha de interpretaciones de colegas y maestros, la escucha de grabaciones, así como a la accesibilidad tecnológica de diferentes plataformas de distribución audio-visual que sistematizan y codifican la percepción y la tradición de la interpretación.

Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

Tabla 1  
Cuadro de la obra completa para arpa de Mario Ruiz Armengol.

Obra	Año	Dedicatoria	Dificultad Técnica	Tonalidad	
1-Preludio para piano o arpa.	1952	Carmen Roselló	Alta	E Mayor	T
2-Celajes I	1952	SD		C Mayor	T
3-Celajes II		SD		Eb Mayor	T
4-Celajes III	1952	Tere Oropeza		Eb Mayor	T
5-Petite	1953	SD		A Menor	
6-Anhelos	1963	SD		Bb	
7-Prismas	1971	SD		E Mayor	
8-Cristal	1971	Lidia Tamayo	Media	Db Mayor	G
9-Para ti	1971	Judith Ruiz A.		E Mayor	
10-Plenilunio	1971	Martha Beltrán	Media-alta	Fa	G
11-El Viento	1971	SD	Media-alta	D mayor	
12-Matinal	1972	SD	Media	C menor	
13-Adiós, adiós	1972	Hilda Ruiz A.	Básica	F Mayor	
14-La primavera	1976	SD	Media-alta	Bb Mayor	G
15-El verano	1976	SD	Básica	G Mayor	G
16-El otoño	1976	SD	Básica	Gb Mayor	G
17-El Invierno	1976	SD	Media	Bb Menor	G
18-Sylvia	1976	Silvia Ruiz A.	Media	A mayor	
19-El Arroyuelo	1978	SD	Media-alta	C Mayor	
20-Que tristeza	1953	SD	Básica	Ab Mayor	T
21-El comienzo <i>Tema musical</i>	1978	SD	Básica	Fa Mayor	T
22-Sutil	1978	Javier Zavala	Media	Bb Mayor	
23-Esperanza	1978	Esperanza Guzmán	Media	Ab Mayor	
24-Souvenir	1978	SD	Media	Gb Mayor	

Fuente: elaboración propia. Esta tabla la construí gracias a la revisión de datos que aparecen en las partituras originales y no editadas. La definición del parámetro de dificultad técnica parte de la revisión que realicé al momento de abordarlas para su estudio interpretativo. También me serví de los juicios interpretativos de otros arpistas profesionales, quienes han abordado el repertorio de Mario Ruiz Armengol. Como se advierte, el llenado de la tabla no se realizó en su totalidad, pues el repertorio es muy extenso y, debido al tiempo dedicado a este estudio, no me resultó posible abordar todas las obras de este autor dedicadas al arpa. Finalmente, en la columna de la derecha (G y T) es un parámetro de trabajo personal de obras que grabé para este trabajo de investigación. G = grabadas; T = terminadas, en lo que su análisis corresponde, pero no grabadas.

Esta es la selección de obras:

- 1) "Preludio" (1952).
- 2) "Cristal" (1971).
- 3) "Cuatro Estaciones Primavera, Verano, Otoño e Invierno" (1976).
- 4) "Plenilunio" (1977).

Esta selección no es arbitraria, pues se basa en encuestas informales que realicé a diferentes intérpretes de arpa, quienes han abordado el repertorio de este compositor en múltiples etapas de sus respectivas carreras artísticas. Esta selección me permitirá hacer reflexivas las diferentes posibilidades de análisis, clasificación y resolución de elementos característicos de la escritura híbrida del compositor.

### **Periodización del conjunto de su obra compositiva**

En mi experiencia interpretativa-investigativa, ha sido difícil apegarme a una sola regla de elementos a analizar para definir el estilo o las influencias que posee un compositor, o que el compositor en cuestión delata en la obra que estoy abordando. De otro modo, no me sirvo de una fórmula única para determinar las características composicionales de un autor o de una de sus obras en específico. Sin embargo, algunas preguntas me han guiado en esta labor: ¿qué elementos –según mi punto de vista y de escucha– comparte la obra que estoy abordando, con otras obras del mismo compositor? ¿Qué elementos proceden de otro estilo musical que el compositor ha adaptado a la obra en cuestión o al conjunto de su estilo compositivo?

En este sentido, para hablar de las influencias que pudo haber tenido Mario Ruiz Armengol debemos situar los diferentes momentos de su vida compositiva. Martín Camacho Zabaleta y Flora Barrientos nos aproximan a la obra para piano del

compositor en cuestión, y plantean que existen tres periodos compositivos, definidos entre sí por las características del estilo y diferentes tipos de lenguaje musical. En relación al primero de éstos, Camacho nos dice:

El primer periodo o periodo temprano se conforma de un pequeño grupo de piezas formativas de concierto para piano compuestas entre 1948 y 1964, con la excepción de los *Siete Ejercicios de Composición y Armonía*, en estos trabajos Armengol muestra una pequeña parte de su personalidad distintiva en el uso de la armonía, su originalidad pianística y la innovación formal que es característico de sus últimas composiciones (Camacho, 2006: 18)

Igualmente, Barrientos plantea que es en el primer periodo compositivo donde Armengol “crea las bases más sólidas de su estilo” (2013: 120). Si bien estos autores nos hablan de tres periodos compositivos, es importante notar que entre el primero y el segundo existe una suerte de laguna de ocho años, pues mientras Flora Barrientos traza el periodo temprano de 1948 a 1979, Martín Camacho propone que este en realidad haría de 1948 a 1971. Durante esa suerte de “laguna” de ocho años Armengol se recupera de un “intento de suicidio y de una crisis psicológica que lo hizo retirarse de sus actividades profesionales” (Camacho, 2006: 21), razón por la cual es comprensible pensar que su actividad compositiva se vio menguada en ese periodo crítico. Como quiera que sea, los autores coinciden al señalar que sus siguientes periodos compositivos definirían su personalidad, en lo que toca al uso y dominio de las técnicas que caracterizarían su lenguaje.

Para Barrientos, el segundo periodo compositivo de Armengol iniciaría después de 1979 y se extendería hasta 1993. En éste, nuestro autor comenzaría su producción compositiva para piano más fructífera, según la autora referida. Aquí, utilizaría diferentes características estilísticas de la música cubana que,

posteriormente, se verían reflejadas en su tercer y último periodo: de 1993 a 2001. Con forme a los dos autores consultados, en esta etapa, fue patente un cambio en el estilo de su lenguaje musical.

Es importante mencionar estos periodos para comprender que la obra completa para arpa que me ocupa, pertenece a una etapa temprana, la cual duró 30 años. En ésta, Armengol desarrolla un tipo de lenguaje recurriendo a la exploración sonora del instrumento, pues recrea ambientes sonoros parecidos a los de las músicas francesas de inicios del siglo XX. Es del todo probable que nuestro autor inconscientemente buscara identificarse en sus obras con aquellos compositores que admiraba, como C. Debussy, M. Ravel, G. Fauré.

Así, la totalidad de su obra para arpa posee características interpretativas rigurosas. En mi opinión, y con base a mi aproximación investigativa-interpretativa, Armengol exploró una variedad de complejidades técnicas como:

- 1) Movimientos de pedales rápidos ocasionados por las variantes armónicas.
- 2) Saltos de octava con mano derecha en ritmos rápidos.
- 3) Pasajes de figuras rítmicas rápidas.
- 4) Texturas armónicas complejas.
- 5) Acordes amplios, acordes digitados.
- 6) El uso de *glissandos* enarmonizados, entre otras.

Además, la ejecución de este corpus de obras presenta otros desafíos para el intérprete, pues las texturas sonoras, el color, el balance y la expresión musical no siempre están definidas en las partituras. Por todo lo dicho, para abordar este

### Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

repertorio el intérprete debe poseer un buen conocimiento técnico-práctico sobre el instrumento que nos ocupa.

Mario Ruiz Armengol compuso 24 obras para arpa sola que fueron revisadas y editadas por la maestra Guadalupe Corona en Ediciones Mexicanas de Música, en 2009. La primera de ellas fue *Preludio para arpa o piano* (1952). Para Barriga, con ésta “comenzó formalmente su producción de música clásica” (2002: 116). No obstante, no hay que olvidar que Armengol llevaba muchos años componiendo y arreglando música popular.

## Capítulo 2

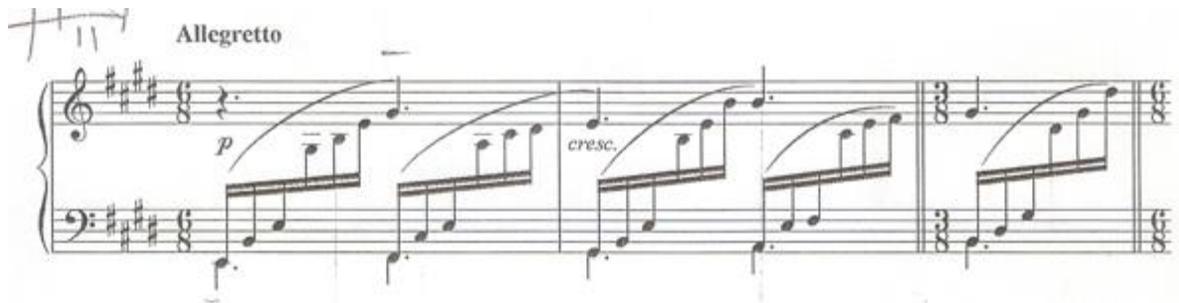
### Análisis de la obra para arpa

En este capítulo analizo la escritura musical de las obras seleccionadas. Mi objetivo es sistematizar los recursos y movimientos técnicos utilizados por Mario Ruíz Armengol. Estos, se sitúan entre el conocimiento de las técnicas de escritura para el instrumento (escalas, arpeggios, acordes, octavas, etc.) y su estudio técnico, entendido como la asimilación de los distintos movimientos físicos (Chiantore, 2010: 137) que determinan la búsqueda de la sonoridad idónea al pulsar las cuerdas del arpa. En los elementos característicos de la escritura híbrida de Mario Ruíz Armengol, las figuraciones instrumentales empleadas en jazz, en la música popular y en el impresionismo francés, configuran la importancia de este repertorio del arpa en México.

#### **“El preludio para piano o arpa”**

Sin duda, esta es una de las obras más famosas del compositor. Está llena de cambios y colores, lo que en mi opinión demuestra una madurez musical. Se divide en: introducción, 3 secciones (A, B y C) y una pequeña coda. La tonalidad es Mi mayor y el compás de 6/8, el cual cambia en varias partes.

### Introducción



La introducción nos muestra las características rítmicas principales que se mantendrán a lo largo de la obra. El tempo es un *allegretto* y observamos algo muy similar a su obra “La primavera”. En ambas es patente el movimiento melódico de arpeggios ascendentes, así como el efecto de empezar un tiempo anterior y recaer en la nota más aguda de la voz superior.

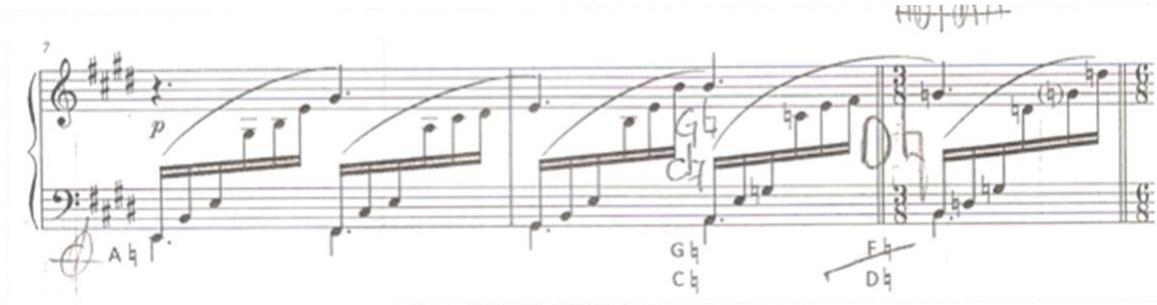
La tonalidad de Mi mayor se mueve a Fa sostenido menor con séptima menor. Esto se repite en el compás 2, pero, la diferencia está en las inversiones y movimientos del bajo y la melodía. También observamos algo muy importante: los acordes de novena, algo muy constante en el conjunto de la obra. En el compás 3, por su cuenta, se cambia a un compás de 3/8 y armónicamente a Sol sostenido menor. Los cambios de compases también son comunes durante toda la obra.



En el compás 4 tenemos el relativo menor (Do sostenido menor con séptima menor) que nos muestra una pequeña variación melódica. Como podemos observar

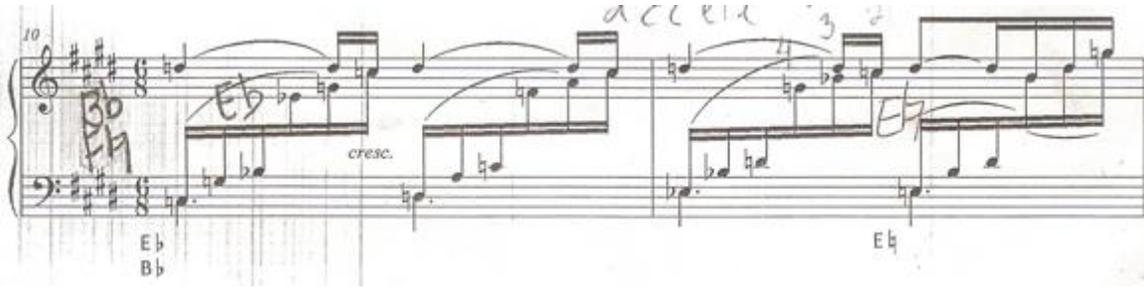
en la partitura aquí arriba, siempre en grado conjunto descendente (tanto en la voz superior como en la inferior). En movimiento armónico, esta progresión es de Do sostenido menor, Sol sostenido menor con novena, Fa sostenido menor con séptima menor, La mayor con séptima mayor y La sostenido menor (en el compás 6). El compás 6, es un arpeggio ascendente el cual culmina con la nota Re sostenido, algo interesante, tomando en cuenta que es la sensible de la tonalidad.

### Sección A

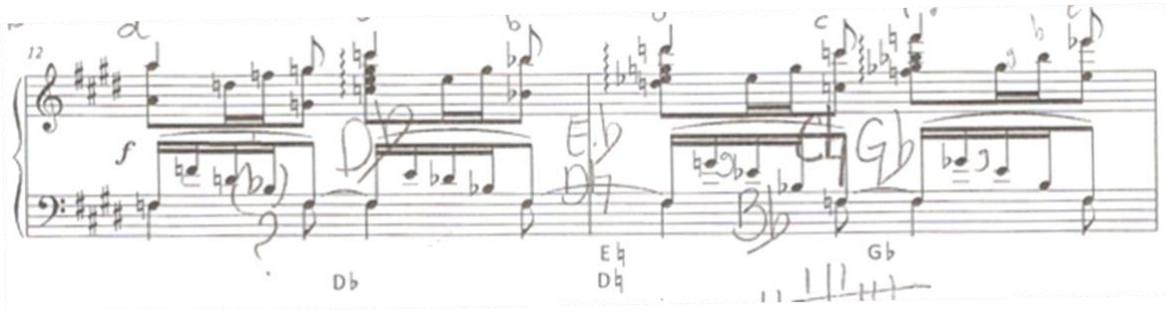


Esta empieza en la tonalidad principal (Mi mayor) en el compás 7, seguida de Fa sostenido menor con séptima menor. En el compás 8 regresa a Mi mayor y empieza un movimiento bastante peculiar al pasar a La mayor con séptima menor y, de ahí, a Sol mayor para finalmente llegar a la tonalidad de Do menor con séptima menor en el compás 10.

En la parte melódica observamos un paso muy singular que vale la pena señalar: se usan las notas del arpeggio de Mi menor con séptima menor y esto dura desde el compás 7 (Sol sostenido) hasta el compás 11 (Re natural), pasando por Mi, Si y Sol natural (compases 8 y 9). Debemos recordar este detalle mientras continuamos analizando esta obra.



En el compás 10, vemos el regreso al compás de 6/8, pero esta vez en la tonalidad de Do menor con séptima menor y que realiza el movimiento armónico hacia Re menor con séptima menor, pasando al compás 11 con Mi bemol con séptima mayor y también de Mi disminuido con séptima disminuida. En el movimiento melódico vemos esta insistencia con las semicorcheas que se mueven en grados conjunto, con excepción del compás 11, donde al final se muestra un arpeggio en forma ascendente.



En el compás 12, tenemos movimiento de la armonía de Sol menor con séptima menor que se dirige a Do mayor con séptima menor. Estos cambios de acordes mantienen una nota base en el bajo (Fa índice 4) y solo se van moviendo los acordes en la parte superior. En el compás 13 destaca el salto que da a Mi bemol mayor con novena, Sol bemol con séptima mayor. Luego hay un regreso al acorde con más peso en esta sección, Mi bemol con séptima mayor y novena, que se mueve en forma de arpeggio en el compás 14.

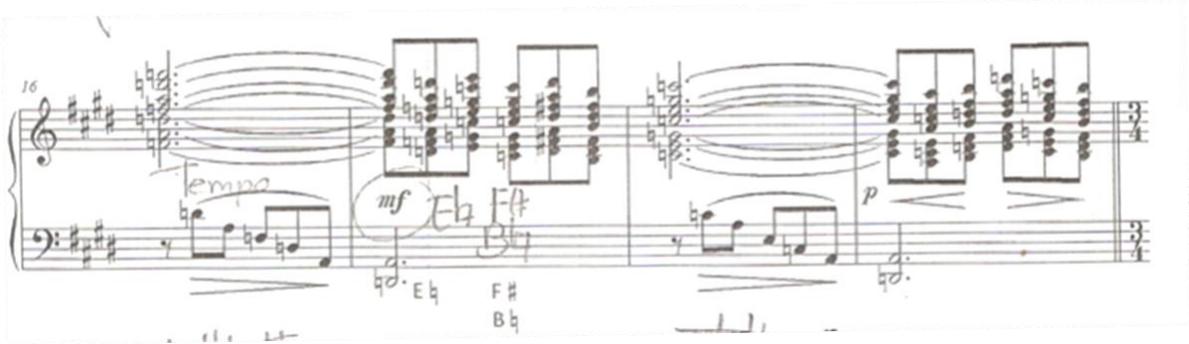
## Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

Melódicamente, vemos un movimiento de retardo con un nuevo patrón rítmico (observar compás 12), el cual da la sensación de resolver por la quinta. En el compás 12, en el tercer octavo, vemos el sol que se dirige al Do y mismo caso en el compás 13, en donde se llega a mi bemol precedido por un Si bemol.

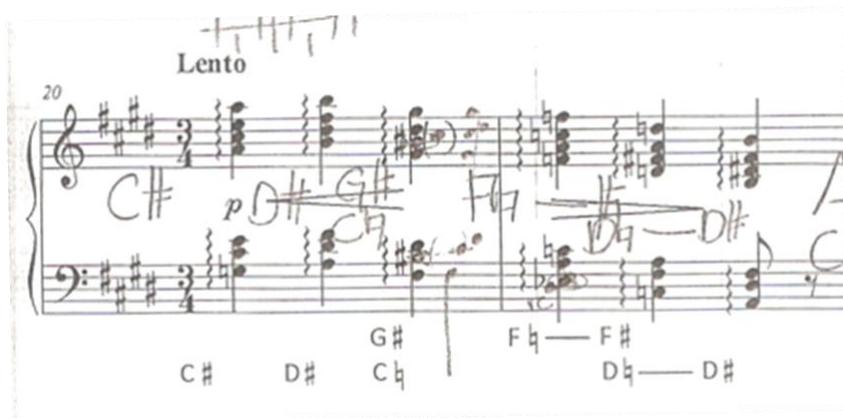
Este paso del movimiento melódico queda en rebote de armónico hasta el compás 14, en donde se culmina con Sol bemol y un *fortissimo*.

The image shows a handwritten musical score for harp, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 14 begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a series of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bass staff contains a series of notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. The score includes dynamic markings: 'ff' (fortissimo) and 'rit.' (ritardando). There are also tempo markings: 'rápido' (fast) and 'rit.' (ritardando). The score is annotated with various symbols, including a circled '8va' and a circled '2b', and a circled 'rit.'.

En el compás 15 vemos la presentación de un nuevo patrón rítmico, el cual se basa en acordes completos e incluso con el uso de 7 sonidos para darle estabilidad a cada uno de ellos. En un principio, el autor juega con Mi bemol mayor, pasando con el acorde de Fa mayor, Re menor y culminando con Mi bemol mayor. Es claro que, en esta parte, la melodía está siendo llevada por todas las voces.



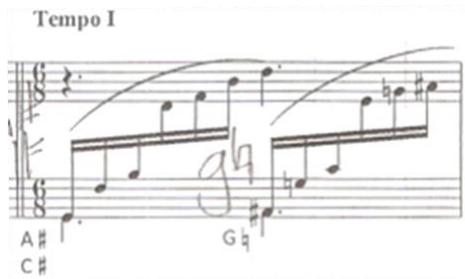
Más adelante, vemos una “reafirmación” del acorde de Re menor en el compás 16. Realiza el mismo movimiento de acordes en el compás 17, pero siempre precedido por una síncopa y dándonos un bajo estable en la voz inferior (Re y La como podemos observar en la partitura). Pero ahora, el movimiento armónico pasa por Re menor, Do mayor, Re mayor y Si menor, para concluir en Do mayor, en el compás 18. Aquí, veremos el mismo patrón de movimiento incluso en la voz inferior, pero reposando en el bajo de Re y La. En el compás 19 tenemos ahora movimiento de La menor, Si menor, Re menor, Do mayor y Si disminuido. Tomando en cuenta lo que sigue, sorprende este paso, ya que se moverá a un Lento, a donde se llega con la armonía de La mayor con séptima menor.



En el compás 20 tenemos una progresión en la que podemos observar muchos detalles. Para empezar, se presenta un cambio de compás a 3/4, así como una agógica de Lento, como anoté. Pero, lo interesante se encuentra en el movimiento melódico y armónico: partimos de un La mayor con séptima menor y nos dirigimos a un Si mayor con séptima menor; después un Sol sostenido menor con séptima menor. En el compás 21 se frena este paso de tonalidad con un Fa mayor con séptima menor, seguido por Re mayor con séptima menor y, por último, se regresa a un Si mayor con séptima menor (dominante de la tónica original) para pasar a la nueva sección que se encuentra en la tónica. Todo este compás viene con los arpeggios en todos sus acordes, pero en lo melódico solamente vemos movimiento de terceras aún con las notas desalteradas. Así termina la sección A, la cual comprende del compás 7 al compás 21.

### *Sección B*

Esta empieza en el compás 22, se extiende hasta el compás 40 y tiene varias características que comentar. La primera y la más notable es el regreso al patrón de la sección A, pero esta vez se mueve en otra tonalidad, aunque se respeta el cambio de compás.





En el compás 22, tenemos la armonía de Sol sostenido mayor con séptima que va moviéndose a La sostenido disminuido con séptima disminuida. Luego un paso de Si mayor en triada normal, algo atípico en el manejo de los acordes en Armengol. Se termina en La sostenido menor con novena, todo esto seguido de la voz superior en la cual vemos el movimiento de melodía con extensiones más grandes que las segundas o terceras que tenemos en los primeros compases de la obra.

En el compás 24, tenemos un compás de freno que nos da un Si mayor que nos prepara para el compás 25, que regresa al patrón del compás 12 pero esta vez usando la armonía de La mayor con séptima mayor y pasando a Do sostenido menor con séptima menor (en los saltos de intervalos no hay diferencia con el compás 12).



En los compases 26, 27 y 28 tenemos una repetición del patrón rítmico del compás 12, pero, con una variación en la voz inferior ya que tenemos un movimiento

de salto de grado conjunto a una tercera. Este patrón se repetirá en diferentes tonalidades. Mientras que la voz superior sigue haciendo lo mismo que en el fraseo del compás 12, el movimiento armónico está funcionando sobre la subdominante de la obra.

La armonía está compuesta por La mayor (otra triada sin extensión), Fa sostenido menor con novena, Do sostenido menor con Novena, Fa sostenido Menor con novena (C27), Re mayor con séptima mayor y La mayor (C28).

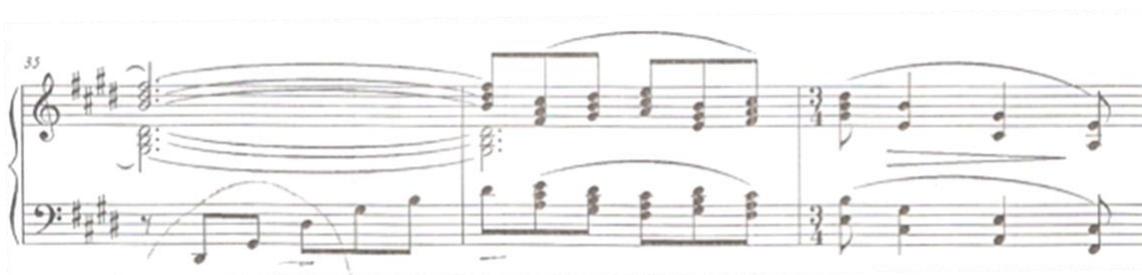


En el compás 29, pese a que se regresa a la tonalidad principal (Mi mayor), ahora el manejo es por arpeggios, tanto en la voz superior como en la voz inferior (por vía melódica). Tenemos un patrón rítmico que se repetirá del compás 29 al 32, como podemos observar en la partitura.

Es interesante observar el movimiento de la voz inferior, el cual sube como un arpeggio melódico y termina en grado conjunto de forma descendente. Esto lo repite en los siguientes compases. La voz superior también tiene notas que se mueven por grados conjuntos durante los últimos tiempos. Armónicamente, en el compás 29 partimos con Mi mayor, Do sostenido menor con séptima menor (C30 y 31), Fa sostenido mayor con séptima menor en el compás 32 y terminamos este periodo en el compás 33, con la llegada a Fa sostenido menor con séptima menor.



En el compás 33, Armengol estabiliza la armonía y nos prepara para lo que será la cúspide de la obra, manteniéndonos en un acorde base en la voz superior (Fa sostenido con séptima menor y después La mayor con séptima mayor en el compás 34), mientras es seguido por un arpeggio ascendente en la voz inferior, para llegar a acordes completos de forma vertical de 6 sonidos. Resaltemos que tenemos acordes de paso en la segunda mitad de algunos tiempos (usándose Si mayor como el acorde de paso).



Como podemos observar en la partitura esta cúspide continua en el compás 35, en donde Armengol emplaza un Sol sostenido menor con séptima menor como

base, y luego repite el mismo patrón del compás 34, pero esta vez pasando de Fa sostenido menor a Sol sostenido menor como acorde de paso.

El compás 37 presenta la preparación del final de esta sección, al cambiar al compás de 3/4, el cual retrasa un poco el tiempo por las unidades largas y desciende en las armonías de Mi mayor con séptima mayor y La mayor con séptima mayor. Lo más interesante son las quintas paralelas directas que usa en este compás, el cual genera una suerte de sensación “etérea”, para luego caer a un acorde fuerte: Sol sostenido mayor en el compás 38.



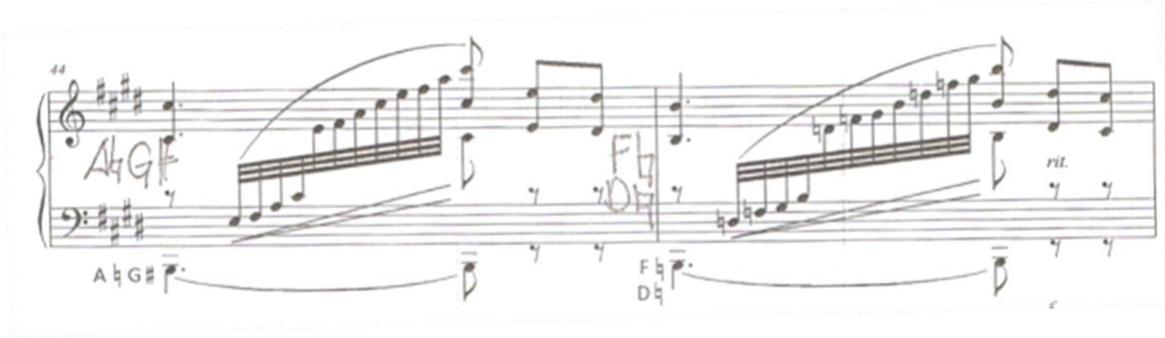
Este acorde de Sol sostenido mayor se mueve por Fa sostenido mayor (acorde de paso) y Si mayor. Armengol reafirma el sostenido mayor en el compás 39, probablemente para que el oyente lo perciba, para luego sorprender con la dominante de la tónica original (Si mayor con séptima menor) en forma de escala ascendente y llegar hasta la última nota: Sol sostenido en la voz superior, en el compás 40. Vemos también la indicación de que nos regresemos a la introducción y a la sección A para después llegar al símbolo y pasar a la última sección.

### Sección C

Esta empieza en el compás 41, y vemos un cambio en la interpretación. En primera instancia observamos un nuevo patrón que dura 2 compases (41-42). Aquí, el bajo proporciona una base la cual es acompañada de un arpeggio, mientras que la voz superior se mueve por grados conjuntos, pero siguiendo un mismo ritmo, como podemos observar en la partitura. En lo que toca a la progresión armónica tenemos Sol sostenido menor con séptima menor, Fa sostenido menor con séptima menor, Sol sostenido menor con novena y Mi mayor.



A partir del compás 43 empieza un nuevo patrón rítmico que se repetirá en los compases 44 y 45. Este, consiste en dar una nota base, de una armonía distinta al arpeggio, y en realizar un arpeggio de forma ascendente, pero a la vez bajando por grados conjuntos. Para estos 3 compases Armengol mantiene las armonías de Sol sostenido menor, seguido por Mi disminuido con séptima disminuida en el compás 43. El compás 44, presenta Do Sostenido menor, en las notas de inicio, y Fa sostenido menor con séptima menor en el arpeggio.



Por último, en el compás 45 tenemos Fa# menor con novena que se transforma en un Sol# menor con séptima menor y llega por grados conjuntos al compás 46.



El compás 46, nos muestra los acordes de Fa sostenido menor con séptima menor y Sol sostenido menor con un patrón muy sencillo de un arpeggio completo en el primer tiempo, y en el segundo se presenta de forma vertical y sin articulación de arpeggio. Este compás es un puente para preparar el final de la sección. El compás 47, por su cuenta, muestra la preparación de la coda: éste empieza con Fa sostenido menor y después emplea su homónimo: Fa sostenido con séptima menor. Esta última parte en forma de arpeggio ascendente, pero curiosamente esta vez termina con un grado disjunto descendente.

*Coda*



La coda empieza justo en el compás 48 y el tempo, como vemos, es una velocidad lenta. Aquí, Armengol regresa al patrón del inicio, pero esta vez la armonía parte de Sol sostenido mayor con séptima menor y después Mi mayor, Nuevamente tenemos los intervalos de terceras, sextas o novenas en las primeras notas de cada grupo. En el compás 49, se observa una variación de dirección melódica en la voz inferior del segundo tiempo, pero siguiendo el patrón del compás 48 en la voz superior. Lo que vemos es cómo desciende.

Así, llegamos al compás 50 el cual es la preparación para el final de la obra. Este compás nos mantiene en la subdominante (La mayor) y nos relaja con los grados conjuntos descendentes. Para darle el último respiro para el final, la armonía no se mueve.



Por último, tenemos los compases 51, 52 y 53, entre los cuales hay diferencias. El compás 51 muestra un movimiento en donde Armengol coloca el acorde de Fa sostenido disminuido con séptima de sensible, con un arpeggio en la voz inferior, pero regresando por grados conjuntos de la misma forma que lo hace la voz superior; con la diferencia de que ésta no realiza un arpeggio. En el compás 52 tenemos la tónica (Mi mayor), que se presenta con un acorde en fundamental y se mueve por arpeggio ascendente con ambas voces. De esta forma llega al compás 53, el cual termina con una cuarta justa en la voz superior (la nota Mi índice 7 que reafirma la tónica) y con la nota sola de Mi en la voz inferior e, incluso, lleva esta nota a una octava abajo. Con esto, Armengol da estabilidad en su final.

### **“Las cuatro estaciones”**

#### **Primavera**

Ésta obra se compone de 3 secciones (A, B y C) y una pequeña coda. Esta tiene un ritmo básico que se mantiene durante toda la obra, así como una melodía superior que se maneja como si fuera un “eco” previo en forma de sincopa irregular. Se encuentra en un compás de 3/4 y en la tonalidad de Sol menor. Un aspecto relevante es el fraseo de “eco”, que le confiere una sensación de mucha libertad rítmica.

#### ***Introducción***

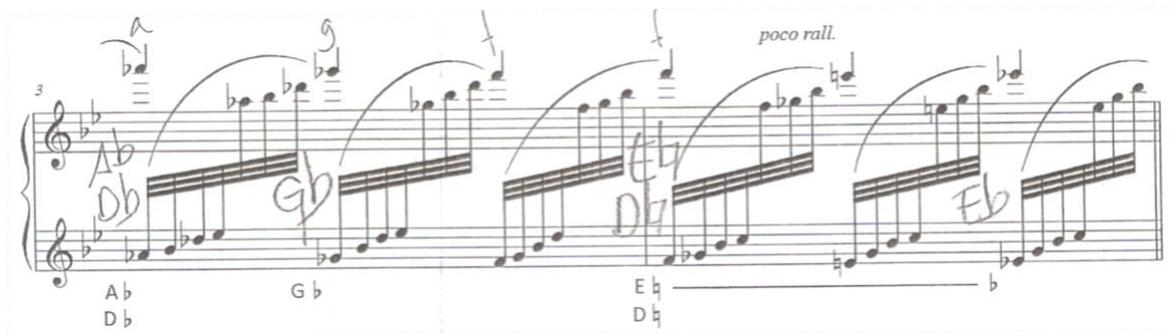
Como podemos observar en la gráfica, la introducción parte del compás 1. Aquí, se presenta la voz principal en la parte superior y todo el tiempo es manejada por negras. La introducción consta de 4 compases y la armonía empleada es: Sol menor, Si bemol mayor con séptima mayor (acordes de séptima mayor los que se emplean mucho en esta pieza), Mi bemol con cuarta suspendida y séptima menor, Mi bemol

Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

menor, Sol bemol mayor con séptima mayor, Sol bemol con séptima menor con quinta disminuida, Do disminuido con séptima menor y Mi bemol menor.



Al estudiar la partitura podemos ver este efecto de dirección del fraseo, del primer tiempo en la voz inferior que va casi siempre en forma de arpeggio, y que termina en la nota superior, efecto antes mencionado de “eco” en forma de sincopa irregular; esto será repetido en toda la obra. Ahora es importante recalcar la forma en que se usa la armonía antes señalada.

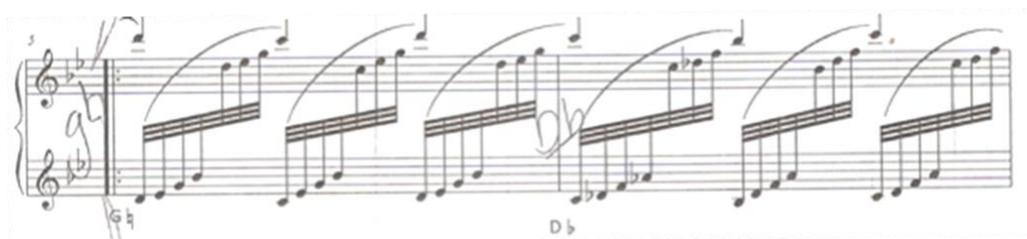


En el compás 1 se da el paso de Sol menor, Si bemol mayor con séptima mayor y Sol menor con séptima menor. Este paso de rebote es la constante que observaremos en la obra. Ciertamente, con otro tipo de armonía, pero con el mismo movimiento de regreso al acorde del primer tiempo. También, habrá otra constante que es la que podemos observar en el compás 3: el paso de Mi bemol con séptima y su cuarta suspendida, pero en el segundo tiempo con Mi bemol menor. Este paso de retardo de cuarta-tres, también lo veremos en varios compases.

Por último, pero no menos importante, tenemos el detalle del movimiento en grados conjuntos que veremos siempre en la primera nota de los grupos que se van formando, junto a la marcación de las notas pedales del arpa.

### *Sección A*

La sección A la encontramos en el compás 5 y termina hasta el compás 24. En el compás 5 observamos este rebote de acorde, muy similar al del compás 1, pero esta vez con la siguiente armonía: Mi bemol mayor con séptima mayor a Do menor con séptima menor; y de regreso a Mi bemol mayor con séptima mayor. Esta, sin duda es la característica más relevante de la pieza. Vemos algo similar en el compás 6: Re bemol con séptima mayor, Si bemol menor con séptima menor como acorde alternado.





Por último, en el compás 7 se presenta la misma repetición del compás 5. En los compases 8 y 9, vemos que están en las casillas partiendo de la misma armonía (sol bemol con séptima mayor alternando con mi bemol menor con séptima menor). Considero esta primera parte (C5 al C9) como el primer periodo de esta sección.



Considero el inicio del segundo periodo en el compás 10. Nuevamente, vemos este rebote del compás 1, pero ahora partiendo de Re bemol con séptima mayor y alternando con Si bemol menor con séptima menor, regresando a Re bemol con séptima mayor. Este mismo efecto lo realiza en el compás 11, pero con la armonía de Do bemol mayor con séptima mayor. Aquí, observamos una variación muy interesante: en la segunda mitad de este compás solo cambia el bajo en La natural, pero continúa con el acorde de Do bemol mayor. Esto, se puede entender

enarmónicamente como Do bemol mayor con séptima doble bemol, en tercera inversión y regresa –claro está– a la forma del primer tiempo.



El compás 12 es básicamente una repetición del compás 10. A partir del compás 13 es donde vemos un cambio fuerte de armonía al moverse a Fa bemol con séptima mayor y haciendo algo muy interesante tanto armónica como melódicamente. Tenemos un movimiento de segundas (grado conjunto) pero, con la enarmonía, este movimiento se escucha como terceras en descenso. Asimismo, tenemos toda esta gran progresión armónica.



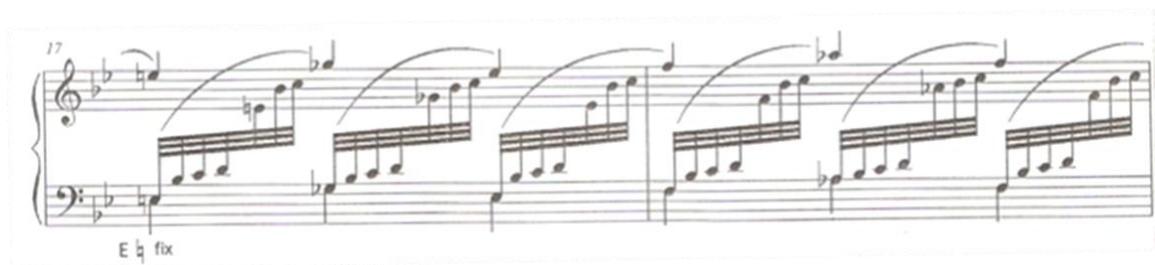
La armonía usada desde el compás 13 es Fa bemol mayor con séptima mayor, Re bemol menor con séptima menor (seguido con su tercera inversión) Do mayor

### Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

con séptima mayor, La bemol menor con séptima menor (compás de rebote). En el compás 15 continuamos con La bemol con segunda suspendida, Mi bemol menor en primera inversión (otro compás de rebote), Si bemol mayor y Si bemol mayor con séptima menor, como acorde de bordado.



A partir del compás 17 tenemos un cambio de tonalidad fuerte, al estar en Do mayor con séptima menor pero también realizando este movimiento de rebote hacia Re aumentado con séptima (enarmonía, ya que se usa Sol bemol). Ahora, la constante que se da en el compás 18 es igual a la del compás 6, pero en la tonalidad de Si bemol. Esto nos indica que tuvimos una modulación, la cual fue dada por la progresión armónica anterior, pero ésta fue llevada por grados conjuntos, otro detalle de Ruiz Armengol.



## Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

También, observamos en el compás 19 la repetición del compás 17. En el compás 20 vemos esa diferencia pero ahora en la tonalidad de Sol menor con séptima menor, lo cual comienza a dirigir la obra hacia una nueva progresión. Esta, se irá formando por paso de quintas, pero separadas por un tiempo; paso, por cierto, muy “mozartiano” pero con el uso de séptimas recurrentes. Tal progresión inicia en el tercer tiempo del compás 20 y con un acorde de Si bemol con séptima mayor.



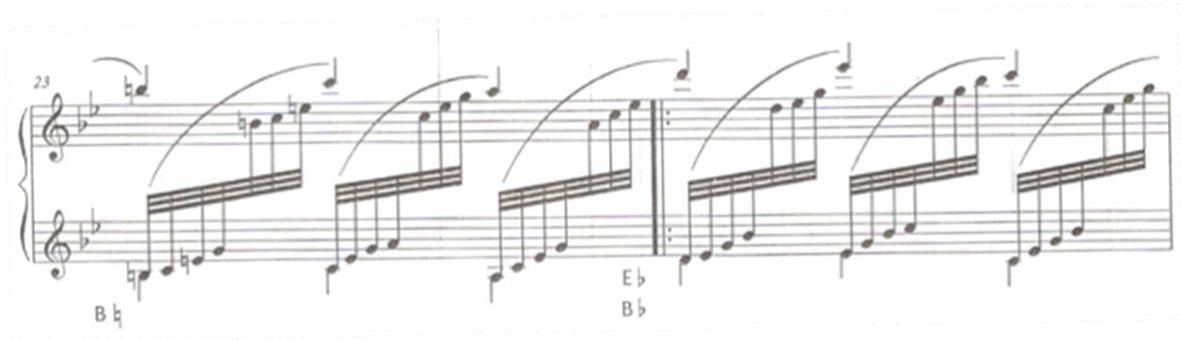
Antes de dar paso a los compases de progresión, es importante señalar que toda la sección A –al parecer– tiene como prioridad marcar el paso de rebote, algo que, curiosamente, se usa como recurso de insistencia del tema.



En el compás 21 observamos lo que considero como compás de tonalidad base estable. Este presenta un Si bemol mayor en el primer tiempo para preparar la progresión que inicia en el segundo tiempo con Re menor con séptima menor, que va dirigiéndose a Sol Menor; así como Mi menor con séptima menor que se dirige a

La menor con séptima menor, en el compás 22. Este, lo dirige por medio de segunda inversión a Do mayor con séptima mayor, pero retomando al final La menor con séptima menor, en el compás 23.

Aquí termina la sección A que, con su forma única, nos da una sensación de movimiento armónico generado por el constante uso del acorde rebote, así como por las progresiones por grados conjuntos que nos forman los acordes de séptima menor y mayor, todo el tiempo.



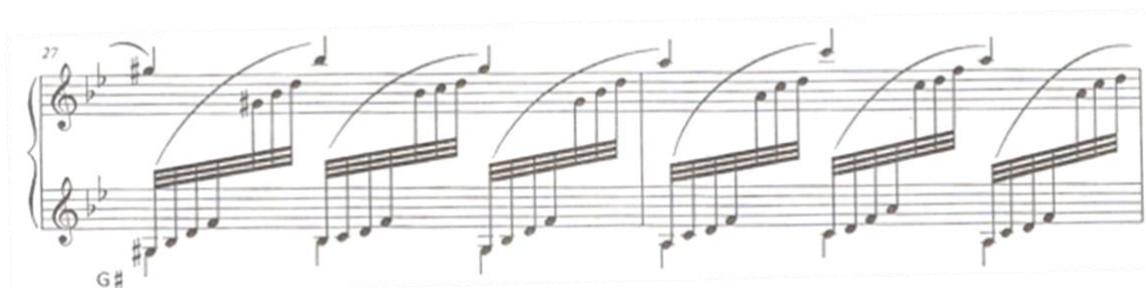
### *Sección B*

Esta empieza en el compás 24. Como observamos en la partitura aquí tenemos ya una indicación de repetición. El C24 comienza con la armonía de Mi bemol mayor con séptima mayor y luego es dirigido a Do menor con séptima menor.



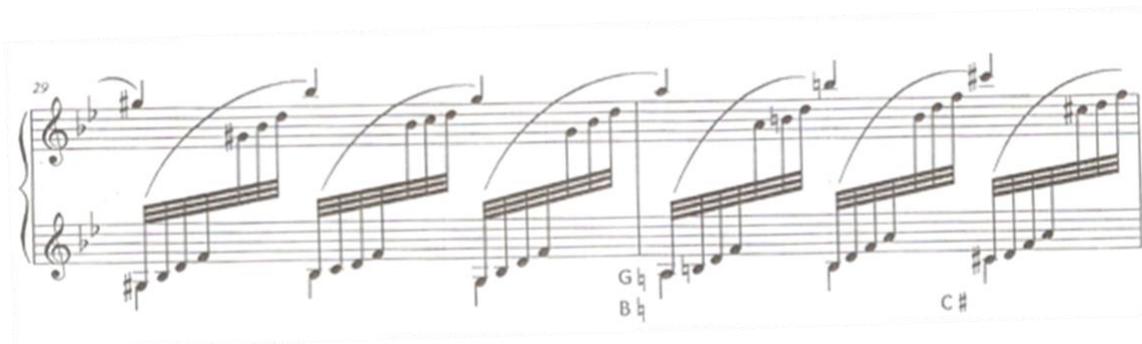


En el compás 25 la sección B toma la armonía de Do menor con séptima menor y empieza el movimiento de cadencia en progresión de grados conjuntos. Esto se puede reafirmar en el compás 26, el cual está en Re menor con séptima menor. Pero, el compás 26 estabiliza el resto de la sección, ya que mantendrá la tonalidad de Re menor con séptima, en su mayor parte.



En la parte melódica del compás 27 Armengol emplea movimientos de terceras (aunque enarmónicamente nos suene a una segunda mayor entre el Sol sostenido y el Si bemol), que también observamos en el compás 28. ¿Por qué el autor emplea este tipo de movimientos enarmónicos? En mi opinión, lo hace para crear la sensación de mucho movimiento, pero sin moverse con grandes saltos. Pero, lo más interesante de este compás es el paso armónico de Si bemol mayor con séptima menor (viéndolo desde el punto de vista enarmónico), Si bemol con su segunda suspendida y, por último, Si bemol mayor con séptima menor. Nuevamente,

estamos en presencia del paso de rebote. En el compás 28 tenemos la armonía de Re menor con séptima menor que vuelve a estabilizar la armonía.



El compás 29, es una repetición del 27 y el 30 comienza el movimiento para preparar la armonía predominante de Re menor con séptima menor. Al emplear el acorde de Si disminuido con séptima de sensible en tercera inversión, da la sensación de “traslado”, pero nos lleva a Re menor con séptima mayor. Algo sumamente interesante, tomando en cuenta que, en el compás 31, emplea otra vez el movimiento de rebote, pero esta vez partiendo de Re menor con séptima menor, Fa mayor con séptima mayor y Re menor con séptima menor.



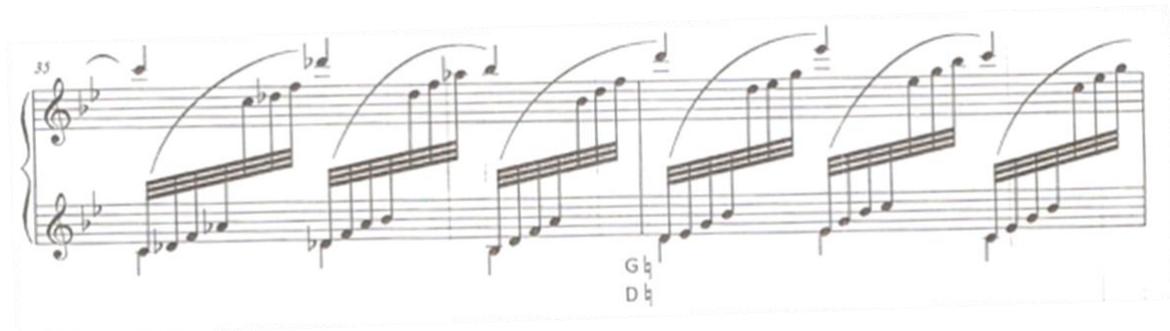
Pero, vemos también cómo esta vez prepara la armonía para llevarla a una progresión armónica; y todo esto acompañado por la melodía, la cual se moverá por

segundas menores, algo muy relevante si tomamos en cuenta que al principio se manejaron terceras, como base.



El compás 33 nos muestra un paso muy interesante de movimientos de séptimas en la armonía: Mi bemol menor con séptima menor y, después, Mi bemol menor con séptima mayor; esto, seguido de acordes de paso. Desde mi punto de escucha, este paso entre el tercer tiempo del compás 33 y el primero del compás 34 es muy placentero de escuchar, pues la armonía de Do disminuido con séptima nos dirige a Fa menor con séptima menor. También, observamos un cambio melódico, en este caso moviéndose con segundas mayores y una tercera menor, en el segundo y tercer tiempo del compás 33.

Pero, vemos que en el compás 34 tenemos ya la llegada a Si bemol menor con séptima menor en segunda inversión; y que se mueve a primera inversión en el tercer tiempo. Todo esto para llevarnos a otra parte, pero esta vez partiendo de Re bemol con séptima mayor.



En el compás 35 se presenta un movimiento de Re bemol con séptima mayor que, a su vez, se mueve una tercera menor hacia Si bemol menor con séptima menor. Esto, se repite en el siguiente compás con Mi bemol mayor con séptima mayor, que se dirige a Do menor con séptima menor. Melódicamente apreciamos que los 2 compases hacen el mismo movimiento de intervalos. Este movimiento de grados conjuntos en la melodía y en la armonía, siempre en dirección de una tercera menor, también lo observamos en el compás 37.



Aquí, en el C37, apreciamos la armonía de Do menor con séptima menor y dirigiéndose a La disminuido con séptima menor. En el compás 38 partimos de Re menor con séptima menor y caemos en Sol menor con séptima menor. Esto se repite en el compás 39, pero con la diferencia que allí se empieza en Si bemol mayor con séptima mayor y se llega a Sol menor con séptima menor. La melodía se desarrolla por grados conjuntos, así como el movimiento de la nota grave en cada arpeggio. Tal

movimiento da la sensación de cada arpeggio se está construyendo por novenas. Esto lo observamos muy bien en los compases 38 y 39.

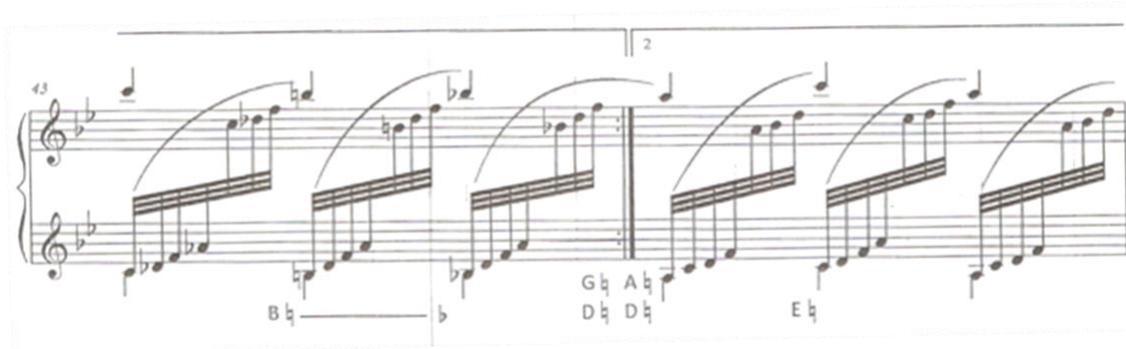


Pero, en el compás 40, observamos un nuevo movimiento armónico y melódico. Aquí se empieza con Sol bemol con séptima mayor y va descendiendo por modo cromático en la voz inferior, pero en el movimiento armónico es por inversiones: Sol bemol con séptima menor, Mi bemol menor con séptima mayor. Ese patrón también lo observamos en los compases 41 y 42, pero partiendo de otras armonías.



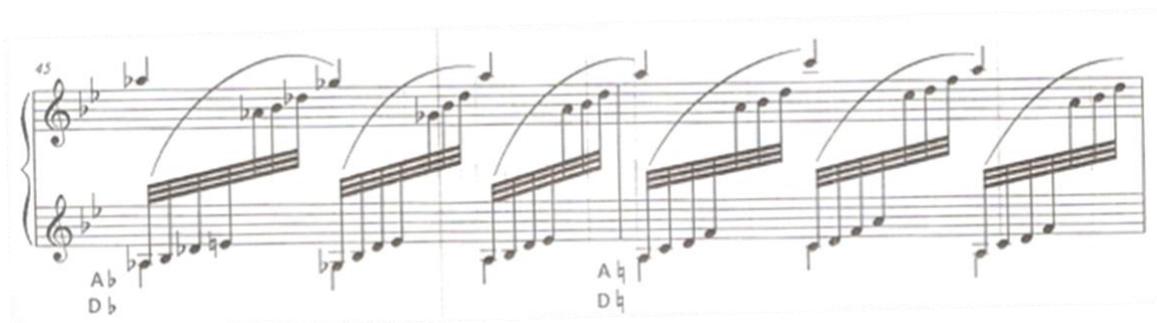
En el caso del compás 41 tenemos Si bemol menor con séptima menor, Sol menor y Mi bemol menor. Subrayemos el uso acordes sin séptimas pero en inversión. Esto, claro, respetando el patrón cromático que vimos en el compás 40. En el compás 42, por su cuenta, se observan las armonías de Do disminuido con séptima

menor, La disminuido con séptima menor y La bemol mayor. Importante señalar que este movimiento cromático se da tanto en la melodía superior como la inferior (octavas paralelas).



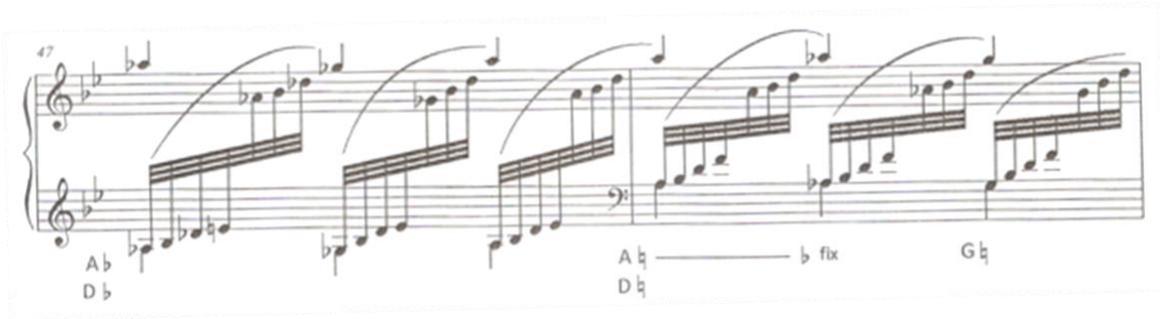
El compás 43 también sigue el patrón cromático y es el final de la Sección B. En esta ocasión, encontramos las armonías de Re bemol con séptima mayor, Re bemol con séptima menor y Si Bemol con séptima menor. En el caso de las octavas paralelas vemos Do, Si natural y Si bemol. En el compás 44, observamos el puente de Re menor con séptima menor, el cual sirve como preparación para la última sección.

### Sección C



Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

La sección C empieza en el compás 45 y, como armonía base, encontramos Si bemol con séptima menor pero con el paso de rebote hacia Sol bemol con séptima menor. En el compás 46 nuevamente tenemos la base de Re menor con séptima menor donde también vemos el regreso de movimientos de terceras en la melodía, algo muy similar a lo que sucede al principio de la obra.



En el compás 47 tenemos un movimiento de Si bemol menor con séptima menor el cual realiza el movimiento de rebote, pero en modo menor; y se va a Sol bemol mayor y regresa a la tonalidad del primer tiempo. En el compás 48 vemos el inicio de un nuevo patrón que se va por movimientos de séptimas y que se mantiene los tres siguientes compases: 48, 49 y 50.

En el caso del compás 48 apreciamos Si bemol mayor con séptima mayor, Si bemol menor con séptima menor y Sol menor con séptima menor. El compás 49 tiene La bemol mayor con séptima mayor, La bemol mayor con séptima menor y Fa mayor con séptima menor.



Por último, en el compás 50 tenemos Sol bemol mayor con séptima mayor, Sol bemol mayor con séptima menor y Mi bemol menor con séptima menor. También, tenemos el movimiento cromático en estos tres compases (48, 49 y 50), con sus octavas paralelas y en movimiento de inversión.

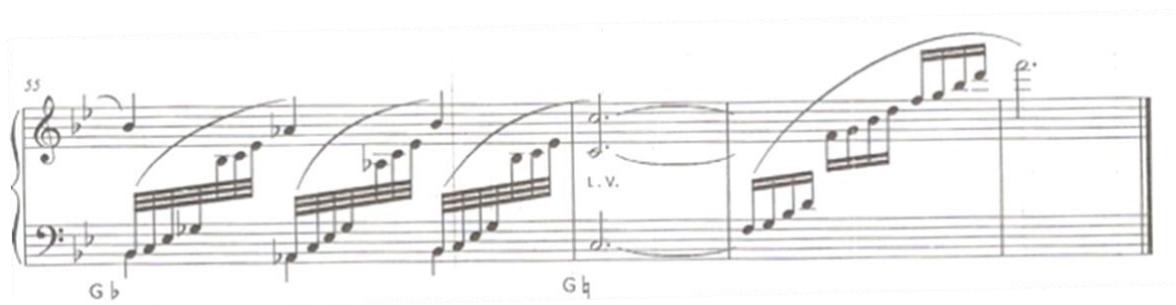
### *Coda*



Esta sección empieza en el compás 51, con la tonalidad Mi bemol menor con séptima menor y se va a dirigiendo a Do disminuido con séptima menor. El movimiento cromático aún continúa con las voces externas, pero éste es diferente por el uso de la armonía disminuida y el paso de solo dos acordes. En el compás 52 vemos la tonalidad de Sol menor con séptima menor, que se dirige a Sol menor con séptima menor con segunda suspendida, la cual es preparación para la última progresión.



En el compás 53 empieza la progresión final la cual inicia de una manera muy particular: primero con el acorde rebote de Do disminuido con séptima menor y después La bemol con séptima menor; y regresa al Do disminuido con séptima menor. También la melodía se mueve por grados conjuntos por segundas como al principio de la obra. En el compás 54 tenemos Sol menor con séptima menor con la cuarta suspendida, que se mueve hacia Sol menor y luego regresa a al Sol menor con séptima menor con cuarta suspendida. Al ya no moverse por cromatismo, sino por segundas mayores, en este compás notamos una estabilización melódica.



Por último, tenemos los compases 55, 56, 57 y 58. En el 55, simplemente repite lo que se hace en el compás 53. En el 54 vemos un triple Do, el cual defino como un freno armónico, pues tiene el uso de la cadencia plagal que resuelve en Sol menor con séptima menor en forma de arpeggio y termina con un sol solitario, en la voz superior en el compás 58.

## El verano

Esta obra se encuentra en 2/2 y en la tonalidad de Sol mayor. Sus características generales son: 1) si bien el compás es simple, todo el tiempo se usan tresillos de corcheas; 2) contiene acordes de triadas y recorre algunos de estos con séptimas; 3) no contiene indicaciones de agógica, pero sí señalamientos que afectan el tiempo, como *realentando*, p. ej.; 4) contiene 28 compases y está dividida en tres pequeñas secciones (A, B, C y una coda); y 5) es patente el uso recurrente de las formas fundamentales en la colocación de acordes.

### Sección A

The image displays the musical score for the piece "El verano" by Mario Ruiz Armengol. The score is written for harp (arpa) and is in the key of G major (one sharp) and 2/2 time. The title "El verano" is centered at the top, with the composer's name "Mario Ruiz Armengol (1914-2002)" to the right. The score is divided into two systems. The first system contains three measures, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to a forte (*f*) dynamic. The second system contains three more measures. The music features a steady bass line of chords and a treble line with triplets of eighth notes. The first system is marked with a *p* dynamic, and the second system is marked with a *f* dynamic. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

La sección A cuenta con ocho compases (C1-8). En los primeros compases de esta obra observamos que la armonía se mueve por cuartas, pero su bajo estable se

mantiene en Sol índice 3. Este movimiento nos da varios acordes muy interesantes, la progresión armónica de los dos primeros compases es: Sol mayor, La menor con séptima en segunda inversión, Sol mayor con séptima mayor en tercera inversión y La menor con séptima en segunda inversión. En el aspecto melódico, apreciamos movimientos de segundas con saltos interválicos de cuartas, quintas o incluso sextas. Un patrón que encontramos en estos dos compases, justo en la mitad de los tiempos. Tomemos en cuenta que tenemos un compás de 2/2.

Los compases 3 y 4 contienen un movimiento similar, pese a que el bajo ha cambiado a un Si índice 3. Estos 2 compases forman su relación armónica partiendo de Sol mayor y se van moviendo por cuartas, pero siempre manteniendo su base armónica: Sol mayor.



Los siguientes dos compases (5 y 6) contienen movimientos de segundas de forma ascendente y descendente. La melodía de estos se forma por cada primer nota de los grupos de tresillos, lo cual va a formando una escala a partir de Mi índice 5 (primer tiempo del C5) y subiendo por segundas. El C6 tiene el mismo movimiento, pero partiendo del sol índice 5 (Primer tiempo del compás 6).

En el compás 5, en un principio la armonía se compone del acorde de Do mayor, pero en el segundo tiempo empieza una progresión compleja la cual se alarga hasta el sexto compás. Esta progresión se realiza por tercetas, en la parte

inferior, pero siempre partiendo con una quinta en ambos compases. Es importante tener en cuenta esta progresión debido a que se usará más adelante. Los acordes de progresión a partir del C5 son: Do mayor, Sol mayor primera inversión, La menor, Mi menor, La menor en segunda inversión, Si menor en segunda inversión y Do mayor.



Por último, tenemos los compases 7 y 8. En las primeras notas de cada grupo la melodía contiene la formación del acorde de Si menor, la cual esta reforzada por la voz inferior, que realiza movimientos de segundas. Además, en su mayoría encontramos segundas y saltos de cuarta y terceras. Es importante señalar que existe un movimiento muy parecido con la voz inferior y que ambas voces forman intervalos similares en ambos compases. Por ejemplo, el primer tiempo del C7 forma una octava y de la misma manera sucede en el C8. También, vemos con este mismo patrón una novena y una séptima. Con esto termina lo que considero como la sección A, pues en la Sección B se cambia a un nuevo patrón melódico y se regresa a la tonalidad, pero interpretado de diferente forma.

*Sección B*



La sección B comienza de nuevo en la tonalidad: Sol mayor. Coloco primero el compás 9, que es donde comienza esta sección. El C9 nos muestra un motivo que se repetirá en los siguiente compases, este motivo cuenta como un reposo para ambos sistemas. Además, estos primeros cuatro compases (9 a 12) nos muestran melodías intercaladas entre los 2 sistemas, en forma de pregunta y respuesta. Sin embargo, señalo que el motivo inferior siempre hace arpeggios en forma ascendente y realiza movimientos de segundas, ya sea ascendente o descendentemente.

En cuestión armónica, estos compases son sencillos, puesto que partimos de Sol mayor y se realizan movimientos hacia Do mayor, luego regresa al Sol mayor, pero con una variación. Cabe destacar que, en los compases 11 y 12, se dan las primeras alteraciones accidentales, las cuales funcionan como notas de paso.



Los compases 13 y 14 son muy interesantes aún con su simplicidad. Vemos en la gráfica que la armonía básicamente es Do mayor y La menor, pero en la melodía detectamos una escala descendente en segundas. Estos compases sirven como preparación para el final de esta sección.



Los últimos compases de la Sección B (15 y 16) son un recordatorio de la tonalidad (Sol mayor), pero tiene la particularidad de que su acorde tiene variaciones como Sol mayor con un acorde suspendido de La menor, o un Sol mayor con séptima mayor. La melodía de esta parte es relevante, pues forma intervalos de segundas, terceras y cuartas. Cabe resaltar que ambos compases tienen reafirmación de la tonalidad de Sol mayor, la que queda estabilizada por el acorde fundamental.



A continuación, en los compases 17 y 18 observamos la formación de una progresión de acordes de forma ascendente. En este patrón todos los acordes suben en estado fundamental, a partir de un Si menor con séptima. Todos estos acordes tienen séptimas (mayores y menores). Esta progresión cuenta con los siguientes acordes: Si menor con séptima menor, Do mayor con séptima mayor, Re mayor con séptima menor, Mi menor con séptima menor, Fa sostenido disminuido con séptima, Sol mayor con séptima mayor y La menor con séptima menor.

Melódicamente, vemos un motivo que viene en un grupo de tres notas (tresillos), el cual sigue una disposición interválica que se repite todo el tiempo. Estos intervalos son: quinta ascendente y una tercera descendente. Esta parte de la pieza es la preparación para llegar a la cúspide de esta sección, es importante observar que las primeras notas de cada grupo de tres, forma una escala por segundas. La primera nota que observamos en el primer grupo de tres es Re índice 5.



## Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

Estos compases son la cúspide de la sección B. En la sección melódica tenemos un patrón interválico en cada motivo que contiene un intervalo de cuarta y dos de segundas, todos en forma descendente. Este patrón se repite en las siguientes tonalidades: Si menor, La menor (primera inversión), Sol mayor (en primera inversión), Fa sostenido disminuido (primera inversión). En la voz inferior tenemos el mismo patrón interválico: cuarta y dos segundas. En el siguiente motivo tenemos terceras, todo el tiempo en forma descendente.



Por último, y para terminar esta sección, tenemos un movimiento melódico de segundas en forma descendente (observar la primera nota de cada grupo). Este movimiento empieza con la nota Do índice 6, lo cual forma una escala que es reforzada con la armonía de Re mayor, Do mayor, Si menor y La menor, todos estos acordes en segunda inversión.

*Coda*



La Coda cuenta con seis compases, los cuales agrupo de dos en dos para su análisis. En los primeros 2, tenemos grupos de tres notas que se mueven ascendentemente (voz superior) y descendentemente (voz inferior), por tercetas. La armonía de estos tiene una particularidad: hay acordes de séptima y se encuentran todos en tercera inversión. Esta progresión, cuenta con los siguientes acordes: Si menor con séptima, Do mayor, Re mayor, Mi menor, Fa sostenido menor, Sol mayor y La menor.



Los siguientes 2 compases tienen patrones repetidos en sus melodías, en el compás 25 tenemos un movimiento de segundas que llega a una cuarta (segunda mitad del primer tiempo, segundo grupo de tres notas); y se repite de la misma manera en el segundo tiempo. El C26 presenta una melodía descendente con un patrón de intervalos de cuarta y segunda –en ese orden–, los que se repiten en cada

### Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

grupo de tresillos. En la voz inferior encontramos terceras que, junto con la primer nota de cada grupo de tresillos, forman acordes. Estas terceras se mueven de forma descendente del compás 25 al 26. Finalmente, su armonía consta de los siguientes acordes: Si menor (segunda inversión), Mi menor, Si menor (primera inversión), La menor (segunda inversión), Si menor, La menor, Sol mayor y Re mayor (primera inversión).

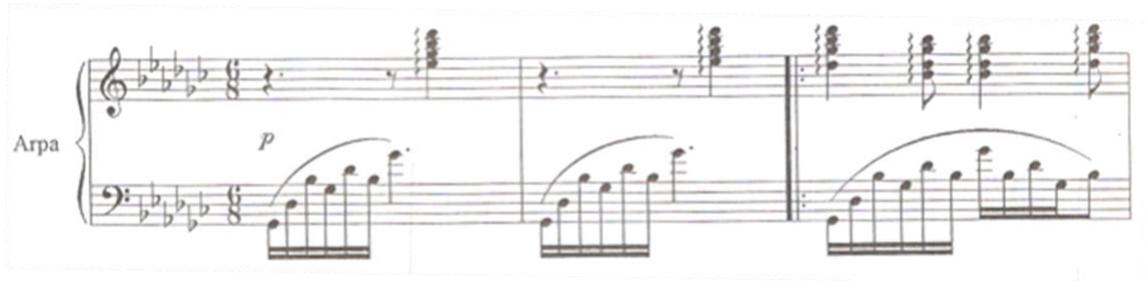


Los últimos 2 compases (27 y 28) son un arpeggio en forma descendente, en la armonía de Sol mayor con séptima mayor, que termina en Sol en todas las voces para dar estabilidad a la pieza.

## El otoño

Esta es una obra corta, de 24 compases, que se encuentra en la tonalidad de Sol bemol mayor. Contiene 2 secciones (A y B) con una pequeña coda. Para su estudio he decidido revisar la armonía y su colocación en las frases.

### *Introducción*



La introducción nos muestra el patrón rítmico que se seguirá con la parte del bajo durante toda la obra. Es importante señalar que, para aquellos que estudien esta pieza para interpretarla, siempre memoricen este ritmo. Con seguridad, me atrevo a decir que Armengol nos da estos dos compases como preparación y para mantener el ritmo.

### *Sección A*

Esta comienza en el C3 y continúa con el ritmo básico en el bajo. Si observamos con detenimiento, tenemos siempre ese salto de quinta o de sexta en las dos primeras notas. En mi opinión, Armengol hizo esto a propósito y con la intención de formar armónicos perfectos para obtener una base de acompañamiento sólida. Esto se debe a que la melodía todo el tiempo tiene acordes, los cuales se presentan en forma de arpeggios, pero ¿por qué retratar el otoño de esta forma?



En mi opinión, el autor está “describiendo” musicalmente los fuertes aires conocidos como “nortes”, que en el estado de Veracruz. Esta idea tal vez se vea reforzada si tomamos en cuenta que el bajo también tiene un sentido de zapateo. Es interesante que la forma musical integra armonías muy sólidas para no perderse en este aire. Desde el compás 3 hasta el 10-11 –los cuales están por casillas separadas– tenemos Sol bemol mayor (C3), Mi bemol menor (C4), Do bemol mayor (C5); y se repite la secuencia en el compás 6, con Sol bemol mayor, Mi bemol menor (C7), Do bemol mayor (C8).



El compás 9 y 10-11 lo comprendo como puente de preparación para entrada al C12. Gran detalle a señalar es el cambio de movimiento en el bajo en los compases 10-11. Estos tienen el tresillo en este segundo tiempo de marcación, lo que prepara la entrada a la sección B. También, es importante observar la diferencia entre los compases 10 y 11, pero en lo que toca a la voz superior. Mientras que el C10 presenta

el arpeggio ascendente de forma separada, el 11 muestra el motivo rítmico inicial como lo había pautado desde un principio de la pieza.

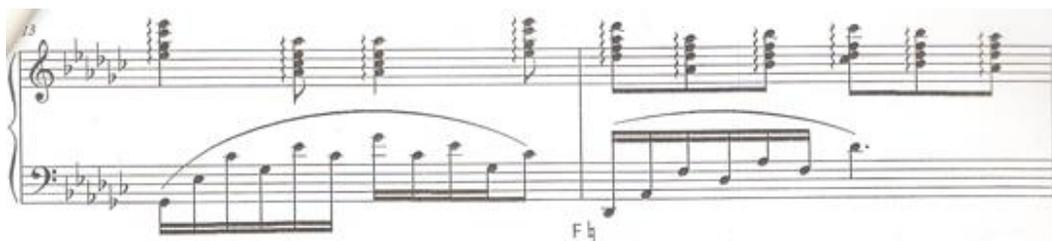


Así, termina la Sección A. Como detalle adicional, notemos la voz escondida que se encuentra en el bajo casi siempre en los cuartos tiempos, tomando en cuenta el 6/8. Siempre golpeando esa nota aguda la cual considero que, cuando se interpreta, debe reforzarse con la línea de los acordes de la voz superior.

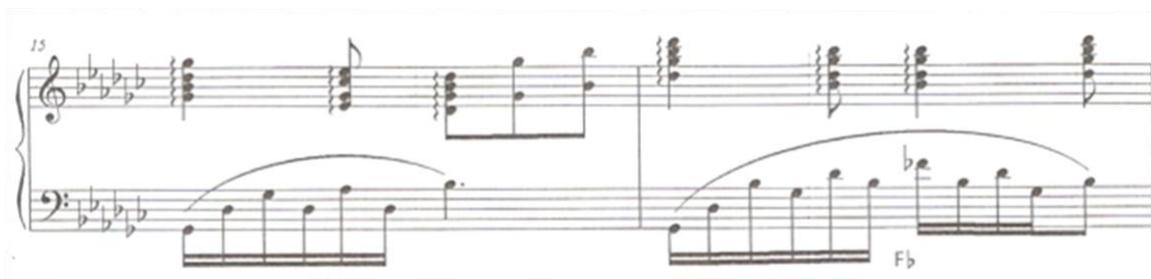
### **Sección B**

Esta comienza en el C12. En el bajo, Armengol regresa al manejo de arpeggios partidos y de intervalos de sexta y quinta en las dos primeras notas, con la diferencia de que ahora el bajo ya no solo va a una nota superior, sino que termina en una inferior. Considero que, este cambio se presenta para que el arpeggio en la voz superior tenga más movimiento, como podemos observar en el ejemplo siguiente. Además, notamos que, a diferencia de la anterior, esta sección tiene muchos más cambios de armonía desde el compás 12.

Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978



Aquí, la armonía utilizada es la siguiente: Sol bemol mayor y Sol bemol mayor con séptima menor (C12), Do bemol mayor en primera inversión y La bemol menor (C13) Re bemol mayor, Si bemol menor con séptima, Re bemol mayor con séptima (C14), Sol bemol mayor y La bemol menor con séptima (C15).



## Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

Los compases 16, 17 y 18 son la repetición de los compases 12, 13 y 14. En el C19 es donde empieza lo que considero una pequeña coda. Esta, tiene como característica la estabilidad de la tonalidad (Sol bemol mayor) y la integración del mismo fraseo en el bajo, siempre terminando en la nota superior de toda la frase. Pero, vemos que Armengol también regresa a la armonía “simple”, pero presentando un motivo de preparación para el final. Esto lo podemos observar en el compás 19 y 21, con un grupo final de tres octavas.



El último compás nos muestra el movimiento del acorde de Do bemol mayor en segunda inversión, lo que interpreto como movimiento de “fluidez” –tomando en cuenta el aire como inspiración–, para llegar a la tónica a partir del C23. Éste, también tiene un movimiento diferente en el bajo, que en realidad es el juego dentro de la tonalidad, pero en forma de tercetas. Estas ascienden hasta llegar a un registro agudo.



En los dos últimos compases la armonía superior es el acorde en Sol bemol mayor (tónica) y siempre tocando en forma de arpeggio. En mi opinión, Armengol veía al aire como una fuente de inspiración, pues el final de esta pieza es “fluido” y, de cierto modo, siempre empujando hacia arriba y nunca volviéndolo “pesado”; todo lo contrario, dándole ligereza. Otras obras que he analizado de este autor presentan una remarcación de los acordes, siempre en cuatro notas y con uso de séptimas, así como un fraseo que se repite todo el tiempo, pero buscando la respiración para caer en los primeros tiempos y elevando en los últimos.

### Invierno

Esta obra pertenece a la colección de las estaciones compuesta por Armengol. Se encuentra en modo menor, lo que –tal vez– sea una suerte de referencia al frío invierno. A pesar de solo contar con 23 compases en 6/8, Invierno es, sin duda, una obra completa, pues presenta en orden cada una de sus secciones. Asimismo, cuenta con una armonía en constante movimiento. Su melodía es sencilla y todo el tiempo se acompaña con los movimientos del bajo. Considero que sus componentes son los siguientes: Introducción, secciones A y B.

### Introducción

Aquí, se nos presenta el tema principal:

The musical score is for the harp, marked 'Lento' and 'mf'. It is in 6/8 time and features a simple, repetitive melody in the treble clef, accompanied by a constant movement in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score shows the first few measures of the piece, with a fermata over the final notes. The bass line consists of a series of eighth notes, and the treble line consists of a series of eighth notes with a fermata over the final notes. The score is written for a harp, with a grand staff and a brace on the left side.

Este tema, que se presenta en la parte más aguda, nos muestra una repetición de la nota Re bemol alternado con Do y Si bemol. Este fragmento nos expone lo que será la obra en la primera sección: una melodía que principalmente se moverá por grados conjuntos pero con un movimiento armónico que tendrá al cromatismo como característica.

La presentación de la obra, directamente en su tónica, refuerza la armonía la cual mayormente tendrá acordes con novena, séptima, segundas y cuartas suspendidas (uso de la segunda como retraso). Importante recalcar el uso del acorde de séptima de sensible, el cual sirve como acorde de paso (nótese la nota pedal de Sol como se mueve en el compás 2).

### *Sección A*

Esta empieza con el acorde de Si bemol menor y tiene la peculiaridad de formar una escala mayor en su segundo tiempo (Fa mayor). Este patrón seguirá durante toda la sección. Es muy interesante observar que, pese a no marcar una anacrusa como tal, sí realiza el movimiento de esta a través de la escala ya señalada, como podemos apreciar desde el Do en el tercer compás, hasta el inicio del C4.

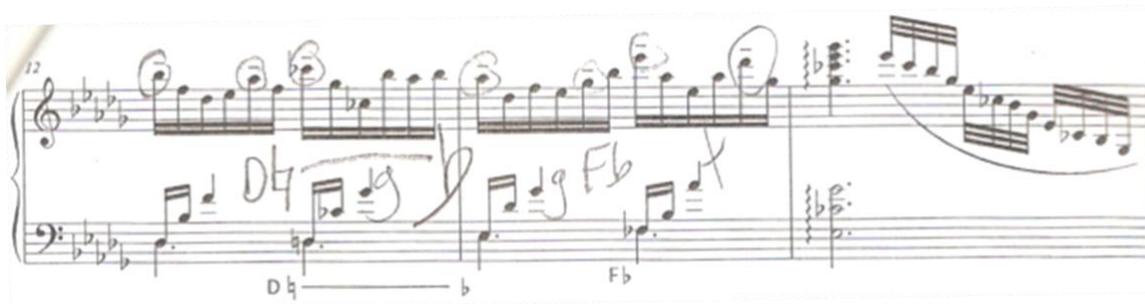
The image shows a musical score for arpa compuesta, Section A, starting with the tempo marking "Piu lento". The score is written for a single staff in treble clef, with a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The music begins with a series of eighth notes, followed by a series of quarter notes. The first two measures are marked with "G7" and "A7" above the staff, indicating the chords. The third measure starts with a "C4" chord, and the fourth measure starts with a "G7" chord. The score is divided into four measures, with a double bar line after the second measure. The tempo marking "Piu lento" is written above the first measure.

Este juego de usar la escala de Fa mayor en el segundo tiempo lo mantiene los siguientes cuatro compases (3, 4, 5 y 6). En esta sección es interesante la melodía alternada con las dos manos, la cual acentúa en el segundo tiempo, tomando en cuenta la introducción en donde se nos indica que los segundos tiempos serán los importantes para esta tarea. Este movimiento de la melodía alternada crea un efecto de “eco” o de pregunta y respuesta, pero siempre insistiendo en la dominante de la pieza (Fa mayor con séptima menor).



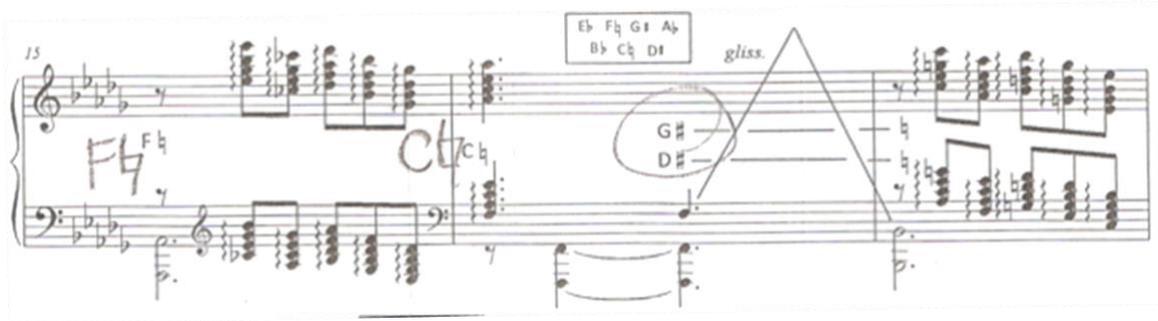
Tratando de encontrar un patrón descubrí una peculiaridad: este movimiento de escala ascendente a pesar de que se encuentra en los siete primeros compases de iniciada la sección A causa una sensación de anacrusa, pero en orden de seis pulsos, tomando en cuenta el primer Fa 6 en el compás 1 es más una presentación de la nota base. Dichos pulsos, parten del C4 hasta en el primer tiempo del 10. Podemos observar, también, el bajo que va en movimiento de segundas y el uso de sus acordes siempre es con extensión de armonía (novenas y décimas).

## Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

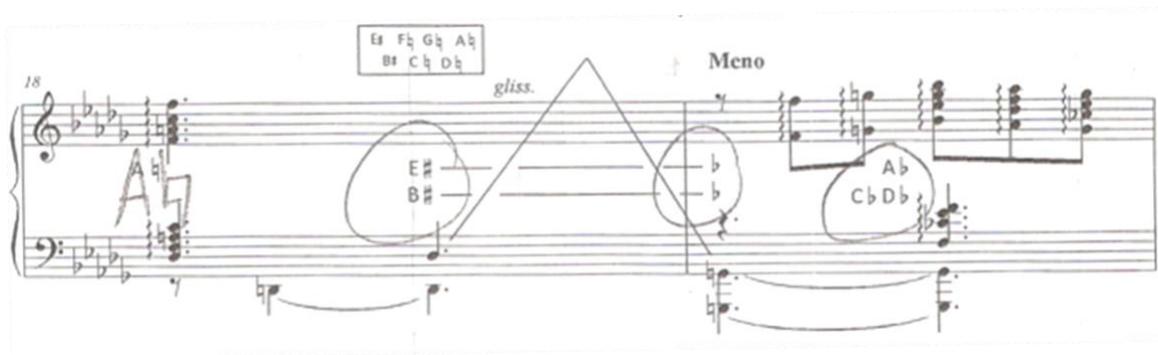


A continuación, empezamos con lo que sería un puente de la sección A. Lo he definido de esta forma por su corta duración (4 compases en total). Este puente parte del C10 y termina en el C13. Tenemos un movimiento cromático en el bajo, el cual sube por segundas desde un La bemol que podemos observar en la gráfica desde el C10 hasta el C12. Teniendo en cuenta los acordes empleados (Fa menor, Fa menor con séptima, Si bemol menor y Do bemol mayor) es muy interesante que los *tenutos* usados remarcan las tonalidades. Un detalle significativo: Armengol sigue empleando las notas principales de la primera sección (Fa índice 6, Mi bemol índice 6 y Si bemol índice 5). Este patrón de “bajada” y “subida” de intervalos se repite en el C12 hasta el C14, no en los mismos intervalos, sí la misma dirección ascendente y descendente, pero en diferente tonalidad (partiendo de Re bemol mayor). Todo esto para preparar el C14, el cual marca un estabilidad con el acorde de Do bemol mayor que considero la cúspide de la obra.

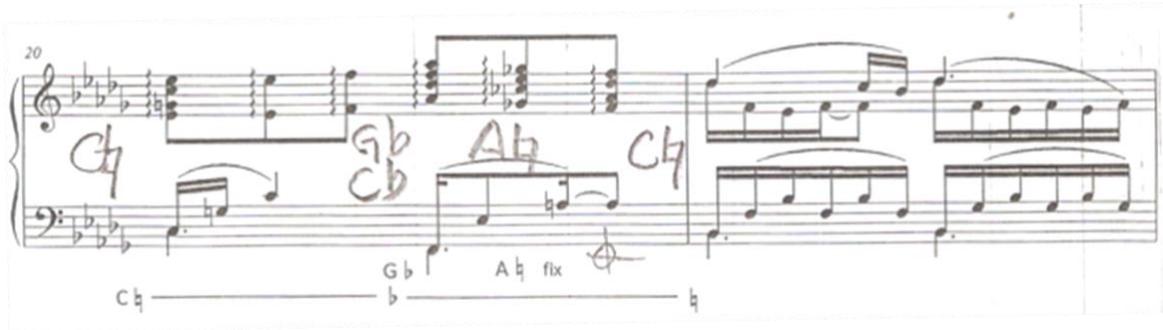
**Sección B**



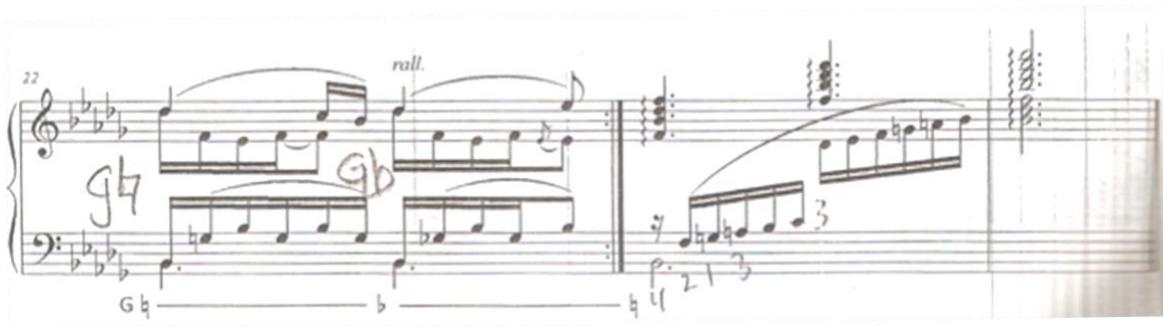
A partir del C14 se llega a la cúspide de la obra remarcando en la tonalidad de Do bemol mayor. En mi opinión, este compás es el inicio de la sección B. A partir de este momento inicia un cambio rítmico marcado por un arpeggio descendente. Es en el C15 en donde inicia la remarcación del tema principal, pero en forma de acordes de forma vertical. Este patrón melódico lo encontramos en los compases 15, 16, 17 y 18). Un punto muy interesante para subrayar en esta sección serán los compases 16 y 18, que cuentan con un *glissando*, lo que, con el movimiento ascendente y descendente, forma una suerte de “eco” con el motivo principal de la segunda sección.



El C19 sigue el mismo patrón que el C17, pero en diferente armonía. Esta vez en Mi bemol mayor con base en Sol, el cual cumple función de dominante para ingresar a lo que será la última parte de la obra que inicia en el C20.



A partir del C20 inicia lo que entiendo como una “pequeña coda.” Combinando los principales motivos de las 2 secciones anteriores, esta sección arranca en la tonalidad de Do menor pasando por Re bemol mayor, que –en el último tiempo del compás– se mueve a Re bemol disminuido, para provocar la sensible que viene en el bajo, con la nota La natural y así dar entrada a la tónica en el C21.



En los compases 21 y 22 vemos lo que será un recordatorio de los 2 primeros compases de la obra, con el mismo motivo e, incluso, la misma armonía. En el C23, que es el cierre de la obra, vemos que termina con un acorde base de tónica (Si bemol

menor). Finalmente, comentemos que son patentes armonías de primera inversión y muchos acordes de novena. La intención es resaltar las secciones A y B, pero usando la introducción al principio y al final. Destaca el cruzamiento de voces, empleado en muchas ocasiones para reforzar la melodía.

### “Cristal”

Esta obra fue dedicada a Lidia Tamayo. Se compone de 31 compases y su estructura presenta la siguiente forma: Introducción, sección A y sección B. No cuenta con indicaciones de agógica o tempo determinado. Su melodía es simple y su complejidad radica en la armonía. Los movimientos melódicos se encuentran mayormente en dirección ascendente o descendente, por intervalos de segundas. Los acordes contienen séptimas mayores y menores. Otros tipo de acordes usados en menor medida son los disminuidos con séptima menor. La obra se encuentra en 12/8, con un ligero cambio a 6/8, pero vuelve a 12/8 hasta el final.

### Introducción

**Cristal**  
A Lily Tamayo  
Mario Ruiz Armengol  
(1914-2002)

Arpa

*p*

*f dim.*

D b

## Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

Esta consta de ocho compases. La primera cuestión a tomar en cuenta es que, pese a que en la partitura la armonía se indica con el sistema anglosajón (Cb, A, D, etcétera), la armonía escrita difiere en algunas ocasiones. Es importante señalar que esta obra cuenta con movimientos de arpeggios todo el tiempo. Primero, observamos que en el primer compás la obra empieza con el acorde de Sol bemol mayor en forma de arpeggio, haciendo un cambio a Si bemol menor en el segundo tiempo; cuarto tiempo, si lo vemos desde la medición de 12/8, pero me referiré a ellos en forma de su marcación. También observamos en el C1 y C2, el movimiento de una melodía intercalada de dos voces.

Es a partir del C3 y C4, que tenemos el movimiento de segundas descendentes teñidas en la melodía y un más claro acompañamiento por parte del sistema inferior. En este compás también tenemos más acordes en movimiento, todos estos en forma consecutiva Do disminuido (en segunda inversión), Si bemol con séptima (segunda inversión), La bemol con séptima menor (en segunda inversión), Re disminuido con séptima mayor (fundamental), Sol bemol con séptima mayor (en segunda inversión), Do disminuido con séptima (fundamental), Mi bemol con séptima menor (en segunda inversión) y La disminuido con séptima mayor (fundamental).



Los compases 5 y 6 son la repetición de los 2 primeros de la obra, pero en diferente tonalidad. El movimiento de segunda que se da en el tiempo 6 y 7 de dichos compases es la prueba de esta afirmación.



Al final de esta sección se presenta un cambio de compas a 6/8, que estabiliza la tonalidad que se presenta en la armadura (Re bemol mayor). Asimismo, prepara el puente final que encontramos en el C8, el cual tiene la armonía de Do bemol disminuido en forma de arpeggio ascendente. Así termina la introducción. Es importante recordar que las segundas en esta obra son la clave para poder reconocer los patrones que se repiten en diferentes ocasiones.

### Sección A



Esta sección parte del C9 al C18. Comienza con un tema en modo de melodía en los 2 sistemas. Tanto en la clave de Fa como en la de Sol, las voces van alternando la melodía siempre de forma ascendente y reposando en una corchea que está ligada a una negra con puntillo. Un factor clave en este inicio de sección es la estabilización de la armonía: Re bemol mayor en el C9. Cabe destacar el efecto de “eco” que se forma en los tiempos 3 y 7 del C9 (la nota FA se octava) y en el 1 y 3 del C10 (nota Si bemol se octava). Por último, el movimiento de pasar la armonía de Re bemol mayor

con séptima mayor a Si bemol con séptima menor, es una de las características más notables en la obra. Armengol emplea este movimiento armónico varias veces.



Los siguientes compases (11 y 12 en gráfica) nos dan un cambio de armonía muy notable, así como las primeras alteraciones accidentales que afectan de manera significativa el sonido de la obra. El movimiento de segunda descendente (Fa índice 6 y Mi bemol índice 6) en la melodía que observamos del tercer al cuarto tiempo, es una reafirmación que vimos en el principio de la obra. Esta maniobra es, sin duda, la que más nos encontramos a lo largo de esta pieza. En cuestión armónica apreciamos los primeros acordes fuera de tono, como el Do menor con séptima menor que se forma al principio –sin embargo, encontramos un Sol bemol sin la alteración, lo que parece ser error de edición–, así como un acorde de Fa mayor con séptima menor.





El 13 es, sin duda alguna, un compás de preparación, ya que la armonía comienza a establecerse en lo que he nombrado como modulación pasajera (compases 13, 14, 15 y 16) puesto que regresa después a la tonalidad original, a partir del compás 17. Este compás, también nos muestra el paso por acordes como Re menor con séptima y Mi bemol mayor con séptima mayor.

En los compases 14, 15 y 16 encontramos algo muy interesante, Armengol mueve el bajo utilizando un cromatismo de forma ascendente a partir del Fa índice 4 en el primer tiempo del C14; y construyendo los acordes sobre estas notas. La melodía presentada con notas teñidas en el C14 nos muestra las clásicas segundas de forma ascendente que también se van a repetir en el C15.

Sin embargo, el 16 es el compás que rompe el esquema, puesto que es un pequeño puente para regresar a la tonalidad original, nota clave en este compás es el Fa índice 7, al cual se llega a través de una cuarta justa (tiempo 7 y 10 respectivamente). El tiempo 7 de este compás nos reafirma el acorde de Do disminuido con séptima menor que, por su sensible, es la preparación idónea para llegar al Re bemol mayor con su séptima mayor en el C 17, tonalidad de la obra.



Los compases 17 y 18 son de preparación, ya que existe una reafirmación de la tonalidad de la obra y el movimiento armónico de Re bemol con séptima mayor y Si bemol con séptima. El C18 nos mantiene en Sol bemol mayor y nos prepara con un arpeggio muy similar al del C8, para iniciar la última sección.

### Sección B



La sección B inicia en el C19, realizando el movimiento armónico de nueva cuenta en Re bemol mayor con séptima mayor y Si bemol menor con séptima. Armengol realiza los movimientos de dirección contraria en cada voz para reposar en las negras con puntillo (ver ejemplo). Detalle interesante es el acorde con blancas con puntillo que se da en el C20 (Mi bemol menor con bajo en La b), el que sirve como dominante por el bajo para la siguiente parte.



Los compases 21 y 22 son interesantes, aquí, vemos el inicio muy estable de la tonalidad (Re bemol mayor), pero también se aprecian las combinaciones de varias características que vimos anteriormente, como el movimiento de segundas en los tiempos 4 y 7 de los compases 21 y 22. También las negras con puntillo, a las cuales se llega a través de arpeggios en forma ascendente que nos recuerdan justo al C1. La armonía de estos compases también es relevante: observamos la progresión Re bemol mayor con séptima mayor, Mi bemol menor con séptima menor en tercera inversión, Fa menor con séptima y Sol bemol con segunda suspendida.



Los siguientes compases son un puente de preparación para el final. El C23 nos muestra los movimientos de segunda de forma ascendente en la parte superior, con las notas tenidas. Pero, estos son seguidos por la parte inferior a partir del cuarto tiempo. Siempre reafirmando el acorde de Si bemol menor, pero haciendo el arpeggio con la tonalidad de La bemol menor de forma ascendente y llegando a cúspide en el

Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

C25 con un acorde de Sol bemol mayor (en primera inversión) y bajando con escala en segundas para llegar al C26.



El C26 tiene mucha alteración accidental, como un recordatorio del C13, donde tuvimos una modulación. Lo relevante son los movimientos de segundas de forma descendente, pero esta vez moviendo la armonía a partir del cuarto tiempo, usando las siguientes armonías: Si bemol mayor (primera inversión), Fa menor con séptima y Mi bemol menor (en donde reposa con el calderón).



Los compases 27 y 28 básicamente son una repetición de los compases 19 y 20, pero con la variación en el C28, en donde se realiza un *glissando* para llegar a un La índice 7; armónicamente sigue siendo lo mismo.



A partir del C29 empieza lo que reconozco como una *codetta*, puesto que Armengol reafirma la tonalidad original desde el primer tiempo y sigue reafirmando en los primeros tiempos de los compases 30 y 31. Notemos que regresamos al patrón inicial, el cual consta en ligar el tercer tiempo con el cuarto y siempre de forma ascendente, pero realizando un movimiento de dirección contraria en los finales de motivos.

La progresión armónica de estos compases es: Re bemol mayor con segunda suspendida, Sol bemol mayor, Re bemol mayor con séptima mayor, Mi bemol mayor con séptima y, por último, Re bemol mayor con una segunda suspendida, para recordar las variaciones. Sorprende la nota La índice 7 que tenemos en el C31, pues sirve como dominante para caer a la tónica.

### **“Plenilunio”**

La pieza tiene setenta compases, se encuentra en la tonalidad de Re menor y está dividida en 3 secciones y una coda: A, B, C, A' y coda. Hay uso constante de acordes con séptima mayores y menores. Pese a ser una obra de corta duración cuenta con cambio de compás, de 4/4 a 3/4, y un regreso al final al 4/4. Contiene varios cambios de agógica. Se presenta un cambio de armadura en la sección C, pero hay un regreso a la tonalidad original en la sección A prima.

Sección A



Esta comprende un total de 10 compases y empieza con la agógica *andante*, en un compás de 4/4. En los dos primeros compases observamos movimientos de arpeggios en ambas manos, de forma ascendente y descendente. El inicio es interesante, puesto que empieza sin ningún acorde en fundamental y mantiene esta tendencia de acordes por inversión durante los dos compases. El C2 tiene una ligera variación en su melodía puesto que se mueve en segundas. La progresión armónica es: Re menor con séptima en tercera inversión, Do menor con séptima en tercera inversión, Fa mayor en segunda inversión y Mi bemol mayor en segunda inversión.

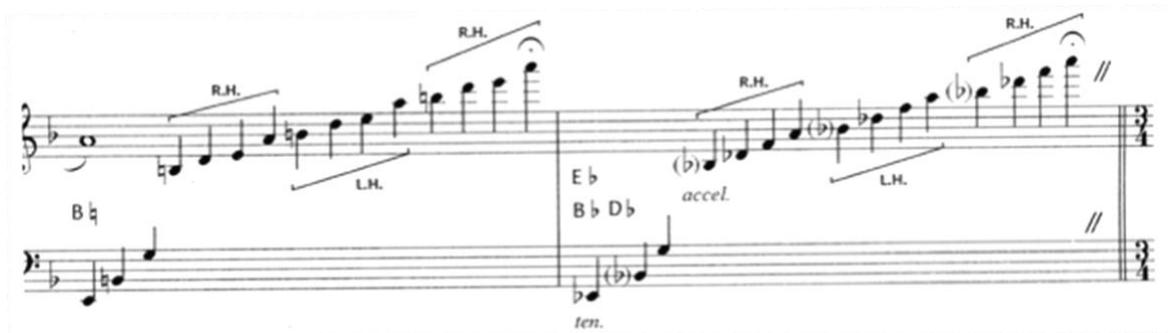


Los compases 3, 4, 5 y 6 siguen un patrón muy específico, tanto en la cuestión melódica como en la armónica. Primero, observamos el ritmo del motivo principal el cual es de corchea con puntillo seguido de una semicorchea; y se repite durante los cuatro compases. No se puede establecer el mismo patrón con la cuestión interválica puesto que es diferente –a veces octavas o sextas–, pero sí el movimiento descendente y ascendente, el cual se realiza en cada tiempo.

Armónicamente, tenemos un acompañamiento que se mueve de forma ascendente usando más comúnmente los intervallos de quinta. La progresión armónica de estos cuatro compases es: La disminuido con séptima, Re menor, Si bemol mayor, Do mayor con séptima, Re menor con séptima, Fa mayor en segunda inversión, Si disminuido con séptima, Do mayor con séptima en tercera inversión, Do menor con séptima en tercera inversión, La menor con séptima, Re menor con segunda inversión, Sol menor con séptima, Si bemol con séptima en segunda inversión y Re menor con séptima.



Tenemos los dos siguientes compases (C7 y C8); el C7 se compone de un arpeggio en Si menor disminuido con séptima de forma ascendente, pero el C8 es una variación del patrón establecido en el C3; observemos la forma rítmica, melódica y acompañamiento. Pero, la progresión armónica esta vez es: Si menor con séptima mayor, La menor con séptima, Sol menor y Fa mayor.



Al final de esta sección, en los compases 9 y 10, tenemos un movimiento ascendente de una sola línea para ambas manos, las que se alternan para tocarla. La progresión armónica es Mi menor armónica con séptima y Mi bemol mayor con séptima. Aquí, lo interesante es el patrón de intervalos, los cuales casi son los mismos para ambos compases en los primeros cuatro intervalos (quinta, sexta, tercera).

### Sección B



Esta sección parte del C11 y termina en el C26. Aquí, empezamos con nueva agógica: *lento*; y con un nuevo compás: 3/4. Los primeros cuatro compases de esta sección comparten un patrón que es establecido en los dos primeros compases. Observamos en la gráfica de los compases 11 y 12 que la melodía viene más por

acordes arpegiados teniendo un total de cinco; solo estamos analizando el C11 y C12. En la parte de acompañamiento tenemos una armonía base para el C11 de Re menor; y en el C12: Fa mayor con séptima en segunda inversión. Destaquemos que los dos compases tienen la misma figura rítmica.

Los compases 13 y 14 siguen el mismo patrón rítmico de los dos anteriores, pero con un cambio de armonía. En el caso del C13 tenemos Re menor y Fa disminuido.



A continuación, tenemos el C15, el cual tiene un acorde de La menor. Este es un arpeggio en forma ascendente, muy similar al que encontramos al final de la Sección A. El C16 sigue el patrón del principio de sección de usar acordes arpegiados para la voz superior usando la armonía base de La bemol mayor con séptima. En el C17 vemos una variación de este patrón al incluir grupos de semicorcheas en forma ascendente, pero formando la armonía de La menor con séptima.



En el C18 observamos una repetición del patrón del principio, pero los siguientes tres compases –19, 20 y 21– ya contienen variaciones, siempre siguiendo la formación de acordes en la voz superior. En la armonía del C18 tenemos una base de Sol menor con séptima. En los siguientes dos compases se presenta un patrón armónico donde los dos primeros tiempos se mantienen con un solo acorde, aunque el último tiempo cambia de armonía. En el C19 tenemos Fa mayor y Re menor con séptima en tercera inversión. En el C20 se presenta Si bemol mayor con séptima mayor y Sol menor. Por último, en el C21 hay una sola armonía: La menor que, en la voz superior, simplemente las cambia de inversión, segunda inversión y primera inversión. Es interesante mencionar que, a partir del C19, la melodía se encuentra en la voz inferior, como se puede ver en el ejemplo. Este mismo patrón rítmico y de movimiento, ascendente y descendente, se repite en los compases 20, 21 y 22.



El C22 mantiene un patrón similar al del C19. En este caso, tenemos Fa sostenido menor y Do mayor con séptima en tercera inversión. Melódicamente ya

## Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

mencionamos que ésta se encuentra en la voz inferior. En el C23 observamos el inicio de un nuevo motivo que se compone de un patrón rítmico en forma ascendente en la voz inferior. Este se repetirá en los compases 24 y 25. La armonía base del C23, es Si menor con ciertas variables que los consideraremos acordes de paso.



Los compases 24 y 25, como mencioné anteriormente, repiten el patrón que se dio en el C23. La armonía del C24 es Si menor con séptima en tercera inversión. En el caso del C25 tenemos varios cambios armónicos –acorde por tiempo–. Estos son Sol mayor con séptima mayor; Fa sostenido menor con cuarta suspendida y Mi menor.



Por último, tenemos un compás muy similar al C15, el cual se compone de un acorde base –Mi menor disminuido con séptima– y un arpeggio en forma ascendente.

Este acorde puede considerarse una preparación para modular a la siguiente tonalidad, ya que al final de esta sección tenemos un cambio de armadura para el inicio de la Sección C.

### *Sección C*

Esta comprende desde el C27 al C42. Se compone sobre la armadura de Si menor y continuamos en el compás de 3/4. Tiene dos pequeñas partes, la primera: del C27 al C34; y la segunda: del C35 al C42.

Animato

27

A b

Como podemos observar, el C27 contiene grupos de semicorcheas con una nota tenida en la voz superior, la melodía son las primeras notas de cada grupo en este caso Fa# (índice 6 y se mantiene en este registro), Re, Mi etcétera. En la armonía, estos dos compases mantienen la misma por cada primer tiempo, en el caso del C27 tenemos Si menor con séptima; y el C28 Si menor con séptima, pero en tercera inversión.

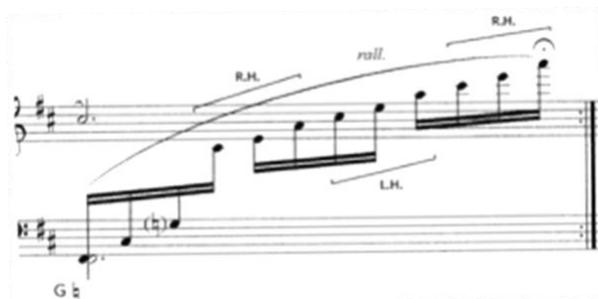
35

A #

Los compases 29 y 30 siguen repitiendo el patrón de grupos de cuatro semicorcheas por tiempo, e incluso la melodía continúa estando en la primera nota de cada grupo. La diferencia con los dos primeros compases es la variación armónica, puesto que en estos C29 y C30 tenemos un acorde por tiempo. Esta progresión, que parte del C29, se compone de los siguientes acordes: Sol Mayor con séptima, Fa sostenido menor, Mi menor, Re mayor con séptima mayor, La mayor en primera inversión y Fa sostenido mayor en primera inversión.



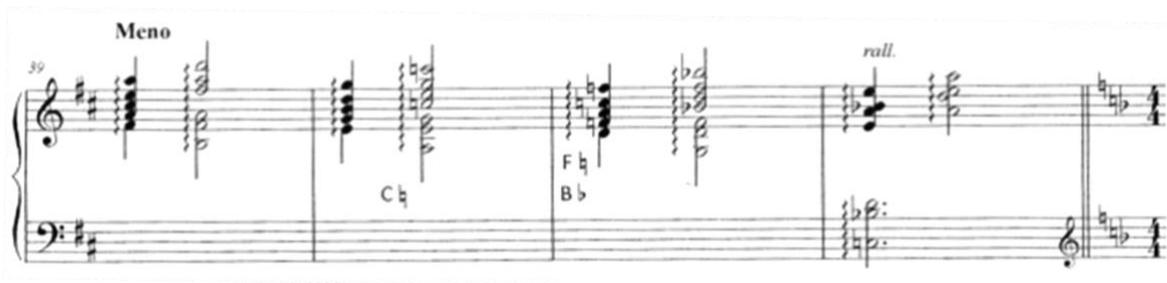
En los siguientes compases, 31, 32 y 33, observamos cambios en la voz superior. Tenemos el detalle de la voz superior que, en su primer tiempo, será la misma nota de los tres compases (Re índice 6). Otro detalle, es el ritmo del primer tiempo que, de igual manera, será el mismo para estos tres compases. En la armonía tenemos: Si menor para el C31; Si menor con séptima en tercera inversión para el C32 y Sol mayor con séptima mayor en el C33. Este último con un acorde de paso en el tercer tiempo que es Do sostenido con séptima. En estos tres compases tenemos el mismo patrón rítmico en la voz inferior, comenzando con una blanca de forma ascendente, llegando al Si índice 4, para luego bajar de forma descendente. Interesante es el detalle del primer tiempo de cada compás, ya que la blanca baja una segunda cada que inicia un nuevo compás.



En lo que considero el final de la primera parte de esta sección tenemos este arpeggio, que ya se ha tocado en varias ocasiones anteriores, pero con diferente armonía. En este caso el C34 tiene la armonía de Fa sostenido menor con séptima.



En los siguientes compases, 35, 36 y 37, observamos la misma dinámica que el patrón del C27 en la cuestión melódica, donde la primera nota de cada grupo es la que forma una melodía por segundas. En el C27 tenemos una variación por una negra en su tercer tiempo, pero sigue siendo parte de la frase completa que comenzó en el C35. El C38 es el que es diferente, porque tiene un acorde base en la voz superior, pero es en la voz inferior donde se forma una melodía ascendente. En la progresión armónica tenemos un acorde por compás, partiendo del C35 la progresión es: Mi menor, Fa sostenido menor con séptima y Si menor. El C38 tiene una variación, puesto que la armonía base es Sol mayor, pero tiene un efecto de retardo porque se emplea Fa sostenido menor en el primer tiempo, pero se estabiliza en el tercer tiempo.



Los últimos cuatro compases comparten un patrón rítmico: negra y blanca, todo con acordes arpegiados. Las progresiones de estos acordes son: Fa sostenido menor con séptima y Si menor con séptima en el C 39, Mi menor y La menor son séptima en el C40, Re menor y Sol menor en el C41 y Do mayor con séptima en el C42. También encontramos un movimiento de quintas incluidas en cada compás, por ejemplo: Fa sostenido y Si menor –una quinta de descendente–, esto se repite en el C40 y C41. Por último, menciono que nuevamente nos encontramos con el compás de 4/4 y el regreso a la tonalidad original. Detalle importante es que al final del C42 podemos observar un Fa mayor con un compás de 4/4 que se marca para el inicio de la Sección A prima.

### *Sección A prima*

Esta comprende del C43 hasta el C60. Es una repetición de la Sección A, pero con la diferencia que contiene una segunda parte (compases 53 a 60), lo que puede ser considerado la antesala de la Coda.

Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978

Tempo I

The image displays a musical score for arpa compuesta, consisting of five systems of staves. The first system (measures 43-45) is marked *mf* and includes a *Tempo I* instruction. The second system (measures 46-48) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 49-50) features a long, sweeping melodic line in the right hand. The fourth system (measures 51-52) includes dynamic markings *ten.* and *accel.*, and is marked with *R.H.* and *L.H.* for right and left hand parts. The fifth system (measures 53-55) is marked *ff* and *energico strappato*, indicating a powerful and abrupt section. Chord symbols such as  $E\flat$ ,  $B\flat$ ,  $D\flat$ , and  $b$  are placed below the staves to indicate the harmonic structure.

Podemos observar en la partitura que el C53 establece el modelo a seguir: un motivo de acordes con octavas en el segundo y tercer tiempo. Este se repetirá y que cambiará en el C56. Un detalle a señalar es que la distancia del segundo y tercer tiempo siempre son segundas. En la voz inferior tenemos simplemente acordes con figura de blanca que se mantienen todo el compás. La progresión armónica se constituye de los siguientes acordes: Re bemol mayor, Fa mayor en segunda inversión, Si disminuido con séptima y Si bemol mayor con séptima mayor.



Los siguientes cuatro compases (57, 58, 59 y 60) son una repetición rítmica de los compases 53, 54, 55 y 56, si tomamos la forma de los 4 compases juntos. Incluso toman la distancia de segundas en el segundo y tercer tiempo. El cambio radica en la armonía, que en este caso se compone de los siguientes acordes: Re menor, Si bemol mayor con séptima en tercera inversión, Sol mayor con séptima y un bicorde: La mayor con séptima en la voz inferior y Sol mayor con séptima mayor en la voz superior. Como anoté al principio de esta sección, esta parte puede considerarse una preparación para la coda.

*Coda*

La coda empieza en el C61 y termina en el C70 (final de la obra). La característica principal de estos compases es el uso de grupos de semicorcheas (4 por grupo). El patrón del C61 se repite en los siguientes tres compases. Este se compone de un movimiento descendente en sus dos primeros tiempos y otro pequeño en el tercer tiempo, como podemos observar en la gráfica. La melodía se encuentra en las notas que contienen un acento, primer y tercer tiempo. En la voz inferior, el compositor nos coloca una sola nota (blanca por puntillo) para todo el compás, creando la armonía de Re menor (C61), Fa Disminuido con séptima en tercera inversión (C 62), Si bemol mayor (C63) y Do menor con séptima en primera inversión (C 64).



Los siguientes compases (65, 66, 67 y 68) nos muestran un gran movimiento descendente en la voz superior, la que contiene una melodía en la voz de en medio, compuesta por negras. Estas notas forman un arpeggio de Si bemol mayor con séptima mayor, que es la armonía de estos cuatro compases. En la voz inferior tenemos nota base de Re índice 3 (C65 y C66), pero en el C67 y C68 comienza a moverse de forma descendente y con negras, lo que representa la continuación de la voz de en medio que vimos en el C65. En todo momento tenemos simplemente la colocación del acorde de Si bemol mayor con séptima mayor con sus diferentes inversiones.



Los últimos compases (69 y 70) los considero de estabilización, puesto que en el C69 solo tenemos la nota de Re, la cual reafirma la tonalidad principal (Re menor) y el C70 reafirma con el acorde completo de Re menor, tocado de forma arpegiada y con calderón, lo que nos ayuda auditivamente a reafirmar la tonalidad.

## Conclusiones

Mario Ruiz Armengol (MRA) realizó una fructífera carrera como compositor de repertorio mexicano de concierto y música popular. En mi opinión, el análisis y el abordaje interpretativo de sus obras para arpa de pedales nos permite apreciar una clara madurez en su lenguaje compositivo. A través de la música estudiada, interpretada y grabada en esta tesina, podemos afirmar que MRA desarrolló un lenguaje lleno de texturas armónicas derivadas de la música francesa, del jazz y la música popular.

En otros términos, nuestro autor utiliza frecuentemente elementos característicos del impresionismo francés. Esto es así en el *Preludio para Piano o Arpa*, en donde emplea escalas pentatónicas que –casi de manera idéntica– podemos escuchar en el primer “Arabesque” de C. Debussy. Igualmente, en las primeras obras de Armengol para arpa, así como en las que desarrollaría subsecuentemente, encontramos melodías ricamente ornamentadas, texturas complejas, polirritmias y progresiones armónicas audaces, con sucesiones de acordes sin relación funcional, como en la pieza “Verano”, la cual presenta una línea melódica oscilante. Lo mismo sucede en la introducción de “Cristal”, en donde la utilización de las sensibles, generan la sensación –según mi experiencia interpretativa– de nunca llegar a una tonalidad específica.

“Preludio para piano o arpa”, recapitulemos, pertenece al primer periodo compositivo de música de concierto de MRA. En dicho periodo, Armengol ya se desempeñaba como jazzista, lo cual explica la evidente influencia de ese lenguaje

músico-expresivo en la obra en cuestión. Aquí, emplea tonalidades mayores que transitan hacia una tonalidad menor, por inversiones y a través de los movimientos del bajo y la melodía con los acordes de novena. Éste, es uno de los aspectos formales en los cuales profundicé en el presente trabajo y que confirman que el lenguaje de MRA es muy singular.

Actualmente, MRA está siendo estudiado por diferentes arpistas intérpretes mexicanos, quienes coinciden en señalar que su música posee elementos técnicos importantes para el desarrollo de una escuela mexicana de arpa. Se subraya que las veinticuatro obras que dedicó a este instrumento destacan estética y estilísticamente por la singularidad anotada en el párrafo anterior. Coincido con estas voces al señalar que la música de este compositor constituye una clara aportación histórica al repertorio mexicano para arpa de pedales.

Como arpista, debo decir que abordar este repertorio ha sido para mi –de cierto modo– como dialogar con MRA. Pero ello, no siempre ha sido fácil. Al contrario, ha sido un reto profesional que me llevó a profundizar en el conocimiento de la notación y la gama armónica para poder desplegar una ejecución ágil, resuelta y “limpia.” Considérese que hablamos de un instrumento musical que demanda alta atención en la complejidad de los movimientos de pedales. Como quiera que sea, este diálogo ha sido muy gratificante.

Con base en el análisis de las obras que abordé en esta tesina, concluyo que el lenguaje híbrido de MRA, sin duda, es uno de los más ricos y complejos que al día de hoy encontramos dentro del repertorio mexicano de concierto para arpa de pedales. Dicho lenguaje se nutrió de sus preferencias musicales, las que incorporaría y desarrollaría en el repertorio para arpa. De igual forma, grande sería la colaboración de Carmen Roselló quien, según los testimonios, le ayudó a comprender la complejidad técnica-interpretativa del arpa de pedales.

En síntesis, MRA fue un creador único en su género, pues introdujo una musicalidad híbrida y fresca, con claro valor expresivo y tímbrico, dentro del repertorio para arpa en México de aquellas épocas. En mi opinión, esta obra ha sido poco escuchada más allá de las audiencias “arpísticas” de nuestro país, razón por la cual albergo la esperanza de que los audios que acompañan a esta tesina contribuyan a su conocimiento y disfrute.

Finalmente, suelo pensar que el tiempo es el que favorece a los compositores para que su música sea reconocida y forme así parte del legado histórico del repertorio de algún instrumento musical. En este trabajo introductorio, intenté aportar elementos para que esto pueda lograrse y dar soporte a los nuevos intérpretes y personas interesadas en una colección de música aún poco conocida. Sin duda, esta será una de las más importantes y completas de la literatura para arpa contemporánea de México y del mundo.



## Anexo

### Dos voces del campo pensando a Mario Ruiz Armengol

*Entrevista a Lidia Tamayo (LT) (Coatepec Veracruz).*

*Jueves 5 de abril de 2018.*

*Eugenia Espinales (E).*

*Lidia Tamayo es la arpista mexicana que, a lo largo de su amplia carrera como intérprete, ha realizado la difusión más completa del repertorio mexicano para arpa de concierto. Es, además, la creadora de los “Encuentros Latinoamericanos de Arpa”, espacios de diálogo e intercambio que mucho han contribuido al desarrollo, difusión y auge del repertorio mexicano para dicho instrumento.*

E ¿Cuál fue el primer acercamiento a Mario Ruiz Armengol (MRA)?

LT Mi primer acercamiento con MRA no fue a través de su música, fue a través de mi familia y una relación amistosa que existía; y lo conocí desde niña, como un amigo de la familia.

E ¿Sabías que era músico?

LT No, yo era una niña. Me decían “mira, saluda al señor Armengol...” Yo era una niña. Cuando yo lo conocí como músico fue en el periodo que estuve en el Conservatorio haciendo mis estudios de arpa, porque la maestra que era mi tía Judith Flores Alatorre, siempre nos ponía a todos en el programa de estudio la música del maestro MRA. De hecho, cuando yo empecé a estudiar

la música de MRA no hice conexión que era la música del amigo de la familia, sino hasta después ya adulta joven.

E ¿Cuándo eras estudiante existía entre tus colegas el gusto por tocar música mexicana?

LT No, no existía, ni siquiera teníamos una idea del por qué queríamos tocar música mexicana. Mi tía sabía que era importante y nos lo ponía, pero como te dije anteriormente, era como su plan de trabajo, nunca nos comunicó que era importante hacer música mexicana. Yo si lo tuve porque precisamente como vengo de una familia de arpistas y de músicos, en la casa se hablaba mucho de ello, eran gentes que habían crecido con Carlos Chávez, con Revueltas, con nuestros grandes compositores mexicanos de principios de siglo XX. Manuel M. Ponce con mi abuela ¡imagínate!, era importante dar a conocer la música mexicana, mi familia era muy nacionalista, siempre decían ¡México primero! En realidad, ni en el Conservatorio, ni en solfeo, ni en armonía, ni en apreciación musical, ni en coro, NADIE nos dijo por qué era importante conocer la música mexicana. Eso vino después de que uno sale de la escuela y uno empieza a investigar la importancia por uno mismo.

E ¿En ese sentido Judith tu tía interpretaba la música de MRA?

LT No, nunca la oí tocar música de MRA, pero si sabía que muchos conocían la música de Armengol, de hecho mi abuela siempre dijo que era el maestro de la armonía porque era un grande.

E ¿Recuerdas el momento preciso en el que escuchaste una obra para arpa compuesta por MRA?

LT Fijate que no, fuera de nosotros del conservatorio no.

E ¿Quiénes eran tus colegas?

- LT Martha González y no me acuerdo de más, tal vez el hermano de Ángel y Gabriela Huesca.
- E ¿Recuerdas cuál fue la primera obra que interpretaste?
- LT Sí, Celajes 2 porque me la pusieron, no la escogí.
- E ¿Cuáles fueron las circunstancias por las que MRA te dedicó Cristal?
- LT El maestro era un amor, tenía siempre su portafolio de música de arpa que debo decir que son las únicas que hizo para arpa, porque fue el tiempo en el que estuvo casado con una arpista y entonces por eso le entró a la literatura arpística, si no, yo creo que no lo hubiera hecho, porque después de eso ya no hizo, cuando se separó de Carmelita Roselló que era su compañera ya no hizo nada y gracias a esa relación tenemos afortunadamente la música de piezas de arpa de MRA.
- E ¿Conociste a Carmen Roselló?
- LT Sí, sí como no.
- E ¿Podrías describirme cómo era su trabajo interpretativo? ¿La escuchaste tocar alguna vez la música de MRA?
- LT No, nunca la escuché tocar música de MRA, la conocí ya cuando ella era grande, o sea personalmente, porque en mis pininos como profesionista los empecé con trabajos en la ópera y ella era arpista de la ópera y entonces, me contaba que había vivido en Venezuela. Nunca me contó de su hijo, eso lo supe después, ni siquiera sabía que era la compañera de MRA hasta tiempo después.
- E ¿Ella no hacía recitales?
- LT Cuando yo la conocí no, era nada más arpista de la ópera.
- E Entonces su función siempre se remitió a ser arpista de orquesta
- LT Cuando la conocí yo, sí.

E Con el paso de los años entonces decidiste incluir en tu repertorio las obras mexicanas que ya existían, tengo entendido que tu primer disco tiene las invenciones de Chávez y Palindroma de Enríquez.

LT Ese disco es muy querido por mí, pero hablando de MRA cuando yo empecé con Celajes 2, siempre ponía en mis recitales música de MRA, entonces estaban todos los celajes, sus estaciones y etc. Las que a mí me gustaban. Cristal, que fue la que me dedicó ¡ah! No te acabé de contar cómo me dedicó Cristal: él en realidad no me la dedicó, hay dos formas de dedicación de una obra, la dedicación creativa que es al momento de crearla, cuando ya está pensada para ti o la de... ¡tengo esta obra y te la voy a dedicar a ti! y él, como era muy hermoso, cada vez que llegaba un arpista y le decía quiero tocar esta obra y no la tengo me la podría dar, fascinado sacaba su bonche y decía aquí te la dedico. No era una dedicación que pensara desde antes. Así era su manera de dedicar.

E ¿Que te motivaba a tocar sus obras?

LT Armónicamente eran muy cercanas a un jazz que yo aún no conocía pero que me atraía, un poco raro, pero es cierto, porque el jazz me atrajo para tocarlo y estudiarlo hasta los años noventas y aquí hablamos de los años setentas.

E ¿Era un lenguaje innovador?

LT Sí exacto, y entonces siempre me atrajo lo innovador. Entonces mi primer disco es un disco especial porque es hispanoamericano, en el que se encargan obras para ese disco, en el que esta Palindroma, Simón Tapia Colman, Peiwó; pero no está el maestro MRA porque fueron obras encargadas, no porque no quisiéramos ponerlo, sino que era otro proyecto trabajado con artistas plásticos.

- E Durante la creación de los encuentros latinoamericanos de arpa que fue un foro importante para los alumnos, intérpretes y compositores; recuerdo que existía la responsabilidad de tocar obras mexicanas, ¿escogías las obras que imponías el repertorio para tus alumnos?
- LT Por supuesto, según como yo sentía que el alumno era su psicología y su manera de tocar escoges su repertorio.
- E ¿La música de MRA trascendió en estos encuentros?
- LT Sí como no, ya para entonces había otros países que conocían a MRA, pero no por su literatura arpística, sino por su literatura pianística ya ahora gracias a esos encuentros se conoce su literatura arpística, yo creo que muy poquito todavía , no tiene aún fuerza como debería llevar. Entonces los encuentros dieron una plataforma no se cuál fue su fuerza, pero si sé que la dio.
- E ¿Recuerdas a algún arpista que se haya llevado su música y que la haya interpretado?
- LT Todo el repertorio no.
- E Lily ¿en algún momento colaboraste como intérprete en algún homenaje o evento para conmemorar a MRA?
- E Me hubiera encantado, pero no.
- E ¿El arpa no se contemplaba para esos eventos?
- LT No.
- E ¿A qué crees que se deba la falta de difusión del repertorio para arpa de MRA entre arpistas y en el medio musical mexicano?
- LT Primero que no hay una difusión de la literatura arpística de él, ahora me encanta porque ya hay varios proyectos realizados y muchos por realizar, creo que no se conoce prácticamente, entonces si los arpistas no conocen la

música de MRA cómo crees tú que lo va a conocer el público, solo de esta manera se va a conocer.

E ¿Consideras tú que MRA es pieza clave para la historia del arpa en México?

LT ¡Sí, cómo no!

E En el capítulo once de “El arpa en la modernidad de México”, Aurelio Tello hace una catalogación y análisis de todos los compositores y las obras para arpa del siglo XX, hace omisión de MRA, ¿crees que haya sido intencional?

LT No, definitivamente no fue intencional, creo que él se dedicó a compositores de otro tipo de género y no conocía la importancia de MRA con sus piezas para arpa, no fue por mala onda, él es investigador de primer orden mundial y es peruano, no creo que haya conocido a MRA en el campo arpístico.

E ¿Tú crees que en la actualidad los arpistas mexicanos tienen el interés por tocar música mexicana?

LT Yo espero que sí, no lo sé a ciencia cierta porque ya estoy retirada, yo espero que la juventud si lo tenga.

E ¿Crees que el repertorio de MRA es importante para la formación interpretativa de un estudiante de arpa?

LT Por supuesto que sí, como lo es Debussy, Ravel , Bach , Mozart.

E El repertorio para arpa de MRA ¿lo agruparías al lado de otros compositores mexicanos o extranjeros?

LT Es una pregunta un poco capciosa. Sí, en cuanto a género a estilo a escritura idiomática, etc. Sí porque él estaba inscrito en un periodo de vida histórico de Jazz, de dodecafonismo, de los lenguajes contemporáneos, lo impresionista, entonces él tiene un lugar con su lenguaje propio.

E ¿Consideras que tiene más influencia jazzista que impresionista?

LT Si analizas su armonía es jazzística.

**Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978**

E ¿Cómo definirías su estilo?

LT Fíjate que a los investigadores les encanta estar catalogando cosas y yo como músico no me interesa, pienso que solo hay música buena y música mala, MRA era un compositor que te dejaba en el alma cosas bellísimas de su propia alma, de su propia música y con eso me quedo.

E ¿Actualmente tocas algo de él?

LT Sí, siempre toco cosas de él. Si pudiéramos revisar mis programas el 80 % tenía música de él.

E ¿En algún momento fue difícil tocar su música?

LT Sí, por supuesto que sí, por sus armonías que en el conservatorio nunca nos enseñaron armonía jazzística. Pero al principio son difíciles sus acordes.

*Entrevista a Javier Zavala*

*5 de diciembre, CDMX*

*Javier Zavala arpista principal jubilado de la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional. Fundador del coro "Los Hermanos Zavala."*

E     ¿Cuál fue el momento en el cual conoció la música de MRA?

JZ    Bueno nosotros somos de Guanajuato, yo me acuerdo que ahí mis hermanos escuchaban los programas de radio ahí presentaban a MRA y su orquesta, tenía idea que desde ese momento yo tenía siete años y ya conocía la Calle de los Sueños, la cual me llamaba mucho la atención, también recuerdo a otro músico que mencionaban mucho Juan García Esquivel, también me llamaba mucho la atención su música. También recuerdo que nos sentábamos a la hora de la merienda a escuchar la música de Cri-cri que nunca me gustó. SI recuerdo desde niño escuchar a MRA.

Ya cuando nos vinimos a México mi hermano José Antonio se tuvo que involucrar en el medio musical, entonces conoció a MRA, mi hermano José Antonio nunca estudió música, era autodidacta, hacia arreglos para orquesta y era compositor entonces tenía muchas faltas de ortografía musical; entonces MRA le empezó a decir "esto es así y así".

Pero ya cuando yo tuve encuentro con él, fue por un disco que hicimos juntos donde era productor de RCA-Víctor, ese disco se llamó "viajando con los Zavala." Hacíamos mucha música del mundo en ese entonces, todavía no íbamos a Europa; nuestro francés, nuestro italiano y nuestro inglés bastante chafas por la pronunciación; entonces mi hermano José Antonio como admiraba mucho a Mario incluyó una pieza de él en el disco "Preciosa", muy bonito el arreglo pero Mario, tenía muchos conflictos con Rubén Fuentes

quien era superior, ya que era director general de RCA-Víctor y nada más por meter esa pieza ahí, alguien nos dijo que Rubén Fuentes aseguró que el disco había nacido muerto; entonces no tuvo mucha difusión, pero cuando fuimos a Japón lo encontramos con letreros en japonés, y fue para nosotros interesante ver que en México no le hicieron caso y allá sí les interesó, entonces; en ese momento fue cuando tuvimos la primera experiencia de estar cantando y Mario dirigiendo y corrigiendo, era como para ponerse nervioso pues estaba considerado un genio, un señor que tenía un oído impresionante. Hay anécdotas que dirigiendo una orquesta sinfónica y de repente... “el músico de la camisa roja estaba desafinado”; tenía un oído increíble

E ¿Entonces su primer encuentro fue cantando maestro?

JZ Sí, cantando y tocando también porque mi hermano en todas sus orquestaciones en ese entonces yo no tocaba arpa yo tocaba el xilófono lo cual MRA se impresionó porque tocaba todas las síncopas y el ritmo que yo tenía.

E ¿En qué año empezó con el arpa?

JZ Yo Empecé en el 68.

E ¿Quién fue su primera maestra?

JZ María Cárdenas, en paz descanse.

E ¿Con ella estudió cuántos años?

JZ Estuve siete años, no fue buena maestra, ella se caracterizaba por correr a todos sus alumnos y yo no fui la excepción, me corrió y después me fui con Martha Beltrán, ella no me corrió, pero ella quería hacer... yo no llevaba la carrera de músico yo tenía canto que para mí era lo máximo y llevaba solfeo que ya sabía y al llegar ahí me dijeron que tenía una materia más pagada; entonces no me gustaba tocar ningún otro instrumento, los de aliento me chocan y de cuerda también me chocan y... ¿arpa? Se me ocurrió el arpa y

pregunté, “Sí, sí hay arpa” y entonces empecé con el arpa y nunca pensé que algún día pudiera dedicarme de lleno al arpa. Para mí era un *hobby* y para Martha Beltrán comentaba que ella tenía mucha experiencia en orquestas, que tocó mucho pero, yo quería terminar los diez años de estudios de arpa y cuando termine el noveno y empezaba el décimo Martha me dijo:

M No Javier, ya no venga conmigo.

JZ Pero maestra ¿por qué?

M Porque le está quitando el lugar a los nuevos

JZ Pero maestra usted ve que entran veinte al inicio del semestre y para el final ya solo hay cinco y después ya solo hay dos y usted ve que yo sí estoy encaminado a terminar ...

M Lo que pasa es que, ¡ya no tengo que enseñarle!

Entonces me sentí muy frustrado y dejé de estudiar, venía cada año una arpista española, gran pedagoga, gran pedagoga, no soy muy españolista, pero era una gran maestra. Lo que pasa es que Carmen Roselló una compañera mía que fue esposa de MRA, decía que no le gustaban los recitales de arpa, se le hacían muy aburridos, que le gustaba el arpa en la orquesta, ¡pero María Rosa Calvo no! Ella siempre tocando como buena española siempre al pendiente, era un espectáculo verla tocar, todo con mucho fuego, como buena española; entonces una alumna que no diré su nombre protestó y dijo que ya no viniera a dar cursos María Rosa a México durante el verano porque ella tocaba un “Handel como un Granados”.

Pues yo digo que mientras el arpista transmita algo está bien mantener el estilo de cada música, pero si uno toca pura música barroca pues al ratito es un poco aburrido y ella no, a mí nunca se me hicieron aburridos los

conciertos de ella, de otros arpistas famosos sí se me hacían muy aburridos; de esos que pasa un arpista, dos arpistas y uno ya está pa'dormirse. Con María Rosa nunca me pasó eso una gran concertista, una gran pedagoga muy buena maestra de arpa y si toco, realmente se lo debo a ella.

E ¿En esta época cuando usted era estudiante podría mencionar a compañeros que lograron una carrera exitosa como usted?

JZ Pues sí, cuando estaba en la escuela yo ya un poco grande, conocí a los Padilla a los hermanos Padilla, Ángel estaba chiquito y era un ratoncito tocaba el arpa y para cambiar los pedales se bajaba del banco y los cambiaba, era precioso nunca me imaginé que llegó a ser el arpista más destacado de México. También fui compañero de Jaime Ruiz mucho tiempo y entonces otra arpista que no destacó mucho Gloria Carreón de hecho ella fue la que me dio clases, pues cuando entré María Cárdenas estaba enferma y ella fue la primera que me enseñó el arpa.

E ¿Maestro en ese momento existía el gusto o el interés de ustedes arpistas jóvenes por interpretar la música de compositores mexicanos?

JZ Pues no realmente, en esa época el medio arpístico estaba muy mal pues los maestros que había no sacaban buenos alumnos no había mucha competencia. Antes se grababa mucha música de cantantes como por ejemplo de José José y eran grabaciones que se hacían en México, entonces había mucho trabajo para los arpistas pues siempre las orquestas pedían arpa, entonces alguien se enteraba que medio tocaba el arpa y lo llamaban, así me sucedió a mi ... “¿tocas el arpa?” “Pero yo todavía no sé muy bien”, “Pues vente a la grabación”; y ahí iba yo a las grabaciones. Había mucho trabajo, éramos muy pocos, no había muchos arpistas y no teníamos conocimiento de que los compositores mexicanos estuvieran componiendo música para arpa.

E MRA compuso el preludio para arpa o piano en 1952 ¿alguna vez escuchó que alguien lo interpretara?

JZ Mi hermano, es que José Antonio hizo mucha amistad con MRA igual que Carlos mi otro hermano. MRA les daba toda su música y Miguel, mi otro hermano, lo escuchó, se lo pidió y lo copió porque no había copiadoras en ese entonces. Lo copió a mano y él lo tocó mucho.

De hecho, en un viaje a Israel yo todavía no tocaba arpa ... de hecho ahí es uno de los concursos más importantes de arpa; entonces íbamos en barco y ahí iban algunos arpistas y una arpista Belga muy bonita hizo amistad con alguno de mis hermanos, le llevaron el preludio para tocarlo y no pudo mucho pues es una obra difícil de leer, tiene un pedaleo bárbaro y ya después cuando yo empecé a tocar arpa lo primero que quise tocar fue el Preludio y de MRA fue lo primero que yo toqué.

E ¿Recuerda en que año fue esa interpretación?

JZ Como a los tres años que yo había comenzado a estudiar arpa, y me ayudó muchísimo el cambio de pedales para después tocar las Danzas de Debussy. Entonces a mí el preludio me ayudó muchísimo.

E Maestro entonces ¿usted encontró una similitud armónica o estilística del preludio con respecto a las Danzas de Debussy?

JZ Sí. Sí tiene una cierta influencia es una obra medio "Debussyana", sí, definitivamente, a MRA se le podría clasificar como un impresionismo mexicano, aunque no se dio en la misma época que en Europa, que fue a finales del siglo XIX principios de XX, sino sesenta años después. Él ocupa muchos recursos en su lenguaje por la composición de arpa.

Él era un músico muy completo, componía música de concierto y música popular, por ejemplo "Muchachita" una canción muy famosa de ese

entonces, que la cantaba Andy Rusell americano y uno mexicano que se llamaba Andrés Rabagó y cantaba como gringo, cantaba precioso, nadie la cantaba como él.

E Maestro, pues a usted MRA le dedicó una pieza, Sutil, ¿recuerda cuál fue la impresión al interpretar esas notas por primera vez, la tocó en público, ¿cómo fue la reacción del público?, ¿cómo fue su sentir como intérprete al momento de abordar esta pieza?

JZ Para mí fue un halago, no me di cuenta bien, pues fui el único arpista al que le dedicó una pieza, eso me lo dijo una compañera arpista no me acuerdo quien, entonces me dijo que él componía y cuando ya las tenía lista decía ... Ay esta pieza es para fulana, esta pieza es para no se quién y cuando escribió la pieza que me a mi dedicó la escribió especialmente para mí. Es más, hasta me dijo “escribí esta pieza Sutil porque yo veo que tú eres muy sutil”. Y sí, la empecé a poner y nunca la toque en público porque tenía un problema muy grande la música de MRA es muy difícil memorizarla, las armonías que tiene, el cambio de pedales tiene muchos cambios de pedales porque cambia mucho de armonía, la llegué a tocar completa pero nunca en público.

E ¿Ni grabarla?

JZ No, yo no tengo grabaciones de arpa. Él me decía: ay no tocas mi música y yo le decía que estaba poniendo tal y tal otra, y la que sí toqué en público fue Matinal y tenía una versión para dos arpas, esa sí la toque con Artemisa la llegue a tocar en público, tiene música muy bonita, pero muy difícil de tocar y de memorizar por la armonía.

E ¿Qué piezas incluía en sus recitales?

JZ Matinal, preludio, los Celajes el primero.

- E Maestro aparte de haber conocido al maestro MRA, ¿qué otro motivo tiene usted para haber tocado sus obras?
- JZ Mi motivo es que me gustaba mucho su música, quizá a lo mejor no tanto tocarlas por lo difícil, sino escucharlas ¿no? Pero, en aquel entonces alguna vez le escuché un pedazo a Lupita Corona del Preludio porque en un principio la gente no lo conocía, pienso que fui el primero que lo tocó; bueno no, Carmelita Roselló fue la primera en tocarlo. Pero no sé si lo tocó en público, pero yo sí, lo toque muchísimo en público. El motivo es que cuando escuché el preludio y La Calle de los sueños me enamoré de la MRA y todo lo que era de MRA me llamaba mucho la atención.
- E Maestro cuénteme, ¿cuál fue su experiencia al conocer a la arpista de Carmen Roselló? ¿En qué año la conoció? ¿Cómo fue? ¿Ella tocaba la música de MRA? Sabemos que la música de Armengol fue a raíz de este amor que tuvo hacia ella y el conocimiento que tuvo hacia el instrumento sabemos que su música es muy idiomática ¿que tanto Carmen Roselló influyó en esta obra de MRA?
- JZ Bueno, según ella me contaba que, por ejemplo El Preludio, Mario lo escribió con ella a su lado viendo todos los conflictos que tenía el arpa entonces él se basó mucho en lo que ... porque yo siento que un compositor, sino es arpista, escribe cosas equivocadas, porque solamente un arpista puede saber los conflictos que pueden tener muchas de las obras que tocamos; de otros compositores escriben cada cosa que son intocables y tenemos que hacer adaptaciones, por ejemplo, como Berlioz o Strauss que no sabían escribir para arpa; por ejemplo cosas cromáticas entonces cada quien tiene que hacer su propia versión.
- E ¿Escuchó alguna vez a Carmen Roselló, su repertorio, algo?

JZ No, nunca la oí tocar un recital. Tengo idea que ella decía que no le gustaban los recitales de arpa pues eran aburridos, a ella le gustaba el arpa en la orquesta y ésa era su pasión, tenía la experiencia del mundo, fue la arpista de la ópera en México y fue diecisiete años la arpista de la Sinfónica de Venezuela y adoraba todo lo que fuera venezolano, le encantaba, a mí me tocó una vez tocar una obra de un compositor venezolano, ¡no me acuerdo como se llamaba! Ella la conocía y estuvo ayudándome pues tenía muchas reminiscencias del arpa venezolana

E ¿Y entonces nunca la escuchó tocar obras de MRA?

JZ Sí, ella llegó a tocar el Preludio, Celajes también, pero en ese entonces ya se había peleado con Mario y como que no quería tener recuerdos de tocar su música, el tiempo en el que ella estuvo con él, sí la conocí yo, pero muy superficialmente, nos tratábamos muy separados, ya cuando hicimos mucha amistad ella ya no estaba con él, entonces en determinado momento ella no quería tener recuerdos de él.

E ¿Alguna vez como intérprete participó en algún homenaje dedicado a MRA?

JZ No y sí, mi hermano José Antonio fue director de la Orquesta típica de México y mi hermano siempre quiso me que quedara en esa orquesta, pero yo nunca me quise quedar pues no quería ser hermanito del director. Le dije invítame a tocar cuando tengas alguna cosa importante que necesites yo voy, pero así que esté de planta, ¡no!

Los del coro me odiaban, yo llegaba a hacer lo que tenía que hacer algún compañero de otra orquesta que yo conocía de otra orquesta, “hola qué tal”, adiós; para mí era un ambiente muy hostil. Sin embargo, una vez en el Teatro de la Ciudad un concierto muy bonito que mi hermano escribió muy bonito cosas para *show* entonces hacia música... habíamos ensayado La Calle

de los sueños, me moría de ganas de tocarlo y la parte lenta que va el arpa dando arpegios estaba al triple de lento; y antes de que se tocara mi hermano dijo que se encontraba el compositor en el concierto y “quiero invitarlo a que él dirija su obra”; entonces él subió al escenario, entonces tuve esa suerte de que yo como arpista me dirigiera esa obra que yo oía desde niño y que me gustaba tanto.

E Cuando usted era estudiante ¿qué repertorio era de ley?

JZ Realmente eso no puedo contestarlo, era muy diferente los arpistas del Conservatorio a los estudiantes de la Escuela Nacional de Música porque la maestra María Cárdenas era muy especial, ella no nos daba técnica; la música que ella nos daba eran puros acordes, entonces no y yo menos porque cuando estaba tocando ya una piececita me mordía los labios y nos regañaba y nos pegaba en las piernas o en el brazo y me decía “cante la melodía”; y entonces mi repertorio era cantado y tocado, entonces no había un plan de estudio en el Conservatorio, seguramente llevaron un plan de estudio.

E Mi pregunta surge por la curiosidad de saber qué escuchaba MRA de las arpistas y los arpistas que había en ese momento.

JZ Él se decía un aficionado de la obra de Ravel y de Debussy. A principios de cuenta tal vez a mí no me tocó el principio de MRA, yo creo que todavía ni nacía en esa época, estaban las Flores Alatorre, Guillermina Lozano, pero Mario Ruiz tenía una hermana arpista, Judith, trabajamos juntos, era muy linda su manera de ser.

E ¿Y Judith tocaba la música de MRA?

JZ Nunca le oí tocar nada.

E Maestro, ¿considera de acuerdo a su experiencia que la música MRA sea clave para la historia del arpa en México?

- JZ Debe de ser y lo debemos tener todos los arpistas porque pues no sé si haya más ... bueno esta Arturo Márquez, su música no es tan tradicionalista, no se puede tocar en cualquier sala de conciertos porque no toda la gente entiende cierta música. Pero Mario fue de los pocos compositores tal vez el único que ha escrito música para arpa que yo creo que todos los arpistas debemos tener en nuestro repertorio y que debemos de promoverlo.
- E ¿Usted cree que en la actualidad los arpistas jóvenes en México tienen el interés y compromiso de ejecutar obras de compositores mexicanos?
- JZ Realmente no sé yo, ya estoy muy fuera del medio de arpistas jóvenes y no conozco a muchos. Cuando yo empecé, éramos muy pocos, pero ahorita tienen la ventaja de tener buenos maestros y en mis tiempos los maestros eran muy malos y los que llegábamos a tocar era por obra y gracia del Espíritu Santo, porque de veras no, nos poníamos a ver cómo tocaban los otros. Carmen Rosselló decía que Ángel Padilla era el único arpista que había hecho una carrera completa en el extranjero, en Londres él hizo la carrera completa ahí. Y la mayoría de los demás hicimos cursos aquí y cursos allá.
- E ¿Maestro, entonces usted podría decirme si la obra para arpa de MRA es fundamental en la formación interpretativa de un estudiante de arpa en México?
- JZ Yo siento que sí, simplemente El Preludio a mí me ayudó muchísimo a tocar Debussy.
- E ¿Usted encuentra similitud con algún compositor de MRA?
- JZ Tiene mucha influencia de Debussy y Ravel, pero clasificarlo con algún compositor mexicano definitivamente no, es único.

**Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978**

## Bibliografía

- Cárdenas, María (1978). *Arpa el Ave Fénix de la Música. Historia del Arpa*. México: Imprenta Venecia.
- Chiantore, Luca (2010). *Beethoven al Piano*, Barcelona: Nortesur Musikeon.
- Contreras Soto, Eduardo (2002). "Mario Ruiz Armengol, puente entre mundos musicales." *Heterofonía*, No 127, julio-diciembre, p. 99-102.
- Derbéz, Alain (2001). *El jazz en México: Datos para una historia*. México: FCE.
- Díaz Barriga, Carlos (2002). *La calle de los sueños, vida y obra de Mario Ruiz Armengol*. México: IVEC/Pentagrama.
- Eco, Umberto (2002). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Gadamer, Hans-George (2001). *Estética y Hermenéutica*. Ángel Gabilondo (introducción). Madrid: Tecnos.
- González, María Ángeles y Saavedra Leonora (1982). *La música mexicana contemporánea*. México: SEP/FCE.
- Iglesias, Antonio (1979). *Rodolfo Halffter su obra para piano*. Madrid: Al Puerto.
- Miranda, Ricardo (1998). *Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y obra*. México: Conaculta.
- \_\_\_\_\_ (2007). *El sonido de lo propio: José Rolón y su música*. México: Conaculta.
- Moreno, Yolanda (1972). *Historia de la música popular mexicana*. México: Ed. Océano.
- \_\_\_\_\_ (1996). *La composición en México en el siglo XX*. México: Conaculta.
- Rink, John y Barbara Zitman (2017). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza.
- Rondón, Ricardo (1996). "Gran músico mexicano: Mario Ruiz Armengol." *Intervalos*, Revista trimestral del Sindicato Único de Trabajadores de la Música.

**Mario Ruiz Armengol: obra para arpa compuesta entre 1952 y 1978**

- Santamaría, Edna (2002). "El Maestro Mario Ruiz Armengol, el hombre, la música y el piano". Tesis de licenciatura en piano, Escuela Nacional de Música, UNAM.
- Soto Millán, Eduardo (1998). *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, vol. 2. México: Siglo XX.
- Tamayo, Lidia y Sergio Tamayo (2000). *El Arpa de la modernidad en México: sus historias*. México: UAM-A.
- Tapia Colman, Simón (1991). *Música y Músicos en México*. México: Ediciones Panorama.
- Tello, Aurelio (2000). "Cuerdas de la Modernidad. El arpa y los compositores en México, siglo XX." En Lidia Tamayo y Sergio Tamayo, *El Arpa de la modernidad en México: sus historias*, pp. 345-351. México: UAM-A.
- \_\_\_\_\_ (2010). *La música en México panorama del siglo XX*. México: FCE/Conaculta.