



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

TESIS

**“El Pianismo en el Bolero. Análisis y Aportaciones de
3 Pianistas Mexicanos del Siglo XX”**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN MÚSICA

PRESENTA
Enrique Palomeque Gutiérrez

DIRECTOR
Dr. José Israel Moreno Vázquez

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Mayo de 2023



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 29 de mayo de 2023
Oficio No. SA/DIP/400/2023
Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Enrique Palomeque Gutiérrez
CVU 1038197
Candidato al Grado de Maestro en Música
Facultad de Música
UNICACH
Presente

Con fundamento en la opinión favorable emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **El Pianismo en el Bolero, Análisis y Aportaciones de 3 Pianistas Mexicanos del Siglo XX** cuyo Director de tesis es el Dr. José Israel Morano Vázquez (CVU 808552) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo autoriza la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro en Música**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Atentamente
"Por la Cultura de mi Raza"

Dra. Carolina Orantes García
Directora



**DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO**

C.c.p. Mtro. William Desmo Martínez Espinosa, Director de la Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.
Dr. Rafael Nava Curto, Coordinador del Posgrado, Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.
Archivo/minutario.

RJAG/COG/eco/igp/gtr

2023 AÑO DE FRANCISCO VILLA
EL REVOLUCIONARIO DEL PUEBLO

**Dirección de
Investigación
y Posgrado**

Dirección de Investigación y Posgrado
Libramiento Norte Poniente No. 1150
Colonia Lajas Maciel C.P. 29039
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
Tel:(961)6170440 EXT.4360
investigacionyposgrado@unicach.mx

Índice

Índice

Pianismo en el Bolero:.....	4
Análisis y Aportaciones de 3 Pianistas Mexicanos del siglo XX.....	4
Evolución del bolero.....	8
El Impulso del Bolero en México.....	13
De Canción Lírica a Bolero.....	14
Pianistas Mexicanos en el Bolero.....	18
Tres pianistas mexicanos en el bolero.....	20
Agustín Lara.....	20
Armonía.....	21
Melodía.....	26
Ritmo.....	27
Reynolds Peña.....	35
Similitudes.....	42
Cien Años, el Bolero con los Tres Pianistas.....	45
Similitudes del jazz y el bolero.....	54
Conclusiones.....	67
Bibliografía.....	70
Discografía.....	72

Pianismo en el Bolero:

Análisis y Aportaciones de 3 Pianistas Mexicanos del siglo XX

El piano es un instrumento que data su origen en el siglo XVIII (aproximadamente entre los años 1700 y 1711) y le antecedieron la cítara, el monocordio, el salterio, el clavicordio y el clavicémbalo. Es este último que permite diseñar el piano moderno pues incorpora las teclas y permite los cambios de volumen según la intensidad con la que se tocaba el teclado.

El mecanismo de este instrumento ha tenido un proceso de evolución y actualmente existen diversos modelos y marcas. El piano ha existido desde el período musical clásico y romántico y también es un instrumento que se utilizó en diversos géneros musicales como el bolero, y en este género el piano fue un instrumento importante porque aportó un sonido más elegante, revistiendo al bolero clásico que se caracterizaba por el uso de bongós, guitarras, maracas y la voz del cantante heredados del siglo XIX en Cuba. Fue, pues, en los años 30, ya con el piano como instrumento incorporado, que el bolero se vuelve la música popular y romántica de nuestro país. Intercambio que se da y se fortalece por la migración de muchísimos músicos cubanos a México (Ayvar Campos & Armas Arévalos, 2014).

A partir de esos años, el piano fue participe del origen y la evolución del bolero. Debido a esto se desarrolló un estilo peculiar y distintivo en la ejecución e interpretación del piano, que se fue enriqueciendo con sus diversos compositores y llega a convertirse en un género elegante que creó, quizá sin proponérselo, una “escuela” y que gracias a la radio influyó en los músicos de bolero, estilo que prevaleció durante varias décadas teniendo como “época de oro” los años 50 y 60.

Desafortunadamente esa particularidad de interpretar el bolero en el piano en México fue extinguiéndose junto con el estilo de vida de esos años por la excesiva comercialización del género, que fue sometido a los estándares comerciales de la radio y la incipiente televisión mexicana, de tal modo que hoy en día ya no es usual escuchar a pianistas que interpreten un bolero con el estilo de esa época, considerando que con el paso de los años, dicha comercialización y la búsqueda de otros estilos influenciados principalmente por otros géneros musicales como la balada o los boleros rancheros alteró también la instrumentación.

En México, el bolero se convirtió un género musical importante que hoy es parte de la historia de la música popular y del patrimonio, por ello, es la motivación de ahondar en este tema que como pianista se considera es importante valorar y fomentar.

Este trabajo tiene como objetivos:

1.-conocer y valorar la importancia del bolero,que es parte de la cultura y tradición de la música popular mexicana, así como sus procesos históricos y aportaciones.

2.- Ampliar y enriquecer la propia formación musical como ejecutante y académico.

Estos objetivos los visualizamos y ampliamos en este sentido:

Es importante conocer y valorar la importancia del bolero como parte de la cultura y tradición de la música popular mexicana. Por lo que se aborda el origen y los procesos históricos musicales que tuvo el bolero desde sus inicios hasta convertirse en un género propio de la identidad nacional en México y cómo se incorpora a la tradición musical en la sociedad de mexicana.

plantear y rescatar, mediante un análisis detallado, la interpretación de tres pianistas mexicanos con la finalidad de identificar los elementos musicales que caracterizan la ejecución de cada uno de ellos, y poder ofrecer a los músicos y pianistas que estén interesados en conocer su técnica y características y que dichos elementos y puedan aplicarlos en el piano o en otros instrumentos con la finalidad de enriquecer la conceptualización e interpretación del bolero

Fortalecer el proceso como docente de una institución donde se oferta una licenciatura en jazz y música popular, y que desde un punto de vista personal se observa que uno de los puntos que carece el programa educativo es el dominio y conocimiento de géneros musicales que han surgido en México y le han dado identidad; se realiza, también, la importancia de esta investigación como material de consulta en el futuro se puede ampliar la información o investigación con otras aportaciones. Este trabajo busca brindar información para fortalecer el aprendizaje musical y académico para los interesados en ampliar su concepción referente a este género popular.

Finalmente, el presente trabajo busca responder a los siguientes planteamientos:

¿Qué elementos estilísticos definen el estilo de cada pianista? ¿Hay alguna similitud entre ellos? ¿Qué diferencias los caracterizan uno del otro? Y aportar a los pianistas, herramientas y respuestas que ayuden a entender estos elementos con la finalidad de interpretar un bolero al estilo antes mencionado.

Orígenes del Bolero

A comienzos del siglo XVIII, España le cede a Francia la parte occidental de la isla de Haití. En 1871, debido a la sobrepoblación y al maltrato que recibían los esclavos negros, se da un movimiento de liberación por el que los colonos franceses huyen, algunos hacia Nueva Orleans y otros al oriente de Cuba. Muchos llevan con ellos a sus esclavos, aportando a esas regiones una nueva cultura y nuevas costumbres.

Inglaterra invadió a Cuba en 1762, después que Francia lo hiciera, y debido a ese suceso muchos de los bailes que se practicaban en las clases sociales medias eran de origen francés. Entre las distintas costumbres que los inmigrantes de origen africano aportaron a Cuba están las danzas que los originarios de Santiago aprendieron dada a la convivencia natural que existía entre ellos. Según Jaime Rico, el *country dance* es de origen inglés. Este tipo de baile que tendría distintas denominaciones *contredanse* en Europa y en Cuba *contradanza afro francesa*, término que, con el paso del tiempo, se convertiría en contradanza afrocubana y por último contradanza (Rico S, 1988, p.15) De la Peza (2001, p. 26) dice que “según los historiadores el bolero, ritmo para bailar y canción lírica, es la resultante de la combinación de la danza y la contradanza de origen europeo y de la música antillana caribeña proveniente de Cuba”

En Santiago, la contradanza desarrolla algunas características propias que incluyen elementos musicales negros, especialmente en el ritmo, utilizando un elemento repetidamente llamado “el cinquillo”¹ en la percusión; el baile de la contradanza criolla también empieza a reflejar esta influencia africana, esto demuestra que la aportación de la cultura afro a la música cubana ayudó a enriquecerla. En la figura 1 se muestran dos formas de cómo escribían el cinquillo.

Figura 1. Forma del cinquillo



¹ Cinquillo. El cinquillo es en realidad un grupo de cinco notas que se adecuan al valor musical de cuatro. Es más lento y variado que la contradanza y hasta el estilo de bailarlo es diferente a la danza y la contradanza.

El éxito de la contradanza hace que llegue ésta a La Habana, donde provoca escándalo en la sociedad local. La prensa cubana de comienzos del siglo XIX censura estas propuestas musicales y las señala como atentatorias contra el pudor. El periódico *Aviso*, de La Habana, apunta con preocupación que han aparecido en la capital invenciones indecentes de la diabólica Francia: el vals y la contradanza (Rico S,1988, p.16)

Es importante destacar el trabajo que realizó el compositor Manuel Saumell Robredo (1818-1870), considerado el más prolífico compositor de contradanzas, dado que algunos historiadores lo señalan como el precursor del nacionalismo musical cubano. En la revista *Pasión Bolero*, Antonio Ruíz Martínez, afirma que la primera contradanza criolla fue *San Pascual Bailón*, que data de 1803 (Viñuales,1999, p.10)

Se trata de una pieza solamente para bailar.

En los años 40 del siglo XIX comenzaron a surgir contradanzas cantadas que después se les denominó “habaneras”. Con respecto a la habanera, es necesario tomar en cuenta dos elementos importantes: la contradanza cantada y el género lírico italiano². Al género habanero, proveniente de las danzas criollas que se bailaban en zonas portuarias como Santiago, La Habana y Matanzas, se le denomina danza criolla porque son temas bailados y cantados por personas afros, esclavos del servicio doméstico; afros libres, mulatos, campesinos blancos y gente que vivían en los lugares aledaños a las zonas portuarias. Estos bailes se realizaban en las fiestas populares, en los cuarterones y barracones de los esclavos y en las calles durante algunas festividades de pascuas. “Hubo influencias de origen extranjero que entraron a México como valeses, polkas y mazurkas. Algunas llegaron desde el siglo XVIII conocidas como música de teatro o tonadillas” (Moreno, 1979, pp.15, 65).

El lírico italiano fue una influencia por las continuas visitas de empresas de comedias y operetas europeas a Latinoamérica. Y lo hizo desde la segunda década del siglo XIX, Rico Salazar (1988) a través de las compañías antes mencionadas, específicamente a Cuba y a México; este estilo influyó en la música cantada.

² Por género lírico italiano me refiero a un estilo que se consideró como máxima expresión vocal.

Evolución del bolero

El bolero surge del sincretismo de culturas europeas y es en Santiago de Cuba donde comienza a darse dicho sincretismo entre la música tradicional cubana y donde se refleja la fusión de los ritmos provenientes del continente africano con la música de los europeos; esos países colonizaron a Cuba y se dio la fusión e intercambio de ritmos que más adelante llegó a predominar en varios países hispanoamericanos como Puerto Rico, República Dominicana, Colombia, Perú, Venezuela y México.

Es necesario mencionar que existió el bolero de origen español, pero a pesar de que España colonizó a Cuba, este bolero no tiene relación con el bolero que se originó en Cuba, ya que existen confusiones en cuanto a que, si el bolero español es el que se desarrolló en Latinoamérica, y queda claro que no hay similitud entre esos dos tipos de bolero, “es muy importante conocer las características del bolero español, para poder establecer las diferencias que los separan, ya que no existe ningún vínculo musical entre uno y el otro” (Rico S. , 1988, pág. 11)

Para la evolución del bolero es necesario mencionar tres elementos importantes: la contradanza cantada, el género lírico italiano y la zarzuela. El lírico italiano entró al país desde la segunda década del siglo XIX, como señala Rico Salazar (1988), a través de compañías de ópera italiana. También llegaron al país compañías de zarzuelas que con el tiempo serían otras de las influencias para la evolución del bolero.

Los compositores comenzaron a crear nuevos conceptos musicales como la canción mexicana, el vals mexicano, las polkas. En el porfiriato hubo cambios en la sociedad, en la aristocracia principalmente, y se implementaron algunos servicios para el pueblo, por ejemplo, se estableció el alumbrado público en 1881, se fomentó el uso del automóvil en 1892, sucedió la adquisición del fonógrafo en 1897 y el uso del tranvía en 1900.

Así mismo, gracias a la Revolución que se dio en 1910, comenzó a darse la búsqueda y conservación para la identidad nacional. (Moreno, 1979, p.16-17). Es importante señalar, que, gracias a la cercanía geográfica, que hay entre México y Cuba, y que a través de la Península de Yucatán entraran músicos y música cubana, es como llegaron hasta la capital de México los primeros boleros.

Uno de los temas principales *La paloma* canción compuesta por Sebastián de Iradier Salaverri en 1859, fue catalogada habanera por su ritmo y considerada una de las canciones más populares en los tiempos de Maximiliano y Carlota. (Enguino, 2009). En la figura dos se muestra un fragmento de la partitura de esta obra

Figura 2.

Partitura de La Paloma

The image shows a page of a musical score for the piece "La Paloma" (DIE TAUBE) by Yradier. The score is written for piano and voice. The tempo is marked "Allegretto". The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The lyrics are in German. The score is divided into five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "es an Bord, es weh-te ein frischer Wind. Zur Mut-ter sprach ich: o be-te nun für dein Kind. Und drau-ßen am grü-nen Ha-ge, da sah ich sie. „Ein Wort nur des Tro-stes sa-go, ich trag' es nie!“

Nota: En la clave de fa, como podemos observar en la figura 3, un elemento rítmico que prevalece en toda la pieza, la corchea con puntillo, la semicorchea y después dos corcheas que es lo que da peculiaridad al género de habanera (Raetz, 2010)

Figura 3. Célula rítmica de habanera



La habanera es un género vocal e instrumental de origen urbano insertado en el contexto de las canciones cubanas. Se le conoce como una línea melódica de carácter lírico romántico, con acompañamiento instrumental, que ejecuta un patrón rítmico en ostinato en el bajo proveniente de las danzas cubanas y teniendo ritmos que provenían del folclor popular cubano como el Tango Congo (ECURED, 2019). Cabe destacar que lo importante fue que en el ritmo de habanera se utilizó ostinatos a tal grado que llegó a ser un elemento más en la música criolla caribeña.³ A esta misma incorporó el canto, centrando la atención en las letras y el intérprete, lo que hizo que bailar lo pasara a segundo término.

El canto de la habanera llegó a ser popular y gracias a esto se amplió el repertorio de la música y del canto en Cuba. Así como la habanera, que se deriva de la contradanza existe otra variante que es el danzón. Éste es un baile que tiene sus orígenes en varias combinaciones musicales provenientes de Haití y Cuba y surge de la contradanza y danzas criollas. A mediados del siglo XIX muchos danzones cubanos llegaron a México gracias a los puertos del Caribe y el Golfo (Rico, 2021). Los músicos mexicanos las adoptaron incorporando su temperamento, estilo y lírica, dando una identidad propia que ya se reconoce como música tradicional mexicana.

El danzón se escribe en compás de 2/4 y mantiene un patrón rítmico obstinadamente al elemento del cinquillo. Se conoce como el primer compositor de este género a Miguel Ramón Demetrio Faílde y Pérez (1852-1921). En la figura 4 se muestra la partitura del que es considerado su primer danzón, estrenado el 01 de enero de 1879: *Las alturas de Simpson*.

³ While questions of origins are best discussed in reference to the particular rhythms themselves, what is perhaps most important is that their use as ostinatos became trademarks of creole Caribbean music. (Manuel, 2009, pág. 19)

Figura 4.

Partitura de *Las Alturas de Simpson*



Nota: En la partitura se puede apreciar nuevamente en la clave de fa cómo prevalece el patrón rítmico del cinquillo. (Citma,2013)

En el siguiente enlace se puede acceder a un video para poder apreciar de mejor manera este danzón.

En el danzón las parejas bailan abrazadas, prácticamente sin moverse de su sitio; esta peculiaridad la hereda el bolero hasta nuestros días. Este Género fue popular en Cuba y más tarde lo sería en México, entre 1920 y 1925 (Rico, 1988, p. 16). Los trovadores de Santiago de Cuba vivieron un gran momento musical durante los últimos años del siglo XIX Interpretado con las

guitarras formaron las famosas peñas que permitían a los músicos sacar a relucir sus canciones en las casas de los compositores, lo que hace que se vuelvan más populares las serenatas y dio un gran auge a los trovadores (Viñuales,1999, p.18). Entre, esos trovadores estaba José “Pepe” Sánchez (1856-1918), a quien se le atribuyó el título de “Rey de la trova”. José Sánchez compuso en 1883 el primer bolero: “Me entristeces, mujer”, más conocida como “Tristezas”, obra que se grabó en 1907 en México, siendo el primer bolero con registro sonoro.

La instrumentación en la trova cubana es la que se repetiría en el bolero; al principio se interpretaba con dos guitarras, una ejecutando el ritmo y la otra lo armónico. (Fernández, 2005) Por ejemplo: Dos guitarras, Dos guitarras, maracas. Bongos y claves. En México se utilizaron estos formatos, pero también aportó el formato de dos guitarras y un requinto, y otro formato que sería voz y piano. Más adelante se emplearía una dotación más grande “tipo jazz band, contrabajo, batería, trompeta, saxofones y baterías, creando un tipo de bolero con alcance internacional y para un público numeroso” (Dueñas, 1993, p. 26)

El Impulso del Bolero en México

Dos circunstancias fueron definitivas para que el bolero tomara impulso, la primera fue la radiodifusión, cuyas primeras emisiones en 1921 coincidieron con el auge del bolero; y otra, muy importante, que el bolero como baile que al igual que el danzón, se hacía con la pareja abrazada y se bailaba en un espacio mínimo que permitía la intimidad y la cercanía con la pareja. Estos dos momentos definieron a la canción como argumento romántico, influenciada por la canción lírica de origen italiana. Es importante mencionar que el Estado mexicano promulgó en 1936 nuevas leyes para la comunicación; en donde en el artículo 46, obligaba a los radiodifusores a transmitir boleros para elevar la cultura popular mediante la programación de estos mismos (García, 2005).

El gusto por la canción italiana se impuso en México desde la segunda década del siglo XIX con las visitas que periódicamente hacían las compañías de ópera italianas. A partir del año 1868 comenzaron a llegar las compañías españolas de zarzuelas (Rico, 1988, p.58). Estos géneros líricos fueron los que influenciaron notoriamente el gusto musical de la gente de la alta sociedad en México, y pronto comenzaron a cantar las partes melódicas de las obras, aun cuando estuvieran en italiano. Por la misma razón, quienes se dedicaban a la música, se contagiaron de aquel ambiente y se inspiraron para componer una variedad de canciones líricas que ya se cantaban en español. Entre ellas se pueden mencionar *Guarda esa flor* de Melesio Morales (1838-1908); *La Huérfana*, de Ángela Peralta (1845-1883); *Te amo* de Miguel Lerdo de Tejada (1802-1861).

El bolero en su especificidad, es una manifestación concreta y contemporánea del género de la poesía lírica musical y como tal interesa inscribirlo en el ámbito de estudio de la poesía oral, es decir, como una modalidad de la lírica popular de México”. (De la Peza Casares, 2001, p. 45.)⁴

La historia de la canción mexicana tiene desde sus comienzos puntos de enlace muy importantes con el bolero, a pesar de que el origen del bolero no es en México, sí fue un país que intervino en el desarrollo y la popularidad de este género (Rico S, 1988, p.68)

⁴ María del Carmen de la Peza Casares, *El bolero y la educación sentimental en México*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Grupo editorial Porrúa. CDMX 2001

De Canción Lírica a Bolero

La cercanía geográfica entre México y Cuba facilitó el acceso de canciones cubanas a través de la península de Yucatán. La influencia de estas canciones fue suficiente para que los compositores mexicanos comenzaran a hacer sus obras con el estilo de la *La paloma*, de corte romántico. *Estrellita* y *A la orilla de un palmar*, de Manuel. M. Ponce (1882-1948), fueron otras de las obras que los influenciaron. La danza como canción de argumento romántico y la canción lírica de influencia italiana, que también era romántica, se habían encontrado y emparentado rítmicamente en las dos primeras décadas del presente siglo. Ya estaba preparado el terreno para el advenimiento del bolero. Por lo que iba a ser muy fácil pasar rítmicamente de la danza o de la canción lírica al bolero.

Señala Rico Salazar (1988) que el primer bolero que se compuso en México fue *Morenita mía* (1919), del regiomontano Armando Villarreal (1903-1976). El bolero comienza a tener mayor presencia dentro del repertorio de la música mexicana y surgen nuevos boleristas. A compositores como Augusto Alejandro Cárdenas Pinelo (1905-1932), mejor conocido como Guty Cárdenas, es considerado uno de los precursores de este género, siendo de los primeros en presentarse en la emisora radial XEW. La radio y la televisión fueron un factor determinante para impulsar y popularizar al bolero por todo Latinoamérica (p. 62).

Los Tríos en México

Es de gran importancia para entender el proceso de transformación del bolero en México, mencionar una parte medular y prolífera del bolero en México, el trío musical romántico. Como se ha mencionado, gracias a la radio y a la televisión, el bolero comenzó a popularizarse de tal modo que el repertorio de este género penetraría en los hogares y en los gustos del público mexicano. Se cree que todo lo relacionado con un sentimiento como el amor siempre va a tener cabida en el gusto de las personas; amor, desamor, abandono, tristezas, separación, belleza física, fidelidad e infidelidad son temas que el individuo relaciona casi siempre con alguna experiencia vivida en carne propia, por ende, se identifica y el bolero se vuelve parte de su vida.

En México, al principio, el bolero era interpretado principalmente con la voz y acompañado de guitarra, violín o piano. Resaltando el uso de la guitarra desde los primeros boleristas, trovadores y sextetos en Cuba.

Figura 5.

Pepe Sánchez



(Marrero, 2008)

José Vivanco Sánchez (1856-1918) “Pepe” Sánchez, conocido por haber compuesto el primer bolero *Me entristeces, mujer*, se mencionó en el índice anterior. En la figura demos observar el empleo de dos guitarras; una de las personas influenciadas por Sánchez fue Antonio Gumersindo Garay y García conocido como “Sindo Garay” (1867-1968), catalogado como trovador y bolerista, quien compuso *La Tarde*, una de sus composiciones más populares. Hay datos de Sindocantando y ejecutando una guitarra, de hecho, en la figura 6, se observa donde él está cantando y Agustín Lara lo escucha.

Figura 6.

Agustín Lara escuchando a Sindo Garay



(Ortega, 2022)

Se menciona que anteriormente uno de los instrumentos requeridos para interpretar un bolero era la guitarra o el tres cubano, y en México continúa con el empleo de esa guitarra Guty Cárdenas.

Figura 7.

Guty Cárdenas



(Martínez Frausto, 2016)

Cárdenas es uno de los primeros propulsores del bolero quien gracias a la radio y televisión se convierte en la influencia de los futuros boleristas, quienes comienzan a optar en utilizar un formato similar y quedaría como algo establecido para los demás intérpretes del bolero en los Tríos (Tamez, 2022). Algunas veces eran dos guitarras y el cantante utilizaba las maracas o las claves.

Considerado como el primer trío de Gárnica-Ascencio en 1927, mostrando dominio al interpretar los temas a dos o tres voces, cantando cada uno una cuerda o línea melódica distinta. Los Cuates Castilla, los Hermanos Martínez Gil, Trío Avileño y Trío Urquiza, los más destacados. Es en 1945 que Chucho Navarro, integrante del trío los Panchos, introdujo el requinto, instrumento con las mismas características de una guitarra, pero con dimensiones más pequeñas.

En el requinto encontraron otras posibilidades sonoras para aportar a los temas y es ahí cuando comienzan a utilizarlo en las introducciones, respondiendo al tema con contra canto y teniendo una participación con un solo; en algunos casos retomaba la introducción del mismo y en otros tocaban otra melodía distinta a la introducción tratando de mostrar el sentimiento de la letra con cierto virtuosismo. Al final es el requinto que aporta la melodía para concluir el bolero. Los Panchos se volvieron tan populares que llegaron a tener giras internacionales, siendo los primeros “embajadores del bolero mexicano” por el mundo. Gracias a su éxito estos comenzaron a integrarse otros tríos, como los Tres Diamantes, Los Jaibos, Los Fantasmas, Los Tres Caballeros, Los Santos, Los Tres Reyes, Los Dandys, Los Montejos (Moreno, 1979).

En México aún existen los tríos, algunos pasando a ser cuartetos, empleando bajo eléctrico, o en algunos casos la guitarra eléctrica, otros han vuelto a ocupar instrumentos de percusión como son los bongos.

Otro de los propósitos en esta tesis fue investigar, ver y escuchar acerca del estilo pianístico de tres intérpretes mexicanos que se dieron a conocer como destacados boleristas. Me refiero a un estilo de interpretación que en la década de los 90 fue desapareciendo. ¿Porque se dejó de escuchar el bolero?, Se opina que, debido al surgimiento de otros géneros musicales, O al menos no como se hizo anteriormente. En el siguiente capítulo se abordará a cada uno de los tres intérpretes y de los elementos pianísticos que ellos emplearon.

Pianistas Mexicanos en el Bolero

De la década de 1920 a 1930 los trovadores en Cuba utilizaban únicamente guitarras para la interpretación del bolero, y uno de los primeros intérpretes en utilizar el piano para la interpretación de un bolero fue Nilo Menéndez (1902-1987), quien grabó junto con Ernesto Lecuona, otro pianista que influenciaría al bolero gracias también al uso del piano. Menéndez y Lecuona grabaron a dos pianos y en la voz participó el autor de la letra: Adolfo Utrera (1901-1931) (Rico, 1988, p. 28). Y es en México donde se desarrolla la popularidad del uso del piano en el bolero. Hubieron pianistas mexicanos que fueron grandes instrumentistas dentro del bolero como Raúl C. Rodríguez (Raulito, el cartero del aire), primer acompañante del trío Garnica-Ascencio; José Sabre Marroquín (1909-1995); Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho” (1894-1968); Gonzalo Curiel Barba (1904-1958); Consuelo Velázquez (1920-2005); Alberto Domínguez Borrás (1913-1975); Armando Domínguez Borrás (1921-1985); Miguel Prado Paz (1905-1987); Pablo Beltrán Ruiz (1915-2008); Vicente Garrido Calderón (1924-2003); Rafael de Paz González (1903-1983); María Joaquina de La Portilla Torres, más conocida como María Grever (1885-1951); Alfonso Esparza Oteo (1894-1950); Gabriel Ruíz Galindo (1908-1999); Federico Baena Solís (1917-1996); Luis Alcaráz Torrás (1910-1963); Fernando Z. Maldonado “Fred Mc Donald” (1917-1996); Fernando Teodoro Valadez Lejarza, más conocido como Fernando Valadez (1920-1978); Juan S Garrido (1902-1994) y Agustín Lara, Reynolds Peña y Mario Ruíz Armengol.

Este trabajo se enfoca en los últimos tres pianistas mencionados y se propone realizar a través de la investigación y la búsqueda de elementos musicales, esto fue la influencia que ejercieron en otros músicos y por qué se les reconoce como iconos del bolero.

Se optó por los pianistas Agustín Lara, Reynolds Peña y Mario Ruíz Armengol para estudiar la forma que cada uno tenía en la interpretación en el piano mediante un trabajo de transcripción y análisis auditivo, considerando tres elementos principales de cada uno:

- 1) La forma melódica
- 2) La forma armónica
- 3) La forma rítmica

Además de presentar el estilo que predominaba anteriormente en la canción de bolero en el piano. Se seleccionaron de tres a cuatro temas de cada uno priorizando la modalidad de *piano solo* y también como pianistas integrantes de un grupo. De los temas seleccionados se realizaron transcripciones de archivos de audio y video. Los elementos que se analizaron son: propuestas de

dinámicas, de escalas, de armónicos y rítmico. Así también se observaron tendencias particulares, pianísticamente hablando, en cada uno.

Tres pianistas mexicanos en el bolero

A continuación, se abordarán las biografías de los tres pianistas y la forma de como ejecutaron el piano en el género del bolero. Es necesario mencionar que también interpretaron otros géneros y estilos, pero debido a que esta tesis se basa en el bolero el enfoque es específicamente sobre este género. De los temas que fueron seleccionados con los tres pianistas hay un análisis de los elementos pianísticos empleados por ellos mismos. Estos elementos pueden servir como referencia para tener idea de las tendencias que había en esa época y a partir de ahí tener un criterio propio y proponer una ejecución pianística acorde al bolero.

Agustín Lara

Ángel Agustín María Carlos Fausto Mariano Alfonso del Sagrado Corazón Lara y Aguirre del Pino (1900-1970), más conocido como Agustín Lara, nació en la Ciudad de México (la otrora Distrito Federal) en 1897 y desde temprana edad dio a notar su vocación por la música. A la edad de doce o trece años comenzó a trabajar como pianista en un prostíbulo, es ahí donde surgirían algunas de sus composiciones más famosas. Debido a su corta edad, tocar en este tipo de lugares le generó problemas con sus padres, quienes lo ingresaron al Colegio Militar, donde no permaneció por mucho tiempo (Pomade, 2004). Más adelante, cuando Lara tenía aproximadamente 20 años, regresaría a tocar a los prostíbulos. Con el paso del tiempo conoce a personajes que le cambiarían la vida como compositor e intérprete, personajes como Maruca Pérez y Juan Arvizu (Moreno, 1979). Este último era en ese momento el artista de moda, lo contrató a Lara como compositor y acompañante en el piano. Posiblemente gracias a las amistades y al trabajo del propio Lara hacen que pudiera ser escuchado en la radio. Fue tanto su éxito que llegó a tener su propio programa radial: *La hora íntima de Lara*. Esto lo lanzó a la popularidad y comenzando a hacer giras dentro y fuera del país como compositor y pianista, lo que a su vez le sirvió para estrenar muchas de sus obras. En opinión del que escribe, Agustín Lara fue uno de los compositores más prolíficos que ha tenido México, y uno de los más versátiles de la música popular mexicana. Creando obras de diferentes géneros y estilos, aunque es clara su tendencia hacia el bolero. Lara no es el creador del bolero, pero establece una estructura en sus composiciones de 32 compases, divididos en 16 en tono menor y 16 en tono mayor que enriquecen al género.

Esta estructura fue seguida después por compositores que se dedicaron al bolero (Rico S, 1988, p.65). Que, sin darse cuenta, fue el mismo Lara quien comenzó a impulsar al piano como instrumento de moda para el bolero en México. Es con Lara con quien inició un análisis armónico, melódico y rítmico con la finalidad de conocer qué elementos le dieron esa peculiaridad en la forma de tocar el piano.

Los temas que se analizaron para comprender el estilo pianístico de Lara son: *Imposible* (1929), *Con lágrimas de sangre*, *Farolito* y *Mujer* (1941). El trabajo de Lara como compositor y pianista es arduo y después de haber escuchado muchos de los temas, se seleccionaron los mencionados por que en consideración del autor son los que utiliza más recursos del piano.

Armonía

Al analizar la armonización en los temas de Agustín Lara es de notar que, por lo general toca el acorde-tríada en estado fundamental para dar una sensación de variación o movimiento en la armonía, toca el mismo acorde en una de las tres distintas inversiones. También empleaba continuamente el *slash chord*⁵. Por ejemplo: Am7 es un cifrado sin *slash*, Am7/E es un cifrado con *slash*, y el acorde en disminuido para llegar al segundo grado en forma cromática: del primer grado al segundo, pasando por el segundo grado bemol o del tercer grado al segundo grado menor pasando por el tercer grado bemol.

Ejemplo: F | F#m | Gm7 || ó F | Am7 | Ab° | Gm7 ||

Agustín Lara en general no utiliza el recurso de modular tonalmente, permanece siempre en una misma tonalidad desde el comienzo hasta el final del tema. También se mantiene en un mismo acorde durante varios compases hasta hacer el cambio a otro grado armónico que exige la pieza. Por otro lado, le gustaba tocar el bajo en el piano, aun teniendo a un bajista acompañante, lo que actualmente ya no es usual en los pianistas. Finalmente podemos decir en la mayoría de sus composiciones hablando específicamente de forma y modo, casi todo su repertorio empieza en modo menor y después cambia a modo mayor. Estas dos posibilidades son elementos que enriquecen la armonía y por consiguiente los temas en general. En la partitura siguiente, se puede observar la transcripción armónica de los temas antes mencionados.

⁵ Cifrado armónico que indica una nota distinta a la fundamental en el bajo, pero, que es o no, parte del acorde de la misma tonalidad.

Mujer

Agustín Lara

Intro

Bass clef, key signature of two sharps (D major), 4/4 time signature. Chords: Gm, D, Em, A7, D.

11

Tema

Bass clef, key signature of two sharps. Chords: D, Bm, A/C#, D, G.

20

Bass clef, key signature of two sharps. Chords: D, Em, E7/G#, E7/B, A7.

31

B

Bass clef, key signature of two sharps. Chords: D.

40

Bass clef, key signature of two sharps. Chords: Em, Em, Em.

48

C

Bass clef, key signature of two sharps. Chords: Em7/G#, E7/B, A7, D.

56

Bass clef, key signature of two sharps. Chords: F#, F#/A, G, Em#.

64

Bass clef, key signature of two sharps. Chords: Em, D, B7, A7/E, A7/G, A7, D, A7, D.

71

Bass clef, key signature of two sharps. Chords: B7, E7, A7, D, B7.

82

A la C

Bass clef, key signature of two sharps. Chords: Em, E7, E7/G#, A7/B, A7, A7(b5).

En este tema Agustín Lara hace la introducción en el cuarto grado menor Gm de la tonalidad de Dmaj y después utiliza la progresión de ii-V-I en este caso Em | A7 | Dmaj. Cuando comienza la letra lo hace en Dmaj durante cuatro compases, después recurre al sexto grado menor Bm y emplea *slash chord* sobre la dominante de A7/C#. Regresa a la tonalidad y ahora utiliza el segundo grado menor y luego un dominante de la dominante con slash chord D | Em | E7 dominante de A7 que es la dominante de la tonalidad del tema Dmaj. En este tema el maestro Lara suele usar como variante armónica *slash chord* en los acordes de dominantes⁷, este patrón armónico Lara lo emplea en la parte B y C del tema.

Farolito

Agustín Lara

Piano

Piano

7

Pno.

12

Pno.

En el tema de Farolito comienza en la tonalidad de FMaj y en el tercer compás se mueve a su tercer grado menor Am para descender cromáticamente al segundo grado que es Gm. Después utiliza el recurso del *slash* sobre la dominante que es: C7 Ejemplo: D/C o F/C.

Imposible

Agustín Lara

Intro

Tema

4/4 Am7 | A7 | Dm | G7 Eb+ | C | F | E7 ||: Am |

8 Dm | Am | / | / | A7 | / | / | Dm |

16 / | / | G | / | / | C | / |

23 / | F | / | / | E7 F | E7 :||

29 ||: C/G | Am/G | Dm | / | / | / | / | / | / |

38 / | C7/E | C7/Bb | F | / | C Am G7 G7 | C | G7 :||

En este tema Lara utiliza una progresión armónica por cuartas Am | Dm | G7| C |F y rompe el ciclo con E7 que es la dominante de la tonalidad de la obra Am. En esta composición podemos observar claramente el cambio de la tonalidad menor a su relativo mayor Am-Cmaj. Al hacer este cambio a modo mayor da a la pieza un contraste y para remarcar este contraste emplea *slash chord* nuevamente. Y antes de finalizar la parte B recurre a la progresión de *turn a round* solo que omite el segundo grado D y emplea el acorde de dominante G7 Eje.: C | Am | G7 | G7 |C.

Lágrimas de Sangre

Agustín Lara

Intro

En este tema hace uso de la tónica menor Dm y su dominantes A7 solo que antes de llegar a esta dominante utiliza el sexto grado menor de la tonalidad Bb pero con tríada mayor Bbmaj. Aquí podemos notar que para no quedar estático en la tonalidad de Dm emplea otros

acordes como E semidisminuido (m7b5), Dm/F, Gm y hacer tensión armónica en A7 dominante de la tonalidad Dm. Después utiliza un movimiento armónico que se volvería un recurso armónico usual en los boleros estaba en Dm y cambia a D7 para irse al cuarto grado menor de la tonalidad Gm e inmediatamente pasar por el sexto grado menor Bb y hacer tensión armónica en la dominante A7. Eje.: Dm-D7-Bb-A7 Después utiliza la progresión primero menor y segundo grado disminuido como puente para cambiar a modo mayor ejem: Dm-Em7b5 y llega a Dmaj. En esta parte del tema emplea al segundo grado en modo de dominante y como segundo grado menor que es lo más usual ejem: E7 y Em de D y usa nuevamente la progresión cromática del tercer grado mayor al segundo grado menor F#-Fm y Em. Y es notorio el uso de *slash chord* más adelante, Obsérvese en el cifrado de lágrimas de sangre.

Melodía

Referente al aspecto melódico, el maestro Agustín Lara hace introducciones cortas; algunas veces estas introducciones son variaciones del mismo motivo del tema, y otras introducciones son distintas al motivo principal. Podemos escucharlo en la interpretación de *Mujer*⁶ en el segundo 00:001 al 0:11.

Mujer

Agustín Lara

⁶ Video YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=0CbrpkwWIWU>

Una vez planteado el tema, es común ir llenando algunos espacios en forma de respuesta. Cuando canta, se acompaña tocando otra línea melódica sobre el tema principal, logrando interpretar un tema más completo sobre la melodía, aunque por lo general son fragmentos cortos cuando emplea esa forma de acompañarse. Otro recurso que tiene el maestro Agustín Lara es el uso de arpeggios ascendentes o descendentes al hacer introducciones o al responder en forma de contra melodía al tema principal. Aunque frecuentemente ejecuta el tema en el registro medio (C6), plantea un ritmo determinado al inicio, afín al acompañamiento de los temas. Esto lo emplea en sus composiciones, lo que define a Lara como un músico singular en la ejecución del piano.

Ritmo

En sus frases melódicas emplea solo un patrón rítmico no utiliza ritmos sincopados, sino que siempre toca la misma idea rítmica desde un principio y lo conserva durante todo el tema. ejecuta de una forma predecible o estable respecto a lo que concierne al ritmo. En base a lo escuchado y observado en los videos, la opinión es que, en la forma de tocar, Lara llega a tener una técnica eficiente, ya que, en sus pasajes melódicos, en el momento de la ejecución de arpeggios y escalas, tiene claridad; la posición de sus manos en el piano es adecuada y no se le escuchan y ven limitaciones que impidan la buena interpretación de sus obras; como resultado final se escucha un buen sonido y fraseo en el piano.

Mario Ruíz Armengol (1914-2002)

Nació en el estado de Veracruz, México. Hijo del pianista y director de orquesta Ismael Ruíz Suárez y de Rosa Armengol, fue el primogénito de cinco hijos. Fue un niño con dotes musicales posiblemente heredados de su padre. Se conoce que Armengol a temprana edad comenzó a tener contacto con la música teniendo de ejemplo a su padre. Debido al talento musical que Mario Ruíz tenía, se sabe que a los quince años debutó como director de orquesta en la compañía del actor mexicano Leopoldo Beristaín (1878-1948). Al año siguiente forma parte de la emisora radial XEW y ahí comienza a adquirir experiencia y fama como arreglista y director de orquesta, también se menciona que José Paulino Rolón (1876-1945) fue su maestro de armonía.

Una vez que el maestro Armengol ya era popular en el medio artístico, comenzó a trabajar para el cine como compositor de películas famosas en los años 40; películas como *San Francisco de Asís*, *Santa resurrección*. Fue entonces cuando tuvo la cercanía con empresarios y artistas de moda de esa época, quienes reconocieron su trabajo en la música. Dentro del ámbito musical

enseguida citamos algunos cantantes y músicos, con su nombre artístico que interpretaron algunas de sus composiciones: Andy Rusell (1919-1992), Chucho Martínez Gil (1917-1988), Jorge Negrete (1911-1953), Emilio Tuero (1912-1971), Fernando Fernández (1916-1999), María Luisa Landín (1921-2014), Amparo Montes (1920-2002), José Antonio Méndez (1927-1989), Lola Beltrán (1932-1996), Marco Antonio Muñiz (1933) y *José José* (1948-2019). Armengol fue un músico que tuvo la oportunidad de trabajar como pianista en un momento importante del bolero en México, ya que fue en los años 40 cuando este género era escuchado dentro y fuera del país en programas de radio, así como en la televisión. Fue uno de los pioneros que, sin duda, aportó al bolero mexicano ya que además de sus composiciones, contribuyó a forjar un concepto armónico más complejo e innovador. Sin embargo, en esa época no todos los músicos mexicanos manejaban el concepto armónico jazzístico. Sin duda alguna el jazz comenzaba a influenciar a músicos de otros países debido al esplendor que tenía la música popular norteamericana y Mario Ruíz Armengol dejó un gran legado musical que desgraciadamente no es conocido en nuestro país. En opinión del autor es uno de los más grandes pianistas que México ha dado y uno de los músicos más completos, ya que demostró tener la capacidad de arreglar para formatos como el de la Big Band, además de tener el dominio sobre el tratado de la composición. Como pianista fue un buen ejecutante y logró hacer arte, sin menospreciar su trabajo como director de orquesta. De sus composiciones dentro del rubro instrumental se encuentra un vasto legado se compone de 31 piezas infantiles, 19 danzas cubanas, 16 estudios, 16 reflexiones, 32 miniaturas, 5 valeses, *Scherzos*, minuetos, sonatas, fantasías, preludios y música para piano a cuatro manos, música de Cámara para piano y violín, violonchelo, arpa y flauta.⁷ (Sánchez, 2014)

Los temas analizados de las composiciones del maestro Mario Ruíz Armengol fue de los siguientes temas: *¿Por qué será?*, *Del brazo y por la calle*, *Muchachita* y *Ternura*.

⁷ Sánchez, Patricia. *Mario Ruíz Armengol, excelso músico mexicano. Orgullosamente veracruzano*. (2014)

¿Por qué será?

Mario Ruíz Armengol

Introducción

D Δ Em7 A7 Em7 A7

5 Tema

D Δ G Δ /D D Δ A7/C# C°7 B7(b9) Em7 Em7/Eb

10

Em/D C#° F#7 B7 Em7 A7 D Δ % D Δ A7/C#

16

C°7 B7(b9) Em Em/Eb Em/D A7/C# D Δ D7

21

G Δ F#m7 Bm7 G Δ F#7 B7 Em7 A7 D Δ

26

G Δ /D D Δ A7/C# C°7 Bb Em7 Cm7/Eb C#° F#7

31

B7 Em7 A7 F#7 B7 Em7 A7 D Δ

Muchachita

Mario Ruíz Armengol

Intro

F/C B \flat m/C Gm/C C/D Am/C B \flat B \flat /F A \flat /E \flat F F/C

5 *Letra*

F Δ /C F/D \flat Gm/D Gm/E \flat Am7/E B \flat /F A \flat B \flat /C Gm/D

11 *Cadencia*

Gm7 A7(b9) Dm7 Dm7/C B \flat Δ A \flat Δ F Δ Dm Gm7 C7 C7Gm/C A/C

16

F Δ Dm7 Gm7 C7 Gm7 C7 F Δ Am G7 Gm7/C Dm7 Dm7 B \flat m

22

B \flat m7 A D7(b9) Gm7 C7 D7/C C7 Am7 Dm7 Gm7

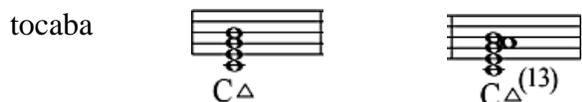
28

B \flat m7 F/C Gm/C F Δ Gm7 Am B \flat m A \flat Δ F \sharp Δ C7 C7

34 *Repite*

F Δ Dm7 Gm D \flat 7 F Δ Gm7 C7 F

Se mencionó anteriormente, es el que más recursos pianísticos tenía, específicamente en la armonía y eso es notorio en sus composiciones. “Mr. Harmony”, que es un seudónimo que adjudican a músicos de talla internacional como Duke Ellington, Billy Mays y Claire Fisher, según Patricia Ruíz Sánchez. En las partituras que se muestran en la página 25 y 26, Mario Ruíz Armengol, emplea más recursos armónicos que lo hacen destacar y marcar una diferencia en los temas que componía, arreglaba e interpretaba. Opta por usar tonos enteros dando la sensación de escuchar un tema de otro estilo tipo impresionista, por así decirlo, y no de un bolero. Desde el inicio siempre ocupa extensiones en la armonía. Por ejemplo, en vez de tocar un acorde de:



A esto se denomina armonía moderna y Armengol domina este concepto. Cuando presenta la introducción del tema, otro de sus recursos de Armengol es el uso de progresiones auxiliares, como por ejemplo un *Turn and round*⁸ y después continúa el tema con progresiones como: ii-V7-Imaj. También emplea el recurso de sustitución de tritono del acorde de la dominante de la tonalidad principal del tema. Por ejemplo: G7 dominante de CMaj, en este caso sería C# que es el acorde tritono de G7, teniéndolo de la siguiente forma C# | CMaj, o algunas veces, para no llegar repentinamente al sustituto de la dominante, se mueve por tonos enteros, algo parecido a lo que se mencionó al inicio cuando empieza con la introducción.

Algunas veces, en vez de utilizar el segundo grado menor siete de la tonalidad, lo hace como dominante. Esto lo convierte en un acorde de V/V denominado dominante auxiliar. Por ejemplo: en la tonalidad de CMaj, su segundo gradado es Dm7, en vez de tocar este acorde, tocaba D7 el acorde dominante que viene siendo dominante de la tonalidad principal, en este caso do mayor. También utiliza el tercer grado menor u otro acorde para llegar al segundo grado menor,

⁸*Turn and round*: Es una progresión armónica utilizada en el jazz. Por ejemplo, aquí en México, esta progresión armónica es conocida como círculo; fue un recurso armónico utilizado en la estructura de muchos boleros como: *Reloj*, *Página blanca*, *Mi plegaria*, etc. Una progresión armónica de un *turn a round* sería de la siguiente manera: Primer grado mayor, el segundo acorde es un sexto grado menor siete, el tercer acorde es un segundo grado menor siete y, por último, un acorde de dominante siete. El cifrado es de la siguiente manera: Cmaj- Am7-Dm7-G7.

por ejemplo: Em7 es tercer grado de CMaj, y Dm7 es segundo grado teniendo la siguiente progresión CMaj | Em7 | Dm7.

Otro movimiento armónico que utilizaba es al que se le conoce como progresión por cuartas: C | F | Bb | Eb.

Respecto al acorde de dominante utilizaba V5+ en vez de V7, esto con la finalidad de generar más tensión en la armonía. Algunas veces, el acorde de dominante en vez de resolver a la tónica, lo lleva al cuarto grado menor y retorna nuevamente al acorde de dominante, por ejemplo: G7 | Fm7 | G7 | CMaj.

Otra opción, en vez de resolver de la dominante a la tónica de salto directo, lo hace cromáticamente descendiendo hasta llegar a la tónica. Por ejemplo: G7 |Em7 | Ebm7 |Dm7 |Db° | CMaj. Utiliza constantemente *slash chord*, pocas veces modula a otra tonalidad y usa la inflexión. Estos recursos armónicos están catalogados dentro de la música contemporánea, específicamente en el jazz. La asimilación y el dominio armónico en el plano musical siempre ha sido complejo de entender y es más complejo plasmarlo en una ejecución. El maestro Armengol nos muestra en sus ejecuciones tener el dominio total de la armonía tradicional y la armonía moderna.

En el plano melódico, Armengol toca introducciones de una forma sencilla del minuto 1:07 al minuto 1:21 interpretando el tema Eugenia León (2012 Julio 06). Eugenia León *¿Por qué será?* Mario Ruíz Armengol⁹.

Otro ejemplo es en el tema de “Muchachita” en el segundo 0:06 al segundo 0:17. Mundogzz (2012, Marzo30). Mario Monge y Mario Ruiz Armengol¹⁰.

Podemos escuchar el dominio armónico que tiene de los temas, se escuchan más llenos y hasta complejos.

Porque será

Introducción

The image shows a musical score for the piano introduction of the song 'Porque será'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) and a final measure with an 8va (octave) marking. The bass staff is mostly empty, with a few notes in the first measure. The score is labeled 'Pno.' on the left side.

⁹ Video YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=C37T2CI-IMk>.

¹⁰ Video YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=YmOTSYfDZP8>.

Muchachita

Introducción

Piano

Algunas veces toca la melodía en forma de *block chord*¹¹. La manera de acompañar a un cantante respecto a la melodía lo hace de una manera sutil, aunque sus respuestas melódicas al tema principal siempre son con el empleo de notas de la extensión de la tonalidad. Lo podemos observar en el siguiente ejemplo del tema “¿Por qué será?” del minuto 1:23 al minuto 1:31. Otro ejemplo es en el tema “Del brazo y por la calle” entre el minuto 02:20 y el minuto 02:25. Leonidas165 (2007, septiembre 26). Eugenia León “Del brazo y por la calle”, Mario Ruíz Armengol¹².

Respuesta

Pno.

¹¹ *Block chord*: es una melodía tocada simultáneamente con más notas que corresponden al acorde de la escala.

¹² Video YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mHG61wq2HJ0>.

Del brazo y por la calle

Mario Ruiz Armegol

Respuesta al tema



Piano

Utiliza arpeggios y melodías con terceras o sólo una línea melódica, pero por lo general toca una respuesta diferente al tema melódico principal. Se puede observar en los siguientes ejemplos de los temas *¿Por qué será?*, en el minuto 02:18 al minuto 02:21 y *Muchachita* en el segundo 00:53 al segundo 00:59 y del minuto 01:05 al minuto 01:12.

Respuesta con voces de terceras ó cuartas

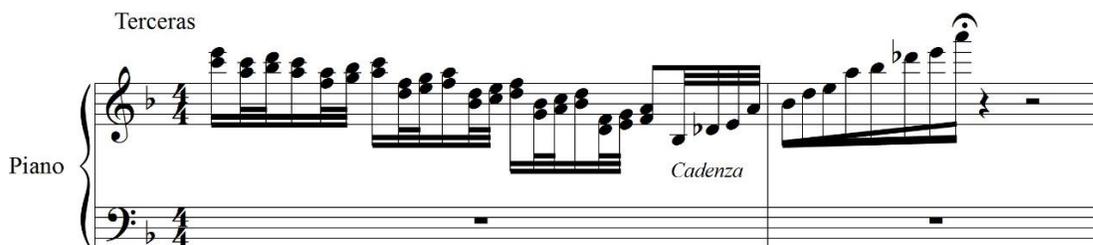


Pno.

Muchachita

Mario Ruíz Armegol

Terceras



Piano

Cadenza

Terceras

Letra

Pno.

En este otro ejemplo del tema *¿Por qué será?* donde podemos ver parte de la intervención del piano solo del minuto 02:55 al minuto 03:05 y además de notar el motivo del tema al inicio y después una variación sencilla y breve.

Pno.

Referente al ritmo, utiliza sincopados¹³. Sus composiciones, a pesar de ser de *tempo lento*, las propone con ritmos de carácter alegre. No define sólo un estilo rítmico popular, pero la forma como plantea el ritmo en sus composiciones le da una característica singular en el piano. Armengol refleja la influencia de su formación clásica ya que, cuenta con todos los elementos necesarios para poder ejecutar el piano en un buen nivel artístico tal como se observa en sus videos.

Reynolds Peña

Nació en Jiquipilas, Chiapas, en 1935. Teniendo inclinación hacia la música, decide irse a la Ciudad de México a estudiar; ahí recibió lecciones de música y con el paso del tiempo se dio a conocer dentro del gremio artístico. Tuvo la oportunidad de tocar con diferentes cantantes como Lupita Olaiz (1977-2003), Ray Anthony (1922), Alberto Vázquez (1940), Isela Vega (1939-2021), su paisana Amparo Montes, María Victoria (1927), Armando Manzanero (1935-2020), Irma Dorantes (1934), María Félix (1914-2002), Oscar Chávez (1935-2020), Carmen Cavallaro (1913-1989)

¹³ Sincopado: Conjunto de dos o más notas, donde los acentos se dan en las notas del tiempo débil y no en el tiempo fuerte.

entre otros. Se presentó en programas de radio y televisión como el noticiero *Hoy Mismo* en el Canal 2 de Televisa, *Operación convivencia* del mismo canal. *Nostalgia* con Jorge Saldaña en el Canal 13 y *Boleros y un poco más*. El maestro Peña, una vez siendo conocido como pianista, hizo varias grabaciones como *Época de oro*, *Inolvidables de Norteamérica*, *Reynolds Peña y su orquesta*, *Recordando una época de oro*, *Los indianos* (con su orquesta), *Por los caminos de Chiapas* (con Efraín Calderón). Así también formó el Grupo de Reynolds Peña y Sergio Varela/conjunto Reyes Espino. El maestro Peña fue conocido más como pianista, aunque también ejecutaba el acordeón. Fue arreglista y tuvo su orquesta, donde además de ser el pianista, fue director y conductor musical (Cruz,2019)

Los temas escuchados y analizados del maestro Peña fueron: *Mía*, *Humanidad*, *El tiempo*, *Mujer Frenesí* y *Contigo a la distancia*. La armonía empleada por Reynolds Peña tiene un mayor número de variantes que la de Agustín Lara. El maestro Peña cambia a la misma triada en diferentes posiciones, lo cual enriquece sonoramente al mismo acorde. Por ejemplo:



En el movimiento de la progresión armónica Reynolds Peña utiliza continuamente el acorde en forma de disminuido, así como acordes auxiliares para aproximarse al siguiente acorde principal del tema. Ejemplo: C | C#° | Dm.

Tal como se advierte en un video de una de sus últimas interpretaciones¹⁴, el maestro plasma el gusto por la armonía moderna. Otro de los recursos dentro de la armonía de un tema es el empleo de los acordes en forma arpegiada o quebrada, generando en ocasiones la sensación de una contra melodía al tema principal. Para dar riqueza sonora y elegancia a los motivos del tema los interpreta continuamente en forma de bloques o *block chords*, lo que emula una interpretación orquestal. Esto se puede advertir, por ejemplo, entre el segundo 0:04 al minuto 1:20 de esta versión de *Mía*, tema compuesto por Felipe Bermejo (1901-1989) y Manuel Esperón (1911-2011), interpretado aquí por Reynolds Peña al piano y Julieta Bermejo en la voz¹⁵.

¹⁴ Video YouTube: <https://bit.ly/2WK9rp>

¹⁵ Video YouTube: <https://bit.ly/2Hr35oE>

Mía

Felipe Bermejo y Manuel Esperón

Piano

Pno.

Reynolds Peña acostumbra a iniciar los temas en el registro agudo y suele tocar con ambas manos la introducción o el motivo melódico. Esto es lo que se escucha, por ejemplo, entre el segundo 0:50 y el minuto 1:11 del tema *Humanidad*, composición de los hermanos Domínguez interpretado por el maestro Peña y Amparo Montes en la voz en el programa *Boleros y un poco más*¹⁶. Esta forma le da énfasis a la melodía, y el hecho de que tocara en octavas, hace que se escuche más fuerte.

¹⁶ Video YouTube: <https://bit.ly/2Jk5MvF>

Humanidad

Alberto Domínguez

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of 'Humanidad' by Alberto Domínguez. The first system is labeled 'Piano' and begins with 'Inicio'. The right hand starts with a series of chords and a melodic line, while the left hand plays a simple bass line with a G note. A first-octave bracket (8^{va}) spans the first two measures. The second system is labeled 'Pno.' and starts at measure 2. The right hand continues with a melodic line, and the left hand plays chords: F7, Bb, and A7/E. A second-octave bracket (8^{va}) spans the first two measures. The third system is also labeled 'Pno.' and starts at measure 4. The right hand features a melodic line with a 'rit.' (ritardando) marking. The left hand plays chords: F# and D. A third-octave bracket (8^{va}) spans the final two measures.

En la siguiente partitura podemos observar en el tema *Frenesí* la introducción y el empleo del mismo tema, pero con los acordes que usa en la línea melódica con relación a la tonalidad que le pertenece, también vemos el uso del acorde en forma de arpeggio y escalas¹⁷.

¹⁷ Video YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=0TZW1InEZZQ>

Frenesí

Alberto Domínguez
Reynolds Stone y Su Orquesta

8va—
rit.
5 a tempo 8va— accel. 8va—
8 8va— a tempo
12 8va— rit.
15 (8va) 8va—

En la siguiente partitura se observa otro ejemplo en la introducción de *Contigo a la distancia* de Reynolds Stone y su Orquesta ¹⁸

Contigo en la Distancia

César Portillo De La Luz
Reynolds Stone y Su Orquesta

rubato 8va— 8va—
5 8va—

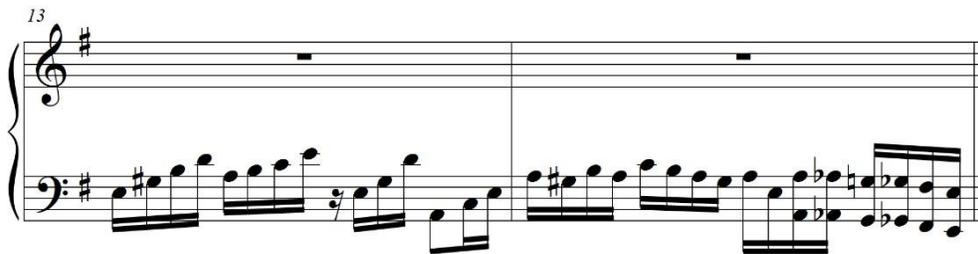
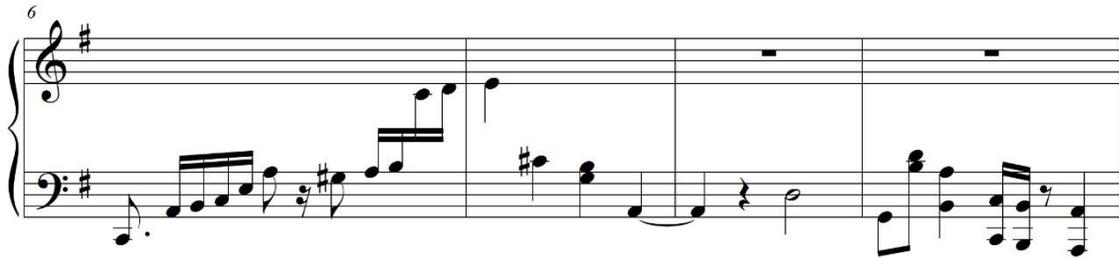
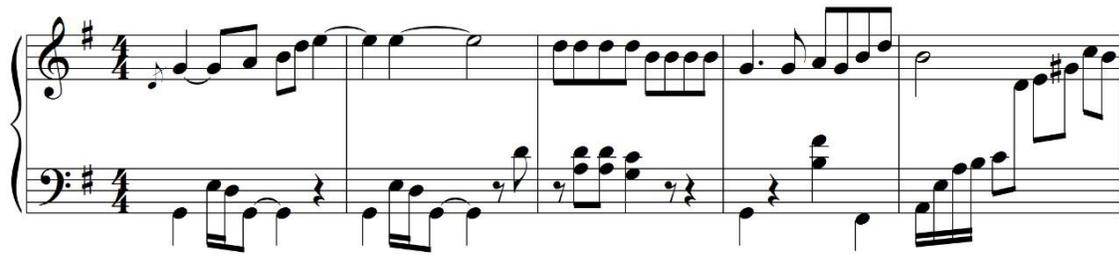
¹⁸ Video YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=DoDSZiUpCqk>

Generalmente la línea melódica principal que interpreta el tema se acompaña con otras líneas melódicas simultáneamente. Estas son parte de la misma armonía que utiliza algunas segundas (novenas), terceras, sextas o treceñas. Por lo general, otra tendencia, es tocar el tema principal y responder con melodías cortas y de forma simple al motivo principal. Algunas veces responde con la mano izquierda para tener otro contraste ya que es parte del aspecto técnico manejar diferentes sonidos dentro del registro del piano. Otra manera de hacer una respuesta al tema principal era tocando arpeggios del acorde en forma ascendente o descendente. En la versión de *Mujer*, bolero compuesto por Agustín Lara, que presenta Reynolds Peña en el programa de TV *La Bohemia*¹⁹, se puede escuchar del minuto 15:46 al minuto 16:38 cómo hace los arpeggios de la manera mencionada anteriormente.

¹⁹ Video YouTube: <https://bit.ly/2HygWuJ>

Mujer

Agustín Lara
Interpreta Reynolds Peña



Para finalizar el tema, utilizaba acordes de la misma dominante hacía una cadencia en forma de escalas o arpeggios; otra manera era tocando cadencias de un acorde disminuido. Lo podemos escuchar del minuto 2:55 al minuto 3:06 con Reynolds Peña al piano y Julieta Bermejo en la voz interpretando *Mía*, una composición de Felipe Bermejo y Manuel Esperón²⁰.

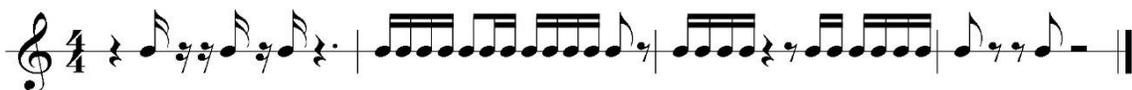
²⁰ Video YouTube: <https://bit.ly/2Hr35oE>

Cuando había una orquesta acompañando al o a la cantante, por lo general sólo tocaba adornos al tema principal ya que este era interpretado por el cantante. En la mayoría de las grabaciones escuchadas para realizar el análisis, Reynolds Peña, tocando como solista o acompañante, no improvisaba; por lo general siempre retomaba el mismo motivo melódico. Reynolds Peña desarrolló su propia técnica en el momento de ejecutar el piano y no muestra carencias técnicas. Tocaba con un sonido claro y preciso que pudo transmitir su musicalidad aprovechando los recursos sonoros que tiene el piano.

Referente al ritmo, el maestro Reynolds Peña, hace uso de los que estaban de moda en ese momento. Después, al tocar el motivo principal del tema por segunda ocasión, lo enfatiza aún más apoyándose en figuras rítmicas de semicorcheas. Esto se puede escuchar en el pasaje que va del segundo 0:53 al minuto 1:55 de la versión de *El Tiempo*²¹ composición de Alfredo Núñez de Borbón (1908-1979), que interpretaron Reynolds Peña con su orquesta y teniendo en la voz de Marilú.

“El Tiempo”

Arvizu



Con el paso de los años en algunas de sus grabaciones sigue empleando estos mismos ritmos de forma original sin ninguna variación. Cabe destacar que, a través de la participación del piano, los ritmos han ido evolucionando. Algunos han cambiado en su totalidad, como en el Chachachá, en los montunos de la salsa²², los montunos del son cubano etc. Referente a las interpretaciones, a pesar de tocar los temas de una forma tradicional, Reynolds Peña los toca con mucho *Groove* (sensación rítmica que incita a moverse al que lo escucha). Pese a que el bolero tiene sus orígenes en Cuba, el maestro Reynolds no utiliza por lo general los ritmos sincopados de los temas escuchados en las grabaciones antes mencionadas lo que le dio una particularidad como intérprete. Otro punto que cabe señalar es la utilización de semicorcheas para darle énfasis a cierta parte del tema; por lo general las utiliza en la segunda vuelta de las canciones.

²¹ Video YouTube: <https://bit.ly/30kpNaI>

²² Montuno: Es un patrón rítmico que desempeña el pianista en cualquier tema de salsa, la armonía va cambiando dependiendo de la estructura armónica del tema, pero el patrón rítmico por lo general no cambia. El montuno se deriva del papel que desempeñaba el tres cubano en los sones.

Tenemos como ejemplo la ejecución que se puede escuchar en el enlace²³ del segundo 0:48 al segundo 0:55.

En las últimas interpretaciones escuchadas del maestro Reynolds Peña tocando un tema popular de jazz, se advierte que ha plasmado el gusto por implementar el estilo de *stride*,²⁴ estilo que surge del *Rag Time* y que se estandariza en el jazz en los años veinte, con lo cual es posible sentir la influencia de este género en el maestro Reynolds Peña.

A partir del análisis musical realizado en los tres pianistas para este proyecto se mencionan algunas similitudes y diferencias que hay entre ellos, con la finalidad de conocer y valorar aspectos que influenciaron directa o indirectamente a cada uno.

Similitudes

Agustín Lara, Mario Ruíz Armengol y Reynolds Peña tienen en común la influencia de la música romántica, específicamente el estilo lírico. Esta influencia dio una forma sonora al piano que con el paso del tiempo se estilizó en el bolero. A pesar de ser de diferentes épocas se refleja un estilo parecido en la forma de ejecutar las líneas melódicas. Los tres pianistas, al acompañar a cantantes, lo hacen de una forma similar: intervienen con arpeggios o motivos cortos, más que nada con el propósito de adornar al tema. No pretendían ser los protagonistas y eso permitía que los cantantes interpretaran de forma clara el tema y lucieran como intérpretes.

Cuando el motivo melódico o la letra de la canción incluían silencios, o una breve pausa, intervenían ellos con el piano tocando figuras cortas, algunas veces tocaban arpeggios del acorde de la tonalidad en turno. Para tener una idea de lo mencionado, se puede escuchar a Lara tocando y cantando su composición *Imposible* en el siguiente enlace ²⁵ segundo 0:37 al minuto 1:04. En la mayoría de las formas musicales la parte A y B del tema lo presenta el cantante. Era común que al terminar toda la forma se retomara la parte A, y es ahí donde se le permite en algunas ocasiones al pianista tener una intervención más larga.

Por lo general el cantante retomará la parte B para después concluir el tema. En esta participación cada uno de los tres pianistas demuestra el dominio del instrumento y del tema, pero los tres siempre al intervenir recurrían al empleo de *fortes* o *fortísimos*

²³ Video YouTube: <https://bit.ly/30kpNaI>

²⁴ *Stride*: Forma de interpretar un tema, tocando el bajo en los tiempos fuertes y los acordes de la armonía en los tiempos débiles del compás. El *stride* se deriva del *Rag Time*, género musical que inventó el pianista Scott Joplin.

²⁵ Video YouTube: <https://bit.ly/2YRk629>

Otra similitud entre los tres pianistas es el haber trabajado para la radio y la televisión, ya que esta acción ayudó primeramente a dar a conocer al género del bolero y a darle difusión en México y parte de Latinoamérica. Y en segundo lugar se dieron a conocer ellos como pianistas, arreglistas y hasta como directores de orquestas, lo cual ayudó a difundir el trabajo de cada uno de ellos y a adentrarse aún más en el gremio artístico y en los programas de la televisión y en el cine. Los tres, en cierto momento de sus vidas, tocaron en distintos lugares; esa práctica laboral diaria, provee de herramientas al músico como el de tener más dominio del instrumento, conocer más repertorio y enriquecer o ampliar los conceptos armónicos, melódicos y rítmicos.

En la tabla 1 se muestra una comparación de diferencias y similitudes entre los tres pianistas.

Tabla 1. Comparativa. Elaboración propia

	Agustín Lara	Mario Ruíz Armengol	Reynolds Peña
Armonía	Empleaba <i>slash chords</i> , paso cromático al segundo grado, no modulaba tonalmente, tocaba a menudo el bajo en el piano aun cuando tenía bajista. Utilizó el modo menor y después cambia a modo mayor en sus composiciones. Ocupa nota pedal en el bajo. Utilizó progresiones armónicas por círculos de cuartas	Utilizaba tonos enteros, tensiones armónicas, otras progresiones (dominantes auxiliares), sustituciones armónicas, quintas aumentadas o disminuidas, bajo cromático, <i>slash chord</i> . Block Chords	Empleaba la triada y sus inversiones, aproximación cromática, algunas veces armonía con extensiones, ejecutaba arpeggios quebrados. Block Chords

Melodía	Empleaba introducciones cuatro, ocho o más compases, tocaba variaciones del motivo; cuando él cantaba, a la melodía principal la acompañaba tocando otra línea melódica en el piano; tocaba más en el registro medio o grave del piano.	Tocaba <i>block chords</i> , utilizaba notas de las extensiones, melodías en forma de arpeggios, en forma de terceras, respondía al tema melódico principal.	Usaba <i>block chord</i> , introducciones en el registro agudo, empleo de figuras rítmicas de semicorcheas.
Ritmo	Ejecutó los temas en una sola forma y por lo general eran ritmos tradicionales de la música popular de esa época.	Empleó ritmos sincopados, comenzaba los temas en forma alegre (movido), tocaba más de una sola forma los temas, rítmicamente hablando.	Tocaba siempre con el ritmo de acuerdo con el estilo del tema, en el caso de los boleros no proponía otros ritmos.

Hubo, sí, diferencias en el quehacer musical de los tres pianistas. Por ejemplo, Lara y Armengol fueron compositores, Reynolds Peña fue sólo intérprete. Como pianistas y arreglistas fueron reconocidos Armengol y Reynolds Peña, Agustín Lara aparte de ser pianista y compositor, también fue reconocido como cantante; Armengol muestra dominio sobre la improvisación a diferencia de Lara y Reynolds Peña, y se podría decir que posiblemente fue quien más contacto tuvo con músicos jazzistas de renombre a nivel mundial. Este hecho pudo influir en Armengol para enriquecer su concepción musical. Referente a lo pianístico, técnicamente los tres tuvieron diferencias en el sonido del piano, diferente manera de ejecución, cada uno desarrolló su propia forma de tocar de acuerdo con sus propias necesidades. Respecto al dominio armónico, cada uno empleó este recurso de acuerdo con sus conocimientos; es notoria la diferencia entre los tres el uso y dominio armónico.

Cien Años, el Bolero con los Tres Pianistas

Mi propuesta fue interpretar el tema de bolero *Cien años*, composición de Rubén Fuentes (1926-2022) y Alberto Raúl Cervantes González (1923-2001). En esta interpretación se emplearon los elementos musicales que, a criterio del autor con base en el trabajo de análisis realizado sobre los pianistas mencionados, desarrollaron una técnica; me refiero a los elementos pianísticos que cada uno empleó en el momento de interpretar un bolero; además que, gracias al trabajo realizado para este proyecto, reafirmo que en la mayoría de los casos actualmente, en el momento de una interpretación de un bolero, ya no son empleados estos elementos. En la interpretación de esta pieza se emplearon los siguientes elementos:

- Se hizo una introducción y después acompañaré al o la cantante tocando la estructura completa: A B A y el final de la pieza. Al en la introducción y en la parte A será con los elementos y estilo de Agustín Lara. En la parte B-A y final, con los elementos de Reynolds Peña.
- Se interpretó el mismo tema con los elementos y estilo del maestro Ruíz Armengol con la siguiente estructura: Introducción, tema A B y final a piano solo. Uno de los objetivos en esta interpretación es:
 1. Hacer evidente la diferencia de estilo que hubo entre este último comparado con los primeros dos pianistas.

Otro de los propósitos, que, aun habiendo diferencias y algunas similitudes entre estos tres maestros del piano, se note el estilo pianístico que existió en la época del bolero y que actualmente se desconoce, así como los elementos que caracterizan a ese estilo.

Cien años

Rubén Fuente/Alberto Cervantes
Enrique Palomeque Gutiérrez

Voz

Piano

F A Ab C/G Gm C/E C7

6 voz

Pno.

6 G#o F/A F F/C F F7

10 voz

Pno.

10 F7 Bb Bbm F F/A A Ab C/G Gm

16

VOZ

16 C/E F^Δ F F[°] Gm C7/E

NO.

21

VOZ

21 F Gm/F Am/F A^b/F Gm C7 F E7 F F[°]

NO.

27

VOZ

27 Gm C7/E F Gm Am A^b

NO.

31

voz

Pno.

31 Gm C7 F F F7 Bb

Detailed description: This system covers measures 31 to 36. The vocal line (VOZ) starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, a quarter note C5, a half note D5, and a quarter note E5. There is a whole rest in measure 33, followed by quarter notes F5, G5, and A5. The piano accompaniment (Pno.) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Chords are indicated above the staff: Gm, C7, F, F, F7, and Bb.

37

voz

Pno.

37 F7 Bb Bb A Ab G G7 C

Detailed description: This system covers measures 37 to 40. The vocal line (VOZ) begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, a quarter note C5, a half note D5, and a quarter note E5. There is a whole rest in measure 39, followed by quarter notes F5, G5, and A5. The piano accompaniment (Pno.) continues with the same rhythmic pattern. Chords are indicated above the staff: F7, Bb, Bb, A, Ab, G, G7, and C.

41

voz

Pno.

41 G F/G Em/G G Am Bb B C Gm C7

Detailed description: This system covers measures 41 to 44. The vocal line (VOZ) starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, a quarter note C5, a half note D5, and a quarter note E5. There is a whole rest in measure 43, followed by quarter notes F5, G5, and A5. The piano accompaniment (Pno.) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Chords are indicated above the staff: G, F/G, Em/G, G, Am, Bb, B, C, Gm, and C7.

The image displays a musical score for the song "Cien años". It is divided into two systems, each with a vocal line (VOZ) and a piano accompaniment (Pno.).

The first system (measures 46-49) features the following details:

- VOZ:** Melody line starting at measure 46.
- Pno.:** Accompaniment with chords F, Gm, Am, Ab, Gm, and C. A "cadenza" section is indicated between measures 48 and 49.

The second system (measures 50-53) features the following details:

- VOZ:** Melody line starting at measure 50, ending with a double bar line.
- Pno.:** Accompaniment with chords F, Bbm, F, and F.

Se puede escuchar en el siguiente enlace²⁶.

²⁶https://soundcloud.com/jenny-lopez-267101091/cien-anos-ruben-fuentes-arreglo-voz-y-piano-enrique-palomeque?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Cien años

Rubén Fuentes/Alberto Cervantes
Enrique Palomeque Gutiérrez

Piano

5

11

17

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

2 Cien años

The image shows a piano score for the piece 'Cien años'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score is written in B-flat major and 4/4 time. The first system (measures 22-25) features chords Eb/F, F, G+/F, F+, Eb, and Eb13(9). The second system (measures 26-29) features chords Eb/Db, Eb13(9), Db+, E+/Db, C7(b9), C, B, Bb, and A7. The third system (measures 30-33) features chords Dm7(9), G7(13), F#(11), and F#(11)/C. The fourth system (measures 34-37) features chords Bb^9, Am7(9), and Db7(9). The fifth system (measures 38-41) features chords G7(13), C7(b9), F, Ab, Db7, F^9, and a final 8va chord. The piece concludes with a double bar line and repeat sign.

Se puede escuchar en el siguiente enlace²⁷

²⁷https://soundcloud.com/jenny-lopez-267101091/cien-anos-de-ruben-fuetes-arreglo-de-enrique-palomeque?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Derivado de la investigación y análisis para esta tesis, se propone un arreglo extra en versión a piano solo. Ejecutando el tema de *Bonita* de Luis Alcaráz (1910-1963). En la versión propuesta se utilizan elementos antes citados por los tres pianistas. Así también se emplea ciertos elementos que se consideran necesario aplicar, con la finalidad de obtener como resultado un bolero que aplique en su mayoría los recursos que el piano tiene como instrumento.

Bonita de Luis Alcaráz Torrás.

Este tema inicia con el motivo principal del tema en la letra A en la tonalidad de Gmaj, utilizando *block chords* y haciendo uso de notas de extensiones en el tema; en la armonía se da la progresión armónica por quintas para luego llegar por el sexto grado menor Em7 por cromatismo a la dominante de la tonalidad principal D7 para reposar en la tonalidad principal y repetir la letra A. Después se presenta la parte B del tema en el estilo de *strike* comenzando en la misma tonalidad, pero ahora en función de dominante G7 que resuelve a Cmaj. Posteriormente se va a la dominante de la dominante A7 | D7 y resuelve a Gmaj. Y se retoma la letra A para concluir el tema con los mismos elementos utilizados al principio. Observar en el siguiente enlace²⁸

²⁸https://soundcloud.com/jenny-lopez-267101091/bonita-de-luis-alcaraz-torras?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Bonita

Luis Alcaraz Torrás

Arreglo: Enrique Palomeque Gutiérrez

A

Chord symbols: $G\Delta$, $F\#(11+)$, $B7b9(13)$, $Em7(13)Em$, Ebm , Dm , $Dm7(13)$, $G7(b13)$, $G7(b13)\#11$

1.

Chord symbols: $Cmaj9$, $D^\circ7$, $D7(9)$, $Bm7$, $Bb7sus4$, $Esus4/A$, $D7(b13)_{5,9}$

B

2. Fin

Chord symbols: $D7(b9)$, $D7(9)$, G , $G7$, $G7(13)$, $G7(9)$, $G\Delta$

14. rit.

Chord symbols: $A7$, $A7(9)$, $D7$

19. a la A y B

Arpeggio libre

Similitudes del jazz y el bolero

Debido al trabajo realizado en esta tesis se logra comprender el mérito y gran valor que tiene un género musical como es el bolero, una herencia en donde van implícito el legado musical en las composiciones que surgieron en esa época y los grandes intérpretes, ejecutantes y compositores que se desarrollaron en esos años. El bolero en México, aparte de mostrar las vivencias y sentimientos de ese tiempo, logró vincular a la alta sociedad con la clase media y con los pobres de un país que entraba de lleno a la modernidad, siendo así la música popular que más se escuchaba en esos años. En los años 40 por ejemplo, uno de los géneros más escuchados en nuestro país era el jazz, género musical que tiene una estructura similar a la del bolero. Para demostrar que este género tiene similitud y es flexible se realizaron tres arreglos de temas de bolero.

Amar y Vivir de Consuelo Velázquez Torres (1916-2005)

En este arreglo se utiliza una introducción en la métrica de 5/4 usando un motivo de dos compases, en forma de unísono, posteriormente se presenta el motivo principal; es necesario aclarar que la medida de compás de esta canción tiene forma binaria en 4/4 o compasillo binario como se le conoce. Además de cambiar la rítmica de la melodía, también se propone una re armonización del mismo. En la versión original de esta composición sólo se emplea el primer grado y la dominante en la parte A; en la parte B se emplea la subdominante menor a tónica y su dominante de acuerdo con la tonalidad. Por ejemplo: en la letra A| Dm y A7 y en la Letra B| Cm, Dm y A7.

En el arreglo utiliza aproximación cromática, sustituciones, acordes alterados en la letra A. En la letra B cambia la métrica a 4/4 y la armonía tiene movimiento por aproximación cromática y movimientos por cuartas para concluir el tema con un obligado en forma de unísono. Ver el ejemplo en la partitura y escuchar en el siguiente enlace²⁹.

²⁹ <https://youtu.be/DAz3FDF8yXo>

Amar y vivir

Consuelo Velázquez
Arreglo: Enrique Palomeque

Intro

Piano

5

A

9

13

17 B

Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measure 17: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Measure 18: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Measure 19: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Measure 20: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Bass clef: Measure 17: Gm7, G7. Measure 18: Cm7. Measure 19: B^, Bb+. Measure 20: Eb^.

21

Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measure 21: C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Measure 22: C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Measure 23: C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Measure 24: C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. Bass clef: Measure 21: D7, Eb^, Am7(b5), D7(b9). Measure 22: Gm7, G7. Measure 23: Am7(b5), D7(b9). Measure 24: Gm7.

26 *Soli*

Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measure 26: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Measure 27: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Measure 28: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Measure 29: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Bass clef: Rest.

D.C., Solos
(Intro sencillo)

Flor de Azalea de Manuel Esperón González (1911-2011)

Este tema está compuesto en tonalidad menor y ocupa su cuarto grado menor y la dominante y la dominante de la dominante en la parte A. En la parte B modula al tercer grado mayor para después regresar a la armonía empleada en la parte A.

Ejemplo: A |Gm|Cm|D7|Gm| en la parte B |Cm|Bb| regresa a la armonía de la letra A.

En el arreglo propuesto se inicia con una introducción en el bajo con el ritmo de Guaguancó en la tónica menor, después comienza el motivo principal del tema y utilizó una progresión armónica por aproximación cromática para llegar al cuarto grado menor con un *slash chord* en el bajo, después hay un movimiento hacia el cuarto grado menor y luego hay movimiento armónico por cuartas para reposar el tema en una sustitución armónica por el sexto grado menor suspendido y concluye en el segundo grado bemol con *slash* en forma de dominante. Se repite la letra A nuevamente. En la letra B cambio al ritmo de África utilizando una progresión armónica por sustitución en forma descendente y después retomo parte de la letra A en movimientos por cuartas y sustituciones para terminar la frase en la tónica menor de la pieza. Después hay una improvisación del bajo sobre la armonía de la parte A y sobre esta misma armonía hay un espacio para la improvisación de la percusión. Continúa un interludio con los metales y después cambia a ritmo de *swing* con un *solí* antecediendo al espacio de la improvisación para el saxofón y la trompeta para luego tocar el *solí* nuevamente y retomar la parte B del tema. El tema concluye con un obligado en los metales para finalizar solamente con el bajo, el piano y la percusión en el ritmo de *Batá*. Ver en el arreglo en la siguiente partitura o escuchar el tema en el siguiente enlace.

Flor de Azalea

Manuel Esperón

Enrique Palomeque Gutierrez

The musical score is for the piece "Flor de Azalea" by Manuel Esperón, arranged by Enrique Palomeque Gutierrez. It is written in 4/4 time and features the following instruments and parts:

- Tenor Sax:** Part 1, marked "Intro Piano x4 veces" and "Cm9(#5)".
- Trumpet in B \flat :** Part 1, marked "Intro Piano x4 veces" and "Cm9(#5)".
- Conga Drums:** Part 1, marked "x4 veces" and "Guaguancó".
- Drum Set:** Part 1, marked "x4 veces".
- Electric Bass:** Part 1, marked "x4 veces", with notes and chords: B \flat m7, A \flat 7b(13), G \sharp dis, E \flat m7/G \flat .
- Piano:** Part 1, marked "x4 veces", with chords: B \flat m9(#5), A \flat m7(#5), A \flat \circ 7, E \flat m7/G \flat .
- Mezzo-Soprano:** Part 1, marked "x4 veces", with a vocal line.

Flor de Azalea

7

T. Sax.

7

B♭ Tpt.

7

C. Dr.

D. S.

7

E.B.

7

Pno.

7

Mezzo

Chords: C7/G♭, F7, B♭m7, B♭/D, E♭m7, B7, G♭7(b9)(b5), F7, E♭m7(add11)/B♭, B♭m(add9)/D♭

Flor de Azalea

3

13 1. 2. X2 vez

T. Sx. Africa X2 vez

B \flat Tpt. Africa X2 vez

C. Dr. X2 vez Africa X2 vez

D. S. Africa X2 vez

E.B. B \flat m7maj Ab7 G \flat _s u s 9 B7/F B \flat m7maj Ab7 X2 vez Africa

Pno. D \flat sus/G \flat X2 vez Africa

B \flat m7maj Ab7(9) D \flat sus/G \flat B7/F B \flat m7maj Africa

Mezzo X2 vez Africa

Flor de Azalea

4

19

T. Sx.

B \flat Tpt.

C. Dr.

D. S.

E.B.

Pho.

Mezzo

A \flat 7 B \flat m/G \flat Fm7 E \flat m7 A \flat 7sus9 A \flat 7 G \flat (1 3)

A \flat 7(9) G \flat maj B \flat sus9/F E \flat m7 G \flat maj7(add9)/A \flat C7(♭13)sus/A \flat A \flat 7(9)/G \flat

Flor de Azalea

25

T. Sax.

25

B♭ Tpt.

25

C. Dr.

D. S.

25

E.B.

25

Pno.

25

Mezzo

Chords: Cm7(♭5) F7(♭9) B♭7 Ebm7 G♭/D♭ Bm7 B♭m7maj A♭7 G♭Maj

Chords: Cm7(♭5) F7 B♭7(♯5) Ebm7 G♭/D♭ Bm7 B♭m7maj A♭ G♭maj

32 1. 2.

T. Sx. *Guaguancó*

B \flat Tpt. *Guaguancó*

C. Dr. *Guaguancó*

D. S. *Guaguancó*

E.B. *Guaguancó*
 32 G \flat Maj F m7 B \flat m7

Pno. *Guaguancó*
 32 G \flat maj B \flat sus9/F B \flat m7

Mezzo *Guaguancó*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Guaguancó'. It consists of seven staves. The top staff is for Tenor Saxophone (T. Sx.) and includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The second staff is for B-flat Trumpet (B \flat Tpt.). The third and fourth staves are for Conga (C. Dr.) and Bongos (D. S.), both showing rhythmic patterns with vertical lines. The fifth staff is for Electric Bass (E.B.) and includes a melodic line with notes and rests, and chord diagrams for G \flat Maj, F m7, and B \flat m7. The sixth staff is for Piano (Pno.) and includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with chord diagrams for G \flat maj, B \flat sus9/F, and B \flat m7. The seventh staff is for Mezzo-soprano (Mezzo) and includes a vocal line with notes and rests. The key signature has three flats (B \flat , E \flat , A \flat), and the time signature is 4/4. The piece is marked 'Guaguancó' at the end of each staff.

La propuesta planteada en los dos temas fueron interpretarlos en ritmos diferentes a la versión original, utilizar distinta armonía, métrica, ritmos y estilos para escuchar los temas en otro plano sonoro y con un nivel de ejecución más difícil. Todo esto con la finalidad de mostrar la flexibilidad del género, en este caso el bolero, y emplear ciertos elementos obtenidos gracias al trabajo analítico empleado y propuesto en este proyecto.

Es importante hacer un análisis para llegar a conocer y asimilar los elementos que debe tener un pianista para poder interpretar en la forma que caracterizó y definió un estilo dentro del bolero. Derivado del trabajo de investigación se concluye que los elementos que se mencionan a continuación son importantes para un pianista que tiene el interés por interpretar el bolero con el estilo referido:

- Hacer una introducción, de preferencia con el mismo motivo y en la tesitura aguda y de forma octavada. También es aconsejable hacer el uso de escalas y arpeggios, de preferencia sobre la progresión armónica del tema, que por lo general es iim7-V7-I de tonalidad mayor o iim7(b5)-V7(b9)-im7 de tonalidad menor.
- Se debe considerar hacer una preparación previa al cantante para que pueda tener la tonalidad como guía. Esto se puede hacer tocando el motivo principal del tema o tocando la armonía principal del tema.
- Cuando el cantante lleva el tema principal, es necesario tocar en matiz de piano y de preferencia hacer las intervenciones de forma breve. Cuando se toca la parte B, de preferencia se debe hacer un cambio en el ritmo para que sea notoria esta parte y contraste con la parte A.

Tema

INTRODUCCIÓN

TEMA A

TEMA B Cambio de ritmo

Final del tema

- Cuando llega el turno al pianista, es necesario procurar usar una armonía no tan llena de acordes jazzísticos. En el caso de emplearlos, que sea sólo lo necesario porque es posible confundir al cantante en relación con la tonalidad. Así también tocar con solo referencial.³⁰

³⁰ Se le conoce solo referencial al momento que el instrumentista hace un solo, pero siempre se va escuchando el tema de la pieza, es como escuchar el mismo tema, pero de una forma variada. Para este tipo de solo hay

- Para hacer más énfasis a la participación del piano, se aconseja preferentemente tocar en la tesitura aguda y de forma octavada.
- Cuando el cantante reposa parte de la letra, es recomendable hacer una respuesta, de preferencia que sea breve. Estas respuestas pueden ser melódicas o armónicas.
Melódicas: empleando el uso de escalas, arpeggios, o variaciones del motivo principal.
Armónicas: utilizando los acordes de la tonalidad de la pieza. El acorde puede ser tocado en diferentes posiciones, en estado fundamental o en inversiones.
- Para finalizar el tema, no es necesario hacer modulaciones armónicas o cambios rítmicos ya que el género y esta parte conclusiva no los requieren.
- Es necesario conocer las progresiones de ii-V7-I en modalidad mayor y menor, así como los *turn and round*, ya que en la mayoría de los temas de boleros se utilizan dichas progresiones.
- También hay que conocer conceptos básicos de la armonía como sustituciones, dominantes auxiliares, cadencias, progresiones por cuartas. La progresión de bolero como se le conoce actualmente básicamente es: I maj-iim7-iiim7-iiib disminuido, iim7 y V7. En un cifrado en la tonalidad de C quedaría de la siguiente manera: Cmaj-Dm7-Em7-Eb disminuido Dm7 y G7. Esta progresión es empleada por lo general en la mayoría de los boleros.
- Hay temas que están compuestos en tonalidad menor y después cambian a modo mayor. Esto requiere conocer las tonalidades en ambos modos y también saber los relativos que tiene cada tonalidad. Por ejemplo: Am7 es una tonalidad relativa de Cmaj. Y Cm7 es una tonalidad relativa que pertenece a Ebmaj. De ahí que como se mencionó anteriormente es necesario conocer y dominar los principios básicos de armonía.
- Aunque se cataloga al piano como un instrumento de cuerdas, se considera dentro de la sección rítmica. Es decir, es un instrumento percutivo. Esto provee al pianista de otras herramientas para poder enriquecer un tema. Reynolds Peña aprovechaba los recursos del piano para poder emplearlo en el momento de interpretar un bolero.
- Es importante escuchar y conocer ritmos y otros estilos de música que se tocaron anteriormente para así poder darle una variación a un tema de bolero.
- Con relación a lo melódico también es necesario conocer de escalas mayores y menores, arpeggios en todas las tonalidades, acordes semidisminuidos, disminuidos y dominantes.

diferentes maneras de aprenderlo. Un ejemplo de quien hacía el solo referencial, es el maestro Louis Amrstrong tocando *La vie in rose*. En este tema podemos escuchar al tema de una forma variada u ornamentada.

- Emplear distintos toques en el piano como *staccatos*, *portatos*, *legatos*, y emplear diferentes tipos de dinámicas como *crescendo*, *decrescendo*, *ritardando* o *rubatos*.

En el primer capítulo menciona que una de las influencias en el bolero fue la música lírica, estilo que tiene sus orígenes en la música occidental, por ende, no hay que descartar que en este estilo ha existido un trabajo dentro de la composición y ejecución en pro del piano. Por eso es necesario escuchar y conocer las bibliografías de los compositores de la música clásica que dejaron un legado pianístico.

Conclusiones

Se espera que este proyecto aporte herramientas y elementos a todo individuo que esté interesado en conocer el origen y la evolución que el bolero experimentó para llegar a convertirse en uno de los géneros musicales que le da identidad a México, además de la música ranchera y quienes lo configuran, el mariachi.

Compartir conceptos armónicos, melódicos y rítmicos que se encontraron a través del análisis musical de estos pianistas. Esto puede servir a conocer y asimilar elementos musicales que utilizó cada uno de ellos, una vez conociendo estos elementos, se podrá ejecutar un tema de bolero tratando de hacer una interpretación más parecida al estilo pianístico que existió en la época de oro del bolero.

En opinión personal del autor, el bolero es uno de los géneros musicales que más escuchaba en casa desde que tengo uso de razón; en la radio, la televisión, en el reproductor de discos de acetato, vinilo o cassette, en las fiestas que se celebraban en Pijijiapan, lugar de donde soy oriundo. Deseo mencionar que, en casa, particularmente, fue donde tuve contacto con este género, a través de mis padres quienes siempre cantaban algún tema de bolero continuamente, y ahí mismo pude familiarizarme más con este género como músico ya que siempre se realizaban ensayos con el grupo de la marimba orquesta, agrupación perteneciente a la familia y era común aprender la melodía o armonía del repertorio marimbístico; es ahí que incluían temas, algunos temas de boleros.

Por último quiero expresar que otra de las razones principales de este proyecto fue investigar para conocer y transmitir la importancia y el valor que tiene uno de los géneros más escuchados de la música popular mexicana y de los grandes intérpretes en el piano que han existido, desde mi punto de vista es posible que el más popular fue el maestro Lara y Mario Ruíz Armengol dentro y fuera del país, pero es indispensable mencionar a un gran pianista que además de ser partícipe de innumerables interpretaciones de boleros y música popular latinoamericana es un pianista chiapaneco, él maestro Reynolds, quien tuvo su permanencia como un buen intérprete y ejecutante del piano.

Además, para que los jóvenes aquí en México, que comienzan en el quehacer musical, tengan en cuenta que antes de interesarse por otros géneros musicales de otros países, se interesen por conocer la historia de la música y las obras hechas por músicos y compositores que llegaron a tener proyección a nivel mundial, y que gracias a esas aportaciones el bolero es un patrimonio

importante en la música mexicana al igual que el Jazz, género que coincide en los tipos de lugares donde se comenzó a escucharse el bolero en México

Referencias

- Alcaraz, José Antonio (1996). *Carlos Chávez: Un constante renacer*. México City, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Arvizu, R. (29 de octubre de 2009). Amparo Montes. Popurrí Hnos. Domínguez. Obtenido de Archivo de video: <https://www.youtube.com/watch?v=eii4IpgLfHg>
- Arvizu, R. (30 de septiembre de 1999). *Marilú, la muñequita que canta*. TIEMPO, 1999. Obtenido de Archivo de video: <https://www.youtube.com/watch?v=9mXOk4uxZ8g>
Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos (AMEF).
- Aura, A. (1990). *La hora íntima de Agustín Lara*. Cal y Arena.
- Balam, J. (04 de Septiembre de 2015). Julieta Bermejo con Reynolds Peña. Obtenido de Archivo de video. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zEThcp4RNIg>
- Bazán, Bonfil Rodrigo. *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México*. Fondo de Cultura Económica, México D.F. 2001. Peermusic, BMI-Broadcast Music Inc. y 4 sociedades de derechos musicales
- Citma, Carlos. (Abril de 2013) EcuRed
https://www.ecured.cu/Las_alturas_de_Simpson
- Martínez Frausto, Ernesto. (5 diciembre de 2016) Hasta que el cuerpo aguante 103.7 fm
<https://www.elcuerpoguanteradio.com.mx/programa-del-09-diciembre-2016-guty-cardenas-nacio-hace-111-anos/>
- Moreno y Marrero, Alejandro C. (25 de enero de 2008) Bienmesabe
<https://www.bienmesabe.org/noticia/2008/Enero/pepe-sanchez-1857-1918-creador-del-bolero-latinoamericano-como-genero-musical>
- Lara, Agustín. *Su voz y su piano Vol. 2* © 1998 Peerless, S.A. de C.V., 2002 Peerless MCM, S.A. de C.V. Composer: Agustín Lara.
- Ortega, Josefina. (Marzo, 2022) dcubanos
<https://www.dcubanos.com/sabiasque/agustin-lara-en-la-habana/>
- Raetz, E. (Febrero de 2010). Herencia latina.
http://www.herencialatina.com/Proyecto_Paloma_Evelyn_Raetz/proyecto_la_paloma_Herencia_Febr_Mar_2010.htm

Bibliografía.

- Bruschetta, Angelina (1993). *Yo lo vi nacer al amor y a la fama. En todo lo que quería saber sobre Agustín Lara*, edited by G. Mendizábal and E. Mejía (pág. 43-54). México City, Editorial Contenido.
- Cabello Moreno, Antonio (1975). *Panorama musical de la Ciudad de México*. México City, DDF.
- Carredano, Consuelo (1992). Felipe Villanueva. Mexico City, CENIDIM.
- Cruz, M. A. (29 de Mayo de 2019). *Biografía de Reynolds Peña*. (E. P. Gutiérrez, entrevistador) Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.
- Dueñas, Pablo (1993). *Bolero: Historia documental del bolero mexicano*. Mexico City.
- Enguino, K. R. (01-08 de Mayo de 2009). Sebastian Iradier Salaberri (I/II). Obtenido de euskonews: <http://www.euskonews.eus/0484zbk/gaia48401es.html>
- G. M. G. (1995). *Solamente una vez Agustín Lara. Somos uno* (pág.6-57).
- García Ayuardo, Clara (1994). *A World of Images: Cult, Ritual, and Society in Colonial México City. In Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in México*, edited by William H. Beezley, C. English Martin, and William E. French (pág. 77-93) Wilmington, Del. SR Books.
- Hess, Carol (1995). *El Salón México, Chávez, Copland, and American Music*. Sonneck Society for American Music 21(2): 5-8.
[http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1K7HCWL3T-](http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1K7HCWL3T)
<http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/sevilla/35-rodriguez.pdf>
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/download/57191/50745>
- Huajaca, Verónica (2005). *Agustín Lara*, Editorial Trillas, México, 1987
- Leal, Néstor. *Hora y deshora. Boleros. La canción romántica del Caribe (1930-1960)*. Grijalbo Venezuela, 1992. *Literatura y lingüística*, (18), pág. 101-120.
<https://dx.doi.org/10.4067/S0716->
- Loyola Fernández, José. *En ritmo de bolero. El bolero en la músicaailable cubana* (Río Piedras, Ediciones Huracán, 1996).
- Malzarraga, Javier Ramos (1993). *El último día feliz de Agustín Lara. Todo lo que quería saber sobre Agustín Lara*. Mexico City, Editorial Contenido, pág. 19-28.
- Manuel, P. (2009). *Creolizing Contradance in the Caribbean*.
- Kay, June (1964). *Las siete vidas de Agustín Lara*. Mexico City, El Universal Gráfico.
- Marrero, J. (2016). *Apuntes históricos del bolero. Pensamientos y reflexiones* (marzo-septiembre) UNAM, pág. 210-228. Disponible en: Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. México: Gilli.

- Mejía Prieto, Jorge. *Historia de la radio y la televisión en México*. Mínima Oral celebrado en Sevilla del 26 al 28 de noviembre de 2001. (pág. 511-527).
- Muñoz-Hidalgo, M. (2007). *Bolero y modernismo: la canción como literatura popular*.
- Negus, Keith. *Popular Music in Theory. An Introduction* (Cambridge: Polity Press, 1996).
- Novo, Salvador. *Nueva grandeza mexicana*
- Pineda, Adela (1990). *La evolución del bolero urbano en Agustín Lara*. Heterofonza XXI (pág. 102-103), January-December, 4-23.
- Pineda, Adela (1990). *La evolución del bolero urbano en Agustín Lara*. Heterofonía 21 (pág. 102-103): 4-23.
- Pomade, R. (01 de Abril de 2004). A legend in his time: composer Agustin Lara. <https://www.mexconnect.com/articles/1062-a-legend-in-his-time-composer-agustin-lara>
- Ramírez Sánchez, Xóchitl, y Eduardo Ninón Sotán. *El estudio de la cultura de masas en México*. En Néstor García Canclini (compilación), *Cultura y Pospolítica. Relaciones*. Revista Transcultural de Música (2). Disponible en: Reuter, Jas (1981). *La música popular de México: Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. Mexico City, Panorama Editorial.
- Rodríguez P, J. (2004). *El bolero: historia de un amor y de algo más*. En M. Alvar (2004). *De la canción de amor medieval a las soleares*. Actas del III Congreso Internacional Lyra
- Rodríguez, Dionicio y Soliera, Nery. *Agustín Lara: El Schubert jarocho*, Haba, México.
- Sánchez, P. R. (02 de Marzo de 2014). Mario Ruíz Armengol. Excelso músico mexicano, orgullosamente veracruzano. <http://www.mruizarmengol.com/index.html>
- Sevilla, Amparo, (1990). *Danza, cultura y clases sociales*. Mexico City, INBA. Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla. Disponible en: *Silenciosa*. José Antonio Méndez-Mario Ruíz Armengol y su Orquesta Perlas Cubanas: *Hay que vivir el momento* © 2014. Vintage Music Released on: 2014-04-02
- Sordo Sodi, Carmen (1982). *La música mexicana en la época del Presidente Benito Juárez*. In *Die Musikkulturen Lateinamerikas* (in Spanish), edited by R. Gunther (pág. 299-325) Regensburg: Gustav Bosse. *Traoesia journal of Latin American Cultural Studies*, 3 (1994), pp. 199-213.
- Trejo, Ángel (1992). *¡Hey, familia, Danzón dedicado a!* Mexico City, Plaza y Valdés. *Tu bolero soy yo*. (1998). Revista Imagen, núm. 31, jun-ago. Revista del Consejo Nacional de La Cultura, Caracas.

Discografía.

Amor de sangre. María Luisa Landín con *La voz del alma* © 1960 RCA Victor Mexicana, S.A. de C.V. Released on: 2012-11-12 Composer, Lyricist: Mario Ruiz Armengol. Other: Orquesta de Rafael de Paz.

Cien años. Reynolds Peña. *Su piano y sus ritmos instrumentales de la Época de Oro Vol. 1* © 2020 Grammpadmusic Released on: 2020-11-24 Producer: Adolfo Tapia Moreno. Composer:Fuentes-Cervantes.

Contigo en la distancia. Popurrí de Reynolds Stone y su Orquesta. Instrumentales para Recordar Vol. 3 © 2020 Grammpadmusic Released on: 2020-09-22 Casa Odeón: UMG (en representación de Musart); LatinAutorPerf, LatinAutor-PeerMusic,

Día nublado. Mario Ruíz Armengol, Bossa Nova RCA Victor © 1962 RCA Victor Mexicana, S.A. de C.V. Released on: 2013-01-07. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos (AMEF).

El piano y la música de Mario Ruiz Armengol © 1960 RCA Victor Mexicana, S.A. de C.V. Released on: 2012-11-12.

Farolito. Composición del maestro Agustín Lara en su propia voz y en la del excelente cantante Alejandro Algara. Aparece también en el video el reconocido actor Guillermo Orea.

Frenesí. Reynolds Stone y Su Orquesta Instrumental. Para Recordar Vol. 1 © 2020 Grammpadmusic.

Historia de un amor y de algo más. Rodríguez P, J. (2004). En M. Alvar (2004). *De la canción de amor medieval a las soleares.* Actas del III Congreso Internacional Lyra.

Humanidad. Al Piano Mtro. Reynolds Peña. Programa *Boleros y un poco más* con la presencia de Doris, Alberto Angel "El Cuervo" y Jorge Macías.

Inolvidables de Norteamérica Vol. 1. Orquesta del Maestro Reynolds Peña. Producción Musical de Agosto de 1969.

Las Alturas de Simpson. Gus, A. (11 de Marzo de 2015). Obtenido de Archivo de video. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EKbKTs7ZObl>

Mario Ruíz Armengol. Sánchez,P.R. (02 de Marzo de 2014). *Excelso músico mexicano, orgullosamente veracruzano.* Obtenido de:<http://www.mruizarmengol.com/index.html>

Mujer. Programa *Boleros y un poco más*, de Doris y Alejandro Montessoro. Mtro. Reynolds Peña,piano. Mtro. Luis Enrique Ramos, Violín. © / Canal Once / Derechos Reservados.

Mujer Artist: Agustin Lara Accompaniment, vocal y acompañamiento al piano por el autor.
Record Label: Peerless Catalogue Number: 7079 Matrix Number: 244 Recording Format:
78. Tovar, M. C. (23 de Junio de 2015). Reynolds Peña. Obtenido de Archivo de video.
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=3unKKdkE_KM

Muchachita (Little Angel) Andy Russell RCA 100 años de música © 1953 RCA Victor Mexicana,
S.A. De C.V. Released on: 2001-11-07 Other: Orquesta de Mario Ruíz Armengol
Composer, Lyricist: Mario Ruíz Armengol. Composer, Lyricist: Fernando Fernández.

Sabor a mí, Orchestra plays Mario Ruiz Armengol (A. Carrillo) Disc Collection "Hispanic
American Musical Seleccion Pareyón Torreblanca, Roberto (2001). *La época romántica de
México*. México City, Self Published

Solamente una vez. Agustín Lara El Inmortal Flaco de Oro © 2016 RHI bajo licencia THAI
Records Released on: 2016-03-09.

Solamente una vez. Agustín Lara The Originals-Agustin Lara Sings His Songs © 2006 YOYO
USA, Inc.

Su Piano y Ritmos. RCA VICTOR. Artist: *Agustin Lara Accompaniment*. Record Label, Victor
Catalogue Number: 70-8339-B Matrix Number: M-092076 Recording Format: 78.

Sorpresa. Reynolds Peña. *Su piano y sus ritmos. Éxitos de la época de Oro*. En Piano 6 © 2020
Grammppadmusic Released on: 2020-11-24 Producer: Adolfo Tapia Moreno. Composer:
Curiel Barba Gonzalo/ Espriú Herrera Alfonso.

Ternura. Mario Ruiz Armengol-Arturo Xavier González. Mario Ruiz Armengol y Arturo Xavier
González © 2008. Ediciones Pentagrama Released on: 2008-05-08.