

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

LA CONSOLIDACIÓN DE LA TRADICIÓN DEL ACORDEÓN EN EL VALS
CRIOLLO LIMEÑO

Tesis para optar el grado de Licenciada en Música

Autor:

Nataly Cubillas Rivera

Asesor de tesis:

Mg. Fred Rohner Stornaiuolo

Jurado:

Luis Peirano Falconí

Aurelio Tello Malpartida

Lyscencia Durazo Córdova

Lima - Perú

2016



Para mi padre, Oscar Cubillas.



AGRADECIMIENTOS

Expreso mis más sinceros agradecimientos a mi asesor Fred Rohner, quien a través de sus meticulosos consejos y una exigencia constante me ha permitido ampliar mis alcances acerca de la investigación académica de la música y desarrollarla con ambición. De igual manera, estoy muy agradecida con el coleccionista Luis Enrique Plascencia por haberme abastecido de una importante cantidad de material musical y por su gran interés en mi tema de investigación, así como con Juan Miguel Barandiarán por los aportes musicales brindados.

De manera especial, deseo agradecer al trompetista Brandon Lázaro por su constante apoyo y colaboración, al pintor Jorge Luis Díaz Luna por toda la confianza que siempre depositó en mí y a los músicos Jorge Venegas y Alfredo Salazar, por las palabras de aliento que me brindaron siempre y por su grandiosa amistad. Agradezco a mi tío Juan Salmerón las conversaciones de corte musical que siempre me regaló y a través de las cuales me motivó a seguir aprendiendo cada vez más.

Particularmente, agradezco con mucho cariño al maestro y acordeonista Pedro Málaga Arce, quien desde siempre estimuló en mí el estudio del acordeón y quien también representó, a través de sus anécdotas y su inagotable música, una de las motivaciones más importantes para el desarrollo de la presente investigación.

Finalmente, agradezco profundamente a mi padre, Oscar Cubillas, quien ha apoyado incondicionalmente mi decisión por seguir la carrera de música y ha estado presente en cada paso importante que he dado. Por todas las experiencias profesionales y personales que me comparte, por su constante preocupación y por cada uno de sus abrazos, es que le dedico a él este trabajo.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| ESTADO DE LA CUESTIÓN Y REFERENTES TEÓRICOS | 5 |
| PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y OBJETIVOS | 13 |
| METODOLOGÍA | 14 |
| CAPÍTULO 1: LA LLEGADA DEL ACORDEÓN AL PERÚ | 18 |
| 1.1. Las tradiciones musicales del acordeón en América latina..... | 19 |
| 1.2. El acordeón en el Perú y su introducción a la música peruana | 24 |
| 1.3. La introducción del acordeón a la capital | 30 |
| CAPITULO 2: EL ACORDEÓN EN LA MÚSICA DE LIMA (1940-1960)..... | 36 |
| 2.1. La influencia del tango argentino en la popularización del acordeón y en su introducción a la música criolla..... | 37 |
| 2.2. El surgimiento de un mercado comercial del acordeón en el país | 54 |
| CAPÍTULO 3: LOS FACTORES DETERMINANTES PARA LA CONSOLIDACIÓN DEL ACORDEÓN EN LA EJECUCIÓN DEL VALS CRIOLLO LIMEÑO (1960-1980)..... | 67 |
| 3.1. Colección Melodías populares para acordeón a piano | 68 |
| 3.2. Los acordeonistas que influyeron en el desarrollo de la música criolla limeña | 79 |
| 3.3. La discografía de música criolla con acordeón..... | 89 |
| CONCLUSIONES | 102 |
| BIBLIOGRAFÍA | 105 |
| DISCOGRAFÍA..... | 115 |
| APÉNDICE..... | 119 |

RESUMEN

El acordeón es uno de los instrumentos que mejor ha sabido consolidar su presencia en algunas de las tradiciones musicales más representativas del folklore europeo contemporáneo. Del mismo modo, desde su llegada a América Latina, este instrumento se incorporó a algunas de las tradiciones musicales más características de países como Argentina, Chile, México o Colombia. El Perú, al igual que la mayoría de países latinos, también incorporó el acordeón en algunas de sus expresiones musicales más tradicionales. Aunque su uso se asocia el día de hoy sobre todo con algunas músicas regionales andinas, este no ha logrado consolidar un lugar notorio en el imaginario musical de los peruanos. No obstante, este instrumento ejerció un papel significativo en el folklore nacional, no solo en la vertiente andina, sino que su uso fue frecuente también en la práctica musical popular de la capital. Hacia mediados del siglo XX, el acordeón gozó de un periodo de apogeo que se vio reflejado en su inserción en el mercado musical peruano y en el incremento de una actividad pedagógica que lo colocaba entre los instrumentos preferidos por los limeños; sin embargo, la evidencia más importante de este apogeo fue la introducción del acordeón como parte de la instrumentación característica de uno de los géneros musicales más representativos de la identidad nacional: el vals criollo limeño. A través del análisis de los registros musicales que han perdurado a través del tiempo (tanto los testimonios musicales escritos como la discografía), en este trabajo se demuestra el sitio que el acordeón logró consolidar en la interpretación de la música criolla desarrollada en la capital, sobre todo en el vals, entre las décadas de 1960 y 1980.

ABSTRACT

The accordion is one of the instruments that has best consolidated its presence in some of the most representative of contemporary European folk music traditions. Similarly, since its arrival in Latin America this instrument was incorporated into some of the most characteristic musical traditions from countries like Argentina, Chile, Mexico or Colombia. Peru, like most Latin countries, incorporated as well the accordion in some of its more traditional musical expressions. Although its use is especially associated with Andean regional music today, the accordion has not managed to consolidate a notorious place in the musical imaginary of Peruvians. However, this instrument had a significant role in national folklore, not only in the Andean music, but its use was also common in the popular musical practice of the capital. By the mid-twentieth century, the accordion enjoyed a heyday period that was reflected in its insertion into the Peruvian musical market and in the increase of an educational activity that placed it among the most preferred instruments by Lima; however, the most important evidence of this peak, was the introduction of the accordion feature as part of the instrumentation of one of the most representative genres of national identity: the Lima Creole waltz. Through the analysis of musical documentation that have endured over time (musical written testimonies and discography), this work shows that the accordion was consolidated in the interpretation of Creole music developed in the capital, especially in the waltz, between the 1960's and 1980's.



INTRODUCCIÓN

El vals criollo limeño es un género que surgió de la adaptación del vals vienés al contexto social y cultural de la capital peruana durante las últimas décadas del siglo XIX. En la actualidad, este género representa una de las expresiones musicales nacionales más importantes. Durante el proceso de desarrollo de este vals se fueron definiendo ciertas características musicales que respondieron a las necesidades de expresión de quienes lo interpretaron. En un inicio el vals criollo estuvo caracterizado, por ejemplo, por la voz aguda y potente del cantante debido a la falta de sistemas de amplificación, la simpleza armónica de las composiciones que estaba sujeta a la capacidad técnica de los ejecutantes de aquel entonces, o el uso de la guitarra o la bandurria como marco instrumental del género puesto que fueron éstos los instrumentos que estuvieron al alcance de la sociedad popular limeña de aquellos años (Lloréns y Chocano, 2009:85-89). Hasta antes de la década de 1930, la instrumentación del vals criollo fue bastante limitada, por lo que se basó principalmente en instrumentos de cuerda. La guitarra, la vihuela, la mandolina, el laúd y la bandurria fueron los instrumentos más utilizados para animar las fiestas populares limeñas en la etapa inaugural de la música criolla, conocida como la Guardia Vieja (1900-1930). A partir de la Generación de Pinglo, 1930, los diversos conjuntos de música criolla incorporaron nuevos timbres musicales, lo cual fue definiendo a su vez la interpretación del vals criollo limeño.

En la actualidad, la música criolla de la costa peruana utiliza todo tipo de instrumentos, entre los que podemos mencionar al cajón, la guitarra, el bajo, las castañuelas, la flauta travesa, el saxofón, el clarinete, el acordeón, el piano, la trompeta, el eufonio, la tuba, ente muchos otros (aun cuando no todos estos instrumentos se consideren patrimoniales); y cuyo uso se determina dependiendo del ritmo de música costeña que se interprete, la cual puede ser marinera, tondero, polca o vals (Miranda Tarrillo, 1989:37).

El acordeón a piano se integró a los ensambles de música desarrollada en la capital luego de un proceso de adaptación a través del cual cambió también la percepción de lo ‘criollo’ musical en la sociedad limeña. El panorama social de inicios del siglo XX está marcado por un marco festivo del criollismo. En esta época el vals popular se desarrolló en espacios populares como el callejón y las casas de vecindad y luego pasó a llamarse vals criollo. Posteriormente, surge el criollismo de las clases dominantes que adaptaron rasgos del criollismo popular a su propia práctica social (Ortega, 1986:96-97). De esta manera, la música criolla que inicialmente se tildó de ‘huachafa’ o propia de las clases sociales más bajas, es aclimatada a los espacios de entretenimiento de la aristocracia urbana de Lima. Bajo estas circunstancias, el acordeón comienza a interpretar música criolla y participa de la adaptación del gusto de las sociedades más altas por lo popular.

Para mediados del siglo XX, existieron las condiciones necesarias para el desarrollo del consumo masivo de acordeones. De acuerdo a lo que manifiestan acordeonistas peruanos como Pedro Málaga o Armando Becerra, el negocio de importación de las más reconocidas marcas europeas de acordeones como *Scandalli*, *Hohner*, *Paolo Soprani*, entre otras, se acentuó para las décadas de 1960 y 1970. Debido al gran interés del público por la música popular, en la que el acordeón tuvo su máximo desarrollo, una vez que se comenzaron a escribir y comercializar adaptaciones musicales de los éxitos locales o extranjeros para ser interpretados en acordeón, se generó una gran demanda por el instrumento. Este consumo de material musical para acordeón se fomentó también a través de las actuaciones de diversas agrupaciones que utilizaron el acordeón y también de los acordeonistas que figuraron en el medio local, los cuales fueron publicitados a través de revistas, cancioneros, además de los medios de comunicación como la radio y, más tarde, la televisión. Uno de los conjuntos que fue determinante para que los instrumentos de fuelle comiencen a interpretar música criolla fue la orquesta típica argentina, que trajo consigo bandoneones y acordeones que se incorporaron al ensamble

instrumental habitual de Lima para mediados del siglo XX. La incorporación de estos instrumentos no solo contribuyó a generar nuevos formatos de música criolla, como el orquestal, el dúo de voz y acordeón o tríos integrados por acordeón, guitarra y batería, sino que además concentró en el vals criollo nuevas características musicales de corte orquestal y académico, incluyendo virtuosismos técnicos del propio instrumento que no se habían utilizado hasta entonces. No obstante, en la actualidad, el uso del acordeón se encuentra restringido a las celebraciones de determinados departamentos de la sierra peruana, mientras que en la capital su uso decreció drásticamente a partir de la década de 1980.

Distinto es el caso de muchos de los otros países latinoamericanos como Colombia, Venezuela, Brasil, Argentina, Chile o México, cuyas tradiciones musicales no solo mantienen vigente la práctica musical del acordeón, sino que también lo incluyen dentro de los aspectos más representativos de su folklore nacional. Además, los países mencionados utilizan una mayor variedad de acordeones que la que se ha empleado e interpretado en el Perú donde el uso de dicho aerófono se ha circunscrito específicamente al acordeón de tipo cromático a piano.¹ Para poder explicar el proceso por el cual este instrumento inmigrante, además de popularizarse en el país, logra incorporarse en determinado momento a la instrumentación del vals criollo de Lima, hemos dividido el presente estudio en tres capítulos que corresponden a los tres periodos que permiten explicar el proceso de consolidación de este instrumento como parte de la tradición del vals criollo capitalino para la segunda mitad del siglo XX de manera cronológica.

En el primer capítulo abordaremos el proceso de introducción del acordeón a Latinoamérica y analizaremos la formación de algunas tradiciones musicales importantes de América Latina en las que el acordeón ha ocupado un papel protagónico. De igual modo,

¹ Esto podemos apreciarlo a través de las diversas agrupaciones extranjeras que además del acordeón a piano, utilizan, por ejemplo, el bandoneón (Argentina, Uruguay), el acordeón diatónico (Chile, Colombia, Venezuela, México), o el acordeón cromático a botones (Brasil, Argentina, Chile).

explicaremos cuáles fueron los ensambles de música peruana a los que se acopla el instrumento inicialmente y destacaremos algunas de las características más importantes de estos conjuntos. Para poder revelar la forma como el instrumento se introdujo en la capital peruana analizaremos la cultura de entretenimiento de los limeños de inicios del siglo XX. Esto último nos permitirá, a su vez, comprender los antecedentes del uso del acordeón entre la población de Lima y el papel que jugó la música extranjera en la penetración del instrumento antes de que llegasen los medios de difusión masiva (sobre todo la radio) que incentivaron aún más el consumo de las nuevas modas musicales durante las tres primeras décadas de 1900.

En el segundo capítulo explicaremos la relación directa que tuvo el tango con la introducción del acordeón en la música criolla capitalina. Para ello estableceremos un breve marco histórico acerca del género y su instrumental, y destacaremos la participación fundamental de un tipo de agrupación que marcó un precedente en la interpretación de la música criolla ejecutada por instrumentos de fuelle como el acordeón y el bandoneón: la orquesta típica argentina. Así también, explicaremos en qué consistió el desarrollo del mercado comercial del acordeón en la capital para mediados del siglo XX y demostraremos, a través de un análisis de los documentos impresos que se comercializaron en Lima para entonces, la relación que se estableció entre el acordeón y el vals interpretado en la capital.

Finalmente, en el tercer capítulo explicaremos cómo para 1960 se dio la consolidación de la tradición del acordeón en el vals criollo limeño. Para esto, presentaremos el análisis de una gran cantidad de material musical impreso que demuestra la recurrencia con la que se interpretó el vals criollo en acordeón. Estos materiales demuestran, asimismo, el interés de un público aficionado por el aprendizaje del instrumento y la teoría musical. En ese sentido, la consolidación del acordeón también significó un hecho importante para el mercado pedagógico musical peruano. Para poder comprender la importancia adquirida por este instrumento en esos años, pasaremos revista a los principales acordeonistas, extranjeros y locales, que se dedicaron a

componer, arreglar, interpretar y/o grabar música criolla en Lima y destacaremos sus principales aportes. Por último, para afianzar la idea de la consolidación del acordeón como parte del universo instrumental de la música criolla, analizaremos los discos más importantes en los que participó este instrumento y explicaremos cuál fue el rol musical que cumplió en dichas grabaciones y de qué manera influyó en la interpretación del vals criollo.

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y REFERENTES TEÓRICOS

A pesar de que en las últimas décadas ha habido muchísimas publicaciones sobre el vals criollo peruano, encontramos pocos estudios que aborden el tema de la instrumentación de manera explícita. Los principales aportes que han brindado los autores que han colaborado con la investigación del vals criollo se encuentran relacionados, principalmente, al estudio del contexto social y cultural sobre el que se desarrolló el género musical, al análisis de la música criolla como medio de comunicación o representación de la sociedad limeña o a sus más grandes exponentes vocales. Sin embargo, en todos estos trabajos la importancia otorgada a los formatos instrumentales con los que esta música se desarrolló es relativamente limitada. Pese a ello, la mención del instrumental que hemos hallado en diversos textos nos ha ayudado, en conjunto, a establecer un importante margen de análisis sobre el cual desarrollamos la presente investigación.

Uno de los primeros en investigar el fenómeno de la música criolla fue Aurelio Collantes. Además de *Historia de la canción criolla* (1956), Collantes publicó un estudio llamado *Documental de la canción Criolla* para 1972, en el cual describe, de manera anecdótica, algunos de los acontecimientos civiles y socioculturales más importantes de Lima ocurridos durante la llamada Guardia Vieja hasta la Generación de Pinglo. En el aspecto estrictamente musical, si bien este autor no explica de manera pormenorizada cómo fue el desarrollo de los géneros criollos más representativos; a través de la mención de diversos

artistas y de las principales celebraciones limeñas se refiere a géneros musicales como el yaraví, la marinera, la zamacueca, el tondero y el vals. Asimismo, presenta las referencias de diversos grupos musicales, tanto locales como extranjeros, a través de los cuales hemos podido hallar breves referencias instrumentales. Así, por ejemplo, encontramos desde instrumentos como vihuelas, guitarras, arpas, tambor, bombo y caja para acompañar el *Paseo los Amancaes* para 1851, hasta trompetas, saxofones, batería, guitarra y bajo que figuran en una fotografía de la orquesta peruana *Aleluya Jazz* para 1939. La gran cantidad de información suelta y sin conexión cronológica que presenta Collantes representa un importante collage de los personajes y de los eventos musicales más importantes ocurridos en la capital desde fines del siglo XIX.

Otro de los textos centrales, más claramente académico, que ha abordado la música criolla como fenómeno de estudio es *Música popular en Lima: criollos y andinos* de Lloréns Amico (1983), quien en la primera mitad de esta investigación se refiere al vals criollo en dos etapas principales: la Guardia Vieja y la Generación de Pinglo. Para la primera etapa, Lloréns se refiere a las fiestas y jaranas de callejón, a la evolución del ambiente urbano y a los motivos de reunión social comunes para inicios del siglo XX. Antes de pasar a la segunda etapa, Lloréns se detiene en lo que él llama el ‘periodo crítico’ de la música criolla, en donde se extiende acerca del impacto de la modernización en la capital y de todas las transformaciones sociales y musicales que esta provocó. Luego desarrolla con mucho detalle la Generación de Pinglo, en la que se refiere a los cambios musicales ocurridos en el vals criollo, debido a la influencia de la música extranjera, dentro de la cual señala al tango como uno de los géneros que representó una gran competencia comercial para la música criolla. Lloréns señala que la importancia de esta etapa reside, además, en las nuevas modalidades de producción y difusión musical que provocaron una organización musical distinta, por lo que surgió la especialización de tareas y

la separación entre el compositor, el arreglista, el director, el cantante y el instrumentista (Lloréns, 1983:59).

Por su parte, en *Música criolla del Perú* de Ricardo Miranda Tarrillo (1989) también encontramos referencias importantes acerca de los conjuntos instrumentales de Lima de inicios del siglo XX. Acerca del vals criollo, Miranda Tarrillo expone que entre fines del siglo XIX e inicios del XX, predominaron en Lima las zarzuelas españolas, las operetas italianas y los vales vieneses, los cuales influyeron en el desarrollo y en la composición de vales criollos (Miranda Tarrillo, 1989:63). El autor indica que las primeras composiciones de vales criollos eran “inexpresivos conjuntos de versos y fáciles melodías con marcado acento extranjero” (Miranda Tarrillo, 1989:97). Señala que esta percepción cambió para cuando se insertó la figura de Felipe Pinglo en la escena musical criolla limeña, por lo que le adjudica al compositor peruano el aporte de agregarle al vals criollo una nueva personalidad y una emoción social con la que se identificó el público consumidor. Con referencia al instrumental, señala que hasta 1940 los conjuntos criollos utilizaban de dos a tres guitarras y ocasionalmente un piano para acompañar sus temas y comenta cómo el pianista Lorenzo H. Sotomayor añade el contrabajo y establece el conjunto formado por contrabajo, piano y guitarra (Miranda Tarrillo, 1989:98). También explica que a partir de 1940 se van incorporando instrumentos como el saxofón y el clarinete en la música criolla y que la guitarra eleva su nivel técnico y aumenta sus posibilidades musicales gracias a músicos como Oscar Avilés, Pepe Torres, Javier Munayco, entre otros grandes guitarristas criollos (Miranda Tarrillo, 1989:138-142). A pesar de que no menciona al acordeón, el autor se refiere, a través de una anécdota, a la introducción del vals criollo al formato musical de la orquesta típica argentina para la década de 1940 (Miranda Tarrillo, 1989:104).

Uno de los trabajos que consideramos ha realizado mayores aportes con respecto al instrumental utilizado en la música criolla es la del compositor y músico César Santa Cruz, en

su libro *El Waltz y el Valse criollo* (1989). Santa Cruz desarrolla la historia del vals criollo desde la Guardia Vieja hasta la llamada Época de oro y menciona constantemente la instrumentación de los conjuntos musicales, tanto locales como extranjeros, que radicaron y trabajaron en Lima desde fines del siglo XIX. En primer lugar, describe a la estudiantina capitalina como el conjunto más representativo de la expresión popular para inicios de 1900 (Santa Cruz, 1989:16). La estudiantina interpretó diversos estilos de música de países americanos y europeos utilizando instrumentos de cuerda como guitarras, laúdes y bandurrias; y así como ésta, otras pequeñas agrupaciones como dúos, tríos y cuartetos que utilizaron los mismos instrumentos, también fueron reconocidos en el medio popular. Así también, comenta que para cuando llega el vals de Europa, este prescindía de un cantante debido a su complejidad instrumental y que los cambios que se dieron en la coreografía, también fueron experimentados por la música que, una vez popularizada en el país, pasó de ser interpretada en el piano a ser interpretada en la guitarra (Santa Cruz, 1989:22). Asimismo, detalla como el vals criollo que se va desarrollando reduce su dimensión y va incorporando instrumentos como el cajón para la década de 1950 (Santa Cruz, 1989:94), reincorpora otros como castañuelas o el piano e incluye nuevos timbres melódicos provenientes de instrumentos de vientos como el saxofón, la flauta travesa, el clarinete o el corno (Santa Cruz, 1989:166). Al igual que Miranda Tarrillo, a pesar de que no menciona el acordeón, Santa Cruz también se refiere a la anécdota, aunque la suya es completamente distinta, de la incorporación del vals criollo al repertorio de las orquestas típicas argentinas (Santa Cruz, 1989:86).

Otro músico que investigó el fenómeno del vals criollo fue la guitarrista Virginia Yep en su libro llamado *El valse peruano: análisis musicológico de una de las expresiones más representativas de la música criolla del Perú* (1998). En este breve estudio, Virginia Yep se explica principalmente la función musical de la guitarra en el vals criollo, lo cual representa su principal aporte. Incluye pequeños análisis musicales básicos en los que se aprecian extractos

de partituras de música criolla escritas para guitarra y en los que explica las posibilidades melódicas, rítmicas y armónicas del acompañamiento de la guitarra; instrumento que, junto con el cajón, son los únicos mencionados de manera explícita en su estudio como parte de la instrumentación del vals criollo.

Otro autor que, así como Aurelio Collantes, destaca diversos eventos sociales y musicales importantes ocurridos en Lima durante el siglo XX, es Manuel Zanutelli en *Canción criolla – Memoria de lo nuestro* (1999). En este libro Zanutelli se expresa acerca de los principales eventos de la sociedad limeña ocurridos durante el siglo XX y también acerca de los cantantes, músicos, compositores y conjuntos que sobresalieron en la capital, a través de diversas anécdotas de tipo social y cultural. Con respecto al vals, el autor identifica en este género a un importante medio de comunicación por el cual la sociedad limeña pudo expresarse emocionalmente y por ello, su difusión fue muy valorada. Acerca de este punto, Zanutelli cuenta, por ejemplo, cómo se premió la composición de vales criollos a través de certámenes o concursos que organizaban los programas radiales y que motivaban a la juventud a participar de la música criolla (Zanutelli, 1999:104-105). Si bien este autor no aborda el tema instrumental de los ensambles de manera central, sí es posible hallar en su trabajo las reseñas de un grupo de músicos extranjeros que radicaron en Lima y que participaron del desarrollo de la música criolla a través de la composición de vales criollos para mediados del siglo XX, entre las que se menciona a los músicos argentinos Rodolfo Coltrinari y Domingo Rullo, quienes forman parte importante de la presente investigación (Zanutelli, 1999:107). De igual manera, éstos músicos figuran en *El libro de oro del vals peruano* (2000) que publicó el cantante Eleazar Valverde junto al periodista Raúl Serrano. En este libro, los autores presentan—además de la selección de las partituras y las letras de los temas más destacados de la historia de la música criolla—la extensa lista de los músicos, cantantes y compositores más

importantes del género, que incluye a Coltrinari y a Rullo dentro del espacio dedicado a los artistas extranjeros más sobresalientes.

En su libro *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño* (2009), José Antonio Lloréns y Rodrigo Chocano realizan un extenso estudio de los diversos factores relacionados a la evolución del vals criollo como género y expresión cultural. Este trabajo incide, además, en el uso de letras de valeses, publicaciones e ilustraciones, gráficos estadísticos y diversas entrevistas a los principales exponentes del género, para explicar el proceso de transformación del vals. Con respecto a las novedades extranjeras, los autores describen cómo en Lima, el cine sonoro tuvo un gran éxito a través de las producciones argentinas y mexicanas (Lloréns y Chocano, 2009:127), y cómo la radiodifusión y la creación de audiencias radiales por emisoras comerciales fueron factores determinantes para que la actividad musical criolla llegara a su mayor apogeo entre fines de la década de 1940 y la de 1960 (Lloréns y Chocano, 2009:145). Acerca de la instrumentación del vals criollo, Lloréns y Chocano explican que, a partir de la década de 1940, esta utilizó, además del cajón, instrumentos de viento como saxofón, acordeón, flauta y trompeta, así como instrumentos de percusión como el bongó, la tumba, la conga, el cencerro y los instrumentos que corresponden a las versiones orquestales del vals como son los violines, violas, celos y contrabajo, tocados con arco (Lloréns y Chocano, 2009:180). De manera que, aunque brevemente, el autor hace mención del acordeón como parte del marco instrumental que corresponde al vals criollo de la Generación de Pinglo, por lo que representa una importante referencia para esta tesis.

Otro autor que aborda la presencia artística y musical argentina y su influencia en la música desarrollada en Lima, es Gerard Borrás (2012). En su libro *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* Borrás detalla la importancia que se le adjudicó al tango en nuestro país como consecuencia de factores como la difusión masiva del mercado discográfico, la llegada del cine sonoro y la generalización de la radio (Borrás, 2012:113). Así también, el autor

comenta cómo los importantes cancioneros criollos incluyeron una gran cantidad de tangos y de música extranjera en su contenido, por lo que en esta sección se refiere acerca del contenido del *Cancionero de Lima* de la siguiente manera: “En los números que corresponden a este periodo (1930), no es raro encontrar una decena de letras de tangos sobre la veintena de canciones que llenaban las tradicionales ocho páginas” (Borrás, 2012:115). A pesar de que no menciona el acordeón o aborda el tema instrumental del vals criollo de manera precisa, presenta una publicación extraída de la revista *Variedades* de comienzos del siglo XX que indica que el acordeón ya había llegado a la ciudad para 1915 (Borrás, 2012:37).

En otra dirección, los estudios de Raúl Renato Romero (2002) y Augusto Vera Béjar (2006) –si bien no abarcan la música costeña, sino la andina– resultan de gran importancia para esta investigación debido a que describen la instrumentación de diversas celebraciones populares de la región de la sierra peruana en las que hallamos la participación del acordeón, lo cual nos permite conocer la relación que tuvo el instrumento con la región. Romero, por ejemplo, desarrolla las características musicales de las principales fiestas que forman parte de la tradición campesina andina a través de diversas grabaciones de campo en vivo, realizadas en orden de difundir material tradicional popular que no esté ligado al mercado del disco comercial y representa un cuidadoso estudio descriptivo de los instrumentos y las funciones musicales que éstos desempeñan en los diversos conjuntos de los que forman parte. De acuerdo a sus grabaciones, los instrumentos más recurrentes son violines, arpas y una gran variedad de flautas. A pesar de que la mayoría de las recopilaciones musicales pertenecen a zonas rurales muy alejadas de las ciudades, menciona el acordeón en la danza *Qhapaq Colla* o ‘danza de llameros’, una expresión tradicional del Cusco (Romero, 2002:121), así como en la conformación de las estudiantinas puneñas y en los conjuntos de cuerda de Ancash (Romero, 2002:36).

Así como Romero, Vera también desarrolla el tema de las estudiantinas, pero con mucho más detalle y extensión, no sólo porque nació y se educó en la zona del altiplano, sino porque, además, Vera fue músico e integrante de las estudiantinas de dicho departamento. Su estudio incluye diversas danzas populares típicas de Puno, las cuales describe a nivel de coreografía, de música y de la puesta en escena. Vera menciona reiteradamente el uso del acordeón en la música de las pandillas puneñas, junto con mandolinas, violines, guitarras y guitarrones y otros instrumentos de viento para la interpretación de determinados géneros (Vera, 2006:42) El autor incluye, además, fotografías en las que se puede apreciar a los miembros de algunas estudiantinas con sus respectivos instrumentos como el Conjunto Masías en el que se aprecia una concertina (Vera, 2006:125), y una fotografía del Centro Musical Theodoro Valcárcel en la que se observa cuatro grandes acordeones entre guitarras, violines, mandolinas, y otros instrumentos de cuerda (Vera, 2006:126).

Como ha podido apreciarse, la bibliografía local sobre el instrumento es escasa. Si bien algunos de los autores mencionados se refieren al acordeón, estas referencias son breves y no constituyen un corpus orgánico que aborde a este instrumento como eje central de la investigación. Por este motivo, ha sido necesario recurrir a otro tipo de fuentes como los métodos de música escritos para el instrumento. Entre estos vale la pena destacar el *Método para acordeón de Enzo Gesualdo* y el *Método Hohner* que, además de música escrita para acordeón, incluyen un conjunto de notas de sus respectivos autores acerca del acordeón como instrumento, su historia y sus características en el medio musical universal.

Finalmente, aunque se trate de textos que abordan al acordeón como parte de otras tradiciones musicales, han sido de especial utilidad durante esta investigación algunas de las ideas y de los planteamientos de Helena Simonett (2012), Marion Jacobson (2012) y Ronald Flynn et al. (1992). Estos trabajos, aunque centrados en el lugar que este instrumento tuvo dentro del universo musical anglosajón (con excepción del libro de Simonett), nos han

permitido entrever algunas de las prácticas musicales en las que este instrumento fue incorporándose de manera semejante a como lo hizo en algunas de las tradiciones musicales de Latinoamérica.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y OBJETIVOS

Como hemos señalado, a pesar de que el acordeón ha formado parte de diversas manifestaciones musicales peruanas, andinas y costeñas principalmente, no existen trabajos académicos que se refieran a la incorporación de este instrumento en la tradición musical del país. Lo interesante de esta omisión, es que se contradice con todo el material musical relacionado al acordeón que hemos encontrado y que demuestra que el acordeón fue un instrumento importante no solo en un conjunto de expresiones musicales del mundo andino, sino que durante más de tres décadas su uso fue significativo también en las tradiciones musicales de Lima. Dicho material parece haber comenzado a comercializarse en la capital alrededor de la década de 1940 y está compuesto por partituras de música peruana escritas para acordeón, métodos para el aprendizaje del instrumento y adaptaciones coleccionables de música popular para acordeón, sin mencionar las producciones discográficas de la década de 1960 de algunos de los artistas criollos más importantes en las que se incluye el instrumento. En estas grabaciones el acordeón destaca por acompañar, e incluso protagonizar, la interpretación del género más importante de la música criolla, el vals. Fue esta aparente contradicción la que nos motivó a indagar sobre el papel que cumplió este instrumento en la música criolla y, particularmente, sobre su uso en la interpretación del vals criollo.

Por esta razón, los objetivos con los que se desea cumplir con esta investigación son, en primer lugar, ampliar el estudio que hay acerca de la música criolla peruana y extenderlo en uno de los aspectos que no han sido abordado con detalle aún: el instrumental. El estudio y el análisis de las variaciones instrumentales y musicales en el vals criollo permite no solo poner en

evidencia el desarrollo histórico musical de este género en relación con las expectativas y demandas musicales hasta mediados del siglo XX, sino que también admite establecer un nexo con los géneros foráneos de moda que influyeron sustantivamente en el tratamiento del vals criollo, y que terminaron por dar a este género el perfil que conocemos en la actualidad.

En segundo lugar, se desea demostrar la importancia que tuvo el acordeón como instrumento integrante del ensamble del vals criollo para fines de la llamada Época de oro de la música criolla. Para ello destacaremos las funciones musicales que cumplió dentro del estilo y mencionaremos sus aportes a la música criolla. Con esta finalidad, analizaremos los ejemplares musicales dedicados al acordeón que hemos encontrado en Lima, en los cuales abunda el material práctico y metodológico nacional impreso por las casas editoras más importantes y de los que sobresale una gran cantidad de valeses criollos transcritos y arreglados para acordeón; además de toda una variedad de discos grabados con el instrumento en el país.

Finalmente, el objetivo principal de este trabajo es el de contribuir a la investigación histórica del vals criollo, a través de un enfoque orientado específicamente hacia la instrumentación que se desarrolló en los ensambles de música criolla hacia fines de la Época de oro. A través de la elaboración y el desarrollo de la historia musical del acordeón en el vals criollo y de la evidencia de su importancia, queremos demostrar, a su vez, la repercusión que tuvo la influencia de los géneros musicales extranjeros en la consolidación del vals limeño contemporáneo.

METODOLOGÍA

Una de las dificultades metodológicas que entraña el no contar con material bibliográfico que de manera estricta se aboque al estudio de la instrumentación en la música popular limeña, es el hecho de que el trabajo bibliográfico debe ser suplido por otras formas de aproximación. Aun cuando esto no significa que no se hayan agotado las fuentes críticas para

la elaboración de esta investigación, es verdad que su uso ha sido más bien de carácter informativo. No es posible entrar realmente a debatir sobre aspectos instrumentales con un conjunto de fuentes para las que el universo instrumental con el que se ejecutan las expresiones musicales estudiadas ocupa un papel secundario. Por ello, más significativo ha sido el trabajo con un conjunto bastante diverso de fuentes de carácter primario.

Entre estas fuentes es necesario destacar los registros musicales variados que se publicaron y comercializaron en el país a lo largo de todo el siglo XX. Su análisis en conjunto nos brinda las coordenadas necesarias para poder explicar la participación del acordeón en el vals criollo. El material musical fue seleccionado y adquirido en base a la relación que presentó con la música criolla y además con el acordeón y con el mercado musical que se desarrolló en Lima.

De esta manera, se analizó una serie de cancioneros criollos que corresponden a la Generación de Pinglo para poder determinar cuáles fueron los géneros musicales más consumidos de aquella época y establecer una comparación entre el consumo de géneros extranjeros, principalmente el tango, con el vals criollo. De igual manera, se analizó otros cancioneros criollos que pertenecen a décadas posteriores (1960, 1970) para corroborar cuáles fueron los géneros que en esta otra etapa abarrotaron con sus canciones a estos otros cancioneros. Así también, utilizamos las imágenes extraídas de las portadas de algunos de estos cancioneros que presentaban a algunos de los artistas extranjeros más importantes de la música y el cine argentino. El énfasis puesto en estas imágenes se relaciona de manera directa con la centralidad que estos fenómenos asociados a las industrias del espectáculo tuvieron en estos medios como reflejo de su importancia en la vida cultural de los limeños.

Se revisó y analizó por igual una variedad de ejemplares de revistas que datan de mediados del siglo XX con el objetivo de exponer las agrupaciones que para esta época utilizaron el acordeón en su instrumental y que, además, fueron muy populares. Se revisó

principalmente, decenas de ejemplares de la revista *Alta Voz*, facilitados por el profesor Fred Rohner, y de los cuales extrajimos diversas fotografías que permiten ilustrar el movimiento comercial del acordeón para el segundo capítulo de esta tesis.

Así también, inspeccionamos los distintos métodos para acordeón provenientes de Alemania, Italia, Argentina y Estados Unidos, que datan del periodo comprendido entre las décadas de 1930 y 1960. Estos métodos contienen, además de música adaptada para acordeón y la información relacionada con la técnica formal de la interpretación del instrumento, cortos textos referidos a la naturaleza del instrumento, a su historia o a su fabricación. Estos textos tienen, además, la particularidad de permitirnos comprender el uso del acordeón no solo como un fenómeno doméstico sino como parte de su diseminación en una escena musical translocal (Bennett, 2004).

Algunos de los análisis más detallados fueron los realizados a las adaptaciones musicales para acordeón de Benito Sorrentino, Nino Sorrentino, Adalberto Ore Lara, Carlos Manrique Carreño, Rodolfo Coltrinari y Domingo Rullo, entre otros, que se publicaron en Lima de manera independiente. Estas adaptaciones sueltas y de diverso formato constituyen fuentes importantes para esta investigación, porque a través de su observación podemos dar razón de las editoriales que se dedicaban a la impresión de dichas adaptaciones, de las principales casas musicales que los comercializaban, así como de la cantidad de ejemplares que se publicaban a través de sus números de serie. Además, muchos de estos arreglos contienen en su contraportada las publicidades de las casas musicales que comercializaban acordeones y de las escuelas que impartían clases de acordeón.

El análisis más extenso fue el que correspondió a la colección *Melodías populares para acordeón a piano* de los músicos argentinos Rodolfo Coltrinari y Domingo Rullo, publicada en Lima y que corresponde al periodo ubicado entre las décadas de 1960 y 1970. La colección consta de un total de diecinueve libros que contiene más de mil adaptaciones escritas para

acordeón, entre las que figuran vales criollos, boleros, *fox trot*, guarachas, cumbias, e inclusive otros géneros de música peruana como huaynos, cashuas y marineras. Al realizar el inventario y el análisis de la colección pudimos determinar cuánto sobresalen los arreglos de vals criollo para el acordeón por sobre los otros géneros incluidos en la colección. Es importante mencionar que esta colección no fue publicada completa como un solo volumen, sino libro a libro de manera independiente, lo cual se puede constatar a través del paralelo que se establece con los nuevos géneros musicales que van apareciendo en la colección como cumbias, baladas y boleros, y los que se van perdiendo como las polcas o la música académica.

Por último, recopilamos una importante suma de discos de vinilo de música criolla cuya publicación data entre las décadas de 1960 y 1980, y que incluye al acordeón en su instrumental. Mediante el análisis de toda esta música, cuya interpretación corresponde tanto a músicos peruanos como extranjeros, pudimos determinar el tipo de instrumentación utilizada, el tipo de formato musical empleado, las funciones musicales que cumplió el acordeón y verificar que el vals fue el estilo que más utilizó el acordeón dentro de la música criolla.

CAPÍTULO 1: LA LLEGADA DEL ACORDEÓN AL PERÚ

Los primeros acordeones que aparecieron en Europa alrededor de 1820 fueron pequeños, funcionaron con botones, fueron ‘semitonados’ y difíciles de tocar.² Debido a que el acordeón no se patentó como una familia de instrumentos, como ocurrió con otros instrumentos como el saxofón, sino que se registró como un instrumento musical individual, su historia abarca la de los otros tipos de acordeones que existen.³ Por esta razón, el estudio de su origen como instrumento resulta bastante extenso y complejo, dado que requiere la investigación de todas sus variantes instrumentales. Los diversos modelos que conocemos de los instrumentos de fuelle en la actualidad como los acordeones cromáticos a piano y a botones, los acordeones diatónicos, las concertinas o los bandoneones, son el resultado de la experimentación y el perfeccionamiento de instrumentos similares a lo largo de muchísimos años.

Inicialmente, el acordeón fue considerado como un instrumento propio de las clases más pudientes, debido a que los primeros en comercializarse eran fabricados a mano con algunos de los mejores materiales del mercado y costaban más que una guitarra (Simonett, 2012:19). Sin embargo, para fines del siglo XIX e inicios del XX, el acordeón se convirtió en el instrumento predilecto del pueblo y se utilizó, sobre todo, para interpretar polcas, mazurcas, pasodobles y valsés, es decir, la músicaailable de la época sobre la que existía una fuerte sanción social debido a que suponía el baile de pareja. Por su asociación con estas danzas, la iglesia cristiana lo condenó y lo describió como un instrumento corruptor y pecaminoso (Ramos, 1995:158). A pesar de ello, el acordeón continuó participando de las tradiciones

² En el español de Argentina, ‘semitonado’ quiere decir desafinado. Esta descripción de los primeros acordeones fue extraída del *Método completo para el estudio del acordeón a piano de 12 a 120 bajos* del músico argentino Enzo Gesualdo, última página sin numerar. No figura año de publicación.

³ El saxofón fue creado y patentado por Adolphe Sax a través de dos familias de siete saxofones cada una para 1846. Una de ellas estaba en las tonalidades de C y de F y cayó en desuso hasta su desaparición del mercado de fabricación de instrumentos; mientras que la familia que sobrevive hasta la actualidad es la familia que se encuentra en las tonalidades de Eb y Bb.

Véase: <https://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n#Historia>

populares de toda Europa y es así como llega a América Latina: como un instrumento musical de carácter popular.

Por lo general, se asume que los acordeones que aparecieron en el Perú fueron traídos por inmigrantes europeos o extranjeros provenientes de los países colindantes a los que el acordeón llegó alrededor de medio siglo antes, como el caso de Argentina o Chile.⁴ A diferencia de la gran mayoría de países latinoamericanos, en el Perú el desarrollo del acordeón está asociado a algunas manifestaciones musicales regionales, pero no alcanzó a identificarse de manera sistemática como un instrumento de carácter nacional. En la actualidad, se le aprecia en determinadas manifestaciones andinas, mientras que en la música costeña su uso ya no es tan frecuente como lo fue hasta hace tres décadas.

En este capítulo abordaremos lo concerniente a la introducción del acordeón en Latinoamérica y a la formación de las tradiciones musicales típicas que incluyen el acordeón y que, además, caracterizan gran parte del folklore del continente. Asimismo, explicaremos los contextos sobre los cuales el acordeón comienza a incorporarse en la escena musical en el Perú, así como los roles que desempeñó inicialmente en la música andina y las agrupaciones de las que formó parte. Por último, explicaremos de qué manera llegó el instrumento a la capital.

1.1. Las tradiciones musicales del acordeón en América latina

Los instrumentos de fuelle como el bandoneón, la concertina y el acordeón, llegaron a Latinoamérica directamente de Europa a partir de mediados del siglo XIX, aproximadamente. A pesar de que estos instrumentos fueron adaptados a distintas condiciones climáticas, así como a diferentes manifestaciones musicales, su uso entre las comunidades latinoamericanas

⁴ Henry Wilson, investigador de la Universidad de Chile y conocedor de la música chilota, señala que los colonos alemanes habrían traído el acordeón a Chile en la segunda mitad del siglo XIX. (Revista chilena *PAT*, Emilia Duclos, 2015:57). Así también, la *Revista de Folklore* española presenta un artículo de Javier Ramos donde muestra las importaciones de acordeones para 1900 en los que figura Argentina. Si para 1900 ya fabricaban sus propios acordeones, quiere decir que el instrumento había llegado mucho antes (Ramos, 1995:158).

fue tan importante que propició el desarrollo de una importante relación de identidad cultural entre los pobladores y el instrumento. Por esta razón, el acordeón fue incluido en gran parte de su música y participó del surgimiento de aquellos géneros musicales que en la actualidad definen el folklore típico de la gran mayoría de países de América Latina. Un pequeño artículo acerca del acordeón publicado en la página del instituto alemán *Goethe Institute*, señala lo siguiente: “Pocos instrumentos representan la globalización mejor que el acordeón, que ha recorrido medio mundo y dado origen a distintos géneros musicales”.⁵ Esta cita puede evidenciarse a través del nacimiento de géneros como el tango y el chamamé en Argentina, la cumbia y el vallenato en Colombia, el joropo y el estribillo en Venezuela, el forró y las caipiras o sertanejos en Brasil, o la cueca en Chile; por mencionar sólo los más importantes. El acordeonista chileno Sergio Carvonari, entrevistado por la periodista Emilia Duclos, se refiere a los géneros musicales a los que se incorpora el acordeón en Latinoamérica de la siguiente manera:

El acordeón está presente en casi toda la música popular latinoamericana [...] En Colombia encontró un lugar destacado en el vallenato, género musical que aún existe y que antaño servía como una especie de correo cantado, llevando noticias, contando historias y relatando sucesos de diversa índole. En México el acordeón se incorporó a la ranchera, hoy popular en casi toda Latinoamérica. En Argentina se integró al chamamé, danza de la provincia de Corrientes cuyas letras hablan de la cotidianidad y las tradiciones de la zona [...] (Duclos, 2015:59).

En países como Argentina y Uruguay, por ejemplo, la llegada del acordeón y del bandoneón para mediados del siglo XIX ocurrió simultáneamente debido a que ambos países colindantes comparten, hasta el día de hoy, el mismo puerto de Río de la Plata. Por aquel entonces, estos países estaban pasando por una etapa de cambios y de búsqueda de una identidad nacional, que coincidió, además, con la llegada de una gran cantidad de inmigrantes europeos que arribaron en busca de trabajo y mejores condiciones de vida y quienes introdujeron los instrumentos de fuelle a sus tierras (Boteiro, 2015:8). Buenos Aires fue para

⁵ La cita fue extraída de un artículo llamado: *Un recuento de los caminos del acordeón en Latinoamérica*. Véase: <http://www.goethe.de/ins/co/es/bog/kul/mag/mus/20661110.html>

entonces la ciudad portuaria más grande de América del Sur y albergó millones de inmigrantes que llegaron como mano de obra para los cultivos y para diversas ocupaciones urbanas (Simonett, 2012:30). Este es el escenario en el que comienzan a aparecer las primeras formas del género más representativo desarrollado tanto en Argentina como en Uruguay, el tango. A pesar de que el acordeón también se utilizó en su instrumentación desde sus inicios, el bandoneón fue el instrumento de fuelle que le aportó al tango las cualidades nostálgicas que lo caracterizan y el que le otorgó, además, un carácter más solemne (Simonett, 2012:239).

Encontramos registros de la fabricación y exportación de acordeones desde Argentina a España, que datan de 1900 (Ramos, 2015:158). Esta información nos permite suponer que, para que Argentina comenzara a fabricar acordeones para inicios del siglo XX, el uso de dicho instrumento además de ser masivo, debió repercutir de manera importante en su cultura musical como para comenzar a desarrollar marcas nacionales registradas en la industria comercial de instrumentos musicales a nivel internacional.⁶

De igual manera, el acordeón llega a Chile durante el mismo periodo, mediados del siglo XIX. Una de las zonas del país en donde el acordeón desarrolló una tradición muy importante fue la isla Chiloé, por lo que existen allí familias que llevan más de cien años como cultoras del acordeón. De acuerdo al acordeonista Sergio Carvonari, los chilotes que migraban para servir a los europeos en otras zonas del sur como la Patagonia, aprendieron a tocar el instrumento y lo esparcieron en toda la isla. Así también, explica que el primer acordeón en llegar fue el acordeón de botones y que, debido a su gran sonoridad, desplazó al violín y a la flauta travesa que se utilizaban para entonces. De esta manera, los acordeones se fueron incorporando al folklore de todo el país y su uso fue cuidadosamente escogido para la interpretación de determinadas manifestaciones musicales chilenas. Acerca de este punto

⁶ La fábrica de acordeones *Anconetani*, de Argentina, era para inicios del siglo XX la única fábrica de acordeones artesanales de toda Sudamérica.

Véase: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3382-2006-11-12.html>

Carvonari explica que el acordeón que interpreta la cueca de la zona central es el acordeón de piano, debido a que es más sonoro y que para la cueca doble o ‘chilota’ en la que predomina la voz del cantante, se suele utilizar el acordeón de botones (Duclos, 2015:57-59).

Así como Argentina y Chile, otro de los países en donde el acordeón tiene una importancia especial es Colombia, sobre todo en la interpretación del vallenato. El documental *El acordeón del diablo* (2000) del director alemán Stefan Schwietert ilustra la relevancia de este instrumento en su asociación con este género. El documental desarrolla la historia de Francisco ‘Pacho’ Rada, un reconocido acordeonista colombiano a quien se le adjudica la creación del son vallenato. En este documental Rada cuenta cómo la llegada del acordeón a tierras colombianas se dio a través de un barco alemán que, repleto de acordeones, se dirigía hacia Argentina antes de naufragar en las playas caribeñas. Cuenta también que para cuando esto sucedió los colombianos sólo contaban con “los tambores de los negros y las flautas de los indios”⁷ y como no había quién les enseñase a tocar el instrumento, se las ingeniaron para aprender solos y desarrollaron así su propio estilo. El documental personifica a Rada como el protagonista de la famosa fábula colombiana conocida como la *leyenda de Francisco el Hombre*, la cual relata la fantástica historia en la que dicho sujeto se enfrenta al diablo en persona en un contrapunto de acordeones.⁸ Existe una segunda posición acerca de quién es el protagonista de esta historia; de acuerdo al libro *Francisco el hombre, juglar y leyenda* (2014) del Ministerio de Cultura de Colombia, no es Francisco Rada sino Francisco Moscote el sujeto real sobre quien se creó la leyenda. Asimismo, hay ciertas publicaciones que manifiestan que Francisco Moscote tocaba el acordeón desde mediados del siglo XIX, lo cual desacreditaría al acordeonista Francisco ‘Pacho’ Rada como el protagonista de la leyenda, debido a su

⁷ Frase textual de Francisco Rada extraída del documental *El acordeón del diablo*.

⁸ La *leyenda de Francisco el Hombre* relata la historia de un hombre al que, tocando su acordeón montado en su mula, se le presenta el mismo diablo y lo enfrenta con su acordeón, de manera que ambos compiten en un contrapunto de acordeones. El hombre logra vencer al demonio cuando se le ocurre rezar el credo al revés en voz alta, lo cual espanta al diablo. A partir de entonces dicho personaje recibe el nombre de ‘Francisco el hombre’. Leyenda extraída del libro *Francisco el hombre, juglar y leyenda*, Ministerio de Cultura de Colombia, 2014, pág.6.

contemporaneidad.⁹ Dicha leyenda forma parte importante de la cultura y del folklore de Colombia, razón por la cual su festival anual de vallenato recibe, hasta el día de hoy, el nombre *Festival Francisco el Hombre*.

En ese sentido, la importancia que determinados países latinoamericanos le adjudican al acordeón como parte de su folklore se aprecia, además, a través de su inclusión en los programas de estudios de sus principales conservatorios o escuelas de música, los cuales presentan la especialidad del instrumento como una carrera profesional. Esto indica que el acordeón se mantiene vigente no sólo a través de la transmisión oral popular, sino que ha pasado a formar parte del estudio académico formal y se ha fomentado su correcto aprendizaje. Este es el caso de Chile, Argentina, Colombia, o Brasil.¹⁰

Otra de las evidencias que denotan la relevancia del instrumento para estos países son los museos. Hemos encontrado las referencias del *Museo Anconetani del Acordeón* en Chacarita (Argentina), el *Museo del Acordeón* de Sergio Colivoro en Chiloé (Chile) y la *Casa Beto Burgas - Museo del Acordeón* en Valledupar (Colombia). Estos tres países son los únicos de América Latina que cuentan con un museo dedicado al acordeón. La existencia de estas instituciones revela la relevancia que tuvo el instrumento europeo en la historia y el desarrollo de las tradiciones musicales de estos países. Los museos, además, cuentan con una importante colección de los tipos de acordeones que llegaron a su país, así como la documentación y los registros musicales pertinentes más importantes.

Es interesante notar que, a diferencia de estos países, en el Perú el acordeón no haya logrado posicionarse académicamente. Es por ello que no encontramos una institución o escuela de música que ofrezca el estudio profesional de dicho instrumento en la actualidad. De

⁹ Francisco Moscote introduciría el acordeón a Colombia a través de la Guajira alrededor de 1859. Véase: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-434033>

¹⁰ En Chile se encuentra el Conservatorio Nacional de acordeón, en Argentina el Conservatorio Superior de Música Astor Piazzolla, en Colombia la Universidad del Atlántico y en Brasil la Escola Superior de Artes Aplicadas, por mencionar solo algunas de las instituciones que incluyen la especialidad de acordeón en sus programas de estudio superior musical.

igual modo, en Lima, su escaso estudio el día de hoy es visible a través de un número reducido de acordeonistas y de su ausencia en la instrumentación de las agrupaciones que forman parte de la escena musical local.¹¹ No obstante, la historia del acordeón en el Perú abarca gran parte del siglo XX y culmina con una etapa de apogeo ocurrida en la capital entre las décadas de 1960 y 1980, que se vio interrumpida más tarde por las nuevas tendencias musicales de moda que desplazaron el instrumento hasta provocar que su presencia disminuya drásticamente dentro del mercado musical peruano. No obstante, su desarrollo inicial debe asociarse antes a las manifestaciones musicales andinas en las que el acordeón ocupó un rol protagónico ya desde las primeras décadas del siglo XX.

1.2. El acordeón en el Perú y su introducción a la música peruana

Los acordeones que llegaron a Perú parecen haber sido principalmente acordeones a piano, bandoneones y concertinas.¹² Sin embargo, el acordeón a piano fue el instrumento de fuelle que ganó mayor popularidad y el que se comenzó a comercializar a mediados de siglo XX en todo el país, ya que para muchas personas el sistema del teclado resultaba más familiar debido a la relación visual directa con el piano. De acuerdo a lo que explican algunos acordeonistas peruanos, fueron pocos los que se animaron a aprender el sistema de botones del lado izquierdo del acordeón, así como los que se animaron a enseñarlo. Por esta misma razón, un grupo reducido de personas aprendió a tocar la concertina, el bandoneón, el acordeón a botones o, incluso, el sistema de bajos del acordeón a piano en el Perú.¹³

¹¹ Como parte de la experiencia profesional musical de la autora de esta tesis, en los últimos diez años de trabajar en escenarios limeños no me he cruzado con grupos musicales nacionales que utilicen el acordeón en su instrumental habitual, con la excepción de las agrupaciones folklóricas.

¹²La concertina es la versión previa al bandoneón. Augusto Vera Béjar (2006) presenta registros de fotografías donde se aprecia la concertina en estudiantinas puneñas. Diversos grupos de música peruana utilizaron ambos instrumentos a lo largo del siglo XX, lo cual se aprecia en imágenes y en su producción discográfica.

¹³ El diario *El Comercio* del 14 de Julio del 2015 publica una nota acerca de Héctor Lopez, quien asegura que solo él y Julio Llenta son los únicos que tocan el bandoneón en el Perú. Véase:

<http://elcomercio.pe/luces/musica/peru-solo-hay-dos-bandoneonistas-uno-soy-yo-noticia-1825766>

A pesar de la antigüedad del instrumento, y de que no existe suficiente información que nos permita abordar la historia de la llegada del acordeón al Perú de manera concisa, podemos asegurar que el instrumento se introdujo en épocas posteriores a la colonia española basándonos en dos hechos fundamentales. En primer lugar, el acordeón llega a España entre 1835 y 1840, proveniente de los talleres franceses que para entonces los manufacturaban masivamente, es decir, tras la independencia peruana (Ramos, 1995:156). En segundo lugar, el acordeón a piano que se establece y populariza en Perú es el fabricado por Malhaús Bauer para 1854, conocido inicialmente como el ‘piano del pobre’, y fue perfeccionado para fines del siglo XIX (Ramos, 1995:155-156). Además, esto se sustenta a través de autores como Romero, quien explica que los conjuntos de música andina, ya en la república, fueron los que incluyeron instrumentos europeos como el acordeón y lo incorporan a grupos como los conjuntos de cuerda del Callejón de Huaylas en Ancash o la estudiantina en Puno (Romero, 2002:35).

A pesar de que para 1900 no encontramos registros de una producción musical que incluya el acordeón en el Perú, ya existían diversas comunidades de inmigrantes europeos establecidas en el país que pudieron haber ingresado el instrumento al territorio nacional. Desde 1876, por ejemplo, habitaban 66362 extranjeros en el país. Entre las colonias europeas, la italiana, concentrada en Lima y Callao, llegó a ser la más numerosa, seguida por la inglesa, la francesa, la española, y por último la alemana.¹⁴

Aunque no hemos hallado una relación expresa en las fuentes revisadas entre estos inmigrantes europeos y el acordeón, para inicios del siglo XX la población peruana ya estaba enterada de la existencia de un instrumento llamado acordeón. Así lo demuestra la polca *La japonesa*, adjudicada también al compositor Manuel Gómez con el nombre *Ay Tiunimani Caytonga*, y llevada al disco en 1911 por los músicos criollos Montes y Manrique como parte de las grabaciones realizadas por el dúo dentro de la serie P de discos peruanos registrados por

¹⁴ Información extraída de la revista *El Boletín de Lima* (2007), N° 149-150, pág. 64.

la Columbia (Rohner y Borrás, 2010).¹⁵ Uno de sus versos menciona al acordeón de la siguiente manera:

El referido caballero es un músico especial,
Toca la mar de instrumentos, de cuerda y de viento, todos sin igual
Toca con la mano izquierda la guitarra y el cajón
Y con la mano derecha clarinete y saxofón
Toca con la pata izquierda la bandurria y acordeón
Y con la pata derecha dos violines y un violón [...]
(Borrás, 2012:131)

Otros instrumentos mencionados en la letra de esta polca como violines y clarinetes, ya eran ampliamente conocidos debido a su participación en la música religiosa practicada en la Catedral de Lima, la cual fue la actividad musical más importante del país durante siglos.¹⁶ Otras agrupaciones que contaron con algunos de estos instrumentos fueron las bandas militares o las bandas de la Guardia Civil que tocaban valeses, polcas y marineras en las plazuelas hacia fines del siglo XIX (Miranda Tarrillo, 1989:157). Estas presentaciones se conocieron bajo el nombre de ‘retretas’, las cuales cumplían con el objetivo de fortalecer la relación cívica entre la sociedad y las instituciones representativas de nación. Éstas cumplieron también con la difusión de un amplio repertorio internacional, debido a que interpretaban, además de valeses, tonderos o marineras, foxes, tangos, boleros, habaneras, etc. (Cornejo, 2012:99). Durante las siguientes décadas el instrumental de los grupos musicales en el país se fue enriqueciendo y también complejizando. De esta manera, un novedoso instrumento llamado acordeón logró, inicialmente, hacerse de un lugar importante en las agrupaciones de música andina para luego conseguir acoplarse a los conjuntos de música costeña por igual.

¹⁵ La versión de Montes y Manrique puede escucharse en el canal de *Youtube*. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=VAISXZ1tDNk>

¹⁶ La tesis de doctorado del músico peruano Roberto Eyzaguirre *Melchor Tapia and music in the Lima cathedral* ilustra diversos de los conjuntos de corte clásico que se armaron durante el siglo XVIII y XIX para interpretar música religiosa. Uno de éstos, el formado por el compositor Juan Beltrán a inicios de 1800, incluyó cuatro violines, un violonchelo, un contrabajo, dos flautas, dos oboes, un fagot, dos cornos y un arpa (Eyzaguirre, 1973:38).

En la música propia de la región andina peruana el acordeón se ha encontrado en determinados ensambles musicales. Una de las tradiciones musicales más importantes que ha incluido el instrumento en sus formatos es la de Puno. La música tradicional puneña cuenta con muchísimas melodías de Diabladas, Waca Wacas, Morenadas, etc. en las que se aprecia el acordeón y la capacidad del músico altiplánico para la creación y transformación de melodías y motivos musicales (Vera, 2006:118). El acordeón participa principalmente de las danzas de carnaval, como la pandilla puneña. Junto con mandolinas, guitarras y violines, el acordeón acompaña los temas principales de las danzas y desarrolla pequeños motivos melódicos (Vera, 2006:43). De igual manera, además de instrumentos de cuerda y acordeón, la pandilla puede incluir otros vientos como clarinetes y trompetas con sordina (Vera, 2006:48). No obstante, fue la llamada estudiantina la agrupación puneña de corte instrumental en la que más destacó el acordeón y en la cual se integró a partir de 1920.

La estudiantina de Puno estaba conformada principalmente por cuerdas y otros instrumentos de viento hasta antes de incluirse el acordeón. Aunque han existido estudiantinas en otros lugares del país, incluida Lima, la estudiantina de la zona del altiplano tuvo un carácter mucho más emocional y comprometido con su región que la estudiantina capitalina, por lo que fue denominada como el ‘instrumento mestizo por excelencia’, y se caracterizó por poder transmitir los más hondos sentimientos del hombre altiplánico (Valcárcel y Palacios, 1986).

Con respecto a la instrumentación, las estudiantinas peruanas, debido a su herencia española, estuvieron formadas inicialmente por mandolinas y guitarras, y fueron posteriormente complementadas de manera regional por otros instrumentos como el violín, el acordeón, el guitarrón, la concertina, el banjo, el charango, la trompeta con sordina¹⁷, el clarinete y los coros (Valcárcel y Palacios, 1986:2). De acuerdo a las notas de Edgar Valcárcel

¹⁷ La sordina es un accesorio que se coloca en la campana de la trompeta para reducir la intensidad del sonido y variar su timbre.

y Virgilio Palacios en *Antología de la Música puneña* (1986), la organización de la instrumentación de la estudiantina puneña puede resumirse en tres núcleos principales:

| Estudiantina | Instrumental |
|---------------------|--|
| Primer grupo | 1 voces superiores a cargo de mandolinas o violines en terceras paralelas. 1 voz inferior a cargo de una guitarra. |
| Segundo Grupo | 2 voces superiores duplicadas y separadas por intervalos de terceras a cargo de mandolinas o violines. 1 o 2 voces intermedias a cargo de acordeón o charango. 1 voz de bajo con la guitarra duplicada con el guitarrón. |
| Tercer grupo | La misma estructura del segundo grupo, añadiendo una voz soprano y el contrabajo. |

Cuadro 1. La organización de la instrumentación de la estudiantina puneña.

Como se puede observar en el cuadro, los tres grupos presentan texturas musicales distintas. El primer grupo presenta un movimiento monofónico en voces paralelas, el segundo grupo presenta una disposición armónica de cuatro voces y el tercer grupo muestra una intención de movimiento musical más complejo que parece ser contrapuntístico. El segundo y tercer grupo incluyen el acordeón en sus texturas musicales.

Las estudiantinas puneñas sobresalieron por sus presentaciones en vivo y sus grabaciones. Para 1925, por ejemplo, la Estudiantina Dunker grabaría por primera vez discos con música puneña y a partir de 1930 las estudiantinas comenzarían a dar giras en los países próximos y a ganar concursos a nivel nacional.¹⁸ Dentro de las agrupaciones más relevantes surgidas en Puno entre 1900 y 1940 se pueden mencionar la Estudiantina Theodoro Valcárcel,

¹⁸ A pesar de que Edgar Valcárcel y Virgilio Palacios afirman que la Estudiantina Duncker comienza a grabar en 1925, el registro de su discografía en la página de las grabaciones de empresas americanas como la *Victor*, señala que comienzan a grabar para 1928. Véase: http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/6549/Estudiantina_Duncker_Musical_group

el Conjunto Rivarola, la Estudiantina Puno, la Lira Puno, el Conjunto Obrero Masías, la estudiantina de los hermanos Cuentas, Orquestal Puno, la Estudiantina Duncker, la Estudiantina Víctor Echave, entre muchas otras. En la mayoría de éstas se utilizó acordeón, y sólo encontramos registro de que se empleara una de sus variantes, una concertina, en el Conjunto Obrero Masías, la cual se aprecia en una fotografía de la agrupación en la que los músicos posan con sus instrumentos (Vera, 2006:125).

Por otro lado, las agrupaciones de música andina comerciales de otras regiones también utilizaron el acordeón. Uno de los que ganó gran renombre y que vale la pena mencionar, fue el Conjunto Atusparia, fundado en Ancash para 1927. Este conjunto utilizaba una concertina junto a guitarras y violines para la interpretación de chuscadas, valeses y yaravíes.¹⁹ Esta agrupación significó un precedente para que otros grupos, mucho más contemporáneos, se desenvuelvan en el medio musical del país utilizando el acordeón como un elemento central en sus interpretaciones.

Como parte de la difusión general de este instrumento en el sur andino es que podemos hallarlo más tarde como parte sustancial de otros grupos mucho más modernos como el trío Los Campesinos de Cusco, el trío Los Manantiales, o el trío Los Puquiales de Ayacucho. En estos conjuntos la base instrumental estuvo constituida por un acordeón y dos guitarras. Es este ensamble el que ganó rápidamente la aceptación del público, sobre todo en la interpretación de huaynos.²⁰ No obstante, no solo en la música andina el acordeón habría de lucirse desde los primeros años del siglo XX. También en los núcleos urbanos de la costa el acordeón sería una presencia significativa, aunque su incorporación a los conjuntos de música tradicional costeña haya sido posterior.

¹⁹ El Conjunto Atusparia tenía inicialmente el nombre de Conjunto Típico Huaracino. A partir de 1954 comienza su producción discográfica bajo la dirección de José Maguiña Gonzáles. Véase:

https://www.youtube.com/watch?v=mP9pX3vaAoI&list=RDGsVCDGjSH_Q&index=3

²⁰ El trío Los campesinos fue fundado en 1966, y representa uno de los tríos de música andina más importantes del país. Véase:

<http://cronicasdepauza.blogspot.pe/2011/08/trio-los-campesinos.html>

1.3. La introducción del acordeón a la capital

Desde fines del siglo XIX el Perú venía practicando muchas de las diversas novedades de entretenimiento extranjeras. Los paseos en globo aerostático, el ciclismo, la hípica, el parque zoológico, la comedia, el teatro, la exposición de arte y la escultura, los conciertos de música, entre muchas otras actividades pasaron a convertirse en distracciones cotidianas de la Lima de inicios del siglo XX. Dichas actividades fueron promovidas por el propio Estado debido a que las autoridades consideraban que auspiciarlas conduciría el país hacia el progreso y civilización.²¹ Las nuevas formas de diversión pública, sobre todo las asociadas con Europa, se integraron al discurso modernizador de las élites que buscaban renovar y europeizar las tradiciones culturales locales.

La producción comercial de espectáculos extranjeros fue bastante amplia en Lima, por ello el público contaba con una variedad de expresiones para su entretenimiento a lo largo del año. Podemos mencionar, en primer lugar, el teatro. En un inicio, el teatro tuvo la importante tarea de educar a los ciudadanos de la nueva República en materia moral, política y social (Muñoz, 2001:121). Además, trajo consigo numerosas compañías líricas y dramáticas europeas, cuyas actrices y cantantes se convirtieron en grandes ídolos para el pueblo. Mientras que la ópera italiana se convirtió en una de las diversiones favoritas de las clases cultas, el teatro de tandas o mejor conocido como zarzuela, generó gran empatía con el público de los sectores populares (Muñoz, 2001:132-135) de manera que el teatro se consumía por toda la sociedad limeña.

De igual manera, las exhibiciones cinematográficas formaron parte del entretenimiento de todos los estratos sociales. Muy pronto muchos de los diversos teatros se transformaron en

²¹ Estas actividades son mencionadas principalmente como resultado de la Gran Exhibición que se dio en Lima en 1872. A partir de entonces, muchas de estas novedades se mantendrían como parte de la cotidianidad popular limeña. Información extraída del Fascículo 19 de las guías del diario *Expreso*, llamado *La exposición industrial*. Mónica Ricketts, Editora Nacional S.A.

cines y generaron gran expectativa por parte de las audiencias locales. Este cine, inicialmente mudo, fue acompañado musicalmente por la voluntad de diversos artistas, quienes además pertenecieron, en su mayoría, al mundo de la música criolla, lo cual se pudo constatar a través de las publicaciones de *El Cancionero de Lima* (Borrás, 2012: 48). De acuerdo a Santa Cruz, el instrumento por excelencia que acompañó el cine mudo de inicios del siglo XX fue el piano (Santa Cruz, 1989:74).

Los teatros también fueron espacios para las presentaciones de malabaristas, ventrílocos y bailarinas de ballet. La llegada de la bailarina rusa Ana Pavlova, por ejemplo, es frecuentemente reseñada debido a la gran excitación que generó entre los limeños de la época (Borrás, 2012:45). De igual manera, Lima recibió con gran emoción a las compañías circenses extranjeras que llegaron desde el siglo XIX. Los circos de nacionales surgieron en el siglo XX. A partir del centenario de la independencia (1921) sus funciones y tradiciones se establecieron en el mes de julio.²²

Todas las actividades hasta ahora mencionadas estuvieron acompañadas de música, de manera que el público limeño estuvo acostumbrado al frecuente contacto con los diversos cantantes y músicos extranjeros que llegaban al país, así como con los instrumentos musicales que traían consigo, por cual no descartamos que el acordeón haya sido introducido a Lima a través de alguna de estas artes. En ese contexto no es sorprendente que, además, al ingresar a la escena cultural peruana nuevas modas musicales extranjeras estas hayan impactado de manera sensible en el gusto popular de los limeños.

A todo esto, se sumaron los nuevos establecimientos que se abrieron en el país durante las primeras décadas del siglo XX, como los populares cafés.²³ Estos nuevos espacios de

²² Extraído del artículo *Recordando a los circos de ayer, hoy y siempre* del diario *El Comercio* del 23 de julio del 2012. Véase:

<http://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2012/07/recordando-a-los-circos-de-aye>

²³ Sobre la introducción de los cafés como espacios culturales puede verse el trabajo de Oswaldo Olguín. *Cafés y fondas en la Lima ilustrada y romántica*. Lima: USMP, 2013.

reunión y encuentro social sirvieron, además, para que los limeños de distintas clases sociales pudieran escuchar a través de pianolas y victrolas con bocina una amplia variedad de música popular. A partir de 1915, los discos encontrarían nuevas formas de reproducción sonora con el dominio técnico de las grabaciones eléctricas que se perfeccionaron para 1920 (Borrás, 2012:40-41). Entendemos así, que la música formaba parte importante de las formas de entretenimiento en la capital. Asimismo, es posible suponer que debido a que la mayor parte de esta música era de origen extranjero, su constante reproducción –en vivo o a través de grabaciones– haya impactado en la producción musical que se habría de realizar en el país en años posteriores.

Es importante destacar, cómo paralelamente al desarrollo de estas actividades se fue consolidando en la capital un estilo musical que muy pronto capitalizaría el gusto popular. Es esta música la que desde las primeras décadas del siglo XX comienza a identificarse con el apelativo de ‘criolla’. Antes de que el centro de estas prácticas musicales estuviese monopolizado por el vals, otros géneros surgidos desde mediados del siglo XIX formaban parte del universo de la música capitalina. Los bailes más populares para entonces eran el minué, el londú, la cachucha y la zamacueca²⁴, los cuales eran acompañados por instrumentos de cuerda como guitarras, arpas, vihuelas e instrumentos de percusión como tambores y cajas (Collantes, 1972). Para las últimas décadas del siglo XIX, Manuel A. Fuentes explica que el vals vienés y la polca desplazaron al minué, al londú y a la cachucha de los salones aristocráticos (Santa Cruz, 1989:134). La moda del vals vienés poco a poco fue ingresando al Perú, primero a los salones de las élites y más tarde a las celebraciones de los sectores populares (Santa Cruz, 1989:136).

Durante las primeras décadas del siglo XX los grupos que comienzan a interpretar polcas, valeses y tonadas populares extranjeras se encuentran integrados por instrumentos de

²⁴ La zamacueca era el nombre que inicialmente recibía la actual marinera.

cuerda como el laúd, la bandurria, la guitarra o la vihuela. Cuando estos instrumentos comienzan a acompañar a la voz y se consolida el llamado ‘vals canción’, ocurre la desaparición de la estudiantina de Lima (Santa Cruz, 1989:166). Ni el piano, que hasta entonces era considerado uno de los instrumentos más populares, se incluía en la música criolla aún. Esto también se debió a que los pianos que poseía la población pudiente de inicios de siglo eran aquellos de concierto o de cola, o los pianos rectos, también llamados ‘de pared’, los cuales eran muy pesados y difíciles de trasladar. Por esta razón, las agrupaciones de este periodo, principalmente dúos, tríos o estudiantinas, llevaban consigo los portátiles instrumentos de cuerda.

Aunque el acordeón no figure en las grabaciones que se comienzan a realizar en el país desde 1913 (Rohner- Borrás, 2013: 9), o en los conjuntos populares de inicio de siglo, pareciese que ya había ejemplares del instrumento en la capital. Una publicación de la famosa revista *Variedades* del año 1915 ilustra una escena típica de Lima para aquel entonces en la que expone:

[...] Hay una mendicidad cascabeleante y coloreada que tiene algo de gigantesco. Es la de los que hacen gracias, de los que fingen orquestas ambulantes, de los que tocan el acordeón, el violín o la quena; el tipo del pobre ciego que toca el arpa. Estos mendigos van desapareciendo también lentamente [...] (citado en Borrás, 2012:37).

Antes de que el acordeón llegase al país, los instrumentos más semejantes en formato y sonido que se tocaban en Lima eran los ‘pianitos’ ambulantes portátiles que se alquilaban para animar las reuniones sociales o los paseos campestres (Lloréns, 1983:32-33). El texto extraído de la revista *Variedades* sugiere entonces que, además del tradicional organillero ambulante que paseaba por las calles de Lima interpretando con su ‘pianito de manizuela’ valeses, marineras y polcas; los limeños ya habían visto y escuchado el acordeón mucho antes de 1920.²⁵

²⁵ La manizuela era el material con el que se fabricaban los antiguos teléfonos.

De acuerdo a César Santa Cruz, el año 1920 marca en la música criolla el cierre de la época denominada como la Guardia Vieja y todo lo posterior a esta fecha debe considerarse como ‘era moderna’ (Santa Cruz, 1989:31). Precisamente, para 1920 el vals criollo es difundido por el teatro y el cine, y se difunde como un género cantado que utiliza textos de carácter popular o textos extraídos de poemas y zarzuelas, lo que favoreció su aceptación por parte de un público cada vez mayor (Borrás, 2012:110). En este contexto llega también una gran cantidad de discos de música provenientes de Estados Unidos y Argentina. La introducción de la moda del *fox trot* y del tango a partir de 1920 generó en la audiencia limeña un gusto innegable que perduraría durante décadas (Borrás, 2012:41).

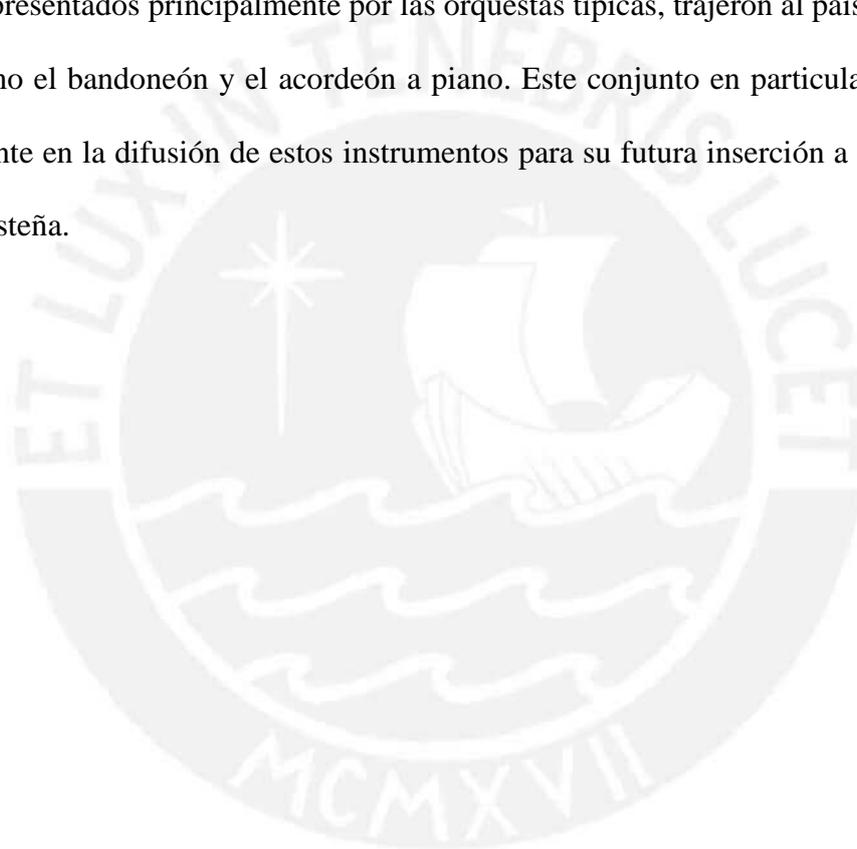
Este periodo coincide con lo que se denomina los ‘dorados años 20’ que corresponden al segundo gobierno del presidente Augusto B. Leguía (1919 – 1930). Durante estos años, además, Lima experimentó algunos de los cambios urbanos más importantes realizados hasta entonces.²⁶ La llegada masiva de los sistemas de reproducción musical también formó parte de este proceso de modernización. La industria disquera lanzó aparatos de fácil adquisición como el fonógrafo, para promover la escucha de música que estableció un importante contacto con los países extranjeros (Lloréns y Chocano, 2009:126). El cine sonoro, que llegó a Lima para 1929, reforzó este proceso de difusión de las nuevas modas musicales. La conexión entre el público limeño y la música internacional se hace más fuerte al poder visualizar y escuchar simultáneamente a los cantantes y artistas del momento (Lloréns, 1983:39).

Con la introducción de estas nuevas modas musicales se dio a su vez otro importante suceso que influiría en el desarrollo de la música peruana: la introducción de nuevos instrumentos musicales. Con las corrientes de moda norteamericanas ocurre, por ejemplo, la

²⁶ La pavimentación de carreteras, la construcción de canales para el agua y desagüe, la creación de áreas verdes a través de parques y avenidas arborizadas y la edificación de instituciones importantes como el Palacio de Justicia, las embajadas, ministerios, cuarteles, hospitales y escuelas; favorecieron el desarrollo de Lima como ciudad, y la volvieron más atractiva para inversionistas y artistas extranjeros. Esta información fue extraída del fascículo N° 24 titulado *Los dorados años 20* que pertenece a un suplemento del diario *Expreso* llamado *Lima, paseos por la ciudad y su historia*. Mónica Ricketts, Editora Nacional S.A.

llegada del *jazz band*, nombre que recibiría la batería para entonces y del banjo, éste último característico del *charleston* (Santa Cruz, 1989:70 – 71). El saxofón también fue un instrumento propio de las orquestas de *jazz* americanas que luego se convirtió en uno de los instrumentos más populares del país y en uno de los principales instrumentos de viento de la música andina (sobre todo en el centro del Perú) y de la música costeña.

Por su parte, las agrupaciones de música cubana trajeron consigo instrumentos de percusión como bongós, congas y sus derivados. De manera similar, los conjuntos de música argentina, representados principalmente por las orquestas típicas, trajeron al país instrumentos de fuelle como el bandoneón y el acordeón a piano. Este conjunto en particular, jugó un rol muy importante en la difusión de estos instrumentos para su futura inserción a los ensambles de música costeña.



CAPITULO 2: EL ACORDEÓN EN LA MÚSICA DE LIMA (1940-1960)

Si bien es cierto que el acordeón comienza a formar parte de las estudiantinas y grupos de las regiones andinas peruanas antes de integrar los ensambles de música costeña, la capital fue el epicentro en donde se concentraron diversos factores que propiciaron la consolidación de la tradición del instrumento. El cine sonoro internacional, la discografía y las transmisiones radiales de los éxitos musicales extranjeros, así como los numerosos artistas que llegaron al país (entre cantantes, músicos, actores, etc.) fueron algunos de los principales elementos que influyeron en la popularización del instrumento en el país. No obstante, consideramos que el factor determinante en la difusión del acordeón en Lima y en su incorporación como parte de los ensambles de música criolla, fue la llegada de las orquestas típicas argentinas, sobre todo para la década de 1940. Estas orquestas permitieron a la audiencia limeña escuchar por primera vez la música criolla ejecutada por el elegante formato de orquesta bailable que, para entonces, incluía instrumentos de cuerda como violines y contrabajo, además de piano y bandoneón (Santa Cruz, 1989:86).²⁷

Debido a que el público limeño gustó de oír la música criolla adaptada para orquesta, las diversas orquestas argentinas afincadas en Lima durante aquellos años comenzaron a incluir polcas, marineras y vales criollos en su repertorio habitual que, por lo general, estaba compuesto por géneros como tangos, milongas y vales vieneses (Santa Cruz, 1989: 90). Estas orquestas fueron variando su instrumentación y la cantidad de instrumentistas conforme pasaron los años; esto dio paso a nuevos conjuntos y agrupaciones que incluyeron, además del bandoneón, el acordeón a piano. Los instrumentos de fuelle aportaron una característica sonora muy particular a los populares vales criollos, asemejándolos a los emotivos tangos porteños

²⁷ Es importante recalcar que, si bien el instrumento de fuelle más representativo de las orquestas típicas argentinas fue el bandoneón y fue el primero en interpretar música criolla, los amplios formatos de estas orquestas incluyeron también acordeón, el cual se abrió camino de manera independiente en el medio musical limeño.

de moda y realzando las capacidades técnicas de los instrumentistas, por lo cual el público comenzó a apreciar y a disfrutar de los vales instrumentales además de los vocales.²⁸

A lo largo de este capítulo explicaremos la relación entre el fenómeno del tango y las orquestas típicas argentinas con la interpretación de la música criolla en el acordeón a piano. De igual manera, explicaremos cómo se popularizó dicho instrumento en diversas ramas del mercado musical peruano, para lo cual destacaremos a los personajes principales que influyeron en la promoción del uso del instrumento. Este renovado interés en el instrumento, además, se encuentra estrechamente relacionado con el desarrollo de un mercado comercial dedicado al acordeón. Para aproximarnos a él será necesario incidir en el tipo de material que se comenzó a importar a raíz de la popularización del instrumento en el país.

2.1. La influencia del tango argentino en la popularización del acordeón y en su introducción a la música criolla

El tango es un género de origen andaluz que se desarrolló principalmente en Argentina y Uruguay. Al igual que el vals, la mazurca o la polca, se comienza a cultivar y popularizar desde la segunda mitad del siglo XIX. El tango, que resultó de la combinación de ritmos como la milonga, la habanera y el candombe, comenzó a consolidarse como género durante las últimas décadas del siglo XIX (Simonett, 2012:233-236). Inicialmente, se utilizaron guitarras, violines y vientos como la flauta para su interpretación. La introducción del piano y del bandoneón permitió que se afiance la sonoridad nostálgica y sentimental del tango. El músico argentino Oscar Zucchi explica que el primer cuarteto de tango en Argentina estuvo conformado por bandoneón, flauta, violín y guitarra. Cuando la guitarra es reemplazada por el

²⁸ El público solía preferir los vales canción, debido a su contenido en las letras. Sin embargo, las innovaciones instrumentales en la música criolla, como la interpretación de vales criollos en orquestas, le permite al público disfrutar de la música criolla instrumental.

piano en dicho formato, se formó lo que para 1910 se llamó por primera vez ‘orquesta típica criolla’.²⁹ Finalmente, la flauta sería desplazada definitivamente por el timbre del bandoneón, el cual se convertiría en el instrumento simbólico y protagonista de la interpretación del género en cuestión (Simonett, 2012:239).

Asimismo, conforme se fue definiendo el tango, se delimitaron a su vez dos corrientes musicales. La tradicional, que mantuvo un esquema musical sencillo en formato e interpretación, y la evolucionista, que fue incorporando al tango elementos propios de la técnica musical, por lo que también se fue reemplazando los músicos empíricos por músicos cada vez más preparados (Simonett, 2012:240). Dentro de esta segunda corriente, la agrupación instrumental más representativa fue el sexteto de tango conformado por dos bandoneones, dos violines, contrabajo y piano, que, con el tiempo, fue ampliando y reforzando las filas de bandoneones y cuerdas con el objetivo de alcanzar las nuevas exigencias musicales que se proponían. Esta ampliación permitió el surgimiento de la llamada ‘orquesta típica argentina’ (Martín y Púa, 2010:55).

A pesar de que, para inicios del siglo XX, el tango era visto de manera negativa por las clases pudientes de Sudamérica –debido al escandaloso baile de cuerpo a cuerpo y a su relación con los prostíbulos y las personas de mal vivir– el baile argentino fue muy bien recibido por las sociedades más altas de París para cuando se mostró en sus escenarios hacia 1912.³⁰ A partir de entonces el tango también lo bailarían el público más acaudalado e importante, incluso en Argentina y en el resto de países latinoamericanos. Alrededor de aquellos años se comenzaron a comercializar las primeras grabaciones de tango y a difundir las primeras partituras del

²⁹ Vicente Greco dicese ser el primero en grabar tangos hacia 1910 con este formato al que denomino orquesta típica criolla. Véase:

<http://www.malena-tango.com/2011/03/27/la-generacion-de-1910-3/>

³⁰ Algunos otros estudios señalan que dicho suceso ocurrió en 1910. En París se crearon las conocidas *milongas*, nombre que recibían las escuelas de danza que se abrieron con la finalidad de enseñar el sensual baile argentino entre los parisinos. De esta manera se fomentó su aceptación por los diversos estratos sociales.

Extraído del enunciado *El rechazo y la posterior aceptación social* del artículo *La historia del tango*. Véase:

<http://www.monografias.com/trabajos77/historia-tango/historia-tango2.shtml>

género.³¹ En Lima, el éxito del tango en tanto baile y música sería tan grande que se le compararía con el que tuvo en ‘la ciudad luz’. La popularidad del tango en el país se reflejó a través de las actuaciones de importantes artistas argentinos. Podemos mencionar, por ejemplo, el Dúo Gardel – Razzano, del cual Aurelio Collantes (1972) comenta que fue “la comunión artística más sensacional realizada en Buenos Aires durante el primer cuarto del siglo XX.” Así también, la figura de Carlos Gardel en el mercado radial y cinematográfico fue ampliamente reconocida en el Perú, como en el resto del mundo. Con la grabación del tema *Mi noche triste* de Gardel en 1917, se iniciaría una nueva etapa para el tango canción, debido a que las letras adquirieron argumento y sensibilidad, dejando de lado los contenidos atrevidos o groseros (Abálsamo, 2006:45). El músico argentino Enrique Santos Discépolo se expresó acerca del género de la siguiente manera: “El tango nació en los pies. Era baile. Pero fue ganándose el alma porteña hasta llegar a flor de labios. Adquirió una gran riqueza expresiva. Se convirtió en canción y, en su sencillez de cosa espontánea, fue perfecto” (Abálsamo, 2006:65).

Debido al gran éxito generado por las letras, sumadas a la elaborada música y al exótico baile, el tango fue uno de los principales géneros musicales que compitió en popularidad con la música criolla peruana. Desde la llegada de la victrola, Lima se sumergió en abundante música extranjera gracias a esta nueva novedad tecnológica. De acuerdo a Lloréns, entre 1920 y 1925 se da lo que él denomina como el ‘periodo crítico de la canción criolla’. Para describir dicho fenómeno, Lloréns cita al compositor criollo Manuel Covarrubias que figura en el estudio de Stein (1974), en donde expresa lo siguiente: “...Parecerá mentira, pero en los callejones no querían bailar el vals...Tango, la juventud quería tango...” (Lloréns, 1983:41). Seguidamente, incluye la parodia manifestada por el mismo Covarrubias quien cuenta cómo en 1922 un joven escritor, a manera de reproche debido a la invasión del tango, colocó a un verso suyo la música

³¹ Entre 1910 y 1920, las grabaciones de tango llegaban al total de 2500 de las 5500 grabaciones para gramófono que se lanzaban en Argentina. Véase:
https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_the_tango

del tango *Té*. En dicho verso el joven expresa: “Desde hace un tiempo que los negros de Malambo, en lugar de marinera bailan tango. Con esta gracia y displicencia, lo han convertido en movimiento de cintura [...]” (Lloréns, 1983:42).

De igual manera, los éxitos de la música norteamericana no se hicieron esperar. El tango y los diversos géneros americanos como el *fox trot* o el *swing*, fueron géneros musicales y bailes muy populares durante las décadas de 1920 y 1930, por lo cual muchos de los compositores e intérpretes de música criolla tuvieron que ceder terreno musical y comenzar a dominar estos géneros no solo para interpretarlos, sino también para producirlos (Lloréns, 1983:47).

El *fox* incluiría una gran cantidad de bailes de moda: *charleston*, *jazz*, *one step*, *two step*, *camel trot*, *charván*, *shimmy* y sus innumerables combinaciones (Borrás, 2012:110). Inicialmente, los títulos de las canciones del repertorio americano aparecían en inglés, para luego ser adaptados al medio popular y presentar sus traducciones al español. La asimilación de este nuevo estilo por los músicos latinoamericanos se apreciaría a través del surgimiento de estilos como la *fox marcha*, la *rumba fox trot*, la *fox canción*, la *polca fox*, etc.³² (Borrás, 2012:111). Sin embargo, el tango generaría un impacto mayor que el de este género americano. Con respecto de esto, el historiador Jorge Basadre, en su *Historia de la República* se pronunció de la siguiente manera: “[...] Después de los años veinte llegó la boga de los ritmos norteamericanos y, sobre todo, la tremenda difusión del tango, el vals platense, la ranchera y otras melodías argentinas favorecidas por discos, películas y visitas personales de cantores de gran éxito” (Basadre, citado por Borrás, 2012: 110).

Por su parte, el papel que jugó el cine sonoro a partir de 1929 con la difusión de la música foránea fue de gran importancia (Borrás, 2012:48). Para finales de la década de 1920,

³² Una de las ramas de este estilo se llamó fox incaico, a partir del cual surgieron piezas como *Virgenes del Sol* de Jorge Bravo de Rueda y *La pampa y la puna* de Carlos Valderrama, ambas de gran importancia para el país.

Argentina había tenido un desarrollo cinematográfico tan rápido y productivo que se convirtió en el principal exportador de cine de Latinoamérica. El periodo comprendido entre 1930 y 1955 es conocido como la época de oro del cine argentino.³³ Entre 1936 y 1940 se exhibieron dos mil trescientas ochenta y cuatro nuevas películas en el país. El año más abundante de estrenos fue 1936 con quinientas y cinco cintas proyectadas en las cerca de doscientas cuarenta salas de cine en todo el país (Bedoya, 2009:21). Muchas de las películas que llegaron entonces de Argentina, Estados Unidos, México o Cuba fueron de corte musical. Acerca de este punto Santa Cruz comenta lo siguiente: “A más películas musicales, más música de jazz que consumir [...]” (Santa Cruz, 1989:74). De igual manera, Lloréns también se refirió acerca del tema a través de una cita del compositor Pablo Casas quien afirmó que: “[...] Ya en la época de Pinglo, o quien sabe un poquito más antes, comienzan a venir aquí películas musicales; justamente, musicales nomás [...]” (Lloréns, 1983:54).

El cine argentino, importado por la empresa peruana Amauta Films, se exhibió con gran éxito en las salas de barrio de Lima (Bedoya, 2009:23). Los artistas que representaban la producción cinematográfica argentina de aquellos años se convirtieron en grandes ídolos del mundo del espectáculo. En el Perú, este suceso se vio reflejado en una constante publicidad local que se expresaba acerca de estas estrellas de cine a través de la radio y de diversos medios impresos. Por esta razón, muchos de estos actores y actrices fueron imagen de portada de algunos de los cancioneros criollos publicados en la capital más importantes de aquella época, como *El Cancionero de Lima* y *La Lira Limeña*, como respuesta a su aclamada popularidad. A continuación, presentamos cuatro portadas, de las cuales tres corresponden a cancioneros criollos y la cuarta a una reconocida revista local, en las que encontramos a cinco representantes del cine argentino: Libertad Lamarque, Delia Garcés, Andrés Falgás, Carmen Cende y el aclamado Carlos Gardel:

³³ Véase: <https://prezi.com/o4weg72kyk8p/la-epoca-de-oro-del-cine-argentino-1930-1955/>



Imagen 1a. *El Cancionero de Lima*. Libertad Lamarque.
Imagen 1b. *La Lira Limeña*. Delia Garcés

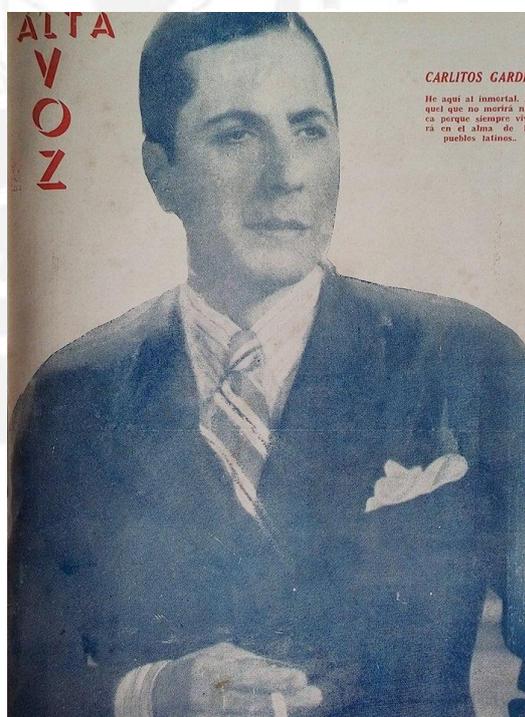
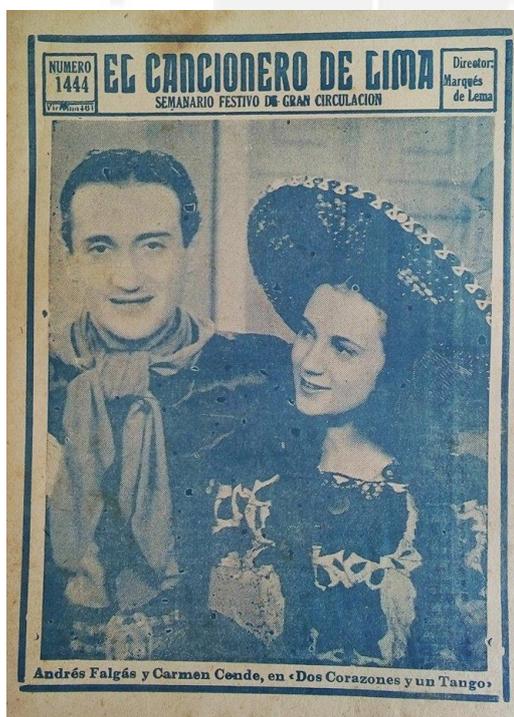


Imagen 1c. *El Cancionero de Lima*. Andrés Falgás y Carmen Cendes.
Imagen 1d. Revista *Alta Voz*. Carlos Gardel.

La inspección de otros cancioneros limeños nos permitió verificar que estos fueron medios que publicitaron, hasta repetidamente, a aquellas figuras sobresalientes del espectáculo local e internacional. La figura de Carlos Gardel, por ejemplo, fue tan popular en el país que, incluso luego de su muerte, diversos cancioneros continuaron comentando su carrera y trayectoria artística en sus ejemplares.

La industria cinematográfica de Argentina comenzó su periodo de auge hacia la década de 1930. Acerca de este punto, el director de cine argentino Octavio Getino se refirió en su estudio llamado *Cine Argentino* de la siguiente manera: “En 1932 se rodaron sólo 2 películas, pero ellas serían 6 en 1933, 13 en 1935, 28 en 1937, y 50 en 1939. Ningún otro país del espacio hispanoparlante estaba en condiciones de competir con esos índices de producción” (Getino,1998:17). Este gran desarrollo se dio gracias a diversos factores como una previa experiencia industrial y comercial que no contaba con mucha competencia en América Latina y una temática popular que utilizó el tango como un recurso de comunicación y de identificación social para llegar a las grandes masas de la población latinoamericana. (Getino,1998:17).³⁴

Mientras tanto en el Perú, además de los cantantes y bailarines de tango y de los populares actores y actrices del cine gaucho, los instrumentos como el acordeón y el bandoneón se hicieron ampliamente conocidos debido al contacto con las diversas agrupaciones musicales argentinas que se presentaban en el país y que, además, se escuchaban en la radio y se contemplaban en el cine acompañando a grandes estrellas.

Presentamos a continuación dos fotografías que corresponden a la portada y contraportada de dos ejemplares distintos de la conocida revista *Alta Voz* que datan del año 1939 y que nos permiten sustentar esta última idea acerca de la popularidad de los instrumentos

³⁴ Además de la argentina, la cinematografía de México y España también representó una influencia musical muy importante en el mercado latinoamericano. Así como el tango, también se consumiría considerablemente el bolero. No obstante, fue el cine argentino el que más se relacionó con el tango y el acordeón.

de fuelle. En estas podemos observar, tanto al acordeón como al bandoneón, en manos de una artista femenina y de un conjunto musical masculino:

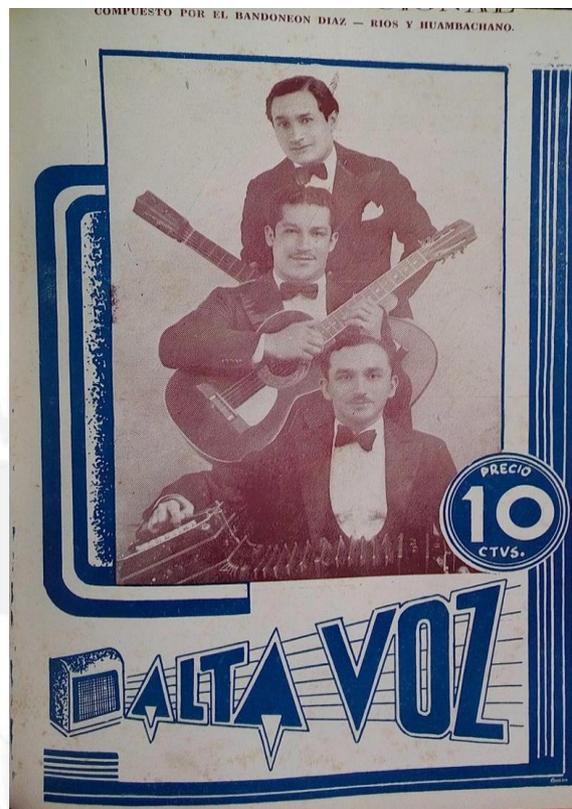


Imagen 2a. Revista *Alta Voz*. Angelita Travesí
Imagen 2b. Revista *Alta Voz*. *Trio Internacional*.

La primera imagen corresponde a la portada de la revista *Alta Voz* del 15 de setiembre del año 1939. En ella observamos a la actriz Angelita Travesí cargando un acordeón a piano de veinticuatro bajos y de la marca *Mazzini*, una de las marcas de acordeones más antiguas.³⁵ La reseña de la portada indica lo siguiente: “deliciosa actriz y flamante cultora del acordeón – piano”. Angelita Travesí era una de las tres famosas hermanas Travesí: Gloria, Angelita y Liz, que actuaban en la radio, televisión y cine para esta época. Las artistas formaron, además, el Trío Esperanza con el que interpretaban música internacional de moda y, de acuerdo a la

³⁵ Los acordeones *Mazzini* ya no son fabricados en la actualidad. Son de origen alemán, fabricados en una pequeña ciudad llamada Saxony. Actualmente se exponen a manera de antigüedad.

portada, Angelita Travesí fue también intérprete del acordeón, lo cual nos indica que el público aficionado al instrumento era también femenino.³⁶

En la segunda imagen observamos a los integrantes del Trio Internacional que figuran en la contraportada de la misma revista, pero cuyo ejemplar corresponde a la fecha del 21 de octubre de 1939. En la imagen se aprecia a tres músicos, de los cuales dos de ellos sostienen una guitarra y el tercero de ellos un bandoneón. Desconocemos, sin embargo, si se trata de un grupo nacional o extranjero, debido a que no hemos hallado mayores referencias del conjunto.

De acuerdo a lo que nos indican estas imágenes, para fines de la década de 1930 el acordeón era tan popular que aparecía en las portadas de importantes revistas locales. Las producciones cinematográficas argentinas que se importaban al país jugaron un papel importante en la difusión del acordeón. Sin embargo, para la década de 1940 las consecuencias del estallido de la Segunda Guerra Mundial perjudicarían la producción de Amauta Films y generarían escasez de cinta virgen para filmar o copiar película.³⁷ Paralelamente, Estados Unidos decidió apoyar y abastecer de material de producción cinematográfico a sus aliados en su lucha contra el Eje. Por esta razón, México resultó beneficiado, a diferencia de Argentina, que mantuvo una posición neutral durante el periodo bélico (Bedoya. 2009:77).³⁸

Por otro lado, la década de los años cuarenta fue, sin lugar a dudas, un periodo de gran relevancia para la difusión del acordeón en el Perú, debido a que representa el cruce, la relación y el desarrollo simultáneo de tres fenómenos culturales de especial relevancia: la Era dorada del acordeón (1900 – 1960), la Época dorada del tango (1940 – 1950) y la Época de oro de la

³⁶ Información extraída del blog Artistas en el Perú de José Carlos Serván Meza. Véase: <http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2010/04/gloria-travesi-dama-del-teatro-la-radio.html>

³⁷ El pico de la producción de Amauta films se dio entre 1937 y 1939. Para 1940 se estrenó la última película producida por la empresa peruana (Bedoya, 2009:77).

³⁸ El cine mexicano, luego del argentino, jugó un papel importante en la difusión del uso del acordeón en el Perú. El mayor éxito que tuvo el cine mexicano en el país lo registra Bedoya a través de la proyección de *Allá en el rancho grande* para 1937, por lo que el diario *Universal* la consideró como la mejor película del año (Bedoya, 2009:22)

música criolla (1940 – 1960).³⁹ Para este momento, el tango ya se había ganado al público del Perú y del mundo a través de sus aclamados cantantes, bailarines y actores en el cine hollywoodense, así como también a través de las letras de los tango canciones y de la música de sus grandes orquestas conformadas por virtuosos intérpretes.

La época de oro del tango se manifestó a través de diversos factores, como la cantidad de intérpretes de tango que surgieron en Argentina y su constante exposición en los medios de comunicación. En este periodo, además, se compuso muchos más tangos que en las décadas anteriores. La producción de tangos llegó a superar el promedio de lanzamiento de tres discos diarios en el mercado discográfico argentino. Para 1942, existían alrededor de veinte radios privadas de Buenos Aires y treinta y siete estaciones de onda media de las regiones del interior de Argentina que priorizaban al tango en sus transmisiones. Por su parte las orquestas, conformadas por músicos cada vez más virtuosos, tocaban en los lugares más lujosos y de mayor prestigio.⁴⁰

En el Perú, eran dos las orquestas oficiales que animaban los bailes de aquella década (1940): las orquestas de *jazz* americanas y las orquestas típicas argentinas (Santa Cruz, 1989:90). Precisamente, estas refinadas y elegantes orquestas de tango fueron las que comenzaron a interpretar diversos géneros de música peruana en sus actuaciones, entre los cuales destacó el vals criollo por encima de todos.

De acuerdo a la anécdota que se manifiesta en *El libro de oro del vals peruano* (2000), el músico argentino Rodolfo Coltrinari era conocido por tocar junto a su orquesta en el lujoso restaurante La Cabaña, el cual le pertenecía al brasileño León de Monzart. Al parecer, dicho propietario no aceptaba la interpretación de música criolla en su local, debido a que la

³⁹ La época dorada del acordeón en la música popular está comprendida entre 1900 y 1960, debido a que es el periodo en el que el instrumento se populariza en Latinoamérica y forma parte del surgimiento de nuevos estilos musicales con acordeón que representan parte de la identidad cultural latina y que son, además, géneros musicales interpretados a nivel mundial en la actualidad.

⁴⁰ La información acerca de la época dorada del tango fue extraída del artículo *La historia del tango*. Véase: <http://www.monografias.com/trabajos77/historia-tango/historia-tango2.shtml>

consideraba propia de los estratos sociales más bajos. Es así como, aprovechando las ausencias del patrón, Coltrinari se atrevió a interpretar con su orquesta algunos vales peruanos y recibió con éxito la aceptación de un público inicialmente integrado por las clases sociales más altas (Valverde y Serrano, 2000:170).

Santa Cruz, por su parte, explica que la incorporación del vals criollo al repertorio de la orquesta del argentino no se dio por la iniciativa de su director, sino más bien por el músico puneño Jorge Huirse. Este fue integrante de la *Orquesta Coltrinari*, en la cual destacó como pianista. De acuerdo a lo que afirma Santa Cruz, es a él a quien le corresponde el mérito de que Rodolfo Coltrinari comenzara a interpretar el vals criollo con su sexteto. De igual manera, el autor especifica que la Orquesta Coltrinari no contaba con un vocalista para entonces, por lo que el vals criollo en orquesta se comienza a interpretar de manera instrumental (Santa Cruz, 1989:86).

Por otro lado, Miranda Tarrillo (1989) cuenta otra versión de este suceso, en la que explica que la incorporación del vals criollo a la típica argentina se dio a partir de la ejecución de un vals en particular: *El solitario* de Lorenzo Humberto Sotomayor. Así, el autor señala que a partir de que la Orquesta Coltrinari logra que las parejas de La Cabaña bailen al ritmo del vals criollo de Sotomayor, la ejecución de vales, polcas y hasta huaynos se hizo habitual en sus presentaciones en respuesta a la demanda de éstos por el público asistente. De esta manera, se logró incorporar al repertorio de orquesta la música popular que había sido vetada en aquellos lujosos locales hasta entonces (Miranda Tarrillo, 1989:104).

Sea cual sea la versión original, lo cierto es que la orquesta típica de Coltrinari, que en sus inicios interpretó principalmente tangos, milongas y vales vieneses, comenzó también a interpretar vales criollos y a realizar actuaciones en todos los barrios, teatros y cines de la capital, ampliando el rango de su público hacia las otras clases sociales limeñas (Santa Cruz, 1989:90). Una de las publicaciones que también se refiere acerca de este acontecimiento está

incluida en un ejemplar de la conocida revista *Alta Voz* que data del 18 de mayo de 1940. Dicha publicación manifiesta lo siguiente: “La típica bonarense [...] ha sido la primera orquesta extranjera [...] que ha llevado a nuestro vals y polka a locales que como La Cabaña es el centro de reunión del gran mundo capitalino (SIC.)”. Debido a que esta afirmación corresponde a la primera mitad del año de 1940, podríamos suponer que la incorporación del vals criollo al repertorio de la orquesta de Rodolfo Coltrinari sucedió, incluso, un poco antes de dicho año.

La Orquesta Coltrinari fue un sexteto de músicos argentinos que se hizo de un lugar muy importante en los escenarios de Lima. Durante la década de 1940 dicha orquesta fue constantemente publicitada por los medios de comunicación y las principales revistas y cancioneros de la capital. Ejemplo de ello son sus fotografías y reseñas en publicaciones de la popular revista *Altavoz*, la revista *Pauta* o los cancioneros *Dial* y *Melodías peruanas*.⁴¹ Mostramos a continuación a la Orquesta Coltrinari en la portada de la revista *Altavoz* que data del 6 de abril de 1940:



Imagen 3. Revista *Alta Voz*. Orquesta Coltrinari.

⁴¹ Hemos hallado las referencias de la Orquesta Coltrinari en publicaciones de la revista *Alta voz* del año 1940 (una de abril y otra de mayo de ese mismo año), de la Revista *Pauta* del año 1944, el cancionero *Dial* de 1948 y el cancionero *Melodías peruanas* de esa misma época. De igual manera, hemos encontrado la mención de esta orquesta en los textos de Miranda Tarrillo (1989) y Santa Cruz (1989).

Durante estos años, el vals se convirtió en el género más representativo de la música criolla. Para 1944 el presidente Manuel Prado Ugarteche decretó el *Día de la canción criolla* (Zanutelli, 1999:104), estableciendo el género criollo como parte de la identidad cultural nacional. Por esta razón, recalamos que el acordeón se inserta a un vals criollo que ya se encontraba consolidado como género.

Con respecto al instrumento más característico de los formatos musicales argentinos de esta época, el bandoneón, podemos afirmar que, además de ser el primer instrumento de fuelle en interpretar el vals criollo, este instrumento también gozó de cierta popularidad en la capital. A continuación, mostramos estas dos primeras imágenes que evidencian el uso del bandoneón en el Perú:

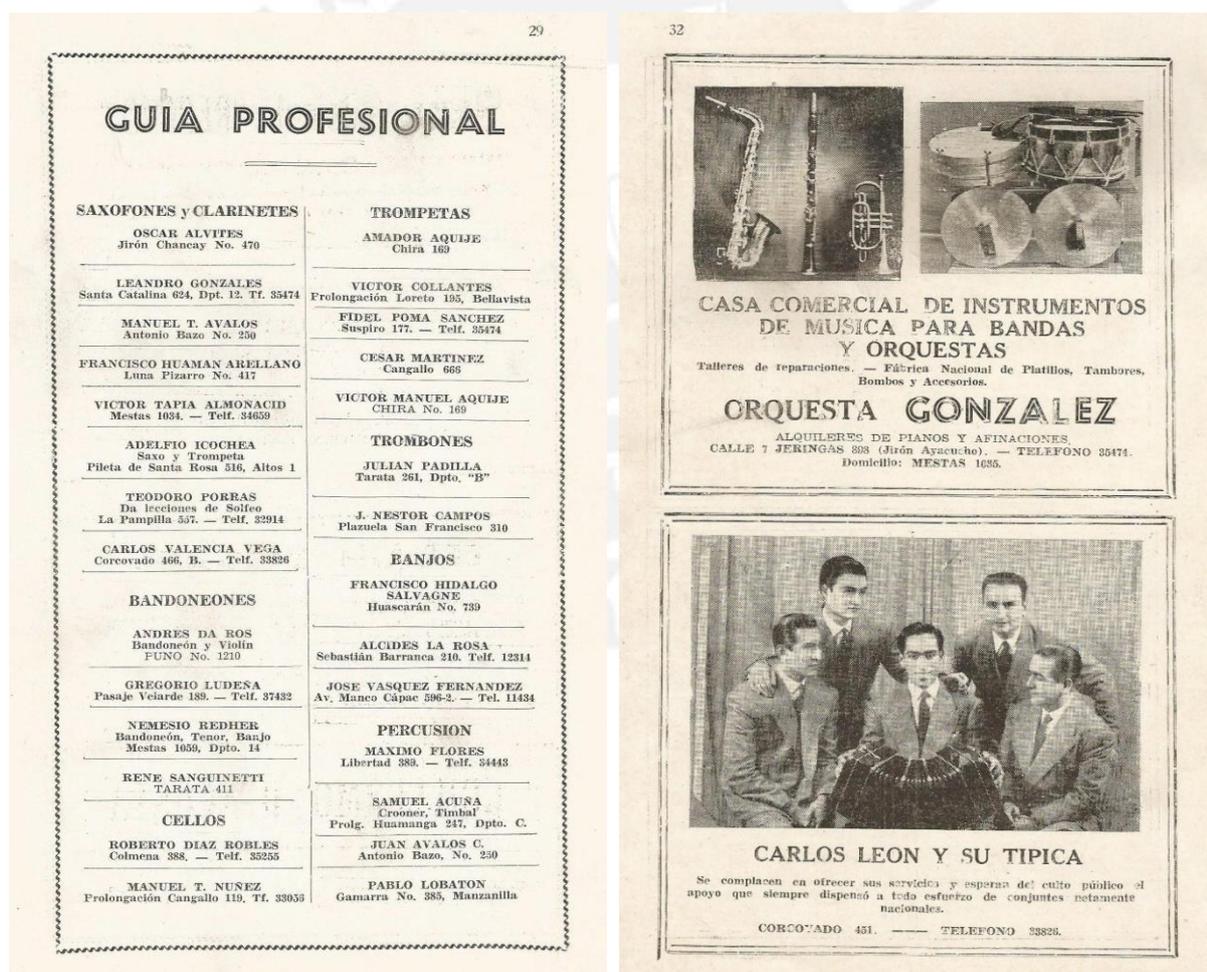


Imagen 4a. Revista *Pauta*. Guía profesional de instrumentistas.

Imagen 4b. Revista *Pauta*. Quinteto nacional Carlos León y su típica.

Estas imágenes corresponden al ejemplar de la revista musical *Pauta* que data de julio de 1944, a las páginas 29 y 32, respectivamente. La primera imagen muestra una guía profesional en la que se expone los nombres de varios músicos junto a su dirección y número de teléfono, organizados de acuerdo al instrumento que interpretan. La información de contacto debió publicarse para posibles contratos o para solicitar clases de tipo musical. Esta lista, en la que figuran saxofones y clarinetes, cellos, trompetas, banjos, trombones y percusión, también incluye la mención de cuatro bandoneonistas. Tres de ellos tienen apellidos extranjeros. Sin embargo, debido a que la revista es limeña, suponemos que todos estos instrumentistas debieron radicar en la capital, por lo que determinamos que, efectivamente, sí hubo músicos bandoneonistas en la capital para esta década.

La segunda imagen muestra, además de la publicidad de una casa de instrumentos musicales en la parte superior, la imagen publicitaria de un conjunto nacional llamado *Carlos León y su típica* en la que, entre los integrantes de este quinteto, se evidencia la presencia de un bandoneón. La reseña de la fotografía, acompañada de la información de contacto, señala lo siguiente: “Carlos León y su típica se complacen en ofrecer sus servicios y esperan del culto público el apoyo que siempre dispensó a todo esfuerzo de conjuntos netamente nacionales”.

Ambas imágenes demuestran que la influencia de las orquestas típicas argentinas fue lo suficientemente imponente como para propiciar que el bandoneón se popularizara y se considerara entre los instrumentos más solicitados de aquella época. De igual manera, la presencia de estas orquestas favoreció que algunos músicos limeños no solo aprendieran a tocar el bandoneón como músicos aficionados, sino también a que formaran sus propias orquestas típicas y se desarrollaran de manera profesional en el medio musical local. Esta revista revela, además, la publicidad de otras orquestas típicas como las de Efraín Delgado y Gregorio Ludeña. Este último es uno de los bandoneonistas que figura en la lista de instrumentistas

presentada en la primera imagen. Desconocemos, sin embargo, si se trata de un bandoneonista extranjero o local.

Así también, encontramos una tercera imagen que hace propaganda del bandoneón, hallada en la contraportada de una partitura para piano del vals *Claro de Luna* e impreso por La Rosa Hnos. Mostramos a continuación esta tercera imagen:

Aprenda Ud. Bandoneón
EN TRES MESES
con el Profesor Argentino
F. CANFORA
FACILITA INSTRUMENTO
A los aspirantes de provincias, se dictan lecciones por correspondencia
MERCADERES No. 471
Tercer PISO.

Bandoneones A. A.
Los Mejores del Mundo
Facilidades de Pago
Aceptamos pedidos de provincias.
Distribuidores Excusivos para el Perú
La Rosa Hnos.
Afligidos 125 Telf. 35190 Apartado 1630 Lima-Perú

Imagen 5. Extracto de contraportada de partitura. Publicidad de bandoneones.

Como se observa, la imagen muestra dos publicidades distintas. La primera se refiere a las clases de bandoneón que imparte un músico argentino y especifica, además, que a los alumnos de provincia se les brinda clases por correspondencia, lo cual nos permite deducir que las clases de bandoneón tuvieron demanda en otras provincias además de la capital. La segunda publicidad se refiere a la venta de bandoneones en el país, y al igual que la anterior, señala que también acepta pedidos de provincia⁴².

Las tres imágenes presentadas demuestran que, durante este periodo, el bandoneón fue un instrumento lo suficientemente popular como para insertarse en el mercado comercial de

⁴² A pesar de que desconocemos el año de publicación de la partitura de donde hemos extraído esta última imagen, calculamos que corresponde al periodo comprendido entre las décadas de 1950 y 1960.

instrumentos, para formar parte del movimiento pedagógico musical de entonces y también para que los músicos limeños lo utilizaran en sus propios ensambles e imitaran, además, el formato de las orquestas típicas argentinas.

Para 1947 llegó a Lima otra orquesta llamada *Los embajadores del tango*, dirigida por el músico argentino Domingo Rullo quien, al igual que Coltrinari, dominaba el acordeón y el bandoneón. La estadía de Rullo terminó por prolongarse de manera permanente, así como sucedió con su compatriota Coltrinari. Además de tocar juntos y codirigir durante 1950 su proyecto conjunto llamado la Orquesta Coltrinari – Rullo con la que interpretaban música criolla y música popular (Valverde y Serrano, 2000:172), ambos músicos se relacionaron en gran medida con la producción del género criollo de manera independiente y marcaron, además, una iniciativa muy importante con respecto a la enseñanza y difusión del acordeón en la capital. Por razones que asumimos al inicio de esta investigación⁴³, los peruanos de mediados del siglo XX prefirieron el acordeón por sobre el bandoneón, razón por la cual el acordeón se convirtió en el principal instrumento de fuelle utilizado en el país.

Este instrumento también se difundió por otros personajes que no fueron, necesariamente, célebres artistas. En la revista cultural *Boletín de Lima* del año 2007 encontramos los testimonios de algunos inmigrantes suizos que llegaron al país.⁴⁴ Uno de ellos es el de un acordeonista que para 1939 llegó al terminal marítimo del Callao cargado de tres acordeones y quien soñaba con introducir la famosa marca de acordeones *Hohner* a Sudamérica. En su testimonio comenta lo siguiente: “¿Qué más podía desear un joven que visitar toda Sudamérica, introducir el más popular de los instrumentos y crear felicidad en incontables hogares?”. Dicho músico también asegura haber actuado en Radio Nacional y

⁴³ En el enunciado 1.2. *El acordeón en el Perú y su introducción a la música peruana*, pág. 24, explicamos que el acordeón a piano tuvo una mejor recepción que los instrumentos como el bandoneón, la concertina o los acordeones a botones, debido a la familiaridad que encontró el público peruano entre el teclado del acordeón y el piano.

⁴⁴ *El Boletín de Lima* es una revista científica cultural que posee cuatro ediciones anuales. El testimonio del acordeonista lo encontramos en el N° 149 del año 29 de la revista, página 98.

haber importado varios instrumentos de Italia al Perú, debido a que en Alemania las fábricas de acordeones y bandoneones fueron adaptadas a la industria de la guerra.

Para 1950 continuaron llegando exitosos conjuntos musicales y diversos artistas extranjeros que también utilizaron el acordeón en su instrumentación. Encontramos así, una publicación acerca del trío vasco *Jai-Alay* en el cancionero criollo *El alma que canta* que data de 1954. A continuación, mostramos la imagen hallada del trío vasco:



Imagen 6. Cancionero *El alma que canta*. Trío *Jai-Alay*.

El título de la página donde se encuentra esta fotografía indica: “Como chicle se han pegado los Jai-Alay en Lima”. Este trío hispano estaba conformado por acordeón, guitarra y voz, lo cual representó un formato musical novedoso para la época. Vale la pena resaltar que, como se observa en la imagen, el acordeón que utilizaba este grupo era un acordeón cromático a botones, muy distinto al acordeón a piano difundido en la capital, de manera que podemos afirmar que también se hizo exposición de otro tipo de acordeones en el mundo del espectáculo limeño, así como de otras agrupaciones que, además de las argentinas, utilizaron estos

instrumentos. El trío se presentó en importantes escenarios como los del Hotel Crillón, el Hotel Bolívar, o el restaurante *Embassy*. De igual manera, estos músicos realizaron diversas actuaciones en radio y televisión. El popular acordeonista del trío, Nicasio Oleagoitia, terminó por establecerse en la capital, sumándose así al grupo de acordeonistas que radicaron en Lima y que cumplieron con difundir la práctica del instrumento.⁴⁵

Debido a este gran movimiento de acordeonistas, Lima comenzó a importar acordeones de las mejores marcas europeas, como lo son *Scandalli*, *Hohner*, o *Paolo Soprani*. Así también, para 1950, además de los acordeones, los libros y métodos para acordeón importados de Europa y Estados Unidos fueron cada vez más consumidos. Estos fueron muy variados en formato y contenido musical. Estos métodos de aprendizaje representaron un precedente indispensable para que algunos músicos peruanos publicaran los suyos posteriormente y para que se promoviera el estudio formal del instrumento.

2.2. El surgimiento de un mercado comercial del acordeón en el país

Para mediados del siglo XX el acordeón había logrado popularizarse ampliamente en todo el continente americano. Algunos de los géneros musicales internacionales más importantes como la ranchera, la cumbia, el vallenato, la cueca o el joropo, se encontraban en una etapa de desarrollo musical y comercial muy grande en la que ya destacaban grandes artistas. La popularidad del instrumento se propagó rápidamente, incluso en los países del Norte América como México y Estados Unidos.⁴⁶ De igual manera, Argentina estaba pasando por la época de oro del tango en la que abundaron orquestas de músicos de gran calidad que brindaban giras alrededor del mundo.

⁴⁵ Información extraída del blog de Jose Carlos Serván Meza. Véase:

<http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2011/05/los-jai-alai-paquito-el-cachi-y-agustin.html>

⁴⁶ El acordeón se había hecho tan popular que las tiendas musicales estadounidenses vendían más acordeones que guitarras, pianos, órganos, instrumentos de viento, violines o instrumentos de percusión (Flynn, 1990:XVIII).

El Perú no sería excepción en la popularidad del instrumento. Encontramos diversos registros que demuestran que en el país se desarrolló, además de un notorio movimiento de acordeonistas y un mercado amplio de acordeones, muchísimo material musical destinado al aprendizaje del acordeón entre las décadas de 1950 y 1970. Para mediados del siglo XX, comienza a surgir en el país un periodo en el que la enseñanza académica del acordeón, inicialmente a cargo de músicos extranjeros, sería tan popular como lo fuese anteriormente la enseñanza particular del piano. A través del coleccionista peruano Luis Enrique Plasencia, logramos adquirir una gran cantidad de métodos musicales y partituras adaptadas para el acordeón a piano. Presentamos, en primer lugar, los siguientes métodos para acordeón adquiridos en la capital:

| | Nombre | Autor | Edición | Año | Procedencia |
|---|--|-----------------------|-------------------|------------|--------------------|
| 1 | <i>Selección de Melodías Populares adaptadas para piano y acordeón</i> | Enzo Gesualdo | Julio Korn | 1952 | Argentina |
| 2 | <i>Método completo para el estudio del Acordeón a Piano</i> | Enzo Gesualdo | Julio Korn | --- | Argentina |
| 3 | <i>Álbum Gesualdo N°1: 125 melodías internacionales para Acordeón a piano</i> | Enzo Gesualdo | Julio Korn | 1950 | Argentina |
| 4 | <i>Álbum de 15 valsés célebres adaptados para acordeón a piano</i> | Enzo Gesualdo | Julio Korn | 1950 | Argentina |
| 5 | <i>Melodías populares – Selección de 10 piezas transcritas para acordeón a piano. Álbum 3.</i> | Alejandro Krzaklewsky | Ricordi Americana | 1951 | Argentina |
| 6 | <i>Nuevo Método para el Acordeón a piano</i> | Hans Lüders | Edition Hohner | 1953 | Alemania |
| 7 | <i>Método para el Acordeón a piano</i> | Hans Lüders | Edition Hohner | 1935 | Alemania |
| 8 | <i>Kleiner Musikbaukasten für den Akkordeon – Unterricht</i> | Hugo Herrmann | Edición Hohner | 1941 | Alemania |
| 9 | <i>Der kleine Spielmann: kinderlieder, Tanze und</i> | Hans Lüders | Edición Hohner | 1950 | Alemania |

| | | | | | |
|----|--|------------------------------------|-----------------------------|---------|----------------|
| | <i>kleine Spielstücke für Akkordeon</i> | | | | |
| 10 | <i>G.S. Bach: 18 composizioni di media difficoltà trascritte per fisarmonica</i> | L.O. Anzagui | Carisch S. A. – Milano | 1955 | Italia |
| 11 | <i>La Classica Fisarmonica: raccolta di pezzi celebri trascritti per fisarmonica</i> | Colombo R. y L. O. Anzagui | Accordo S .A Milano | 1942 | Italia |
| 12 | <i>J.S. Bach: 18 pezzi facili trascrizione per fisarmonica. Sistema pianoforte e cromático</i> | Luigi Oreste Anzaghi | G. Ricordi & C. – Milano | --- | Italia |
| 13 | <i>26 Capricci e 12 Divertimenti di vari autori per Fisarmonica</i> | Luigi Oreste Anzaghi | G. Ricordi & C. – Milano | --- | Italia |
| 14 | <i>Everybody's favorite Accordion Pieces</i> | Larry Yester y John Catalina | Amsco Music Publishing Co. | --- | Estados Unidos |
| 15 | <i>Everybody's favorite Elementary Accordion Pieces</i> | Larry Yester y John Catalina | Amsco Music Publishing Co. | 1941 | Estados Unidos |
| 16 | <i>Método para acordeón – piano</i> | Carlos R. Manrique C. | La Rosa Hnos. | (1963)* | Perú |
| 17 | <i>20 Melodías inmortales para acordeón – piano. Volumen 1</i> | Carlos Manrique Carreño | Impresiones Toledo & Hmnos. | 1959 | Perú |
| 18 | <i>Piezas progresivas para acordeón a piano</i> | Dr. Carlos Herisch | Casa Mozart | --- | Perú |
| 19 | <i>Método Moderno para el estudio del acordeón a piano</i> | Rodolfo Coltrinari y Domingo Rullo | Casa Mozart | --- | Perú |

Cuadro 2. Métodos para acordeón comercializados en Lima.

*El número 16 no presenta fecha de publicación, sin embargo, la fecha de 1963 se encuentra escrita a mano en su interior por quien fuese su antigua dueña Laura Isabel Perea Oyarce.

A través del cuadro podemos observar que la mayoría de los métodos hallados hasta antes de la década de 1960 provienen del extranjero. De acuerdo a lo que pudimos revisar en el interior de estos métodos, aquellos provenientes de Europa traen, además de folklore y algunas piezas populares, un gran contenido en técnica instrumental y arreglos de música

académica o clásica. Algunos de estos contienen, además, información de tipo histórico relacionada con el instrumento.

Por otro lado, los métodos provenientes de Argentina incluyen mucha más música popular latinoamericana, anglosajona y europea. Dentro de este grupo podemos resaltar que los que le corresponden al argentino Enzo Gesualdo, contienen información muy precisa acerca del acordeón, su historia como instrumento, su participación en diversos géneros musicales y las acotaciones necesarias para la interpretación de ciertos estilos de música en el instrumento. Asimismo, es interesante comentar que el contenido de uno de los métodos provenientes de Alemania que figura como el número siete del cuadro presentado, se encuentra traducido en español y en portugués de manera paralela. Esta información nos facilita suponer que para poder abarcar un mayor número de consumidores la editora alemana tradujo sus contenidos a ambos idiomas simultáneamente.

Hallamos, además, cuatro métodos para acordeón impresos en el país por editoras nacionales importantes. Dos de ellos le corresponden al peruano Carlos Manrique Carreño.⁴⁷ De acuerdo al acordeonista Pedro Málaga, Manrique estudió música en Argentina un corto tiempo y cuando regresó al Perú se involucró en el negocio de importación de acordeones. Manrique comenzó a traer a Lima, sin mucho éxito, los acordeones *Veronese* y posteriormente, se dedicó a la venta de sus propios métodos y arreglos musicales para acordeón, los cuales imprimió, en su mayoría, a través de la famosa editorial La Rosa Hnos. Acerca del contenido de sus dos métodos podemos decir que ambos, que incluyen principalmente arreglos de música popular extranjera, son bastante básicos en cuestiones estrictamente musicales, desde la teoría que abarca, hasta la manera como transcribió la música. No encontramos en ellos arreglos de

⁴⁷ Carlos Manrique fue el dueño de la empresa CLAE (Centro Latinoamericano de Asesoramiento Empresarial), con la que ofrecía el asesoramiento y administración de empresas, además de altos retornos a quienes invirtiesen en el negocio. El Estado terminó por disolver dicha empresa, mas no se pudo devolver a la mayoría de los inversionistas los ahorros de su vida. Véase:

<http://elcomercio.pe/economia/peru/20-anos-clae-estafa-economica-mas-grande-que-se-perpetro-peru-noticia-1570159>

música peruana con la excepción del tema cusqueño *Chunchos*. A pesar de que su aporte no haya sido significativo en relación a la música criolla y el acordeón, lo cual se evidencia a través de la falta de temas criollos en sus libros y de la simpleza musical de los mismos, Manrique es el único peruano que, hasta el momento, podemos mencionar que estuvo involucrado en la enseñanza y la difusión de su propio material impreso para acordeón en la capital.

Los otros dos métodos impresos en Perú le corresponden al Dr. Carlos Herisch y a los músicos argentinos anteriormente mencionados, Rodolfo Coltrinari y Domingo Rullo. Con respecto al Dr. Carlos Herisch, no hemos encontrado información que nos permita determinar su actividad profesional, su relación con el acordeón, si efectivamente publicó más música escrita para acordeón o, incluso, si fue un músico extranjero o nacional. Su método consta de ciento treinta y cuatro piezas, compuestas principalmente por música popular norteamericana y europea, y entre las cuales solo hallamos cuatro canciones populares peruanas muy cortas. Dos de ellas no llevan nombre y las otras dos corresponden a *Palomar triste*, de carácter andino, y *Ola del mar*, que parece haber sido una canción comercial de aquel entonces.

El método pedagógico de Coltrinari y Rullo, por otra parte, consta de veintitrés capítulos que incluyen información muy detallada de teoría musical, orientada específicamente hacia la práctica del acordeón. Contiene así, diversos estudios de escalas, arpeggios, articulaciones, dinámicas, así como ejercicios para la mano derecha en el teclado y para la mano izquierda en los bajos. También presenta una serie de pequeños arreglos de música clásica en los que ilustra el contenido teórico, por lo que, en conjunto, este método musical es bastante completo.

Además de toda esta variedad de libros de música para acordeón que se importó al país, también se comercializó diversos arreglos de música adaptada para acordeón, muchos de los cuales imitaron el reducido formato de los populares cancioneros criollos. De acuerdo a lo que

nos hemos podido percatar a través de su observación, estas adaptaciones de música popular y criolla no solían exceder las dos páginas. Las más grandes o de tamaño ‘carta’, incluyeron, además del arreglo musical para acordeón en pentagrama, la letra de la canción transcrita, así como alguna referencia del artista, fecha de publicación, o incluso fotografías a color. Los más pequeños, *in quarta*, fueron editados mayoritariamente por casas editoras independientes y no contienen mucha información ni fotografías más allá de la transcripción musical. Incluso, algunos de estos pequeños arreglos que solo registran la música impresa en su interior, muestran su portada vacía, sin referencia del autor o del arreglista, y con el título del arreglo escrito a mano o en una máquina de escribir, de la manera más casera o doméstica, sin diseño alguno.

De cualquier manera, estos arreglos de música para acordeón parecen haber abundado en Lima, debido a la cantidad y variedad de los que logramos adquirir. Exponemos a continuación estas adaptaciones:

| | Nombre y autor de la pieza | Género | Arreglista | Editorial | Serie/Año |
|---|---|---------------------------|-----------------------------------|------------------------------|----------------------|
| 1 | <i>La marinera: soy peruana, soy limeña</i> – Rosa Mercedes de Morales | Marinera | Rodolfo Coltrinari | La Rosa Hnos | Año 1955 |
| 2 | <i>Guaglione</i> – G. Fanciulli y Niza | Fox | Rodolfo Coltrinari, Domingo Rullo | Editorial Coltrinari - Rullo | Serie A N° 3 |
| 3 | <i>La cumparsita</i> – M. Rodriguez <i>Tú y las nubes</i> – R. Miranda | Tango / Ranchera mexicana | Rodolfo Coltrinari, Domingo Rullo | Editorial Coltrinari - Rullo | Serie B N° 12 |
| 4 | <i>Torna a Surriento</i> – G. B. De Curtis | Canción popular | E. de Curtis | Bideri S. p. A. | N° 5394 |
| 5 | <i>La copa del olvido</i> – Enrique Delfino | Tango | Alcides y Amilcar D. Fertoni | Ricordi | N° 11899 Año 1960 |
| 6 | <i>Cantando</i> – Mercedes Simone | Tango | Alcides y Amilcar D. Fertoni | Julio Korn S.R.L. | N° 80128 Año 1961 |

| | | | | | |
|----|---|--------------------------------|-------------------------|--------------------|-------------------|
| 7 | <i>El choclo</i> – Ángel Villoldo | Tango | José Luis Giacomini | Rivarola | Año 1945 |
| 8 | <i>Canción de aniversario</i> (Ivanovich) y <i>Happy Birthday</i> (Anónimo) | Vals popular y canción popular | Carlos Manrique Carreño | La Rosa Hnos. | Vol. A |
| 9 | <i>Mi rosita</i> – Luis Abelardo Nuñez | Vals criollo | Carlos Manrique C. | La Rosa Hnos | 2348 Serie A N° 8 |
| 10 | <i>Imaginación</i> - Luis Abelardo Núñez | Vals criollo | Carlos Manrique C. | La Rosa Hnos | 2335 Serie A N° 8 |
| 11 | <i>El San Mateo</i> – Encarnación D. Anaya | Paso doble | Domingo Rullo | La Rosa Hnos. | N° 2176 |
| 12 | <i>No me odies</i> – Emilio Peláez Montero | Vals criollo | Domingo Rullo | La Rosa Hnos. | N° 2231 |
| 13 | <i>Cintura de avispa</i> – V. Manuel Rodríguez | Polca | Domingo Rullo | La Rosa Hnos. | N° 106 |
| 14 | <i>¡Ay Paquita!</i> – Domingo Rullo | Vals criollo | Domingo Rullo | La Rosa Hnos. | N° 1966 |
| 15 | <i>Te dedico este vals</i> – Domingo Rullo | Vals criollo | Domingo Rullo | La Rosa Hnos. | N° 1998 |
| 16 | <i>Latidos de amor</i> – Domingo Rullo | Vals criollo | Domingo Rullo | La Rosa Hnos. | N°2006 /187 |
| 17 | <i>Criollos de ayer</i> – Domingo Rullo | Vals criollo | Domingo Rullo | La Rosa Hnos. | N°2181 /042 |
| 18 | <i>En el parque</i> – Domingo Rullo | Vals criollo | Domingo Rullo | La Rosa Hnos. | Año 1951 |
| 19 | <i>Esta humilde canción</i> – Domingo Rullo | Vals criollo | Domingo Rullo | La Rosa Hnos. | N° 2125/17 |
| 20 | <i>Esta noche</i> | Vals criollo | Domingo Rullo | La Rosa Hnos. | N° 147/2148 |
| 21 | <i>Aveva un Bavero</i> | Fox | Domingo Rullo | Ediciones Sterling | 16 |
| 22 | <i>Con locura</i> – Luis Abelardo Nuñez | Vals criollo | Domingo Rullo | La Rosa Hnos. | N° 2255 |
| 23 | <i>Ojos de muñeca</i> – Benito Sorrentino | Vals criollo | Benito Sorrentino | La Rosa Hnos. | N° 2333 |
| 24 | <i>La sirena</i> – Benito Sorrentino | Cha cha chá | Benito Sorrentino | La Rosa Hnos | N° 100 |
| 25 | <i>Los dos herreros</i> - Benito Sorrentino | Fox trot | Benito Sorrentino | La Rosa Hnos | --- |
| 26 | <i>Inspiración de amor</i> – Benito Sorrentino | Vals criollo | Benito Sorrentino | La Rosa Hnos. | N° 2358 |
| 27 | <i>Mujer peruana</i> - Benito Sorrentino | Slow | Nino Sorrentino | La Rosa Hnos. | N° 2165 |
| 28 | <i>Me cuenta un amigo</i> – Adalberto Oré Lara | Vals criollo | --- | La Rosa Hnos. | N° 101 |

| | | | | | |
|----|--|--------------|-----|-----------|-----------------------|
| 29 | <i>Porfiria</i> – Felipe - Pinglo A. | Vals criollo | --- | Accordo | --- |
| 30 | <i>Un extraño en el paraíso</i> – Robert Wright y George Forrest | Bolero | --- | --- | Serie A N° 2 |
| 31 | <i>Fumando espero/ Tu corazón</i> – Raciatti | Tangos | --- | --- | Serie A N° 7 |
| 32 | <i>Al pie del Misti</i> – Eduardo Recavarren | Vals criollo | --- | Indepnte. | --- |
| 33 | <i>La flor de la canela</i> – Chabuca Granda | Vals criollo | --- | Indepnte. | --- |
| 34 | <i>Llora llora corazón</i> | Vals criollo | --- | Indepnte. | --- |
| 35 | <i>Historia de mi vida</i> | Vals criollo | --- | Indepnte. | --- |
| 36 | <i>Derecho viejo</i> – Eduardo Arolas | Tango | --- | Ricordi | N° 001471 Año 1960 |

Cuadro 3. Arreglos musicales para acordeón comercializados en Lima.

La mayoría de los autores de estos arreglos fueron reconocidos acordeonistas extranjeros que radicaron en Lima durante estos años (1950-1960). Mencionamos así, a los argentinos Domingo Rullo y Rodolfo Coltrinari, y a los italianos Benito Sorrentino y Nino Sorrentino, quienes colaboraron con el desarrollo del consumo y aprendizaje de la música criolla y popular escrita, además de fomentar la popularidad del acordeón en el país. La presencia de estos acordeonistas en la capital fue indispensable para la difusión del instrumento, ya que además de los *shows* que realizaban en vivo, los músicos también eran convocados para participar en los programas radiales y, en este periodo, también los televisivos.⁴⁸

Podemos observar que en el cuadro se presenta adaptaciones de tangos, boleros, vales, foxes e, incluso, una marinera para acordeón. Dentro de toda esta muestra de arreglos musicales

⁴⁸ El ejemplar de la revista *Alta Voz* que data del 1ro de setiembre del año 1939 revela la introducción de la televisión como un nuevo medio de comunicación en la capital. El artículo señala: “El afán de superación del hombre es inagotable [...] Hoy se yergue como una definitiva y deslumbrante realidad la televisión: maravilla del siglo y obra verdadera de esa inaudita brujería que es el cerebro humano”.

para el instrumento en cuestión, el género que predomina por sobre los demás es el vals criollo. Esto refuerza la idea de que el público de este periodo realmente gustaba de escuchar los vales criollos interpretados en acordeón, por lo cual estos pasaron al pentagrama.

El deleite por la música interpretada en acordeón fue incrementándose, lo cual se pudo evidenciar a su vez, a través del surgimiento de otras editoriales que se introdujeron al negocio de la impresión y venta de partituras para acordeón. Así, La Rosa Hnos. dejó de ser la principal editorial dedicada a estas impresiones. Ejemplo de esto son el arreglo N° 21 del cuadro, el cual fue editado por Ediciones Sterling, así como los arreglos N° 2 y N° 3, los cuales fueron editados por la Editorial Coltrinari – Rullo. Esta última fue la editorial que los músicos argentinos abrieron en Lima, seguramente debido a la continuidad con la que publicaban sus arreglos musicales y con la finalidad de que sus nombres también resalten como editores en el mercado de venta de partituras.

La observación e inspección de los métodos y de los arreglos musicales presentados nos brindaron, además, otro tipo de información importante relacionada a algunos de los centros de enseñanza de acordeón que funcionaron en Lima durante estos años. Esta información se basa principalmente en imágenes publicitarias que encontramos dispersa en el interior o en las contraportadas de los registros impresos analizados.

No obstante, la primera referencia que encontramos consistió en un sello grabado en la primera página del método americano *Everybody's favorite Elementary accordion pieces*, expuesto en el primer cuadro de este capítulo. El sello indica lo siguiente: “Academia de acordeón GIRALDO, Jr. Lampa, Lima”. Este sello revela que existieron academias dedicadas exclusivamente a la enseñanza del acordeón en la capital.

De igual manera, hallamos las dos siguientes imágenes que corresponden a la publicidad de dos escuelas de música distintas en donde también se impartió clases de acordeón, las cuales mostramos a continuación:

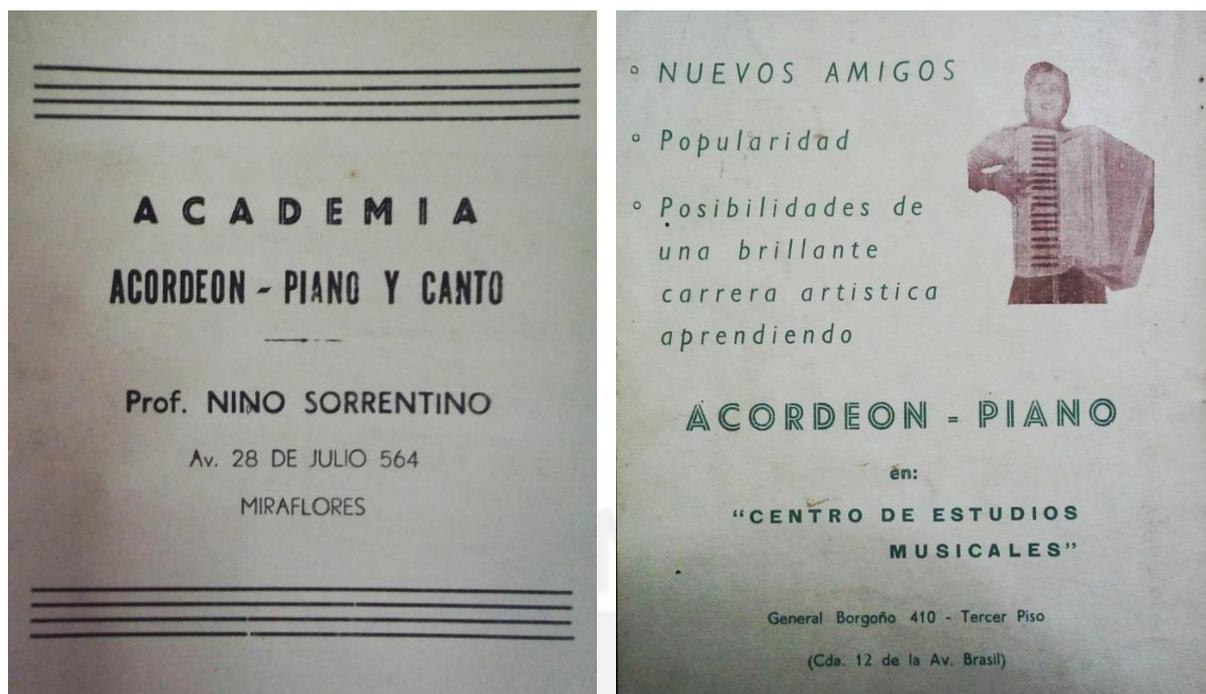


Imagen 7a. Academia de Nino Sorrentino.

Imagen 7b. Centro de estudios musicales.

En la cara interior del arreglo N° 12 de Benito Sorrentino, expuesto en el segundo cuadro de este capítulo, encontramos la publicidad de la escuela de Nino Sorrentino, su padre, presentada como Academia de Acordeón-piano y Canto, la cual se encontraba ubicada en el distrito de Miraflores. Del mismo modo, hallamos un anuncio en la contraportada de uno de los métodos del músico limeño Carlos Manrique Carreño, que hace publicidad de una escuela llamada Centro de Estudios Musicales, en donde también se impartía clases de acordeón. El anuncio, además de incluir una imagen de una mujer cargando el instrumento, destaca algunos beneficios que le podría generar al alumno el aprendizaje del acordeón a piano, como la popularidad y la posibilidad de una favorable carrera artística. De acuerdo a la dirección que se indica, esta escuela estaba ubicada en el distrito de Jesús María. De esta manera, podemos afirmar también que, al encontrar tres escuelas distintas de acordeón ubicadas en tres distritos

bastante distantes el uno del otro (Centro de Lima, Miraflores y Jesús María), la enseñanza del acordeón no estaba centralizada y, por el contrario, se impartía en toda la ciudad.

De manera particular, el arreglo N° 27 de Nino Sorrentino presenta una publicidad que se refiere a la venta de acordeones de la conocida tienda musical Casa Sterling de Miraflores. En la imagen se especifica que la marca de acordeones en venta es la italiana *Scandalli*, una de las marcas europeas de acordeones de mayor prestigio a nivel mundial hasta el día de hoy. Observamos aquí el anuncio:



Imagen 8. Casa Sterling. Publicidad de acordeones.

Como se puede observar, se indica que la tienda, además de vender una gran variedad de tamaños de acordeones (de 32, 48, 80 y 120 bajos)⁴⁹, también ofrecía diversos métodos para acordeón y discos de música italiana. Incluso, la publicidad especifica que el local brinda facilidades de pago para la compra de estos materiales musicales, lo que sugiere que las mismas tiendas musicales promovían la compra de acordeones.

⁴⁹ La cantidad de bajos del acordeón determina los tamaños del mismo. Mientras más bajos, más grande es el acordeón.

Por último, a través de la revisión de un material impreso ajeno al analizado en este capítulo y que le pertenece al cancionero italiano *Il Veneziano*⁵⁰, hallamos un aviso del conocido Instituto Musical *BACH*. Esta importante institución, que cerró sus puertas alrededor de la década de 1970, representó un precedente del Conservatorio Nacional de Música (C.N.M.)⁵¹ y también incluyó en sus programas de estudio la especialidad del acordeón. Presentamos a continuación la publicidad del instituto:



Imagen 9. Cancionero *Il Veneziano*. Instituto Musical *BACH*.

Esta institución, como se observa en la imagen, se fundó en 1929. El acordeón se convirtió entonces en un instrumento verdaderamente popular y de consumo masivo que, además de enseñarse en academias particulares, pasó a formar parte de los programas de estudios de importantes escuelas de música como lo fue este instituto.

⁵⁰ Este cancionero italiano no tiene fecha de publicación, pero de acuerdo a un artículo en su interior en el que detalla la muerte de la cantante Lucha Reyes, suponemos que data de 1973. A pesar de ser posterior a la publicación de los métodos y arreglos presentados, lo incluimos en este capítulo debido a que no sabemos con certeza, desde qué año se comenzó a enseñar acordeón en el Instituto Musical *BACH*.

⁵¹ Información facilitada por el maestro y acordeonista Pedro Málaga y la clarinetista y maestra del Conservatorio Nacional Ana Barrera, quienes fueron alumnos del Instituto Musical *BACH*, antes de pasar a estudiar al C.N.M.

La amplia enseñanza del acordeón en la capital durante la década de 1950 demandó una mayor cantidad de partituras para su estudio y generó a su vez el surgimiento de reconocidos acordeonistas locales. Para la década de 1960 el instrumento pasa a una nueva etapa en la cual sus cualidades musicales son muy reconocidas y aplicadas a diversas ramas del medio del espectáculo. De esta manera, pasamos a desarrollar el periodo cúspide del acordeón en la capital y en el que logra, además, afianzar su relación con el vals criollo limeño.



CAPÍTULO 3: LOS FACTORES DETERMINANTES PARA LA CONSOLIDACIÓN DEL ACORDEÓN EN LA EJECUCIÓN DEL VALS CRIOLLO LIMEÑO (1960-1980)

Entre 1960 y 1980 se desarrolló un intenso mercado del acordeón en Lima. Este se vio reflejado en la impresión de una gran cantidad de adaptaciones de música popular para acordeón a cargo de las casas editoras más importantes de la ciudad, en la compra y venta de acordeones de las mejores marcas europeas, en las presentaciones públicas de diversos acordeonistas, sobre todo en los medios de comunicación, y en una variada discografía en la que participa el instrumento, en algunos casos ocupando un rol protagónico. Por este motivo, dicho periodo representa la cúspide de la popularidad del acordeón en la capital peruana. A partir de ese momento, el acordeón comenzó a consolidar una tradición propia dentro de la vida musical del país, particularmente al interior de la denominada música criolla.

En este tercer capítulo explicaremos cómo se consolidó dicha tradición en la interpretación del vals criollo limeño. Para ello, focalizaremos la atención en lo que representa la mayor cantidad de material musical para acordeón impreso en el país: la colección *Melodías populares para acordeón a piano*, o también conocida como la *Colección Coltrinari – Rullo*. En primer lugar, analizaremos su contenido con el objetivo de revelar su importancia en el mercado pedagógico musical. Esto nos permitirá, en segundo lugar, demostrar la relación que se estableció entre el instrumento y la música criolla, especialmente con el vals. Por otro lado, el acercamiento a las principales figuras vinculadas con el acordeón, nos ayudará a explicar cuáles fueron sus aportes en el desarrollo de la tradición del acordeón en la música criolla. Estos, no solo difundieron el uso del instrumento; sino que, a su vez, cumplieron un rol fundamental en la promoción del estudio de expresiones musicales criollas y populares a través de un medio escrito. Por último, examinaremos la discografía comercializada durante estos años para demostrar la importancia que la presencia del acordeón tuvo en el universo discográfico de música criolla de la época. Todo esto revelará cómo durante estas décadas, el

acordeón no fue solo un instrumento periférico en la experiencia musical criolla, sino un actor central en el desarrollo de esta música.

3.1. Colección *Melodías populares para acordeón a piano*

Quien haya podido aproximarse a los materiales musicales escritos sobre música criolla, habrá podido observar con relativa nitidez que la mayor parte de música escrita dentro de este género se encuentra cifrada en partituras para piano cuyos arreglos suelen ser bastante simples. Desde las primeras décadas del siglo XX son estas partituras las que difundieron entre los músicos con formación académica (aunque esta pueda haber sido incipiente) la música popular que transmitían las radioemisoras. Son extrañas y escasas las partituras de música criolla dirigidas a otros instrumentos, incluso la guitarra, que es el instrumento con el que mejor se identifica esta práctica musical. Por este motivo resulta tan sorprendente que desde mediados del siglo XX comiencen a aparecer partituras adaptadas para el acordeón.⁵² Más aún, si se tiene en cuenta que otros instrumentos como el saxo o el clarinete tuvieron también una participación activa en estas expresiones musicales y, sin embargo, no existen partituras conocidas del género escritas para estos instrumentos.

Entre los principales materiales escritos para acordeón destaca, por encima de todos, la Colección Coltrinari-Rullo. Esta colección representa la mayor cantidad de material escrito para acordeón que, al parecer, se ha publicado en el país. Consta de una serie de diecinueve libros que se basan en las adaptaciones de muchísima música popular para la interpretación del instrumento. Asimismo, vale la pena señalar que, entre los géneros registrados en estos

⁵² Aunque un intérprete de acordeón podría fácilmente valerse de una partitura para piano para la interpretación de esta música, lo cierto es que las partituras destinadas al acordeón presentan una escritura específica de las particularidades interpretativas de los bajos que ejecuta la mano izquierda.

materiales, el vals popular es el género con mayor número de ocurrencias dentro de este repertorio.⁵³

Todas las adaptaciones musicales de la colección fueron hechas por los músicos argentinos Rodolfo Coltrinari y Domingo Rullo. Ambos, como ya se señaló, desarrollaron una carrera musical muy exitosa en el país. Destacaron no solo como intérpretes, sino que su actividad reseñada por algunos de los tratadistas del fenómeno musical criollo, los muestra también como directores de orquesta, arreglistas, compositores y maestros. Por ello, Rullo y Coltrinari son considerados como parte del desarrollo de la música criolla limeña debido a sus aportes musicales al género tal como lo testimonian los estudios de algunos de los principales investigadores de la música criolla como Aurelio Collantes (1972); César Santa Cruz (1989:86); Miranda Tarrillo (1989:157); Zanutelli (1999:107); Eleazar Valverde y Raúl Serrano (2000:170, 172) o Mazzini (2010:44).

A través de una escritura musical fundamentalmente sencilla, estos músicos le permitieron a un gran público aficionado familiarizarse con el aprendizaje y la práctica no profesional de la música criolla en el acordeón en su época de mayor apogeo. La presencia de Coltrinari y Rullo en el mercado de música escrita para acordeón en Lima no era nueva. Como señalamos en el capítulo anterior, al abordar el momento inaugural en que el instrumento fue penetrando el universo musical criollo, los argentinos habían escrito ya diversos arreglos sueltos que se vendían en los bazares y tiendas musicales. Sin embargo, se trataba de piezas sueltas en formatos similares a las partituras para piano que comercializaban casas editoras como La Rosa Hnos. y la casa Maldonado.

La colección *Melodías populares para acordeón a piano* (Colección Coltrinari- Rullo) consiste en un total de diecinueve libros de adaptaciones de música popular de múltiples

⁵³ Es necesario precisar que no se trata únicamente de vales criollos peruanos, sino que los vales allí representados comprenden también otras vertientes de este género como el vals argentino, vales europeos populares, etc. No obstante, la presencia de vales criollos es considerable.

géneros para este instrumento; estos están organizados en orden alfabético desde la letra “A” hasta la letra “R” (incluyendo la “Ñ”).⁵⁴ La música peruana, en particular, está esparcida en toda la colección. No obstante, existen dos de estos libros (el “E” y el “O”) dedicados exclusivamente a la música peruana, compuesta principalmente por vales criollos, polcas y algunos huaynos y marineras. De ellos, sin embargo, solo el libro “E” lleva el nombre de *Música peruana para acordeón*. Las casas editoras encargadas de publicar estos métodos fueron la Casa Mozart y La Rosa Hnos, y su venta se dio a través de las diversas tiendas musicales y librerías de Lima.⁵⁵ Encontramos en la mayoría de los libros de la colección los sellos de la Casa Sterling, principalmente, así como de la tienda de pianos Anders & Cia. S. A., locales que se dedicaban a la venta de instrumentos musicales, así como de partituras y accesorios musicales en general. No obstante, hallamos también el sello del Bazar Musical Record, así como el de la Librería Mundial, lo que nos indica que la colección también se vendió en locales orientados a la venta de libros y revistas comunes, así como de otros artículos domésticos. Hoy, sin embargo, estos materiales son muy escasos en el mercado.

Por este motivo, quizás es necesario comentar brevemente cómo fue nuestro acercamiento a esta colección. Inicialmente, nos encontrábamos en la búsqueda de partituras de música criolla escritas para acordeón, y fue a través de un anuncio en internet que nos contactamos con el coleccionista Luis Enrique Plasencia. Al llegar a su casa nos recibió con una enorme caja que contenía la Colección Coltrinari-Rullo completa, de la cual no habíamos tenido noticias hasta entonces. Nos explicó que durante años se había dedicado a recolectar libro por libro para poder vender la colección completa a un buen precio y que no encontraríamos mayor cantidad de partituras para acordeón juntas que no fuese ésa. A partir de ese momento, nos encontramos con todo un universo musical del acordeón que había existido

⁵⁴ Suponemos que la colección concluye con la publicación del libro “R” debido a que no se ha encontrado métodos con letras “S” o “T”.

⁵⁵ En el apéndice de la presente investigación presentamos un cuadro en el que se especifica cuántos y cuáles ejemplares los imprimió la Casa Mozart y cuáles La Rosa Hermanos.

en el país durante la Época de Oro de la música criolla. El señor Plasencia, quien se entusiasmó con nuestro tema de investigación, nos ayudó a recolectar cada vez más material relacionado al instrumento hasta el punto de encontrar, además de muchas más partituras para acordeón, los nombres de muchos más acordeonistas, las referencias de diversas academias de acordeón y revistas o cancioneros en los que figuraban diversas imágenes de acordeonistas y sus conjuntos.

Estos métodos se imprimieron y publicaron de manera individual. A pesar de que en ninguno de ellos figura una fecha de publicación o impresión, calculamos que fue durante la década de 1960 que estos métodos comienzan a comercializarse, debido a las inscripciones realizadas por los antiguos dueños en el interior de cada método.⁵⁶ Los dos primeros métodos revelan los números telefónicos fijos de sus casas editoriales, los cuales están compuestos de cinco dígitos, mientras que los demás tomos tienen la referencia de las mismas casas editoras, pero con seis dígitos, lo cual nos permite deducir que, efectivamente, la colección publicó cada libro de manera independiente y que los dos primeros son los libros más antiguos.⁵⁷

Así también, hemos encontrado reediciones que se han publicado posteriormente, como un método de letra “O” con un formato gráfico diferente del resto y que data de 1978. Las reediciones nos permiten considerar que la comercialización de estos métodos fue bastante amplia y popular en el mercado musical limeño. A través del análisis de su interior, nos percatamos de que estos revelan mucha información extra musical como anotaciones personales, observaciones o correcciones musicales y muchos de los nombres de quienes

⁵⁶ Encontramos en el interior de los libros “H” e “I” la fecha de 1967, en el libro “C” la fecha de 1969 o en los libros “M” y “N” la fecha de 1973, por mencionar algunos.

⁵⁷ A través de la revisión de un libro para acordeón que data de 1963 y cuya referencia telefónica tiene cinco dígitos, podemos calcular que el cambio a seis dígitos en la telefonía fija nacional debió hacerse a mediados de la década de 1960. El señor Luis Plasencia comenta que ha logrado vender la colección completa unas cinco o seis veces, e incompleta unas siete veces. Esto es debido a que los más escasos son los libros “A” y “B”, por ser los más antiguos. Por esta razón, las veces que ha vendido la colección incompleta, ha sido sin incluir estos dos ejemplares.

fueron sus antiguos dueños. Acerca de este punto, deseamos presentar dos imágenes en las que se aprecia los sellos de dos de los dueños hallados en los libros “L” y “H”:

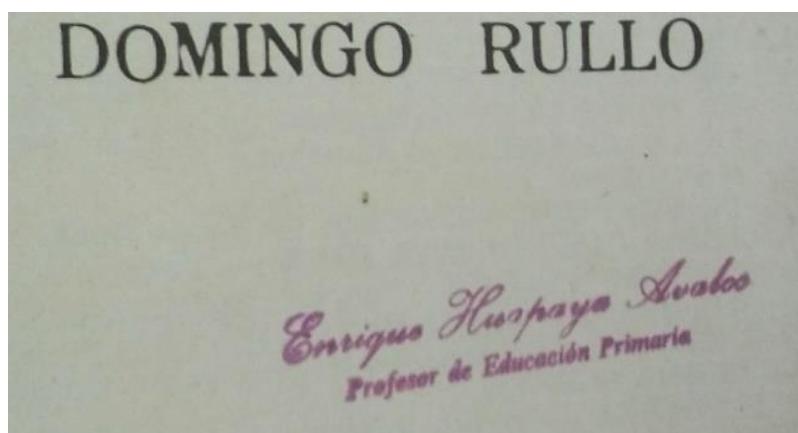


Imagen 10a: Sello de antiguo propietario de libro “L”.

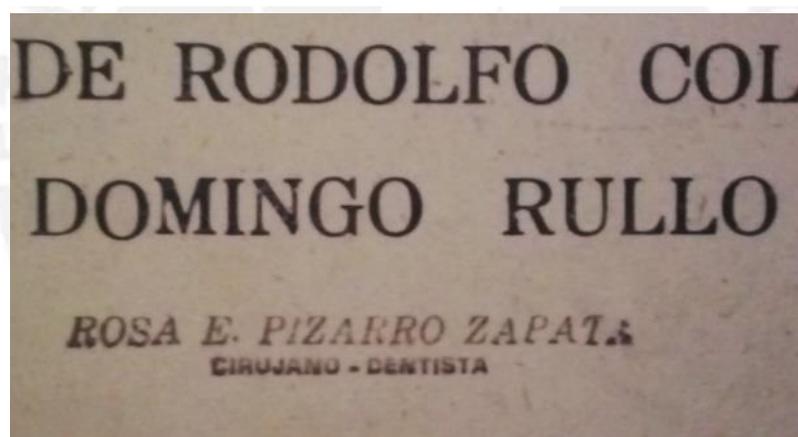


Imagen 10b: Sello de antiguo propietario de libro “H”.

Observamos que, en el primer caso, el sello de presentación indica: “Enrique Huapaya Avalos – Profesor de Educación Primaria”. De igual manera, en el segundo caso el sello indica: “Rosa E. Pizarro Zapata – Cirujano Dentista”. Estos son ejemplos evidentes de algunos miembros del público aficionado que practicaba el acordeón para entonces y que, además,

desempeñaba una carrera profesional. Así como estos, hallamos otros sellos y nombres escritos a mano pero que no revelaban profesión u ocupación alguna.

Luis Plasencia explicó algo que ya habíamos observado en el análisis de distintas colecciones de música peruana impresa en partituras: de todos los ejemplares de arreglos musicales que recolectó y vendió en el Perú durante años, la mayor cantidad estuvo escrita, en primer lugar, para piano, en segundo lugar, para guitarra, y, en tercer lugar, para acordeón. Que el acordeón ocupe el tercer lugar en lo que respecta a una popularidad reflejada en los arreglos musicales comercializados en el país, nos ayuda a reforzar la idea sobre la importancia que se le adjudicó al instrumento en comparación con otros como el violín, el saxofón o el clarinete. Por esa misma razón, este dato también nos permite comprender el interés de los arreglistas de aquella época por escribir tanto material para acordeón, así como del público aficionado por consumirlo.

Con respecto a su contenido, la colección se caracteriza por una escritura musical mayoritariamente sencilla, apropiada para principiantes hasta un nivel musical intermedio. No obstante, encontramos regular cantidad de indicaciones musicales de tipo académico en algunas piezas, como articulaciones, dinámicas, reguladores, casillas y compases compuestos que seguramente necesitaron de la supervisión de un maestro para que el alumno pueda aplicarlas correctamente. De igual manera encontramos un índice general en todos los libros y, en la mayoría de las transcripciones, la indicación del género musical y el carácter de la pieza, mientras que los autores de los temas originales transcritos solo figuran en algunos de los métodos (el “A”, “B”, “E”, “K” y “O”). Encontramos, a partir del tercer libro (“C”), la digitación sugerida por los arreglistas en una gran cantidad de temas, lo cual refleja el interés de los argentinos en que el público aficionado o los músicos aprendices ejecuten las frases y melodías de la manera más apropiada en cuestiones de técnica musical.

Presentamos a continuación una imagen a manera de ejemplo del contenido musical de estos métodos, en el cual se aprecia parte del arreglo del vals popular llamado *La Petite Valse* que hallamos en el libro más antiguo, el libro “A”:

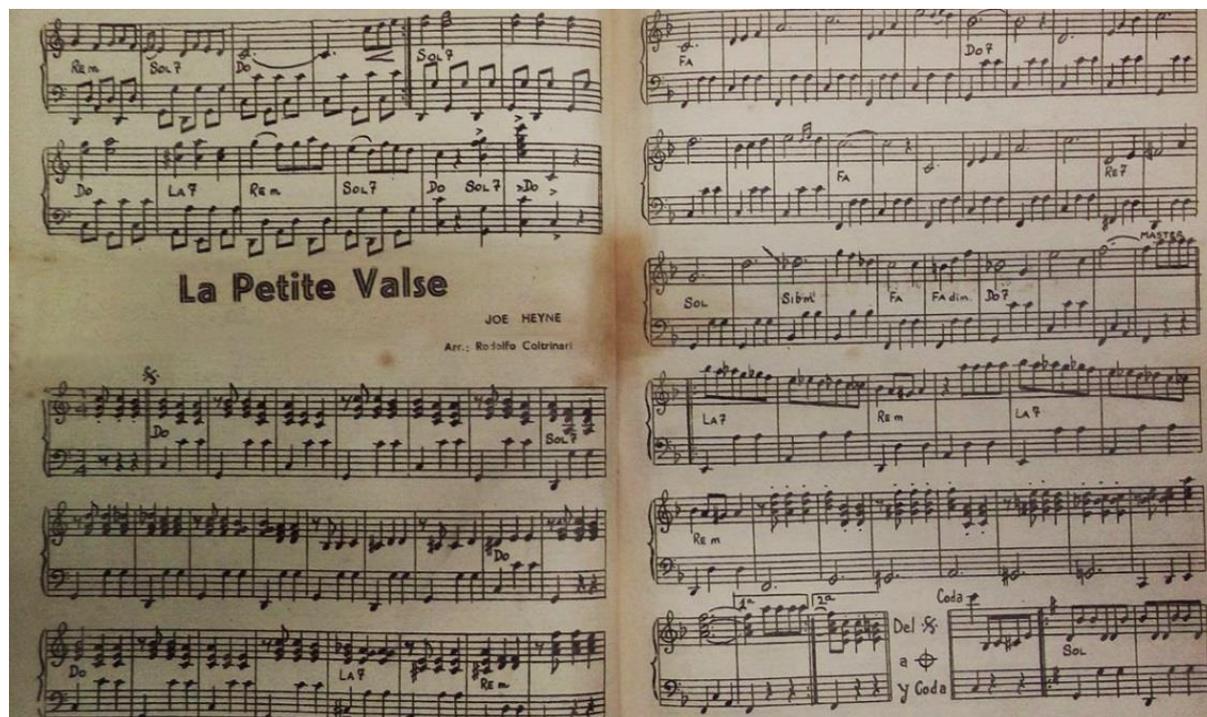


Imagen 11: Arreglo de Rodolfo Coltrinari del tema *La Petite Valse* extraído del libro “A”.

Como se observa en la imagen, los arreglistas incluyeron el cifrado armónico en español, y la escritura correcta de los bajos del acordeón.⁵⁸ Encontramos también detalles como apoyaturas dobles de semicorcheas, articulaciones diversas como ligaduras, *staccatos* y *glissandos*, y la señalización *Master* en el tercer sistema de la segunda página.⁵⁹ Asimismo, vemos que se utiliza el sistema de *Segno* y *Coda*, que permite realizar saltos en la partitura para resumir la escritura musical. La tipografía musical de la colección varía en algunos libros, al igual que la calidad del papel y los colores de las carátulas. Resumimos entonces en que, a

⁵⁸ Al igual que el piano, el sistema de clave de Sol está destinado para tocarse la melodía con la mano derecha, y el sistema inferior de la clave de Fa es para los bajos, los cuales se tocan con la mano izquierda.

⁵⁹ *Master* se refiere a la tecla de mayores armónicos para tocar el acordeón. Mientras más grande es el acordeón, suele tener más opciones de sonidos. Por lo general se encuentran, además del *Master*, otros como *Violin*, *Clarinet*, *Bassoon*, etc; que pueden presionarse en el instrumento para lograr distintos timbres.

pesar de que los arreglos para acordeón de la colección son relativamente cortos y sencillos, incluyen detalles musicales importantes en cuestiones teóricas y técnicas para el aprendizaje del alumno o aficionado del instrumento.

A través del inventario de esta extensa colección, se ha llegado a registrar un total de 1130 piezas musicales, de las cuales aparecen setenta y un repeticiones, es decir, que en realidad se cuenta con el registro total de 1092 piezas musicales distintas adaptadas para acordeón. Observamos en el cuadro el registro de las obras repetidas:

| | Nombre de pieza | Libro | Repetida en Libro | N° en total |
|----|-------------------------------|--------------|--------------------------|--------------------|
| 1 | <i>Noche de paz</i> | A | D | 2 |
| 2 | <i>Sobre las olas</i> | A | C | 2 |
| 3 | <i>Jingle Bells</i> | A | D K | 3 |
| 4 | <i>Moulin Rouge</i> | A | P | 2 |
| 5 | <i>Girasol</i> | A | E K | 3 |
| 6 | <i>Santa Lucía</i> | A | J K | 3 |
| 7 | <i>Cielito lindo</i> | A | J | 2 |
| 8 | <i>La Petite Valse</i> | A | H | 2 |
| 9 | <i>La Spagnola</i> | A | J | 2 |
| 10 | <i>Padam Padam</i> | A | F | 2 |
| 11 | <i>Beguine the Beguine</i> | A | J | 2 |
| 12 | <i>Bajo el cielo de París</i> | A | D | 2 |
| 13 | <i>Vieni Sul Mar</i> | A | D K | 3 |
| 14 | <i>Bésame mucho</i> | B | I | 2 |
| 15 | <i>Uno</i> | B | H | 2 |
| 16 | <i>My Bonnie</i> | C | K | 2 |
| 17 | <i>Ondas del Danubio</i> | C | K | 2 |
| 18 | <i>Ojos negros</i> | C | K | 2 |
| 19 | <i>Dos guitarras</i> | C | K | 2 |
| 20 | <i>Canción de cuna</i> | C | K | 2 |
| 21 | <i>Un vals y un recuerdo</i> | D | E | 2 |
| 22 | <i>¡Oh Susana!</i> | D | K | 2 |

| | | | | |
|---|--------------------------|---|--------|-----------|
| 23 | <i>O. Tannenbaum</i> | D | K | 2 |
| 24 | <i>Canta guitarra</i> | E | K | 2 |
| 25 | <i>El guardián</i> | F | K O | 3 |
| 26 | <i>La contrabandista</i> | F | K | 2 |
| 27 | <i>Vereda tropical</i> | G | J | 2 |
| 28 | <i>Hatikvah</i> | H | K | 2 |
| 29 | <i>La paloma</i> | J | K | 2 |
| 30 | <i>La Traviata</i> | J | K | 2 |
| 31 | <i>El tío calambres</i> | P | Q | 2 |
| 32 | <i>Java</i> | P | Q | 2 |
| 33 | <i>Solamente tú</i> | P | R | 2 |
| TOTAL DE APARICIONES POR 33 PIEZAS | | | | 71 |
| RESULTADO DE PIEZAS REPETIDAS | | | | 38 |

Cuadro 4. Repetición de piezas en la Colección Coltrinari - Rullo.

Observamos en el cuadro la cantidad de repeticiones halladas y nos percatamos que dentro de esta lista se hayan repetidos algunos de los temas criollos más populares de la Guardia Vieja como son *El guardián* de Julio Flores y Peña Lobatón, *La contrabandista* que se le adjudica a Laureano Martínez y *Un vals y un recuerdo* de Rodolfo Coltrinari y Lorenzo Humberto Sotomayor, además del huayno *Girasol* que compuso también Coltrinari. Asumimos que los temas musicales fueron repetidos debido a su gran popularidad y también a que la colección no se imprimió de manera continua, por lo que, tal vez, los arreglistas incluyeron nuevamente los temas para quienes por una o dos canciones no decidían qué método comprar.

Escogimos diez de los géneros más populares y constantes de esta colección para elaborar un cuadro comparativo y verificar cuáles fueron los géneros más recurrentes para acordeón y, si efectivamente, el vals criollo se encontraba de manera considerable entre ellos. De esta manera, encontramos que, del total de adaptaciones, que como ya mencionamos se trata de mil noventa y dos piezas distintas, el género popular que predomina por sobre los demás es el vals popular. Dentro de este género, estamos considerando desde vales

académicos o clásicos como *El Danubio azul* hasta vales americanos y europeos principalmente, como *La Petite Valse* o *Sobre las olas*. El vals criollo lo hemos agrupado de manera separada y nos percatamos de que aparece en cantidades similares a otros géneros importantes como el tango, la balada y el Go Gó. En seguida, presentamos el siguiente cuadro comparativo que expone la cantidad de piezas encontradas por cada género seleccionado:

| Libro | Valse popular | Bolero | Cumbia | Valse criollo | Balada | Go Gó | Tango | Polca | Chacha chá | Pieza clásica |
|--|---------------|------------|-----------|---------------|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|---------------|
| A | 19 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 3 | 0 | 0 |
| B | 6 | 6 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 1 | 0 | 0 |
| C | 21 | 6 | 0 | 2 | 0 | 0 | 3 | 4 | 2 | 2 |
| D | 19 | 6 | 0 | 1 | 0 | 0 | 6 | 5 | 1 | 0 |
| E | 0 | 0 | 0 | 21 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 |
| F | 19 | 4 | 0 | 3 | 0 | 0 | 3 | 2 | 0 | 2 |
| G | 0 | 5 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 |
| H | 7 | 16 | 0 | 1 | 0 | 0 | 4 | 6 | 2 | 0 |
| I | 4 | 6 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 1 | 4 | 0 |
| J | 2 | 10 | 0 | 0 | 0 | 0 | 4 | 1 | 2 | 1 |
| K | 15 | 3 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 2 | 0 | 15 |
| L | 2 | 6 | 1 | 0 | 2 | 0 | 3 | 3 | 0 | 0 |
| M | 2 | 12 | 21 | 0 | 6 | 3 | 1 | 0 | 7 | 0 |
| N | 5 | 10 | 18 | 1 | 4 | 3 | 1 | 2 | 5 | 0 |
| Ñ | 4 | 2 | 12 | 0 | 10 | 15 | 0 | 2 | 5 | 0 |
| O | 1 | 0 | 0 | 19 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 |
| P | 3 | 3 | 10 | 0 | 6 | 10 | 1 | 1 | 2 | 0 |
| Q | 2 | 0 | 12 | 0 | 8 | 12 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| R | 13 | 2 | 9 | 0 | 11 | 4 | 4 | 0 | 2 | 1 |
| Total | 144 | 100 | 83 | 49 | 48 | 47 | 41 | 39 | 33 | 23 |
| Total de vales (Vals popular y vals criollo): 193 | | | | | | | | | | |

Cuadro 5. Relación de la cantidad de piezas por género de la colección Coltrinari-Rullo.

De acuerdo al análisis, de los diez géneros más populares de las décadas de 1960 y 1970 es el vals el que sobresale con un total de ciento noventa y tres ítems por sobre los demás. Nótese que el vals destaca en cantidad de piezas por una gran diferencia. De esta cantidad de vales, cuarenta y nueve de ellos están caracterizados como criollos, la mayor parte de ellos provenientes de la Guardia Vieja y de la Época de Oro. Los únicos géneros que superan la cantidad de vales criollos en número son el bolero, con cien (100) piezas y la cumbia con

ochenta y tres (83) piezas, puesto que se trataba de géneros que en esos años se encontraban de moda entre los radioescuchas peruanos como puede apreciarse en los cancioneros de la época.⁶⁰ El resto de géneros como la guaracha, el bossa nova, la ranchera, la guajira, el rock, el twist, entre muchos otros, se encuentran en cantidades menores a cincuenta piezas. Nos percatamos también de cómo el género del tango, asociado al ingreso del acordeón y a su penetración en la música peruana entre 1930 y 1950, ya no tiene una presencia tan imponente para 1960.

Existe, además, un interesante detalle en cuanto a la aparición y desaparición de géneros que se puede apreciar en el cuadro. En los primeros libros publicados hasta el libro “D”, aproximadamente, los géneros como la polca y el vals popular van disminuyendo en cantidad hacia los siguientes métodos y en su lugar van surgiendo otros géneros como el bolero, la balada, la guaracha, el rock, la cumbia, los cuales predominan en los últimos libros como el “M”, “N”, “Ñ” o “P”.

Entonces, de acuerdo a los análisis realizados, podemos afirmar que el vals criollo es un género con una importancia considerable dentro de todo este conjunto de adaptaciones para acordeón, lo cual responde no solo a la popularidad del instrumento, sino también al creciente gusto por escuchar y practicar el vals criollo en el acordeón. A través de estos arreglos de valeses y polcas, principalmente, los músicos argentinos se encargaron de establecer una relación entre el universo musical criollo y el instrumento de fuelle. El análisis de la colección Coltrinari-Rullo es, por ello, una de las evidencias más importantes de la consolidación de una tradición que ligaba a la música criolla con un instrumento como el acordeón que en décadas anteriores había estado asociado con la interpretación de música internacional, sobre todo argentina. Para la década de 1960 el acordeón había pasado a integrar el conjunto de instrumentos con el que podía interpretarse música criolla sin que esto representara una transgresión de las sonoridades

⁶⁰ A través de la revisión de diversos cancioneros que se comercializaron en este periodo pudimos confirmar que el bolero y la cumbia se repetían en gran cantidad. Para ello revisamos ejemplares de los cancioneros *Discolandia*, *Discomanía*, *EL Trovero*, *El Trovador Limeño*, *Radio Cantor* o *Últimas Canciones*.

asociadas a estas expresiones musicales. En algún sentido, el acordeón era ya también un instrumento criollo.

Esto que podría presumirse solo como el aporte excepcional de estos músicos argentinos, se ve reforzado por la presencia numerosa de otros intérpretes del acordeón tanto extranjeros como nacionales que utilizaron el instrumento para la interpretación de música nacional, sobre todo criolla. Su participación dentro de este universo musical no fue solo la de una caja de resonancia de lo implantado por Coltrinari y por Rullo, sino que tomó rienda propia al desarrollar las cualidades del instrumento fuera del formato de orquesta que establecieron los argentinos. Así, la corriente de acordeonistas lograría realzar la participación del acordeón y hacerla, inclusive, protagónica en algunos de los nuevos y diversos formatos de música criolla que se crearon. Dentro de ésta, el vals criollo fue el género por excelencia en el que se apreció el virtuosismo y resoluciones musicales que dichos músicos aportaron a la música criolla.

3.2. Los acordeonistas que influyeron en el desarrollo de la música criolla limeña

Desde mediados de siglo XX en Lima, comenzaron a destacar diversos acordeonistas cuya popularidad aumentó gracias al mercado discográfico y a los medios de comunicación, los cuales se encargaron de hacer propaganda de todos los nuevos cantantes, músicos solistas o grandes orquestas que salían al mercado. La música criolla interpretada en acordeón abandonó poco a poco el formato de orquesta en el que inicialmente se interpretó, y comenzó a popularizarse en la interpretación individual a cargo de múltiples acordeonistas que formaron parte de este periodo de apogeo del instrumento en la capital.

A Rodolfo Coltrinari y Domingo Rullo, se sumaron, por ejemplo, el argentino Roberto Maggiolo y los italianos Benito Sorrentino, Nino Sorrentino, Ricardo Bacco, Roberto Spassiano y Carlo Berscia. Estos son los nombres que hemos encontrado de los acordeonistas

extranjeros más renombrados de la época en el país, además de los acordeonistas nacionales de quienes hablaremos en breve.

El pianista, acordeonista y bandoneonista argentino Rodolfo Coltrinari trabajó en diversas emisoras radiales nacionales y actuó en importantes establecimientos limeños como La Cabaña, el Embassy y El Grill Bolivar (Zanutelli, 1999:107). El sexteto que dirigía (la Orquesta Coltrinari), fue una de las agrupaciones más importantes y representativas del tango argentino en el país. Así como esta, en 1947 llegó otra orquesta típica llamada Los embajadores del Tango, la cual era dirigida por el músico argentino Domingo Rullo. Ambos músicos congeniaron y comenzaron a trabajar juntos en diversas ramas musicales. Además de directores de orquesta, estos personajes destacaron también como arreglistas⁶¹ y como compositores de temas peruanos.

A Coltrinari se le adjudica, por ejemplo, el huayno *Girasol* o valeses peruanos como *Canta guitarra y Un vals y un recuerdo*, tema que compuso junto a Lorenzo H. Sotomayor. De igual modo, a Coltrinari le pertenece el excepcional arreglo del vals *Idolatría* de Oscar Molina, cuya mejor versión fue aquella grabada por la destacada cantante Eloísa Angulo (Mazzini, 2010:44) Por su parte, Domingo Rullo compuso valeses peruanos como *Ay Paquita*, *Polillita*, *Te dedico este vals*, *En el parque*, entre muchos otros. Rullo tiene en su haber aproximadamente cuarenta tangos y cuarenta valeses criollos peruanos, lo que sugiere su gran afición por la música peruana.⁶² Domingo Rullo se convirtió, además, en el administrador de la popular Casa Sterling, en donde se vendía una gran variedad de acordeones entre otros instrumentos, y donde

⁶¹ Así como *Melodías populares para acordeón a piano*, Rodolfo Coltrinari publicó de manera independiente una importante colección bajo el nombre de *Música popular para piano*; la cual constó de un total de cinco tomos impresos por la Casa Mozart. En ella no figura el año de publicación, pero las carátulas tienen un formato y tipografía similar a la colección *Melodías populares para acordeón a piano*; razón por la cual suponemos que no hay una brecha de tiempo tan amplia entre sus publicaciones.

⁶² Esta información fue extraída de un episodio del programa *Mediodía criollo* en el que participó Domingo Rullo y que fue transmitido en el mes de junio de 1997. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=nnNzHHnLAaI>

se reunían muchos de los acordeonistas de entonces.⁶³ Debido a su gran trayectoria en el ámbito criollo, Rullo fue distinguido con las Palmas Magisteriales por el Estado Peruano y nombrado como Embajador Musical de Argentina por su propia Embajada (Valverde y Serrano, 2000:172). De igual manera, se hizo merecedor de otros premios⁶⁴ y fue seleccionado, además, como director musical del importante *Festival Cristal de la Canción Criolla* durante cinco años seguidos para la década de 1960.

Así como ellos, en 1961 llegó al Perú el músico argentino Roberto Maggiolo, un virtuoso acordeonista reconocido por haber quedado entre los seis mejores intérpretes en el Concurso Mundial de Acordeonistas de 1959⁶⁵ y por representar la prestigiosa marca alemana de acordeones *Hohner*. Maggiolo realizó conciertos en diversos teatros por todo América Latina, incluyendo los *sets* de diversos programas de radio y televisión. Radicó en Lima junto a su esposa durante aproximadamente siete años, periodo en el que grabó varios LP a través de los cuales destacaron sus grandes habilidades para con el instrumento.⁶⁶ Acompañó con su acordeón a artistas notables como el cantante italiano Piero Solari⁶⁷ y también grabó de manera solista diversos discos en los que incluyó arreglos suyos de música criolla, así como también arreglos de música andina del peruano Manolo Ávalos, de manera que estuvo estrechamente involucrado, al menos durante su estadía, con la producción de música nacional.

Por esos mismos años, el acordeonista italiano Antonio Sorrentino Rupertti se hizo conocido al acompañar a diversos cantantes de la época en diversas actuaciones para la radio nacional. Tocaba, además, como acordeonista solista en teatros, en diversos cafés de Lima

⁶³ Información extraída del blog de José Carlos Serván Meza. Véase:

<http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2012/03/se-nos-fue-roger-cortegana-ludena-el.html>

⁶⁴ Domingo Rullo recibió varios trofeos Guido, otorgados por el periodista de espectáculos Guido Monteverdi, así como varias circes otorgados por el círculo de economistas del espectáculo. Asimismo, se le reconoció como socio honorario del Centro Argentino. Esta información fue extraída del mismo episodio del programa *Mediodía criollo* mencionado anteriormente.

⁶⁵ Esta información fue extraída de la contraportada del disco *Música Peruana para acordeón volumen I* en la que se detalla los momentos más importantes de su carrera como acordeonista profesional.

⁶⁶ La referencia de su estadía en el país fue extraída de un enlace de *Youtube*. Véase:

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

⁶⁷ Véase: <http://freneticos.net/piero-solari-con-roberto-maggiolo-me-lo-dijo-simon-quiero-volver/>

como La Tiendecita Blanca o en los salones del Hotel Crillón.⁶⁸ Se presentaba públicamente con su hijo, el también acordeonista Benito Sorrentino Carlá, quien lo acompañó hasta alrededor de la década de 1970 antes de establecerse en Venezuela definitivamente. Ambos manejaban un amplio repertorio de música italiana y música internacional de moda, así como también de música peruana para sus actuaciones. Benito Sorrentino formó su propio conjunto con el que amenizaba fiestas y eventos de la alta sociedad limeña, y a la par tocaba a dúo de acordeones junto a su padre (formato del que, lamentablemente, no hemos hallado mayores referencias). Este abrió su propia academia musical en Miraflores en donde llevaron clases muchos aficionados, así como también los acordeonistas Roberto Spassiano y José Carlos Serván Meza.

Benito Sorrentino, además de desenvolverse como acordeonista solista, compuso valeses criollos y realizó diversos arreglos de música internacional y música criolla para acordeón que imprimió a través de la casa editora La Rosa Hnos. De las composiciones halladas podemos mencionar los valeses criollos *Inspiración de amor* y *Ojos de muñeca*. Asimismo, hallamos una composición suya llamada *Mujer peruana*, un *slow* que su padre arregló para acordeón y publicó bajo la misma editorial. De esta manera, ambos músicos contribuyeron a la popularización de *shows* en vivo de música internacional y peruana realizados con acordeón; asimismo, impusieron el formato de dúo de acordeones y aportaron con diverso material al mercado comercial de partituras de música escrita para acordeón.⁶⁹

Por otro lado, los acordeonistas italianos Ricardo Bacco y Roberto Spassiano figuran como destacados acordeonistas del medio musical limeño. Ricardo Bacco realizaba diversas actuaciones con su acordeón para Radio Lima y Radio Luz. Además, formó un trío de acordeón, guitarra y batería con el que interpretaba música de moda y con el que impuso un novedoso

⁶⁸ Véase: <http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2010/04/nino-sorrentino.html>

⁶⁹ La referencia de Benito Sorrentino fue extraída del blog de José Carlos Serván Meza. Véase: <http://blancasnegras.blogspot.pe/2011/02/benito-sorrentino-carla-hermano-en-la.html>

formato instrumental en el que destacaba su acordeón.⁷⁰ Roberto Spassiano, por su parte, también se desarrolló como acordeonista solista en la capital, antes de viajar para radicar en los Estados Unidos. A pesar de que las referencias de la trayectoria musical de ambos instrumentistas no son muchas, formaron parte importante del círculo de acordeonistas de aquella época que se desarrollaban de manera profesional.

No obstante, acerca del acordeonista italiano Carlo Berscia sí logramos hallar diversas referencias acerca de su carrera musical en el país, sus proyectos musicales y producciones discográficas. Berscia destacó como acordeonista solista y tuvo su propia orquesta con la que se presentaba en los locales y restaurantes más acreditados de Lima como lo fue, por ejemplo, el Club Terrazas de Miraflores. Así también, grabó diversos discos con dicha orquesta en los que acompañó a artistas como Franca Fenatti, Lucy Díaz, Rita Sáez y la importante cantante criolla Delia Vallejos, conocida también como ‘la primera cancionista del Perú’.⁷¹ Durante los años sesenta, Berscia grabó un LP de músicaailable llamado *Bailando con Carlo Berscia*. Además de temas italianos como *Volare* o *Arrivederci Roma*, en dicho disco se incluyó un arreglo del vals criollo *Rosa Elvira* de Carlos A. Saco hecho por el mismo Berscia, el cual le generó, al parecer, una muy buena crítica por el público consumidor de la música criolla.⁷² Asimismo, encontramos grabaciones del vals criollo *José Antonio* en la voz de Delia Vallejos y de la polca *Casita en Canadá* en la voz de Lina Angeli, en los cuales se señala el acompañamiento de la orquesta de Carlo Berscia. Si bien desconocemos los LP a los que pertenecen estos temas, estas grabaciones demuestran que el músico estuvo también involucrado con el mercado discográfico de la música criolla.

⁷⁰ El trío que formó estaba conformado por Ricardo Bacco en acordeón, Julio Díaz en la guitarra y Benito Sorrentino en la batería. Véase:

<http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2010/04/ricardo-bacco-el-acordeonista-mas.html>

⁷¹ Tuvimos acceso a esta información a través del canal de Youtube en el cual se encuentran algunos videos de la orquesta del músico acompañando a dichas cantantes. La referencia de Delia Vallejos se encuentra en: <https://www.youtube.com/watch?v=qLOhnJDWAeE>

⁷² Desconocemos si este arreglo es vocal o instrumental. Véase:

<http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2010/04/carlos-berscia-y-su-orquesta-categoria.html>

Encontramos, además, un arreglo para acordeón escrito a mano de Berscia del valse criollo *La flor de la canela*. A diferencia de la mayoría de partituras para acordeón que hemos analizado, este complejo arreglo incluye melodías armonizadas a dos y tres voces, muchos más adornos y cambios armónicos y melódicos en los bajos, lo que nos indica que el músico tenía una sólida base académica.⁷³ Berscia se hizo conocido también por organizar en Lima el espectáculo llamado *Cien años de música italiana* en el Teatro Municipal, con el cual participaba de las manifestaciones artísticas de la colonia italiana que radicaba en la capital y que para entonces, era muy popular.⁷⁴

Por otra parte, hallamos las referencias de diversos acordeonistas nacionales que destacaron en el medio musical de esta época al igual que los músicos extranjeros. A través de sus actuaciones en vivo y en los medios de comunicación, de sus arreglos musicales y de sus lanzamientos discográficos al mercado nacional, estos acordeonistas peruanos realizaron grandes aportes al desarrollo de la música criolla. Podemos mencionar a Alejandro Nuñez Allauca, César Silva, Víctor Lara, Walter Zegarra y José Carlos Serván Meza, como algunos de los más importantes acordeonistas peruanos de los que hemos hallado registros significativos.

Alejandro Nuñez Allauca, también conocido como ‘el primer acordeonista del Perú’, nació en Moquegua y destacó desde temprana edad en la ejecución del instrumento. A pesar de que su carrera se orientó principalmente a la composición académica, se hizo conocer como un virtuoso acordeonista durante el tiempo en el que radicó en el país. Llegó a Lima en 1955 y en 1961 ganó el Concurso Nacional de Acordeonistas que le valió varios premios otorgados

⁷³ Este arreglo fue dedicado a la maestra y acordeonista Maria Tuzlukova, quien fue su alumna y quien nos facilitó la partitura de dicho arreglo.

⁷⁴ Para la década de 1960, se escuchaba en Lima grandes éxitos de música italiana y había en Lima diversos artistas italianos como Franca Fenatti, Piero Solari, y los acordeonistas italianos Carlo Berscia, Benito y Nino Sorrentino. Además, circulaban en Lima cancioneros italianos, entre los que podemos destacar el *Canzonere itálico – peruviano IL VENEZIANO*.

por el Ministerio de Educación.⁷⁵ Estudió en el Conservatorio Nacional del Perú, donde también fue maestro al culminar sus estudios de pedagogía musical. También en el Instituto *Torcuato di Tella* en Buenos Aires antes de trabajar como concertista de acordeón en Estados Unidos durante los primeros años de 1970. Luego de ello viajó a Milán, en donde se desempeñó como compositor.⁷⁶ Núñez Allauca es autor de célebres temas como *Misa Andina*, *Huiracocha*, *Macchu Pichu* y el valse criollo *Evocación*.⁷⁷ Grabó un disco de música peruana instrumental como acordeonista solista para 1969 y un segundo LP como solista en 1973 llamado *Concierto de acordeón* a raíz de que ganó un concurso de música cristiana que se organizó en Nueva York. El disco se lanzó a través de la casa discográfica independiente Ebenezer.⁷⁸ Dicho disco fue grabado solo con acordeón y consta de arreglos bastante virtuosos de música cristiana. En la actualidad, el acordeonista peruano radica en Suiza.

Por su parte, Víctor Lara se consagró como acordeonista criollo cuando comenzó a acompañar a su esposa, la cantante criolla Julia Rosa Capristán, mejor conocida como Carmencita Lara. Víctor Lara estudió piano en el Conservatorio Nacional de Música y se desempeñó como tecladista, acordeonista, arreglista y compositor en el medio musical local. De acuerdo a lo que señala una entrevista realizada por el diario *El Comercio* en el 2014, la cantante se refiere a su esposo como ‘el primer acordeón criollo del país’.⁷⁹ Lara se encargó de asesorar la carrera artística de su esposa, a quien acompañó en el acordeón en innumerables *shows* en la escena musical criolla. Ambos interpretaban juntos, además de vales criollos, huaynos, marineras y pasillos, rompiendo el estigma referido a que los artistas criollos no

⁷⁵ Véase: <http://vinilosperuanos.blogspot.pe/2013/05/alejandro-nunez-allauca-el-primer.html>

⁷⁶ Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro_N%C3%BA%C3%B1ez_Allauca

⁷⁷ Véase: <http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2012/01/alejandro-nunez-allauca-extraordinario.html>

⁷⁸ Información extraída de la leyenda encontrada en este link de Youtube en la que se puede escuchar dos temas que forman parte de este disco: <https://www.youtube.com/watch?v=aPBbeAnLxjM>

⁷⁹ De acuerdo a nuestras investigaciones, no podríamos afirmar esta información, debido a que César Silva también se desarrolló como acordeonista criollo en el mismo periodo. Además, desconocemos la existencia de otros acordeonistas criollos que tal vez no grabaron de manera profesional.

cantan huaynos. Víctor Lara y su esposa son, además, el ejemplo más popular (por no decir el único) del dúo de música criolla conformado por acordeón y voz que surgió en aquellos años.

Otro importante acordeonista peruano que también destacó en la música criolla fue César Silva Varona. Silva fue un aclamado tecladista y se convirtió en uno de los acordeonistas más célebres y también más versátiles de la época. Tocó para la radio y la televisión, además de acompañar a grandes artistas del medio local.⁸⁰ Debido a su trayectoria y experiencia, fue convocado a integrar el ensamble de una de las cantantes más importantes de música criolla de aquellos años, Lucha Reyes. Junto a ella se consolidó como acordeonista criollo y realizó la participación del instrumento en el ensamble criollo, otorgándole gran calidad y virtuosismo a las frases que realizaba en contrapunto melódico con la voz de la cantante. Silva grababa con su acordeón para el programa radial que la cantante comenzó a conducir en 1971 junto al locutor Carlos Alfonso Delgado llamado *Primicias criollas*. Algunos de estos episodios fueron grabados y cuentan con el acordeón de Silva acompañando, por ejemplo, la voz de Lucha Reyes y Esther Granados cantando juntas el vals criollo *Con punta y talón*. Este tema, así como muchos otros de los presentados en este programa radial, jamás fue grabado en estudio. Silva también grabó con acordeón y teclado diversos géneros musicales, además del criollo, para las producciones discográficas de artistas como la cantante Tania Libertad y el grupo de música tropical de Claudio Morán en los años posteriores a la muerte de Lucha Reyes.⁸¹

Por otra parte, el acordeonista Walter Zegarra trabajó en diversos restaurantes, casinos y hoteles de Lima y destacó por su gran talento.⁸² Además de acordeonista solista, también grabó como integrante de orquestas para el sello El Virrey repetidas veces bajo la conducción del pianista Reynaldo Cruz. Ejemplo de ellos son los LP *Los dulces 16* (1960) y *Quince años*

⁸⁰ Referencia de su actividad musical en el blog de Serván Meza. Véase: <http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2010/12/walter-zegarra-extraordinario.html>

⁸¹ Véase: <http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2010/04/cesar-silva.html>

⁸² El acordeonista José Carlos Serván Meza se refiere a Walter Zegarra como el ‘Gasparín’ peruano, comparándolo así con el gran acordeonista argentino de fama mundial. Véase: <http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2010/12/walter-zegarra-extraordinario.html>

tiene mi amor (1961). Estos discos incluyen temas muy populares de géneros como cha cha chá, merengues, boleros, etc., en los que destacan las virtuosas frases de su acordeón acompañando la voz de diversos cantantes.⁸³ A pesar de que no encontramos grabaciones suyas de música criolla, Walter Zegarra fue un acordeonista peruano conocido por el círculo de acordeonistas locales que se desarrolló, al igual que sus colegas del instrumento, como instrumentista de *shows* en vivo y como músico de sesión para diversas producciones discográficas. Podemos suponer que, al igual que los demás acordeonistas extranjeros y locales que hemos investigado, Walter Zegarra también incluyó música criolla en su repertorio como instrumentista solista, debido a su gran demanda por el público limeño.

El tecladista y acordeonista José Carlos Serván Meza, también conocido como ‘el hombre del acordeón’, se inició como locutor en Radio Victoria en 1954. Formó parte del Club de Radioteatro de entonces y trabajó en programas de América TV y Panamericana Televisión. Fue, además, quien lanzó al aire de uno de los *shows* radiales de mayor éxito en Radio Luz durante los años sesenta llamado *El show de los acordeonistas*. Este programa, que fue transmitido hasta aproximadamente 1980, es una de las demás evidencias de la popularidad que el instrumento ganó en el país. Algunos de sus invitados de lujo fueron los acordeonistas peruanos Alejandro Núñez Allauca y César Silva, así como los italianos Carlo Berscia y Ricardo Bacco o los argentinos Rullo y Coltrinari. En este programa, además de acordeonistas nacionales, se transmitía las grabaciones de los acordeonistas más aclamados a nivel internacional y mundial como Julio Erman, mejor conocido como ‘Gasparín’ o el americano Dick Contino.

Serván se casó con la cantante de música italiana Gaby Rossi, quien le presentó al maestro Nino Sorrentino, con quien comenzaría a estudiar acordeón hasta desenvolverse como músico profesional en diversos eventos sociales. Formó parte de varias agrupaciones con su

⁸³ Véase: <http://vinilosperuanos.blogspot.pe/2012/09/reynaldo-cruz-y-sus-gigantes-del-ritmo.html>

acordeón hasta formar su propio conjunto llamado Los Galenos. Si bien no especifica concretamente qué otros instrumentos lo acompañaron, comenta que sí incluyó la voz del cantante ‘Lucho’ Vivar, con el que podían interpretar valeses, marineras, polcas o salsas.⁸⁴

Logramos acceder a esta información a través del *blog* llamado *Artistas en el Perú* que le pertenece a este músico limeño. En él, Serván describe, además de su experiencia y trayectoria como locutor radial y acordeonista, a los principales artistas y músicos con los que trabajó durante este periodo. Este *blog* es una fuente de especial valor para conocer parte de la carrera musical de los diversos acordeonistas que hemos mencionado y que fomentaron el uso del instrumento en los conjuntos de música criolla y de música popular en los principales escenarios y locales de la capital. Durante las décadas de 1960 y 1970, éstos músicos trabajaron en distintos locales urbanos, incluyendo los concurridos por el público más adinerado. La gran popularidad de la que gozaban estos artistas mantenía vivo el interés del público aficionado por el aprendizaje del acordeón en las diversas escuelas de música que funcionaban en Lima. Por esta misma razón, se continuaba adquiriendo acordeones y consumiendo el material didáctico y pedagógico para el instrumento que se comercializaba en la ciudad.

Este movimiento de acordeonistas funciona como una segunda evidencia que demuestra cómo el acordeón se integró no solo a diversos formatos instrumentales que fueron surgiendo en aquella época, sino también a la música, la cual se integró al repertorio ‘de moda’ que manejaban dichos músicos para animar los diversos eventos sociales. La importancia de la relación de estos acordeonistas con la música criolla se vería reflejada, a su vez, en la producción discográfica del género, en la cual el rol del instrumento fue más allá de un simple acompañamiento musical.

⁸⁴ Véase: <http://surquillanomiraflorino.blogspot.pe/2010/02/el-hombre-del-acordeon-parte-2.html>

3.3. La discografía de música criolla con acordeón

Los artistas locales comenzaron a grabar a partir de 1945 en Santiago de Chile para el sello RCA Victor debido a que en el Perú no existían fábricas de discos o salas de grabación profesionales. Para la década de 1950, sin embargo, ya se contaba con espacios apropiados para grabar, por lo que grandes artistas de música criolla de aquel entonces, como Luis Abanto Morales, Roberto Tello, Filomeno Ormeño, Eloísa Angulo, Yolanda Vigil y el argentino Rodolfo Coltrinari entre muchos otros, lograron realizar diversas grabaciones de este género.⁸⁵

Para 1960, el uso de diversos instrumentos extranjeros en la instrumentación de los conjuntos musicales locales era más que habitual. Es interesante encontrar, por ejemplo, la constante inclusión del saxofón en la discografía de música criolla y, sin embargo, no hallar partituras adaptadas para saxofón para este periodo, como ocurrió con el acordeón. También resulta curioso que desde la década de 1950 se utilice frecuentemente el cajón para acompañar la música criolla (Santa Cruz, 1989:94) y que en la discografía de este periodo sean los bongós, tumbas, castañuelas o batería los instrumentos de percusión que predominan en el acompañamiento rítmico. Asimismo, los formatos de orquesta que grabaron música criolla variaron mucho. Escuchamos en los discos desde orquestas con solo cuerdas, orquestas con cuerdas y bandoneón o acordeón, orquestas con cuerdas y todo tipo de vientos como flautas, clarinetes, trompetas y trombones, oboes, fagotes, cornos, etc.⁸⁶

A través del análisis de un universo musical particular comprendido en trescientos discos de vinilo de diversos géneros musicales y que corresponden al periodo ubicado entre las décadas de 1960 y 1980, encontramos veintisiete discos de vinilo que incluyen el acordeón

⁸⁵ Información extraída de la contraportada del LP *Galería del recuerdo* de varios artistas de música criolla que se encuentra en el apéndice de esta investigación. RCA Victor, LPP-32.

⁸⁶ Uno de los músicos criollos al que se le reconoce la innovación en el uso de instrumentos diversos en la música criolla como la percusión centroamericana (tumbas y bongós), o el uso de instrumentos de viento a dúo, (como el dúo saxofón – clarinete), es el reconocido guitarrista Oscar Avilés.

como parte de su instrumentación.⁸⁷ Además de estos, logramos conseguir las referencias de otros diecisiete LP en los que participa el instrumento, lo cual nos da un total de cuarenta y cuatro (44) LP con acordeón. Dentro de este conjunto, hallamos singulares propuestas como el disco llamado *Chiclayo canta el tango*, en el que se grabó vales criollos y tangos con acordeón en formato de orquesta típica argentina, o *Historia de la música minera de Cerro de Pasco*, disco en el cual el acordeón, junto con guitarras, violín, saxofón, voz y contrabajo, interpretan mulisas y huaynos.⁸⁸ No obstante, la mayoría de discos en los que encontramos el acordeón son discos de músicaailable y de música criolla. Inevitablemente, debemos hacer mención de Rodolfo Coltrinari y Domingo Rullo nuevamente, debido a que ambos músicos grabaron la mayor cantidad de discos de música peruana con bandoneón y acordeón que hemos encontrado para este periodo.

Desde 1950, Rodolfo Coltrinari grababa junto a su orquesta discos de carbón a través de la empresa Sono Radio. En estas producciones la orquesta en cuestión acompañó a importantes voces de música criolla como, por ejemplo, la de Roberto Tello, conocido también como ‘el cantante del pueblo’.⁸⁹ Asimismo, dicha orquesta grabó con reconocidas cantantes femeninas como Eloísa Angulo. Algunos de los temas más populares en los que la cantante es acompañada por la Orquesta Coltrinari son *Idolatría*, *Las madre selvas* y *El Payandé*, cuyas versiones fueron muy aclamadas. De igual manera, la orquesta grabó con la popular cantante Esther Granados, conocida como la ‘reina de la jarana’, el vals criollo *La rosa del pantano* y, por si fuera poco, la orquesta del argentino grabó junto a una de las cantantes más destacadas en la historia de la música criolla: Jesús Vásquez, la ‘reina y señora de la canción criolla’.

⁸⁷ Esta primera cantidad de discos anlizada es propiedad del maestro e investigador Fred Rohner.

⁸⁸ La discografía de música andina sí incluyó de manera constante el acordeón en sus formatos.

⁸⁹ Varias de las grabaciones realizadas por la Orquesta Coltrinari junto a Roberto Tello pueden ser encontradas en la página de Youtube. Ejemplo de ellos son los vales criollos *Amorcito*, *Hortencia* o *El espejo de mi vida*. La referencia de Roberto Tello fue extraída del texto que acompaña el video del siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=s2Nr2_h0v_s

La leyenda de la contraportada del LP que se lanzó bajo el nombre de *Los hits de Jesús Vásquez*, incluye en su *track list* los valeses criollos *Mañana* y *Volver* de Pedro Pasamar, que la cantante grabó con la Orquesta Coltrinari. En dichos valeses se aprecia el elegante acompañamiento del acordeón y las constantes frases melódicas que el instrumento de fuelle ejecuta y que lo colocan por encima de los instrumentos de cuerda clásica.

La gran amistad que surgió entre Coltrinari y su compatriota Domingo Rullo, luego de que ambos tocasen y codirigiesen la Orquesta Coltrinari-Rullo durante diez años⁹⁰, generó, además, una buena relación laboral que se vio reflejada en algunas producciones discográficas que ambos realizaron para la década de 1960. Los músicos argentinos deciden grabar en colaboración dos discos de música criolla instrumental dedicados al Perú llamados *Homenaje al Perú* y *Para el Perú*.

Para el primer LP, lanzado en 1961, cada uno grabó con su respectiva orquesta, de manera que para el lado A grabó la orquesta de Rullo y para el lado B la orquesta de Coltrinari. En este disco, la orquesta de Domingo Rullo presenta elegantes arreglos en los que destaca, además del virtuosismo de las cuerdas, la interpretación del arpa y del oboe. De esta manera, valeses criollos como *Callejón de un solo caño*, *Limeño soy* o *Anita*, adquirieron nuevos timbres melódicos además de complejas frases distribuidas con mucho cuidado para no perder la línea melódica principal.

Coltrinari por su parte, destaca las interpretaciones melódicas del clarinete y, peculiarmente, de la trompeta con sordina. Sin embargo, las frases del bandoneón, ejecutadas con suma melancolía y belleza, representan la característica principal de su orquesta. Además de una polca y una marinera, Coltrinari grabó los valeses criollos *Un vals* y *un recuerdo* (tema del que, como ya mencionamos, es co-autor con el pianista Lorenzo H. Sotomayor) e *Idolatría*. Este último realza la novedosa combinación melódica del bandoneón y la trompeta. Un extracto

⁹⁰ Coltrinari y Rullo codirigieron su orquesta durante toda la década de 1950.

de la leyenda que figura en la contraportada de este disco, *Homenaje al Perú*, indica lo siguiente:

[...] Rodolfo Coltrinari y Domingo Rullo (...) han aportado continuamente sus virtudes artísticas al enriquecimiento de nuestro vasto folklore, ya en una oportunidad estrecharon sus actividades musicales formando una orquesta denominada con sus propios apellidos, obteniendo gran éxito. Luego orientaron independientemente sus carreras [...].⁹¹

El segundo disco, *Para el Perú*, sí lo grabaron de manera conjunta y simultánea, de manera que ambos realizaron los arreglos musicales y la respectiva grabación. La instrumentación de este disco incluye la presencia de tres instrumentos que no pertenecen al formato de las orquestas típicas, el saxofón, la guitarra y la batería. A pesar de que el bandoneón continúa resaltando su expresividad, las melodías que ahora se comparten también con saxofón, cuerdas, flautas y clarinetes, adquieren un carácter más festivo. La batería y la guitarra complementan el acompañamiento rítmico y le dan un estilo más enérgico al género que predomina en este disco, el vals criollo. A diferencia del LP anterior, en el cual los arreglos de los vales criollos fueron mucho más estilizados, este ejecuta los vales con un estilo mucho más jaranero.

Durante estos años ambos músicos grabaron una considerable cantidad de discos, de manera solista y en colaboración con diversos artistas locales y extranjeros, en los que demostraron su gran afición por la música criolla, en especial por el vals. Este gusto por el estilo criollo se vio reflejado, además, a través de la inclusión de varias de sus propias composiciones criollas en sus producciones discográficas. Desconocemos si grabaron, además de los discos presentados, otros LP bajo este concepto de dedicación al Perú. Mostramos a continuación las portadas de estos dos discos:

⁹¹ La leyenda del disco se refiere a la orquesta que ambos músicos formaron y que llamaron Orquesta Coltrinari –Rullo. Ambos trabajaron juntos en diversos proyectos. Este fragmento fue extraído de la portada posterior del disco *Homenaje al Perú*, DV 422, de la empresa Virrey.



Imagen 10 a: LP *Homenaje al Perú*.

Imagen 10b: LP *Para el Perú*.

Poco después del lanzamiento de estos discos, Coltrinari decide grabar de manera solista con acordeón, cosa que, hasta donde hemos investigado, nadie había hecho en el Perú hasta ese momento. Es así como Coltrinari lanza en 1964 dos discos de vinilo llamados *Aromas musicales* y *Perfume musical*, los cuales contienen un repertorio muy variado de música internacional en acordeón con acompañamiento rítmico.⁹² A pesar de que no se incluye música criolla en estos discos, su lanzamiento marcaría una iniciativa importante para la producción discográfica de otros acordeonistas locales. De igual manera hallamos la referencia de un tercer disco llamado *De todo para bailar* que contiene músicaailable con acordeón y que incluye, entre cumbias y baladas, dos valeses criollos: *Jamás impedirás* y *De puerta en puerta*. Se trata entonces de tres discos que lanzó Coltrinari como acordeonista solista y que marcan un precedente fundamental.

Así como Coltrinari, el acordeonista argentino Roberto Maggiolo también grabó discos como solista, pero de música peruana instrumental con su acordeón y el acompañamiento de

⁹² Véase: <http://vinilosperuanos.blogspot.pe/2014/11/rodolfo-contrinari-perfume-musical.html>

su conjunto. A través de Industrial Sono Radio, Maggiolo lanzó en 1966 el disco *Música peruana en acordeón* (volumen I), producido por Carlos Zavala, y para 1967 *Música peruana en acordeón*, (volumen II).⁹³ Además de populares polcas como *A la Huacachina* o *Sonrisas*, y de algunos huaynos y marineras, estos discos incluyeron algunos de los vales criollos más emblemáticos como *Limeña*, *Fina Estampa*, *Alma, corazón y vida*, *Estrellita del sur*, *Nube Gris* o *Porfiria*. Podemos afirmar que la instrumentación que utilizó Maggiolo fue bastante novedosa para la época, ya que se basó en la fusión del acordeón electrónico junto a guitarra acústica, guitarra eléctrica, contrabajo, batería y cémbalo. Para la interpretación de las melodías principales, caracterizadas por muchos adornos y frases armonizadas, el argentino utilizó muchos de los cambios tímbricos facilitados por su acordeón y abarcó todos los registros del instrumento, de manera que los vales criollos de estos discos parecen, por momentos, ser interpretados por acordeones diferentes.

Las grabaciones de estos acordeonistas extranjeros influyeron determinadamente en la producción musical de los acordeonistas locales. Uno de los primeros en grabar un LP como acordeonista solista fue el moqueguano Alejandro Núñez Allauca, quien lanzó en Lima dicho disco para 1969 a través de la empresa I.E.M.P.S.A. En este disco incluyó, además de sus más aclamadas composiciones como *Huiracocha*, *Macchu Picchu* o el vals *Evocación*, refinados arreglos para acordeón de conocidos temas criollos como *Llora, llora, corazón*, *Cintura de avispa*, *Callejón de un solo caño*, *Amarraditos*, entre otros. Núñez Allauca presentó su disco en el programa *El show de los acordeonistas* de Radio Luz y logró una muy buena recepción de audiencia, así como una muy buena crítica por parte del medio musical criollo.

El lado A del disco se grabó con acordeón y acompañamiento rítmico compuesto por batería, guitarra y bajo. En los vales criollos de este primer lado, el acordeón se intercala, por momentos, la interpretación de las melodías principales con la guitarra, pero, debido a que

⁹³ Véase: <http://vinilosperuanos.blogspot.pe/2014/02/roberto-maggiolo-musica-peruana-en.html>

cuando el acordeón no está ejecutando las líneas más importantes canta respuestas melódicas como parte del acompañamiento, su presencia no deja de ser protagónica. Núñez Allauca demuestra una impecable interpretación en su acordeón acústico a través del uso de constantes dinámicas y virtuosas frases melódicas.

El lado B, por otro lado, se grabó solo con acordeón, de manera que Núñez Allauca logra, en esta segunda parte, destacar aún más sus habilidades como acordeonista al acompañarse utilizando con gran dominio los bajos del acordeón, sin descuidar las complejas frases que ejecuta con el teclado. El vals criollo *Desilusión*, por ejemplo, es uno de los temas de este lado del disco en el que más se aprecia la capacidad del instrumento por interpretar melodía, ritmo y armonía simultáneamente, sin desatender la expresión musical.⁹⁴ Presentamos a continuación la portada de este disco solista de Alejandro Núñez Allauca:



Imagen 11: LP de Alejandro Núñez Allauca.

⁹⁴ El vals criollo *Desilusión* puede escucharse a través del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=h7MRiqRQCLY>

Por su parte, el acordeonista Víctor Lara, como ya se mencionó anteriormente, desarrolló su carrera musical acompañando a su esposa, la cantante criolla Carmencita Lara, conocida también como la ‘reina de la rockola’. Juntos consiguieron un contrato para tocar en *Radio Excelsior* a inicios de los años sesenta, y luego de ello, el éxito llegó a sus carreras rápidamente.⁹⁵ Su primera grabación llamada *Olvídala, amigo*, estuvo a cargo del destacado guitarrista Oscar Avilés, en la que incluyeron acordeón, cajón y contrabajo.⁹⁶ Luego de ello, grabaron diez discos con la empresa I.E.M.P.S.A.⁹⁷ entre los que destacan los LP *Carmencita Lara y Víctor Lara, Una voz...un amor...un bolero*, y *Olvídala amigo*.

Además de la relación de discos que la pareja de esposos grabó juntos, hallamos un par de LP de música criolla, esta vez de corte instrumental, que Lara grabó como acordeonista solista a través de la misma empresa discográfica, en los cuales realza las cualidades del instrumento como intérprete del género criollo, así como lo venían haciendo sus colegas acordeonistas. El primero de estos discos, llamado *Victor Lara y su acordeón, música y tradición*, se basa en diversos arreglos de valeses criollos muy populares como *Idolatría, Desilusión, Decepción, Rosa Elvira*, entre otros; sumados a los arreglos de las marineras *El Ladrón Cholita Huaracina* y *Currundengo la Pichuchanca*. Para este LP la instrumentación se basó en acordeón, guitarra acústica y tarola. Pese a no utilizar los bajos, Víctor Lara utilizó el teclado del acordeón melódica y armónicamente y logró inmortalizar en sus interpretaciones una gran desenvoltura musical.

En un segundo LP, que lleva el nombre de *Acordeón criollo, Víctor Lara y su conjunto*, Lara grabó únicamente composiciones de una de las figuras más representativas de la música criolla, Felipe Pinglo Alva. Este disco incluye los valeses criollos *Mendicidad, Rosa Luz*,

⁹⁵ Referencia del artículo del diario *El Comercio*. Véase:

<http://elcomercio.pe/luces/musica/carmencita-lara-reina-rockolas-cumple-hoy-88-anos-noticia-1762531>

⁹⁶ Referencia: https://es.wikipedia.org/wiki/Carmencita_Lara

⁹⁷ De acuerdo al blog de Serván Meza, los esposos criollos grabaron diez discos (LP) entre los que destacan: “Carmencita Lara y Víctor Lara”, “Una vez, un amor y un bolero” y “Aromas criollos”. Véase: <http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2015/05/carmencita-lara-una-voz-inconfundible.html>

Bouquet, El canillita, El plebeyo, La oración del labriego, Celos, El huerto de mi amada, Amelia y El espejo de mi vida. Pese a que no logramos adquirir el disco, logramos conseguir el audio de uno de los temas grabados, *El plebeyo*, a través del cual podemos asegurar que el instrumental utilizado (al menos en este tema) fue acordeón acompañado de guitarra acústica, cucharas, bajo y batería. A partir del título de este LP, podemos notar que Lara ya se expresaba acerca del acordeón como un instrumento criollo. Presentamos aquí las portadas de los discos de Víctor Lara como acordeonista criollo solista:



Imagen 12a: LP *Víctor Lara y su acordeón, música y tradición.*
 Imagen 12b: LP *Acordeón criollo, Víctor Lara y su conjunto*

A diferencia del disco del acordeonista Núñez Allauca, estos LP representan el material discográfico de un acordeonista peruano que se dedicó principalmente a la interpretación y producción de la música criolla de Lima. Podemos asegurar entonces que el desempeño de Víctor Lara como acordeonista criollo fue fundamental para la difusión del instrumento y para cultivar la interpretación del vals criollo en acordeón.

Por otra parte, el acordeonista César Silva Varona, como también lo mencionamos, fue reconocido como acordeonista criollo cuando comenzó a acompañar a la cantante Lucha Reyes. A pesar de que la cúspide de la carrera de la artista duró el corto periodo de tres años (de 1970 a 1973), la producción discográfica lograda durante este periodo fue fructífera. Algunas de sus emotivas versiones representan las canciones criollas más conocidas en actualidad.

Silva participó de la mayoría de sus LP, los cuales incluyeron las composiciones de algunos de los compositores de música criolla más importantes como Juan Mosto, Augusto Polo Campos, Pedro Pacheco o Félix Figueroa. Lucha Reyes impuso éxitos como los vales *José Antonio* de Chabuca Granda, *Déjalos* de Félix Figueroa y, el que fue su primer éxito, el vals *Regresa* de Augusto Polo Campos (Valverde y Serrano, 2010:259). La famosa introducción de este último vals es uno de los extractos melódicos más populares y simbólicos de la música criolla. No hay manera de escuchar este fragmento musical y no evocar a ‘la morena de oro del Perú’. Esta introducción fue compuesta por Silva en acordeón electrónico, Álvaro Pérez en la guitarra y ‘Polo’ Bances en el saxofón, quienes también formaban parte del conjunto oficial que acompañaba a la cantante.⁹⁸ El acordeón de Silva es el instrumento que encabeza esta melódica entrada, y el que, además, desarrolla a lo largo de la canción una gran cantidad de variaciones melódicas en respuesta a las entradas de la voz, lo cual lo resalta por encima de los otros instrumentos.

Encontramos el acordeón de Silva en la mayoría de las grabaciones profesionales de Lucha Reyes, con excepción del último LP que la cantante grabó en vida: *Mi última canción*. Por lo demás, podemos mencionar los discos *La morena de oro del Perú* (1970), *Lucha Reyes:*

⁹⁸ En el documental *Lucha Reyes: Carta al Cielo*, dirigido por Javier Ponce Gambirazio, Silva comenta que quienes integraban oficialmente su conjunto eran Álvaro Pérez (primera guitarra y dirección), ‘Polo’ Bances (saxofón), Máximo Urteaga (segunda guitarra), Gerardo Fernández “Pomadita” Lazón (cajón), Guillermo Vergara (bajo) y César Silva en el acordeón. Véase:

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

Esta información también la encontramos en la contraportada del LP *Regresa...Lucha Reyes*, que se lanzó luego de la muerte de la cantante.

Una carta al cielo (1971) y *Siempre Criolla* (1972). En estos discos el rol del acordeón va más allá de un acompañamiento rítmico o armónico. El instrumento se atribuye así, un mayor protagonismo melódico en el que se exhiba en abundantes frases que colorean la voz y que la acompañan sin perder la intención de su interpretación. Silva hace uso de muchas dinámicas y efectos del instrumento que le otorgan a los valeses de Lucha Reyes una singularidad musical que no hallamos en otras grabaciones de música criolla con acordeón.

Además de acompañar a grandes artistas, César Silva también debutó como acordeonista solista con el LP llamado *César Silva y su acordeón criollo* que lanzó en 1974 a través de Sono Radio. En este disco de corte instrumental, Silva cuenta con el acompañamiento de saxofón, clarinete, guitarra, bajo, batería y bongós, e incluye los arreglos de trascendentales valeses criollos como *Regresa*, *José Antonio*, *Anita*, *La contamanina*, o *Fina Estampa*, en los que demuestra sus más grandes cualidades como acordeonista de música criolla. Mostramos aquí la portada de este importante disco:



Imagen 13: LP *César Silva y su acordeón criollo*.

Este disco, junto a los dos LP que Víctor Lara grabó como acordeonista solista, representan las evidencias más importantes de la manifestación del instrumento en la discografía de música criolla, dado que forman parte de la producción profesional de música instrumental grabada por acordeonistas peruanos dedicados a la interpretación del género en cuestión. Estas grabaciones permiten demostrar, como una tercera evidencia, que el acordeón logra integrarse al formato instrumental de música criolla con éxito y que alcanza, además, el reconocimiento de poder interpretar de manera protagónica el vals criollo limeño.

Es importante resaltar que el acordeón fue un instrumento que no sólo figuró en el mercado discográfico del país a través de importantes cantantes o acordeonistas, sino que también formó parte de las grabaciones profesionales de la música criolla instrumental que desarrollaron otros grandes músicos intérpretes de este género.

Tal es el caso del reconocido pianista y compositor Lorenzo Humberto Sotomayor, quien lanzó un disco llamado *Más grande que nunca...* bajo la dirección del argentino Rodolfo Coltrinari en el año 1979, en el que incluye valeses criollos como *Viva el Perú y sereno*, *Estrellita del sur*, *Ay Paquita*, *Y se llama Perú*, *Un vals y un recuerdo*, entre muchos otros; y en los que también encontramos la notoria participación del acordeón.

También podemos mencionar al saxofonista criollo Julio Mori, quien grabó diversos LP de música instrumental criolla y en los que el acompañamiento de acordeón es sobresaliente. En el LP *Julio Mori y su saxo de oro*, por ejemplo, el acompañamiento está compuesto por batería, guitarra acústica y acordeón. A través de su análisis nos percatamos de que el acordeón realiza al unísono muchas de las melodías principales junto al saxofón, lo cual resulta novedoso. Asimismo, el acordeón ejecuta muchas otras melodías armonizadas y adornadas a manera de respuesta a las del saxofón, lo cual ya se había podido apreciar en los discos de Lucha Reyes con el acordeón de César Silva. En dicho disco Julio Mori incluye temas como los valeses criollos *El árbol de mi casa*, *Desconsuelo*, *Cenizas*, *Nada soy*, entre muchos

otros. Otros importantes LP del saxofonista en los que encontramos acordeón son *La jarana de mi saxo*, *Serenta con Julio Mori*, *Vamos a seguirla con Julio Mori* y *Así se toca!*.

Con la llegada de otros géneros musicales como la música de la Nueva Ola y, sobretodo, con la introducción de los órganos electrónicos al país, el acordeón pasó a segundo plano en el mercado de instrumentos musicales. Los nuevos órganos eran mucho más baratos, traían pistas y muchas más facilidades de sonido con las que se podía lucir cualquier músico principiante. Por esta razón, el mercado de importación de acordeones cesó y se dejó de vender en Lima las importantes marcas europeas junto con el material escrito que alguna vez fue tan popular; razón por la cual, en la actualidad, solo se importan acordeones chinos o se comercializan antiguos acordeones de segunda mano.

No obstante, como hemos podido demostrar a lo largo de esta investigación, el acordeón tuvo una participación muy importante en el desarrollo de la música criolla limeña, que repercutió en el uso de nuevas expresiones musicales para la interpretación de vales criollos, en el surgimiento de sobresalientes acordeonistas locales y nuevos formatos instrumentales, y en la difusión del estudio y consumo de la música criolla escrita.

CONCLUSIONES

A lo largo de la presente investigación hemos venido señalando que la historia del acordeón en el Perú no ha sido registrada académicamente, pese a que este instrumento pasó a formar parte importante de diversos ensambles de música característicos tanto de la región andina como de la región costeña durante una gran parte del siglo XX.

El acordeón se incorporó inicialmente a los conjuntos de música andina, entre los que destacó por sobre todos, la estudiantina puneña, la cual representa una de las expresiones musicales más importantes de la zona del altiplano. En esta, el acordeón cumplió tanto con la parte del acompañamiento como también con la parte melódica. Sin embargo, el instrumento tuvo su principal etapa de desarrollo en Lima, en donde destacó por integrarse a los ensambles de música criolla y por otorgarle al vals, el género por excelencia dentro de este universo musical, un sonido característico.

Los cancioneros criollos y las revistas que se comercializaron en Lima, principalmente para inicios de la Generación de Pinglo, demuestran el fuerte consumo capitalino de música extranjera entre la que sobresale el tango, el cual también fue difundido a través de los principales medios de comunicación: la radio y el cine sonoro. Este género en particular, cuyo éxito se propagó de manera universal, representó un factor determinante para que instrumentos como el bandoneón y el acordeón se popularizaran en Lima.

Entre las orquestas que popularizaron el acordeón destaca la orquesta de Rodolfo Coltrinari. Este músico argentino se instaló en el país junto con la orquesta típica que dirigía y en la que también tocaba el bandoneón. Su participación en el medio musical limeño fue de gran importancia debido a que estuvo involucrado directamente con la incorporación del vals criollo peruano al repertorio de la orquesta bailable para la década de 1940. Rodolfo Coltrinari, junto a su compatriota Domingo Rullo, cumplieron con sentar los precedentes en la utilización de instrumentos como el bandoneón y el acordeón en la música criolla, representada

principalmente por el vals. Para mediados del siglo XX, las orquestas típicas argentinas junto a otras agrupaciones extranjeras que utilizaron el acordeón habían generado en el público un gran interés por el instrumento, lo cual se vio reflejado en la conformación de orquestas típicas integradas por peruanos, y, sobre todo, en el consumo masivo de acordeones y de abundante material musical transcrito para el acordeón.

Los registros musicales impresos analizados nos han permitido demostrar que el género que se transcribió en mayor cantidad para el acordeón fue el vals popular y dentro de la música peruana adaptada para acordeón, el género transcrito con mayor concurrencia fue el vals criollo. Esto indica no solo el gusto popular por estos vales interpretados en el instrumento, sino también permite establecer una importante relación entre el instrumento y el vals criollo. De igual manera, la presencia de diversos acordeonistas en la capital afianzó su práctica instrumental entre los aficionados limeños y permitió que surja una importante corriente de tipo académica con respecto al instrumento, lo cual significó, además, una importante colaboración para con la educación musical.

Para 1960, la tradición del acordeón estuvo también apoyada por la producción discográfica de música criolla, en la cual participaron importantes acordeonistas extranjeros y peruanos. El acordeón también demostró su capacidad para ejecutar la música criolla como único protagonista, razón por la cual varios de estos LP's corresponden a los de acordeonistas solistas.

Pese a que el acordeón gozó de gran popularidad desde la década de 1940, es en el periodo comprendido entre las décadas de 1960 y 1980 en el que alcanza su máximo desarrollo como instrumento popular y como intérprete del vals criollo limeño. La comercialización de una cantidad importante de transcripciones musicales para el instrumento, la presencia y constante actividad musical de diversos acordeonistas extranjeros y locales que interpretaron música criolla, y una producción discográfica donde el acordeón simbolizó uno de los sonidos

característicos del acompañamiento de algunos de los cantantes más importantes de la música criolla, fueron los tres factores principales por los que podemos afirmar que desde mediados del siglo XX la tradición del acordeón en el vals criollo logró acrisolarse como parte de un largo y complejo proceso de consolidación.



BIBLIOGRAFÍA

- ABÁLSAMO, Ernesto
2006 “Crónicas de tango”. Consulta: 29 de setiembre de 2016.

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/300885.pdf>
- ALEJANDRO NÚÑEZ ALLAUCA
Alejandro Núñez Allauca, (s.f). En *Wikipedia*. Consulta: 1 de octubre de 2016.
https://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro_N%C3%BA%C3%B1ez_Allauca
- AVIRUKA
2015 *La japonesa* [videgrabación]. Consulta: 25 de mayo de 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=VAISXZ1tDNk>
- AVIRUKA
2016 *Música peruana. Roberto Maggiolo y su acordeón. El plebeyo e Idolo. Valses* [videgrabación]. Consulta: 28 de mayo de 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=LMvIsMYeVeg>
- AVIRUKA
2014 *Música peruana. Vals Hortencia. Roberto Tello y Orquesta Coltrinari* [videgrabación]. Consulta: 12 de junio de 2016.

https://www.youtube.com/watch?v=s2Nr2_h0v_s
- BEDOYA, Ricardo
2009 *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial.
- BORRAS, Gérard
2012 *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. 503 p. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, IFEA: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

BORRÁS, Gerard, ROHNER, Fred

2010 La música popular peruana. Lima Arequipa 1913-1917. Los archivos de la Victor Talking Machine. Lima: Instituto francés de estudios andinos (IFEA), Instituto de etnomusicología PUCP.

BORRÁS, Gerard, ROHNER, Fred

2013 *La música popular peruana, Lima - Arequipa (1913 -1917) los archivos de la Victor Talking Machine.* Lima: Instituto de etnomusicología PUCP. Lima.

BOTEIRO, Martin, Lucía Gatti, Juan Andrés NADRUZ

2015 “Patrimonio vivo del Uruguay, relevamiento de Tango”. Consulta: 24 de setiembre de 2016.

http://baseddp.mec.gub.uy/Documentos/Bibliodigi/Relevamiento_de_Tango_UNESCO

CARMENCITA LARA

Carmencita Lara, (s.f). En *Wikipedia*. Consulta: 23 de setiembre de 2016.

https://es.wikipedia.org/wiki/Carmencita_Lara

CASALINS PÉREZ, Alexander, et al.

2014 *Francisco el hombre: juglar y leyenda.* Cartagena de Indias: Ministerio de Cultura, República de Colombia.

COLLANTES, Aurelio

1972 *Documental de la canción criolla, recopilaciones y glosas por: Aurelio Collantes, “la voz de la tradición”.* Lima: Imprenta La Cotera.

CORNEJO DÍAZ, Marcela

2012 *Música popular tradicional del Valle del Chili.* Primera edición. Lima: Theia.

DISCOGRAPHY OF AMERICAN HISTORICAL RECORDINGS

Estudiantina Duncker (Musical group). Consulta: 28 de setiembre de 2016.

http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/6549/Estudiantina_Duncker_Musical_group

DUCLOS, Emilia

2015

“Con el acordeón en la sangre”. En *Revista PAT*, N° 62, pp. 57-59. Consulta: 22 de setiembre de 2016.

http://www.revistapat.cl/607/articles-51955_pdf_1.pdf

DURÁN, Pedro

1948

“Cantor de la Coltrinari”. *Dial*. Lima, pp. 26.

EL COMERCIO

2013

“A 20 años de CLAE: la estafa económica más grande que se perpetró en el Perú”. *El Comercio*. Lima, 29 de abril. Consulta: 10 de setiembre de 2016.

<http://elcomercio.pe/economia/peru/20-anos-clae-estafa-economica-mas-grande-que-se-perpetro-peru-noticia-1570159>

EL TIEMPO

Francisco el hombre de carne y hueso. Consulta: 14 de agosto de 2016.

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-434033>

EMPRESA EDITORIAL EL COMERCIO S.A.

2000

Historia de la música peruana. Lima: Empresa Editorial El Comercio S.A.

EYZAGUIRRE, Roberto

1973

Melchor Tapia and music in the Lima Cathedral. Tesis del nivel correspondiente al grado de doctorado con mención en música. University of Miami.

FLYNN, Ronald, Edwin DAVISON y Edward CHAVEZ

1990

The Golden age of the accordion. Texas: Flynn Publications.

- GERTINO, Octavio
1981 “El cine argentino”. Consulta: 23 de setiembre de 2016.

http://www.panoramadelarte.com.ar/hamal/Textos/Getino_CIN E_ARGENTINO.pdf
- GESUALDO, Enzo
s/a *Método completo para el estudio del acordeón a piano de 12 a 120 bajos*. Buenos Aires: Editorial musical Julio Korn.
- GODOY, Ina
2006 “Oficios – La fábrica de acordeones Anconetani”. *Radar*. Consulta: 2 de setiembre de 2016.

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3382-2006-11-12.html>
- HERMOSO, Rosa
2012 Comentario del 23 de julio a “Recordando a los circos de ayer, hoy y siempre”. *Huellas digitales*. Consulta: 20 de setiembre de 2016.

<http://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2012/07/recordando-a-los-circos-de-aye>
- HISTORY OF TANGO
History of tango, (s.f). En *Wikipedia*. Consulta: 16 de agosto de 2016.
Desde: https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_the_tango
- JACOBSON, Marion
2012 *Squeeze This!*. Chicago: Board of Trustees of the University of Illinois.
- LA GENERACIÓN DE 1910
2011 Comentario del 27 de marzo a “La generación del 1910”. *Malena tango*. Consulta: 22 de setiembre de 2016.

<http://www.malena-tango.com/2011/03/27/la-generacion-de-1910-3/>
- LLORÉNS AMICO, José Antonio
1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP.

LLORENS AMICO, José Antonio, Rodrigo CHOCANO PAREDES

2009 *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Primera edición. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

MALMBORG, Juan, Guillermo LECCA ITURBE

1940 “La gran orquesta típica Coltrinari se queda”. *Alta Voz*. Lima, año I, número 45, pp. 2.

MARQUÉS DE QUEVEDO

s/a “Éxitos criollos”. Lima, número 243, pp. 3.

MARTÍN VIDAL, Paloma, Claudio PÚA REYES

2010 “La armonía en el tango. Un estudio desde el análisis armónico”. Consulta: 30 de setiembre de 2016.

http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-martin_p/pdfAmont/ar-martin_p.pdf

MAZZINI, Eduardo

2010 *En nombre de Dios comienzo*. Lima: Centro Peruano de Estudios Culturales.

MEDINA, Tato

2009 *Homenaje a Delia Vallejos* [videograbación]. Consulta: 9 de setiembre de 2016.

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

MEDIO DÍA CRIOLLO

1997 *Domingo Rullo*. (Video grabación). Lima: TV Perú. Consulta: 05 de octubre de 2016.

MIRANDA TARRILLO, Ricardo

1989 *Música criolla del Perú*. Lima: Ministerio de Educación.

MUÑOZ CABREJO, Fanni

1999

Diversiones públicas en Lima (1890-1920): la experiencia de la modernidad. México D.F.: El Colegio de Mexico.

ORTEGA, Julio

1986

Cultura y Modernización en la Lima del 900. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.

ORTIZ ÁLVAREZ, Ernesto

1954

“Como chicle se han pegado los Jai-Alay en Lima”. *El alma que canta.* Lima, número 26, pp. 26.

PEBE, Fernando Jesús

2011

Comentario del 11 de agosto a “Los campesinos – Grandes éxitos”. *Trío Los Campesinos.* Consulta: 6 de setiembre de 2016.

<http://cronicasdepauza.blogspot.pe/2011/08/trio-los-campesinos.html>

PIETRAFESA, Nahuel

s/a

“La historia del tango”. Monografías.com. Consulta: 16 de agosto de 2016.

<http://www.monografias.com/trabajos77/historia-tango/historia-tango2.shtml>

PLATA, José

2015

“El piano de los pobres – El acordeón une a América Latina”. *Kolumbien.* Consulta: 14 de agosto de 2016.

<http://www.goethe.de/ins/co/es/bog/kul/mag/mus/20661110.html>

QUIPU100

2009

En tu día – Punchawnikipi (vals andino peruano) – conjunto ancashino Atusparia [videograbación]. Consulta: 19 de junio de 2016.

https://www.youtube.com/watch?v=mP9pX3vaAoI&list=RDGsVCDGjSH_Q&index=3

RAMOS MARTÍNEZ, Javier

1995 “El acordeón, origen y evolución”. En *Revista de Folklore*, N° 173, pp. 155-161. Consulta: 01 de octubre de 2016.

<http://media.cervantesvirtual.com/jdiaz/rf173.pdf>

REDIZCOSMO

2011 *Lucha Reyes Documental* [videograbación]. Consulta: 12 de setiembre de 2016.

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

ROJAS, Jorge

s/a *El Perú, un país con gran tradición circense*. Consulta: 8 de agosto de 2016.

<http://www.slideshare.net/jlrojassilva58/breve-historia-del-circo-en-el-per>

RULINCA

2014 *Domingo Rullo en Medio Día Criollo parte I* [videograbación]. Consulta: 10 de setiembre de 2016.

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

SALINAS, Fernando

2012 Comentario del 8 de setiembre a “Reynaldo Cruz y sus gigantes del ritmo”. *Vinilos Peruanos*. Consulta: 19 de setiembre de 2016.

<http://vinilosperuanos.blogspot.pe/2012/09/reynaldo-cruz-y-sus-gigantes-del-ritmo.html>

2016

Comentario del 19 de mayo a “Alejandro Nuñez Allauca”. *Vinilos Peruanos*. Consulta: 19 de setiembre de 2016.

<http://vinilosperuanos.blogspot.pe/2013/05/alejandro-nunez-allauca-el-primer.html>

SANTA CRUZ GAMARRA, César

1989 *El waltz y el valse criollo*. Segunda edición. Lima: INC, 1977.

SAXOFÓN

Saxofón, (s.f). En *Wikipedia*. Consulta: 20 de agosto de 2016.

<https://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n#Historia>

SERVÁN MEZA, José Carlos

2010 Comentario del 8 de abril a “César Silva Varona”. *Artistas en el Perú*. Consulta: 02 de octubre de 2016.

<http://surquillanomirafiorino.blogspot.pe/2010/02/el-hombre-del-acordeon-parte-2.html>

2010 Comentario del 21 de abril a “Carlo Berscia”. *Artistas en el Perú*. Consulta: 02 de octubre de 2016.

<http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2010/04/carlos-berscia-y-su-orquesta-categoria.html>

2010 Comentario del 22 de abril a “Ricardo Bacco”. *Artistas en el Perú*. Consulta: 02 de octubre de 2016.

<http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2010/04/ricardo-bacco-el-acordeonista-mas.html>

2010 Comentario del 26 de diciembre a “Walter Zegarra”. *Artistas en el Perú*. Consulta: 03 de octubre de 2016.

<http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2010/12/walter-zegarra-extraordinario.html>

2011 Comentario del 9 de febrero a “Benito Sorrentino Carlá”. *Remembranzas*. Consulta: 01 de octubre de 2016.

<http://blancasnegras.blogspot.pe/2011/02/benito-sorrentino-carla-hermano-en-la.html>

2011 Comentario del 28 de mayo a “Trio los Jai Alai”. *Artistas en el Perú*. Consulta: 6 de octubre del 2016.

<http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2011/05/los-jai-alai-paquito-el-cachi-y-agustin.html>

- 2012 Comentario del 16 de enero a “Alejandro Nuñez Allauca”.
Artistas en el Perú. Consulta: 04 de octubre de 2016.
- <http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2012/01/alejandro-nunez-allauca-extraordinario.html>
- 2012 Comentario del 6 de marzo a “Roger Cortegana Ludeña”.
Artistas en el Perú. Consulta: 30 de setiembre de 2016.
- <http://loritos-periquitos.blogspot.pe/2012/03/se-nos-fue-roger-cortegana-ludena-el.html>
- SIMONETT, Helena
2012 *The accordion in the Americas*. Chicago: Board of Trustees of the University of Illinois.
- VALCÁRCEL ARCE, Edgar, Virgilio PALACIOS ORTEGA
1986 *Antología de la música puneña 5*. Puno: Corporación de fomento y promoción social y económica de Puno (CORPUNO).
- VÁSQUEZ, Renzo
2015 “En el Perú solo hay dos bandoneonistas, uno soy yo”. *Luces*. Lima. Consulta: 8 de setiembre de 2016.
- <http://elcomercio.pe/luces/musica/peru-solo-hay-dos-bandoneonistas-uno-soy-yo-noticia-1825766>
- VÁZQUEZ, Maximiliano
2012 *La época de oro del cine argentino*. Consulta: 11 de setiembre de 2016.
- <https://prezi.com/o4weg72kyk8p/la-epoca-de-oro-del-cine-argentino-1930-1955/>
- VALVERDE CHALE, Eleazar, Raúl SERRANO
2000 *El libro de oro del valse peruano*. Lima: Tans Perú.

- VEGA SALVATIERRA, Zoila Elena
2006 *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el oncenio de Leguía (1919-1930)*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- VERA BÉJAR, Augusto
2006 *Música, danza, tradición y personajes puneños: treinta años después*. Lima: Augusto Vera Béjar.
- VILLIGER, Fernando
2007 “La emigración europea y suiza al Perú”. Boletín de Lima. Lima, 2007, N°149-150, pp. 55-63 y pp. 98 -99.
- VINILOS PERUANOS
2014 Comentario del 19 de febrero a “Roberto Maggiolo – Música peruana en acordeón – Vol. II (1967)”. *Vinilos Peruanos*. Consulta: 16 de setiembre de 2016.
<http://vinilosperuanos.blogspot.pe/2014/02/roberto-maggiolo-musica-peruana-en.html>
- VINILOS PERUANOS
2014 *Alejandro Núñez Allauca - No lo hay/Gozo tengo en el alma hoy (1973)* [videgrabación]. Consulta: 11 de setiembre de 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=aPBbeAnLxjM>
- VLSLV
2011 *Desilusión. Alejandro Núñez Allauca* [videgrabación]. Consulta: 11 de setiembre de 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=h7MRiqRQCLY>
- YEP, Virginia
1998 *El valse peruano: análisis musicológico de una de las expresiones más representativas de la música criolla del Perú*. Lima: Juan Brito.
- ZANUTELLI ROSAS, Manuel
1999 *Canción criolla, memoria de lo nuestro*. Lima: Producción de Editora La Gaceta S.A. para el Diario EL SOL.

DISCOGRAFÍA⁹⁹

Alejandro Núñez Allauca: El primer acordeonista del Perú, Alejandro Núñez Allauca, IEMPSA, LP, ELD 1820, s/f.

Aromas Musicales, Rodolfo Coltrinari y su acordeón, Virrey, LP, DV 488, s/f.

¡Así se toca!, Julio Mori y su conjunto, SONO RADIO, LP, S.E. 9427, s/f.

Bodas de oro de la música peruana, Vol III, Varios artistas, RCA CAMDEN, LP, XRCL2 008, s/f.

Carmencita Lara y Víctor Lara, Carmencita Lara y Víctor Lara, IEMPSA, LP, LD 1379, s/f.

César Silva y su acordeón criollo, César Silva, SONO RADIO, LP, S.E. 9489, s/f.

Chabuca Granda interpretada por Eloísa Angulo, Eloísa Angulo acompañada de Rodolfo Coltrinari y su orquesta, Virrey, LP, DV 490, s/f.

Chiclayo canta el tango, Orquesta típica Chiclayo, FTA, F – LP 40, s/f.

Eloísa Angulo, la de siempre!, Eloísa Angulo y varios artistas (entre ellos Rodolfo Coltrinari y su orquesta), Virrey, LP, VIR 0001040, s/f.

¡Es decir...!, Oscar Avilés y quinteto, IEMPSA, LP, ELD-LD-1709, s/f.

⁹⁹ La gran mayoría de la discografía analizada no contaba con fecha de publicación. Al parecer, la discografía de estos años (1960 – 1980) no solía contar con este dato. Algunas referencias de años han sido extraídas de documentales o páginas *web*.

Éxitos criollos de siempre, Domingo Rullo y su orquesta, Virrey, LP, DV 688, s/f.

Festival Philips de la canción peruana, Trio los Inkas, Rafael Matallana, Domingo Rullo y Rodolfo Coltrinari, Virrey, LP, DV 463, s/f.

Fiesta de peruanidad, Guillermo Málaga y sus estrellas, MUSIC SHOP S.A., LP, 02.85-128, s/f.

Galería del recuerdo, Varios intérpretes (figura Rodolfo Coltrinari y su acordeón), RCA Victor, LP, LPP 32, s/f.

Historia de la música minera de Cerro de Pasco, Conjunto Musical Libertad, Volcán International Records, LP, L.P. 001, s/f.

Homenaje a nuestra canción criolla, Varios artistas, entre los que está Rodolfo Coltrinari, Virrey, LP, DV 509, s/f.

Homenaje al Perú, Rodolfo Coltrinari y Domingo Rullo, Virrey, LP, DV 442, s/f.

Julio Mori y su saxo de oro, Julio Mori, IEMPSA, LP, ELD 02.01.298, s/f.

La alegría del Perú...con Esther Granados, Esther Granados acompañada de varios artistas, FTA, LP, FLPS 312, s/f.

La alegría es con Esther, Esther Granados y varios artistas (entre ellos Domingo Rullo), FTA, LP, FLPS 277, s/f.

Limeño soy, Rodolfo Coltrinari y su orquesta, Polydor (Virrey), LP, LV 007205, s/f.

La jarana de mi saxo, Julio Mori, SONO RADIO, LP, S.E. 9357, s/f.

La morena de Oro del Perú, Lucha Reyes, FTA, LP, FPLS 86, Lima, 1970.

Los dulces 16, Reynaldo Cruz y Walter Zegarra, Virrey, LP, DV 447, Lima, 1962.

Lucha por siempre Lucha, Lucha Reyes (póstumo), FTA, LP, FPLS 178, s/f.

Más grande que nunca..., Lorenzo Humberto Sotomayor y Rodolfo Coltrinari, FTA, LP, FPLS 323, s/f.

Melodías peruanas, Enrique Lynch y su conjunto, SONO RADIO, LP, S.E. 9505, s/f.

Mi canto es criollo, Carmen Cruz, IEMPSA, LP, sin serie, s/f.

Música peruana en acordeón, Roberto Maggiolo y su conjunto, Sono Radio, S.E. 9039 L.P.L. 2039, s/f.

No hay primera sin segunda, Juan de Dios Rojas y su orquesta, FTA, LP, FPLS 125, s/f.

Para el Perú, Rodolfo Coltrinari y Domingo Rullo, IEMPSA, LP, ELD 2111, s/f.

Para todos los gustos, Varios intérpretes (figura Rodolfo Coltrinari y su acordeón), Virrey, LP, DV 465, s/f.

Perú eterno, Domingo Rullo y su Gran Orquesta, Virrey, LP, VI 908, s/f.

Perfume musical, Rodolfo Coltrinari y su acordeón, Virrey, LP, DV 462, s/f.

Quince años tiene mi amor, Reynaldo Cruz y Walter Zegarra, Virrey, LP, DV 432, Lima, 1961.

Regresa...Lucha Reyes, Lucha Reyes (póstumo), FTA, LP, FPLS 191, s/f.

Si Lima pudiera hablar, Rodolfo Coltrinari, su orq. Y coros, Polydor (Virrey), LP, LVS 007210, s/f.

Serenata con Julio Mori, Julio Mori, FTA, LP, FPLS 315, s/f.

Siempre criolla, Lucha Reyes, FTA, LP, FPLS 126, Lima, 1972

Tania Libertad, Tania Libertad con la orquesta de Andrés Colbert, FTA, LP, LPPS 103, s/f.

Una carta al cielo, Lucha Reyes, FTA, LP, FPLS 110, Lima, 1971.

Vamos a seguirla con Julio Mori, Julio Mori, SONO RADIO, LP, Q.S. 1016, s/f.

Vivir enamorada, Martha Campos, ESTRELLA RECORD S.R.L., LP, sin serie, s/f.

Víctor Lara y su acordeón: música y tradición, Víctor Lara, IEMPSA, LP, ELD 1615, s/f.

APÉNDICE

1. Inventario de la colección *Melodías populares para acordeón a piano* de Rodolfo Coltrinari y Domingo Rullo.

*Nota: Sólo los libros “A”, “B”, “E”, “K” y “O”, tienen la referencia de los compositores de las piezas en su contenido.

| Libro A: Arreglos de Rodolfo Coltrinari | | | | |
|--|-------------------------------|------------------|----------------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Compositor | Página |
| 1 | <i>Noche de paz</i> | Canción popular | F. Gruber | 1 |
| 2 | <i>Vieni Sul Mar</i> | Vals popular | -- | 1 |
| 3 | <i>La golondrina</i> | Vals popular | N. Serradel | 2 |
| 4 | <i>Hi Lili Hi Lo</i> | Canción popular | Deutch Kaper | 3 |
| 5 | <i>Because of You</i> | Canción popular | Arthur Hanmerstein | 4 |
| 6 | <i>Sobre las olas</i> | Vals popular | J. Rosas | 5 |
| 7 | <i>Tipitipitin</i> | Vals popular | Maria Grever | 6 |
| 8 | <i>Candilejas</i> | Vals popular | C. Chaplin | 7 |
| 9 | <i>Rancho alegre</i> | Polca | Felipe Bermejo | 7 |
| 10 | <i>Jingle Bells</i> | Canción popular | -- | 8 |
| 11 | <i>Ay Jalisco no te rajes</i> | Polca | -- | 9 |
| 12 | <i>La Spagnola</i> | Vals popular | V. Di Chiara | 10 |
| 13 | <i>Moulin Rouge</i> | Vals popular | G. Auric y J. Larne | 11 |
| 14 | <i>Pigalle</i> | Vals popular | G. Ulmer | 12 |
| 15 | <i>María bonita</i> | Bolero | Agustín Lara | 13 |
| 16 | <i>Las alteñitas</i> | Polca | J. Espinoza | 14 |
| 17 | <i>Abril en Portugal</i> | Canción popular | -- | 16 |
| 18 | <i>Santa Lucia</i> | Vals popular | -- | 16 |
| 19 | <i>Padam Padam</i> | Vals popular | Contet- Glanzberg | 17 |
| 20 | <i>Cielito lindo</i> | Canción mexicana | -- | 18 |
| 21 | <i>La Vie en Rose</i> | Canción francesa | Louiguy | 19 |
| 22 | <i>Violetas imperiales</i> | Vals popular | Francis López | 20 |
| 23 | <i>Mademoiselle de Paris</i> | Vals popular | Paul Durand | 21 |
| 24 | <i>Nube gris</i> | Vals popular | Edo. Márquez Talledo | 22 |
| 25 | <i>Hojas muertas</i> | Canción popular | Joseph Kosma | 23 |
| 26 | <i>Sentimiento gaucho</i> | Tango | F. Canaro | 24 |
| 27 | <i>Oh Mari</i> | Vals popular | E. Di Capua | 25 |
| 28 | <i>Corazones partidos</i> | Vals popular | -- | 27 |

| | | | | |
|----|------------------------------------|------------------------|----------------------------|----|
| 29 | <i>Dominó</i> | Vals popular | Louis Ferrari | 27 |
| 30 | <i>Bajo el cielo de Paris</i> | Vals popular | Hubert Giraud | 29 |
| 31 | <i>Torna a Surriento</i> | Vals popular | E. De Curtir | 30 |
| 32 | <i>Alma llanera</i> | Folklore venezolano | Pedro Elías Gutiérrez | 31 |
| 33 | <i>C'est si bon</i> | Canción popular | Henri Betti | 33 |
| 34 | <i>El Relicario</i> | Paso doble | M. Padilla | 34 |
| 35 | <i>La Petite Valse</i> | Vals popular | Joe Heyne | 36 |
| 36 | <i>Contigo en la distancia</i> | Bolero | C. Portillo de la Luz | 38 |
| 37 | <i>Noche de ronda</i> | Canción popular | Maria Teresa Lara | 39 |
| 38 | <i>Siboney</i> | Canción cubana | Ernesto Lecouna | 42 |
| 39 | <i>Blue Moon</i> | Jazz | Lorenz Hart- R. Rodgers | 44 |
| 40 | <i>Girasol</i> | Huayno | Rodolfo Coltrinari | 46 |
| 41 | <i>Delicado</i> | Choro | Waldir Acevedo | 48 |
| 42 | <i>España Cañi</i> | Canción popular | Pascual Marquina | 50 |
| 43 | <i>Beguín The Beguine</i> | Bolero | Cole Porter | 53 |
| 44 | <i>Flores negras</i> | Canción popular | Rolando Rivas | 56 |

| Libro B | | | | |
|----------------|--------------------------------------|--------------------|-----------------------------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Compositor | Página |
| 1 | <i>La Seine</i> | Vals popular | Guy Lafarge | 1 |
| 2 | <i>Bajo los puentes de Paris</i> | Vals popular | -- | 2 |
| 3 | <i>Cerezo rosa</i> | Bolero | Louiguy | 4 |
| 4 | <i>Navidad blanca</i> | Fox trot | -- | 5 |
| 5 | <i>Valsecito amigo</i> | Vals popular | Domingo Rullo | 6 |
| 6 | <i>La canción del Linyera</i> | Polca | Ivo Pelay | 8 |
| 7 | <i>La Mer</i> | Canción popular | C. Trenet – A. Lasry | 11 |
| 8 | <i>Adiós Pampa mía</i> | Tango | Canaro- Mores- Pelay | 12 |
| 9 | <i>Bésame mucho</i> | Bolero | Consuelo Velásquez | 14 |
| 10 | <i>Reginella Campagnola</i> | Canción popular | C. Bruno- Di Lazzaro | 16 |
| 11 | <i>Brasileiro</i> | Baión | W. Azevedo | 18 |
| 12 | <i>Temptation</i> | Canción popular | Arthur Freed- Nacio Herb Brown | 20 |

| | | | | |
|----|---------------------------------------|------------------|---------------------------|----|
| 13 | <i>Uno</i> | Tango | Mores - Discépolo | 22 |
| 14 | <i>Risque</i> | Bolero | A. Barroso | 24 |
| 15 | <i>Tico Tico</i> | Choro | Zequinha Abreu | 26 |
| 16 | <i>Luna rosa</i> | Bolero | A. Vian - V. de Crescenzo | 28 |
| 17 | <i>En Er mundo</i> | Paso doble | -- | 30 |
| 18 | <i>Granada</i> | Canción española | Agustín Lara | 33 |
| 19 | <i>Melodía de las Américas</i> | Marcha | Rodolfo Sciamarella | 37 |
| 20 | <i>Crinolina</i> | Vals popular | -- | 39 |
| 21 | <i>El lamento de Montmartre</i> | Vals popular | -- | 40 |
| 22 | <i>Perfidia</i> | Bolero | Alberto Dominguez | 41 |
| 23 | <i>Aquellos ojos verdes</i> | Bolero | Nilo Menendez | 42 |
| 24 | <i>Selecciones de vales populares</i> | Vales populares | -- | 42 |

| Libro C | | | |
|----------------|--------------------------------------|-------------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Página |
| 1 | <i>Cuento azul</i> | Vals popular | 1 |
| 2 | <i>Mechita</i> | Vals popular | 1 |
| 3 | <i>Chopsticks</i> | Canción popular | 2 |
| 4 | <i>Good Night, Ladies</i> | Canción americana | 2 |
| 5 | <i>Happy Birthday</i> | Canción popular | 2 |
| 6 | <i>Guadalajara</i> | Canción mexicana | 3 |
| 7 | <i>Canción de cuna</i> | Canción popular | 3 |
| 8 | <i>Carnaval de Venecia</i> | Vals clásico | 4 |
| 9 | <i>J'Attendrai</i> | Canción popular | 4 |
| 10 | <i>Señorita de París</i> | Vals popular | 5 |
| 11 | <i>La viuda alegre</i> | Vals popular | 6 |
| 12 | <i>My Bonnie</i> | Canción popular | 6 |
| 13 | <i>La reina de España</i> | Polca | 7 |
| 14 | <i>Lili</i> | Vals popular | 8 |
| 15 | <i>Lo que será, será</i> | Vals popular | 9 |
| 16 | <i>La vuelta al mundo en 80 días</i> | Vals popular | 10 |
| 17 | <i>The Marine's Hymn</i> | Himno | 10 |

| | | | |
|----|---|------------------|----|
| 18 | <i>Fascinación</i> | Vals popular | 11 |
| 19 | <i>O sole mio</i> | Canción italiana | 12 |
| 20 | <i>Tres monedas en la fuente</i> | Canción popular | 13 |
| 21 | <i>Tammy</i> | Vals popular | 14 |
| 22 | <i>Ondas del Danubio</i> | Vals popular | 15 |
| 23 | <i>Zapatilla de cristal</i> | Vals popular | 16 |
| 24 | <i>Sobre las olas</i> | Vals italiano | 16 |
| 25 | <i>Las lavanderas de Portugal</i> | Canción popular | 18 |
| 26 | <i>Domani</i> | Vals popular | 19 |
| 27 | <i>Quiéreme mucho</i> | Canción popular | 20 |
| 28 | <i>Ella</i> | Vals popular | 21 |
| 29 | <i>Amo a París</i> | Canción popular | 22 |
| 30 | <i>Danubio azul</i> | Vals clásico | 22 |
| 31 | <i>Cosa vi fa l'amore</i> | Vals popular | 24 |
| 32 | <i>¡Oh, mi papá!</i> | Canción popular | 25 |
| 33 | <i>El cha cha cha del tren</i> | Cha cha chá | 26 |
| 34 | <i>Marcha del río Kwai</i> | Marcha | 27 |
| 35 | <i>Deja que salga la luna</i> | Vals popular | 28 |
| 36 | <i>Hojas muertas (25 en A)</i> | Canción popular | 29 |
| 37 | <i>Corde della mia chitarra</i> | Canción popular | 30 |
| 38 | <i>El choclo (Rosa de fuego)</i> | Tango | 32 |
| 39 | <i>Isabelita</i> | Vals popular | 34 |
| 40 | <i>Lisboa antigua</i> | Canción popular | 36 |
| 41 | <i>Mattinata</i> | Vals popular | 38 |
| 42 | <i>Ojos negros</i> | Canción gitana | 39 |
| 43 | <i>Comme ci, comme ca</i> | Canción popular | 40 |
| 44 | <i>Marcelino, Pan y Vino</i> | Canción popular | 41 |
| 45 | <i>Frou Frou</i> | Vals popular | 42 |
| 46 | <i>Arrivederci Roma</i> | Bolero | 43 |
| 47 | <i>Chiquita</i> | Canción popular | 44 |
| 48 | <i>Por un beso de amor</i> | Vals popular | 46 |
| 49 | <i>Ana</i> | Baión | 48 |
| 50 | <i>Chella llá</i> | Canción popular | 50 |
| 51 | <i>In the Mood</i> | Jazz | 52 |
| 52 | <i>El viejito del acordeón</i> | Polca | 54 |
| 53 | <i>Desde el alma</i> | Vals criollo | 56 |
| 54 | <i>El amor es una cosa esplendorosa</i> | Canción popular | 58 |

| | | | |
|----|--|------------------|-----|
| 55 | <i>Estoy de humor para amar</i> | Balada | 59 |
| 56 | <i>12 cascabeles</i> | Canción popular | 60 |
| 57 | <i>Madrid</i> | Canción popular | 62 |
| 58 | <i>La flor de la canela</i> | Vals criollo | 64 |
| 59 | <i>Dónde estás corazón</i> | Tango | 67 |
| 60 | <i>La Huacachina</i> | Polca peruana | 68 |
| 61 | <i>Una voz, una guitarra y un poco de luna</i> | Canción popular | 70 |
| 62 | <i>Don't knock the rock</i> | Rock | 71 |
| 63 | <i>Cocktail for two</i> | Canción popular | 72 |
| 64 | <i>Todos vuelven</i> | Vals popular | 74 |
| 65 | <i>Rapsodia sueca</i> | Rapsodia | 76 |
| 66 | <i>Dragones canadienses</i> | Canción popular | 78 |
| 67 | <i>Scapricciatiello</i> | Canción italiana | 80 |
| 68 | <i>Nos tres</i> | Baiao | 81 |
| 69 | <i>Un extraño en el paraíso</i> | Bolero | 83 |
| 70 | <i>Martha</i> | Bolero | 84 |
| 71 | <i>Tú me acostumbraste</i> | Bolero | 85 |
| 72 | <i>La Panse</i> | Canción popular | 87 |
| 73 | <i>Sola</i> | Bolero | 88 |
| 74 | <i>Allá en el rancho grande</i> | Ranchera | 90 |
| 75 | <i>Saci</i> | Canción popular | 93 |
| 76 | <i>Clases de cha cha chá</i> | Cha cha chá | 93 |
| 77 | <i>Pot pourrit carnavalesco</i> | Canción popular | 95 |
| 78 | <i>La cumparsita</i> | Tango | 102 |
| 79 | <i>Barrilito de cerveza</i> | Polca | 104 |
| 80 | <i>Jalousie</i> | Bolero | 106 |
| 81 | <i>Dos guitarras</i> | Canción rusa | 107 |
| 82 | <i>Virgenes del sol</i> | Folklore peruano | 109 |
| 83 | <i>Cu- cu-rru- cu- cú paloma</i> | Canción popular | 112 |
| 84 | <i>Baión en España</i> | Baión | 113 |
| 85 | <i>Embrujo</i> | Canción popular | 115 |

| Libro D | | | |
|----------------|------------------------------------|-----------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Página |
| 1 | <i>Cielo azul</i> | Vals popular | 1 |
| 2 | <i>Where is my little dog gone</i> | Canción popular | 1 |

| | | | |
|----|----------------------------------|--------------------|----|
| 3 | <i>Din dan don</i> | Vals popular | 2 |
| 4 | <i>Yo te daré</i> | Vals popular | 2 |
| 5 | <i>Carla</i> | Vals popular | 3 |
| 6 | <i>¡Oh! Susana</i> | Folklore americano | 3 |
| 7 | <i>Jingle Bells</i> | Folklore americano | 4 |
| 8 | <i>Noche de paz</i> | Canción popular | 4 |
| 9 | <i>Polichinela</i> | Canción popular | 5 |
| 10 | <i>Bajo el cielo de Paris</i> | Vals popular | 6 |
| 11 | <i>Azucena</i> | Vals popular | 7 |
| 12 | <i>Mala entraña</i> | Tango | 8 |
| 13 | <i>Charmaine</i> | Vals popular | 9 |
| 14 | <i>Volare</i> | Canción popular | 10 |
| 15 | <i>La Piccina</i> | Canción popular | 12 |
| 16 | <i>Charleston</i> | Charleston | 14 |
| 17 | <i>Bajo los puentes de París</i> | Vals popular | 16 |
| 18 | <i>¡Boum!</i> | Canción popular | 18 |
| 19 | <i>Marechiaré</i> | Polca | 20 |
| 20 | <i>Farolito</i> | Vals popular | 22 |
| 21 | <i>O Tannenbaum</i> | Jazz | 23 |
| 22 | <i>Torero</i> | Polca | 24 |
| 23 | <i>Choo, choo, choo</i> | Canción popular | 26 |
| 24 | <i>Pajarillo, pajarillo</i> | Polca | 27 |
| 25 | <i>¡Oh! Mari</i> | Vals popular | 28 |
| 26 | <i>Havenu shalomaleychem</i> | Canción hebrea | 29 |
| 27 | <i>La Madelón</i> | Marcha | 30 |
| 28 | <i>La cama de piedra</i> | Vals popular | 31 |
| 29 | <i>Piccolissima serenata</i> | Serenata | 32 |
| 30 | <i>Arisa alinu</i> | Folklore israelita | 33 |
| 31 | <i>Muñequita linda</i> | Bolero | 34 |
| 32 | <i>Kathy – o</i> | Vals lento | 35 |
| 33 | <i>Damisela encantadora</i> | Vals popular | 36 |
| 34 | <i>Mon homme</i> | Canción popular | 37 |
| 35 | <i>Yo vendo unos ojos negros</i> | Vals popular | 39 |
| 36 | <i>Maruzella</i> | Canción popular | 40 |
| 37 | <i>Vivere</i> | Canción popular | 41 |
| 38 | <i>Valentine</i> | Canción popular | 43 |
| 39 | <i>Valencia</i> | Vals popular | 44 |
| 40 | <i>Concierto de Otoño</i> | Canción popular | 45 |

| | | | |
|----|-------------------------------------|-------------------|-----|
| 41 | <i>Algo para recordar</i> | Canción popular | 47 |
| 42 | <i>La violetera</i> | Habanera | 48 |
| 43 | <i>Rosa de Madrid</i> | Canción popular | 49 |
| 44 | <i>Sus pícaros ojos</i> | Habanera | 50 |
| 45 | <i>Violino tzigano</i> | Tango | 52 |
| 46 | <i>Vanidad</i> | Bolero | 53 |
| 47 | <i>Can can dance</i> | Can can | 55 |
| 48 | <i>Ti voglio bene</i> | Bolero | 56 |
| 49 | <i>Hernando's hideaway</i> | Tango | 57 |
| 50 | <i>Monasterio di Santa Chiara</i> | Canción popular | 59 |
| 51 | <i>Casita en Canadá</i> | Polca | 60 |
| 52 | <i>Cachito</i> | Cha cha chá | 62 |
| 53 | <i>Nena</i> | Bolero | 63 |
| 54 | <i>Balancé, balancé</i> | Vals popular | 64 |
| 55 | <i>On the Street where you live</i> | Canción popular | 66 |
| 56 | <i>Ven y ven</i> | Habanera | 68 |
| 57 | <i>María Elena</i> | Vals popular | 69 |
| 58 | <i>Un vals y un recuerdo</i> | Vals criollo | 70 |
| 59 | <i>Canto de las ñustas</i> | Folklore peruano | 72 |
| 60 | <i>Quiéreme siempre</i> | Canción popular | 73 |
| 61 | <i>Solamente una vez</i> | Bolero | 74 |
| 62 | <i>C. Jam Blues</i> | Blues | 75 |
| 63 | <i>Francisco alegre</i> | Canción popular | 76 |
| 64 | <i>Ragging th scale</i> | Ejercicio | 78 |
| 65 | <i>Tea for two</i> | Canción popular | 82 |
| 66 | <i>Hava Nagila</i> | Canción israelita | 85 |
| 67 | <i>Lluvia de estrellas</i> | Tango | 86 |
| 68 | <i>Apasionadamente</i> | Bolero | 88 |
| 69 | <i>Nola</i> | Canción popular | 90 |
| 70 | <i>Vieni Sul Mar</i> | Vals popular | 91 |
| 71 | <i>Dizzi Finger</i> | Canción popular | 92 |
| 72 | <i>Douce France</i> | Canción popular | 95 |
| 73 | <i>The Continental</i> | Canción popular | 96 |
| 74 | <i>Quizás, quizás, quizás</i> | Bolero | 99 |
| 75 | <i>Flor de té</i> | Tango | 100 |
| 76 | <i>Alexander's Ragtime band</i> | Ragtime | 101 |
| 77 | <i>Fumando espero</i> | Tango | 103 |
| 78 | <i>Anita</i> | Vals popular | 104 |
| 79 | <i>La Adelita</i> | Polca | 105 |

| Libro E: Música peruana para acordeón – Arreglos de Rodolfo Coltrinari | | | | |
|---|--------------------------------|---------------|------------------------------|---------------|
| | Nombre | Género | Compositor | Página |
| 1 | <i>Olvídate de mí</i> | Vals criollo | Pablo de los Andes | 2 |
| 2 | <i>Raje jaranero</i> | Vals criollo | Lucho Negrini | 4 |
| 3 | <i>Qué tráfico compadre</i> | Polca | J. Alvarez – J. Pérez | 5 |
| 4 | <i>Viva el Perú y Sereno</i> | Vals criollo | Alicia Maguiña | 6 |
| 5 | <i>María Magdalena</i> | Vals criollo | Emilio Peláez | 8 |
| 6 | <i>Villa del sol</i> | Marinera | Nicolás Wetzell | 10 |
| 7 | <i>Canta guitarra</i> | Vals criollo | Rodolfo Coltrinari | 12 |
| 8 | <i>Lágrimas</i> | Vals criollo | Raúl Calle | 14 |
| 9 | <i>El cóndor pasa</i> | Cashua | D. Alomía Robles | 17 |
| 10 | <i>Alma, corazón y vida</i> | Vals criollo | Adrián Flores A. | 18 |
| 11 | <i>Acelera chofer</i> | Vals criollo | A. Oré Lara | 20 |
| 12 | <i>Jarana</i> | Vals criollo | L. de la Cuba – B. Cisneros | 22 |
| 13 | <i>Ídolo</i> | Vals criollo | Nicanor Casas | 24 |
| 14 | <i>Con locura</i> | Vals criollo | Luis A. Nuñez | 26 |
| 15 | <i>Idolatría</i> | Vals criollo | Oscar Molina | 28 |
| 16 | <i>Sensitiva</i> | Vals criollo | Pablo de los Andes | 30 |
| 17 | <i>El espejo de mi vida</i> | Vals criollo | Felipe Pinglo | 32 |
| 18 | <i>Como una visión</i> | Vals criollo | Adrián Flores A. | 34 |
| 19 | <i>Criollos de ayer</i> | Vals criollo | Domingo Rullo | 36 |
| 20 | <i>En busca de un amor</i> | Vals criollo | Mario Cornejo | 38 |
| 21 | <i>Mujer interesada</i> | Vals criollo | Rómulo Varillas | 40 |
| 22 | <i>Impresiones andinas</i> | Vals criollo | Rodolfo Coltrinari | 42 |
| 23 | <i>Girasol</i> | Huayno | Rodolfo Coltrinari | 47 |
| 24 | <i>Así bailaba mi abuelita</i> | Polca | Edo. Marquez Talledo | 49 |
| 25 | <i>Yo me voy a París</i> | Vals criollo | J. Alvarez – J. Pérez | 51 |
| 26 | <i>Mañanita</i> | Polca | F. Reyes P. – A. Baluarte | 52 |
| 27 | <i>Un vals y un recuerdo</i> | Vals criollo | R. Coltrinari – H. Sotomayor | 54 |

| Libro F | | | |
|----------------|------------------------------|---------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Página |
| 1 | <i>Primavera</i> | Vals popular | 3 |
| 2 | <i>Invierno</i> | Vals popular | 4 |
| 3 | <i>La luna estaba serena</i> | Vals popular | 5 |

| | | | |
|----|--------------------------------|-------------------|----|
| 4 | <i>Verano</i> | Vals popular | 6 |
| 5 | <i>Parlez moi d'amour</i> | Vals popular | 7 |
| 6 | <i>Otoño</i> | Vals popular | 8 |
| 7 | <i>Siempre</i> | Vals popular | 9 |
| 8 | <i>El vals de París</i> | Vals popular | 10 |
| 9 | <i>Serían las dos</i> | Polca | 12 |
| 10 | <i>Quisiera ser</i> | Bolero | 15 |
| 11 | <i>You are my sunshine</i> | Swing | 15 |
| 12 | <i>Señorita luna</i> | Baión | 16 |
| 13 | <i>Galopa jaca</i> | Fox canción | 18 |
| 14 | <i>Dominó</i> | Vals popular | 20 |
| 15 | <i>Cosita</i> | Baión | 22 |
| 16 | <i>Las mañanitas</i> | Canción mexicana | 23 |
| 17 | <i>Due goccie d'acqua</i> | Bolero | 24 |
| 18 | <i>Pequeña flor</i> | Fox trot | 26 |
| 19 | <i>Tristeza</i> | Fox | 27 |
| 20 | <i>Las piernas de Carolina</i> | Baión | 29 |
| 21 | <i>Como las rosas</i> | Vals popular | 30 |
| 22 | <i>La maquinita</i> | Ranchera | 31 |
| 23 | <i>Canzona de due soldi</i> | Fox | 32 |
| 24 | <i>Texas</i> | Canción popular | 33 |
| 25 | <i>Sing a Smiling Song</i> | Canción popular | 35 |
| 26 | <i>Buenos Aires</i> | Marcha | 36 |
| 27 | <i>Gigi</i> | Canción popular | 37 |
| 28 | <i>Burbujas</i> | Guaracha | 39 |
| 29 | <i>Cidade maravilhosa</i> | Marcha | 40 |
| 30 | <i>Isala de Capri</i> | Fox | 41 |
| 31 | <i>Llévame al Perú</i> | Guaracha | 43 |
| 32 | <i>Vals napolitano</i> | Vals clásico | 44 |
| 33 | <i>'Till we meet again</i> | Vals lento | 45 |
| 34 | <i>Recuerdo de Ipacaray</i> | Canción paraguaya | 46 |
| 35 | <i>Blanca nieve</i> | Vals popular | 47 |
| 36 | <i>Pigalle</i> | Vals popular | 48 |
| 37 | <i>Oración Caribe</i> | Bolero | 50 |
| 38 | <i>Padam Padam</i> | Vals popular | 51 |
| 39 | <i>Solitario</i> | Fox calipso | 52 |

| | | | |
|----|--------------------------------------|-----------------|-----|
| 40 | <i>Carnavalito</i> | Carnaval | 54 |
| 41 | <i>Come prima</i> | Canción popular | 56 |
| 42 | <i>Faustina</i> | Baión | 58 |
| 43 | <i>Mi corazón es un violín</i> | Tango | 59 |
| 44 | <i>Parlami d'amore Mariú</i> | Vals popular | 61 |
| 45 | <i>Andalucía de Lecuona</i> | Canción popular | 62 |
| 46 | <i>Addormentarmi cosí</i> | Bolero | 64 |
| 47 | <i>Mariti in cittá</i> | Fox baión | 65 |
| 48 | <i>Oye negra</i> | Guaracha | 67 |
| 49 | <i>Campanera</i> | Paso doble | 68 |
| 50 | <i>Invitación al vals de Weber</i> | Vals clásico | 71 |
| 51 | <i>Madre judía</i> | Canción judía | 74 |
| 52 | <i>La viudita</i> | Baión | 76 |
| 53 | <i>El guardián</i> | Vals criollo | 78 |
| 54 | <i>Mi cielo azul</i> | Fox trot | 80 |
| 55 | <i>Torna a Surriento</i> | Vals popular | 81 |
| 56 | <i>Ay que rico amor</i> | Merecumbé | 83 |
| 57 | <i>Orquídeas a la luz de la luna</i> | Tango | 84 |
| 58 | <i>Tesoro mío</i> | Vals criollo | 86 |
| 59 | <i>Mandolinate a será</i> | Vals popular | 90 |
| 60 | <i>Curro Cúchares</i> | Marcha | 92 |
| 61 | <i>Marinera</i> | Marinera | 95 |
| 62 | <i>Mi linda palomita</i> | Huayno | 96 |
| 63 | <i>Piove</i> | Fox | 98 |
| 64 | <i>Desilusión</i> | Vals popular | 99 |
| 65 | <i>La contrabandista</i> | Vals criollo | 102 |
| 66 | <i>El relicario</i> | Paso doble | 105 |
| 67 | <i>No te olvides de mi corazón</i> | Vals popular | 107 |
| 68 | <i>Czardas de Monti</i> | Czardas | 110 |
| 69 | <i>El escapulario</i> | Polca | 114 |
| 70 | <i>Cuesta abajo</i> | Tango | 117 |
| 71 | <i>After you've gone</i> | Jazz | 119 |
| 72 | <i>Carolina Moon</i> | Vals popular | 120 |

| Libro G | | | |
|----------------|---------------------------------|---------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Página |
| 1 | <i>Ansiedad</i> | Bolero | 2 |
| 2 | <i>Angelina</i> | Fox trot | 4 |
| 3 | <i>La bella durmiente</i> | Vals clásico | 5 |
| 4 | <i>Escríbeme</i> | Bolero | 6 |
| 5 | <i>Donde estará mi vida</i> | Bolero | 8 |
| 6 | <i>Yo tengo un pecado nuevo</i> | Bolero | 10 |
| 7 | <i>La luna me engañó</i> | Guaracha | 12 |
| 8 | <i>La luz de tus ojos</i> | Paso doble | 15 |
| 9 | <i>Pepito</i> | Cha cha chá | 18 |
| 10 | <i>Un telegrama</i> | Fox trot | 20 |
| 11 | <i>Vereda tropical</i> | Bolero | 22 |

| Libro H | | | |
|----------------|-------------------------------|-----------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Página |
| 1 | <i>No cuarto é Luna</i> | Canción popular | 3 |
| 2 | <i>Marcianita</i> | Canción popular | 4 |
| 3 | <i>La maja aristocrática</i> | Vals popular | 6 |
| 4 | <i>María de Bahía</i> | Canción popular | 8 |
| 5 | <i>Mágica luna</i> | Fox | 10 |
| 6 | <i>Cuatro palabras</i> | Bolero | 12 |
| 7 | <i>La luna en el río</i> | Vals popular | 14 |
| 8 | <i>Bacio é come un rock</i> | Rock | 16 |
| 9 | <i>Mi tío</i> | Canción popular | 18 |
| 10 | <i>Marina</i> | Canción popular | 20 |
| 11 | <i>El pequeño vals</i> | Vals popular | 22 |
| 12 | <i>¡Ay! María</i> | Canción popular | 26 |
| 13 | <i>Las piernas de Dolores</i> | Bolero | 28 |
| 14 | <i>La mamadera</i> | Cha cha chá | 29 |
| 15 | <i>Canción de setiembre</i> | Balada | 31 |
| 16 | <i>Cumaná</i> | Canción popular | 32 |
| 17 | <i>Vieni, vieni, quí</i> | Canción popular | 34 |
| 18 | <i>Prisionero del mar</i> | Bolero | 36 |
| 19 | <i>Lamento borincano</i> | Bolero | 38 |
| 20 | <i>Patricia</i> | Cha cha chá | 40 |
| 21 | <i>Uno</i> | Tango | 42 |
| 22 | <i>Bicho Carpinteiro</i> | Choro | 44 |
| 23 | <i>Serenata a Marcellina</i> | Bolero | 46 |

| | | | |
|----|---------------------------------|------------------|-----|
| 24 | <i>A media luz</i> | Tango | 48 |
| 25 | <i>Amor</i> | Bolero | 50 |
| 26 | <i>Bajo la doble águila</i> | Bolero | 52 |
| 27 | <i>Amapola</i> | Bolero | 54 |
| 28 | <i>Brasil</i> | Bossa nova | 56 |
| 29 | <i>El gondolero</i> | Bolero | 59 |
| 30 | <i>Mira que luna</i> | Rock lento | 60 |
| 31 | <i>Chanukah</i> | Canción popular | 61 |
| 32 | <i>La hiedra</i> | Bolero | 62 |
| 33 | <i>La Zandunga</i> | Canción mexicana | 64 |
| 34 | <i>Échale 5 al piano</i> | Polca | 65 |
| 35 | <i>Regresa a mí</i> | Bolero | 66 |
| 36 | <i>El piano de los pobres</i> | Polca | 67 |
| 37 | <i>La pachanga</i> | Merecumbé | 68 |
| 38 | <i>Romántica</i> | Bolero | 70 |
| 39 | <i>Volver</i> | Tango | 72 |
| 40 | <i>Yira...Yira</i> | Canción popular | 73 |
| 41 | <i>Ensueño</i> | Vals popular | 75 |
| 42 | <i>Merengue flamenco</i> | Merengue | 76 |
| 43 | <i>Pájaro Chogui</i> | Vals popular | 78 |
| 44 | <i>Muñeca de cristal</i> | Vals popular | 79 |
| 45 | <i>Que nadie sepa mi sufrir</i> | Vals criollo | 80 |
| 46 | <i>Amémonos así</i> | Canción popular | 82 |
| 47 | <i>Abrázame así</i> | Bolero | 83 |
| 48 | <i>E mezzanote</i> | Canción popular | 84 |
| 49 | <i>Estasi d'amore</i> | Bolero | 86 |
| 50 | <i>Zena...Zena</i> | Canción popular | 88 |
| 51 | <i>El gato montés</i> | Polca | 90 |
| 52 | <i>San Antonio</i> | Canción popular | 92 |
| 53 | <i>A bailar merengue</i> | Merengue | 94 |
| 54 | <i>Jarabe tapatío</i> | Canción mexicana | 96 |
| 55 | <i>Canción de Orfeo</i> | Bolero | 98 |
| 56 | <i>Verano de amor</i> | Vals popular | 100 |
| 57 | <i>Mariní parisién</i> | Canción popular | 102 |
| 58 | <i>Te diré</i> | Marcha | 104 |
| 59 | <i>Nunca en domingo</i> | Tango | 106 |
| 60 | <i>Anema e core</i> | canción italiana | 108 |
| 61 | <i>El chavetero</i> | Polca | 109 |
| 62 | <i>Palomita blanca</i> | Vals popular | 110 |
| 63 | <i>Chiapanecas</i> | Canción mexicana | 112 |

| | | | |
|----|----------------------|---------------|-----|
| 64 | <i>Eso</i> | Polca | 114 |
| 65 | <i>Algo se me va</i> | Polca | 116 |
| 66 | <i>Sabor a mí</i> | Bolero | 118 |
| 67 | <i>Hatikvah</i> | Canción judía | 120 |

| Libro I | | | |
|----------------|-------------------------------------|------------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Página |
| 1 | <i>La novia</i> | Vals popular | 3 |
| 2 | <i>Todo es nuevo</i> | Fox rock | 6 |
| 3 | <i>La luna, el cielo y tú</i> | Fox | 8 |
| 4 | <i>Balada del álamo</i> | Balada | 10 |
| 5 | <i>La pachanga de moda</i> | Pachanga | 12 |
| 6 | <i>Las hojas verdes</i> | Canción medieval | 14 |
| 7 | <i>Tanto control</i> | Rock lento | 16 |
| 8 | <i>Banjo Boy</i> | Fox – trot | 18 |
| 9 | <i>Al compás del twist</i> | Twist | 20 |
| 10 | <i>Mustafá</i> | Baión árabe | 22 |
| 11 | <i>Fuerte de caderas</i> | Pachanga | 24 |
| 12 | <i>Siete besitos</i> | Fox | 26 |
| 13 | <i>Como una manzanita</i> | Porro pachanga | 28 |
| 14 | <i>Poquita fé</i> | Bolero | 30 |
| 15 | <i>Luz y sombra</i> | Bolero | 32 |
| 16 | <i>El rey de la pachanga</i> | Pachanga | 34 |
| 17 | <i>15 años tiene mi amor</i> | Fox rock | 36 |
| 18 | <i>Angélica</i> | Vals popular | 38 |
| 19 | <i>Mami</i> | Fox | 40 |
| 20 | <i>Quiero amanecer</i> | Fox merecumbé | 42 |
| 21 | <i>El manotón</i> | Guaracha | 44 |
| 22 | <i>Pompa de jabón</i> | Fox | 46 |
| 23 | <i>Moliendo café</i> | Fox guaracha | 48 |
| 24 | <i>Pide</i> | Bolero | 50 |
| 25 | <i>Televisión en colores</i> | Fox rock | 52 |
| 26 | <i>La noche de mi amor</i> | Bolero | 54 |
| 27 | <i>La Mafafa</i> | Porro merecumbé | 56 |
| 28 | <i>El rock'n roll de los santos</i> | Rock'n roll | 58 |
| 29 | <i>Bésame mucho</i> | Bolero | 60 |
| 30 | <i>Y...</i> | Bolero | 62 |
| 31 | <i>Son rumores</i> | Vals popular | 64 |
| 32 | <i>Éxodo</i> | Canción popular | 66 |

| | | | |
|----|-----------------------------|-------------------|-----|
| 33 | <i>Mi pueblo natal</i> | Canción popular | 68 |
| 34 | <i>La montaña de Imitos</i> | Canción griega | 70 |
| 35 | <i>Lágrimas y sonrisas</i> | Vals popular | 74 |
| 36 | <i>Melodía N° 20</i> | Fox | 78 |
| 37 | <i>Café a la turca</i> | Canción turca | 81 |
| 38 | <i>Pachangueando</i> | Pachanga | 84 |
| 39 | <i>Psicosis</i> | Cha cha chá | 87 |
| 40 | <i>La del vestido rojo</i> | Cha cha chá | 90 |
| 41 | <i>Riendo me desperté</i> | Rock | 93 |
| 42 | <i>Pachanga charanga</i> | Pachanga | 96 |
| 43 | <i>El sonsonete</i> | Cha cha chá | 99 |
| 44 | <i>24, 000 besitos</i> | Rumba rock | 102 |
| 45 | <i>Cara de payaso</i> | Baión samba | 105 |
| 46 | <i>Burbuja azul</i> | Tango cha cha chá | 108 |
| 47 | <i>Llorando me dormí</i> | Rock | 110 |
| 48 | <i>Total ¿para qué?</i> | Marcha | 112 |
| 49 | <i>Twist and Roll</i> | Twist | 114 |
| 50 | <i>Gallito</i> | Polca | 116 |

| Libro J | | | |
|----------------|--------------------------------------|-----------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Página |
| 1 | <i>Nunca más</i> | Zamba | 3 |
| 2 | <i>Loca de amor</i> | Vals popular | 4 |
| 3 | <i>Corazón apasionado</i> | Ranchera | 6 |
| 4 | <i>Historia de nuestro amor</i> | Rock lento | 8 |
| 5 | <i>Multipliación</i> | Rock | 10 |
| 6 | <i>Escándalo</i> | Bolero | 12 |
| 7 | <i>Caracoleando</i> | Porro guaracha | 14 |
| 8 | <i>Brigitte Bardot</i> | Marcha | 16 |
| 9 | <i>Eres diferente</i> | Rock | 18 |
| 10 | <i>Voy caminando</i> | Fox rock | 20 |
| 11 | <i>La Spagnola</i> | Vals canción | 22 |
| 12 | <i>Cuentos del bosque de Viena</i> | Vals clásico | 24 |
| 13 | <i>Pon tu cabeza sobre mi hombro</i> | Canción popular | 26 |
| 14 | <i>Poinciana</i> | Bolero | 28 |
| 15 | <i>Blue Moon</i> | Jazz | 30 |

| | | | |
|----|-------------------------------|-----------------|-----|
| 16 | <i>La paloma</i> | Bolero | 32 |
| 17 | <i>Ayúdame Dios mío</i> | Bolero | 34 |
| 18 | <i>Norma</i> | Fox | 36 |
| 19 | <i>Dos almas</i> | Bolero | 38 |
| 20 | <i>Tango italiano</i> | Tango | 40 |
| 21 | <i>Compadre Juan</i> | Merengue | 42 |
| 22 | <i>Jorgelina</i> | Fox | 44 |
| 23 | <i>El vaivén</i> | Fox galopa | 46 |
| 24 | <i>Cielito lindo</i> | Ranchera | 49 |
| 25 | <i>María Rosa</i> | Merecumbé | 50 |
| 26 | <i>Santa Lucía</i> | Vals popular | 53 |
| 27 | <i>Vereda tropical</i> | Bolero | 54 |
| 28 | <i>Sabroso</i> | Porro danzón | 56 |
| 29 | <i>La cosquillita</i> | Merecumbé | 58 |
| 30 | <i>El merenguito</i> | Merengue | 60 |
| 31 | <i>Ligados</i> | Cha cha chá | 62 |
| 32 | <i>Adiós muchachos</i> | Tango | 64 |
| 33 | <i>La Traviata</i> | Vals clásico | 66 |
| 34 | <i>Pueblo sin compasión</i> | Rock lento | 68 |
| 35 | <i>Siempre en mi corazón</i> | Canción popular | 70 |
| 36 | <i>Adiós mariquita linda</i> | Bolero | 72 |
| 37 | <i>Madreselva</i> | Tango | 74 |
| 38 | <i>La calle del amor</i> | Bolero | 76 |
| 39 | <i>Mi perrito pekinés</i> | Fox calypso | 78 |
| 40 | <i>Cuando caliente el sol</i> | Fox lento | 80 |
| 41 | <i>Beguine the Beguine</i> | Bolero | 81 |
| 42 | <i>Muñeco de trapo</i> | Rock lento | 86 |
| 43 | <i>El milagro</i> | Canción popular | 88 |
| 44 | <i>Serás todo para mí</i> | Rock lento | 90 |
| 45 | <i>Me engañas mujer</i> | Bolero | 92 |
| 46 | <i>Piano fortísimo</i> | Cha cha chá | 94 |
| 47 | <i>Cerezo rosa</i> | Bolero | 97 |
| 48 | <i>St. Louis Blues</i> | Blues | 98 |
| 49 | <i>Sin tu amor</i> | Rock lento | 100 |
| 50 | <i>Al compás del corazón</i> | Tango | 102 |
| 51 | <i>Polka – Dot</i> | Polca | 104 |

| Libro K | | | | |
|----------------|--------------------------------|--------------------|--------------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Compositor | Página |
| 1 | <i>Cielo azul</i> | Vals argentino | Rodolfo Coltrinari | 3 |
| 2 | <i>Mary tiene un corderito</i> | Canción popular | -- | 4 |
| 3 | <i>Cu- cú</i> | Canción popular | -- | 4 |
| 4 | <i>La reina de España</i> | Canción popular | -- | 5 |
| 5 | <i>Carnaval de Venecia</i> | Clásico | Paganinni | 6 |
| 6 | <i>My Bonnie</i> | Canción popular | -- | 7 |
| 7 | <i>Dónde se fue mi perrito</i> | Canción popular | -- | 8 |
| 8 | <i>Los pollitos dicen</i> | Canción popular | -- | 8 |
| 9 | <i>Canción de cuna</i> | Canción popular | -- | 9 |
| 10 | <i>Se va la lancha</i> | Canción popular | -- | 9 |
| 11 | <i>Dulce hogar</i> | Vals argentino | Rodolfo Coltrinari | 10 |
| 12 | <i>Vida mía</i> | Vals argentino | Domingo Rullo | 11 |
| 13 | <i>Primavera</i> | Vals argentino | Domingo Rullo | 12 |
| 14 | <i>Din...dan...don</i> | Vals argentino | Rodolfo Coltrinari | 13 |
| 15 | <i>Cuento azul</i> | Vals argentino | Domingo Rullo | 14 |
| 16 | <i>¡Oh mi papá!</i> | Canción popular | -- | 15 |
| 17 | <i>Bésame más</i> | Fox | Domingo Rullo | 16 |
| 18 | <i>Danubio azul</i> | Vals clásico | J. Strauss | 18 |
| 19 | <i>O Tannenbaum</i> | Canción popular | -- | 19 |
| 20 | <i>Ensueño</i> | Vals argentino | Domingo Rullo | 20 |
| 21 | <i>Vieni sul mar</i> | Canción napolitana | -- | 22 |
| 22 | <i>Havenu Shalon aleychem</i> | Canción popular | -- | 23 |
| 23 | <i>El campesino alegre</i> | Clásico | R. Schumann | 24 |
| 24 | <i>Hatikvah</i> | Canción popular | -- | 25 |
| 25 | <i>La Traviata</i> | Vals clásico | G. Verdi | 26 |
| 26 | <i>La cucaracha</i> | Canción popular | -- | 28 |
| 27 | <i>Bublichki</i> | Canción rusa | -- | 30 |
| 28 | <i>La dona e mobile</i> | Clásico | Verdi | 31 |

| | | | | |
|----|--------------------------------|-----------------|--------------------|----|
| 29 | <i>Santa Lucía</i> | Vals napolitano | -- | 32 |
| 30 | <i>Ojos negros</i> | Canción gitana | -- | 33 |
| 31 | <i>Poeta y aldeano</i> | Clásico | F. Von Suppé | 34 |
| 32 | <i>Canción de cuna</i> | Clásico | J. Brahms | 35 |
| 33 | <i>El viejo negro Joe</i> | Canción popular | s. Foster | 36 |
| 34 | <i>Viejos amigos del hogar</i> | Canción popular | S. Foster | 37 |
| 35 | <i>Hava Nagila</i> | Canción hebrea | -- | 38 |
| 36 | <i>Ondas del Danubio</i> | Clásico | Ivanovich | 39 |
| 37 | <i>The maryne's hymn</i> | Himno | -- | 40 |
| 38 | <i>Azucena</i> | Canción popular | Rodolfo Coltrinari | 41 |
| 39 | <i>La Huacachina</i> | Polca peruana | Folklore peruano | 42 |
| 40 | <i>La paloma</i> | Bolero | Yradier | 44 |
| 41 | <i>La contrabandista</i> | Vals criollo | -- | 46 |
| 42 | <i>Tesoro mío</i> | Vals popular | E. Becucci | 48 |
| 43 | <i>Dos guitarras</i> | Polca rusa | -- | 50 |
| 44 | <i>Can Can</i> | Can can | J. Offenbach | 52 |
| 45 | <i>Invitación al vals</i> | Vals clásico | Weber | 54 |
| 46 | <i>Guillermo Tell</i> | Clásico | J. Rossini | 58 |
| 47 | <i>Sangre vienesa</i> | Clásico | J. Strauss | 60 |
| 48 | <i>¡Oh! Susana</i> | Canción popular | S. Foster | 63 |
| 49 | <i>Mónica</i> | Vals argentino | Rodolfo Coltrinari | 64 |
| 50 | <i>Todos vuelven</i> | Vals popular | C. Miró | 66 |
| 51 | <i>Canta guitarra</i> | Vals argentino | Rodolfo Coltrinari | 68 |
| 52 | <i>Girasol</i> | Huayno peruano | Rodolfo Coltrinari | 70 |
| 53 | <i>El barbero de Sevilla</i> | Clásico | J. Rossini | 72 |
| 54 | <i>Jingle Bells</i> | Canción popular | -- | 75 |
| 55 | <i>Danza húngara N°5</i> | Clásico | J. Brahms | 76 |
| 56 | <i>Marcha Turca</i> | Clásico | W. Mozart | 78 |
| 57 | <i>Amor prohibido</i> | Tango | Rodolfo Coltrinari | 82 |
| 58 | <i>El huaquero</i> | Marinera | Folklore peruano | 84 |
| 59 | <i>El guardián</i> | Vals popular | Folklore peruano | 86 |
| 60 | <i>Concierto</i> | Clásico | E. Grieg | 88 |
| 61 | <i>La morena de Triana</i> | Paso doble | Domingo Rullo | 90 |
| 62 | <i>Mi bella melodía</i> | Vals argentino | Domingo Rullo | 92 |
| 63 | <i>El che- cho- chi</i> | Cha cha chá | Domingo Rullo | 94 |

| | | | | |
|----|-------------------------------|-----------------|--------------------|-----|
| 64 | <i>Quién eres tú</i> | Bolero | Domingo Rullo | 96 |
| 65 | <i>Divina</i> | Vals argentino | Domingo Rullo | 98 |
| 66 | <i>Canta el amor</i> | Fox | Domingo Rullo | 100 |
| 67 | <i>Qué triste estoy</i> | Rock lento | Rodolfo Coltrinari | 102 |
| 68 | <i>Helena</i> | Polca | -- | 104 |
| 69 | <i>Una lagrima</i> | Bolero | Domingo Rullo | 106 |
| 70 | <i>Amor de juventud</i> | Twist | Rodolfo Coltrinari | 108 |
| 71 | <i>El viajero</i> | Canción popular | -- | 110 |
| 72 | <i>Mazurka italiana</i> | Mazurka | -- | 111 |
| 73 | <i>Vida mía</i> | Bolero | Domingo Rullo | 112 |
| 74 | <i>El twist del amor</i> | Twist | Domingo Rullo | 113 |
| 75 | <i>Para Elisa</i> | Clásico | Beethoven | 114 |
| 76 | <i>Mi corazón es un baión</i> | Baión | Domingo Rullo | 118 |
| 77 | <i>El twist de la coneja</i> | Twist | Domingo Rullo | 120 |

| Libro L | | | |
|----------------|------------------------------|-----------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Página |
| 1 | <i>El solitario</i> | Baión fox | 1 |
| 2 | <i>El sol</i> | Rock calipso | 2 |
| 3 | <i>Por qué me dejas</i> | Balada | 4 |
| 4 | <i>Baión japonés</i> | Baión | 6 |
| 5 | <i>María Isabel</i> | Fox rock | 9 |
| 6 | <i>Dominique</i> | Balada | 10 |
| 7 | <i>El camaleón</i> | Merengue | 11 |
| 8 | <i>Por qué te alejas</i> | Fox baión | 12 |
| 9 | <i>Domingo de sol</i> | Twist | 13 |
| 10 | <i>Lita</i> | Rock | 14 |
| 11 | <i>La Bamba</i> | Twist | 16 |
| 12 | <i>Normita</i> | Rock | 18 |
| 13 | <i>La tómbola</i> | Canción popular | 20 |
| 14 | <i>Fanny</i> | Rock tango | 22 |
| 15 | <i>Dengue N°6</i> | Dengue | 24 |
| 16 | <i>El baile del ladrillo</i> | Twist | 26 |
| 17 | <i>Speedy González</i> | Canción popular | 28 |
| 18 | <i>Bienvenido amor</i> | Twist | 30 |
| 19 | <i>Sukiyaki</i> | Fox | 32 |
| 20 | <i>Mira cómo me balanceo</i> | Twist | 34 |
| 21 | <i>Se ha puesto el sol</i> | Rock tango | 36 |

| | | | |
|----|--------------------------------|-----------------|-----|
| 22 | <i>Estelita</i> | Rock | 38 |
| 23 | <i>Acuarela del río</i> | Baion twist | 40 |
| 24 | <i>Celia</i> | Rock tango | 43 |
| 25 | <i>Esta noche no</i> | Rock bolero | 44 |
| 26 | <i>Como te extraño mi amor</i> | Calipso rock | 46 |
| 27 | <i>Amor misterioso</i> | Rock bolero | 48 |
| 28 | <i>Santiago querido</i> | Rock baión | 50 |
| 29 | <i>La pachanga del colegio</i> | Pachanga | 52 |
| 30 | <i>Río manso</i> | Calipso | 54 |
| 31 | <i>Tus caprichitos</i> | Calipso | 56 |
| 32 | <i>Despeinada</i> | Twist | 58 |
| 33 | <i>Guanábana</i> | Dengue | 60 |
| 34 | <i>Cookie – Ookie</i> | Twist | 62 |
| 35 | <i>Camelia</i> | Twist | 63 |
| 36 | <i>Decí por qué no querés</i> | Twist | 64 |
| 37 | <i>Dulce Cristina</i> | Rock | 65 |
| 38 | <i>Pachanga guaraní</i> | Pachanga | 66 |
| 39 | <i>Mi barquito</i> | Bossa nova | 67 |
| 40 | <i>Cuando llegue el verano</i> | Twist | 68 |
| 41 | <i>América</i> | Twist | 70 |
| 42 | <i>La Java</i> | Vals popular | 72 |
| 43 | <i>Chiu chiu</i> | Corrido | 74 |
| 44 | <i>Desencadena mi corazón</i> | Twist | 76 |
| 45 | <i>El orangután</i> | Cumbia | 78 |
| 46 | <i>La cuarentona</i> | Ranchera | 80 |
| 47 | <i>Marianne</i> | Canción popular | 81 |
| 48 | <i>Te pido que me guíes</i> | Tango rock | 82 |
| 49 | <i>Adiós que te vaya bien</i> | Twist | 84 |
| 50 | <i>Luchita linda</i> | Twist | 86 |
| 51 | <i>El Humahuaqueño</i> | Huayno uruguayo | 88 |
| 52 | <i>Cristina</i> | Tango rock | 90 |
| 53 | <i>Buena suerte</i> | Polca | 91 |
| 54 | <i>Roberta</i> | Bolero rock | 92 |
| 55 | <i>Sabor a nada</i> | Rock | 94 |
| 56 | <i>Tu y yo</i> | Vals popular | 96 |
| 57 | <i>El paso del pollo</i> | Fox trot | 98 |
| 58 | <i>Acércate más</i> | Bolero | 100 |
| 59 | <i>En la noche del viernes</i> | Polka | 101 |
| 60 | <i>Bonito amor</i> | Baión – twist | 102 |
| 61 | <i>Media novia</i> | Twist | 104 |

| | | | |
|----|----------------------------|-----------------|-----|
| 62 | <i>Una casa portuguesa</i> | Baiao | 106 |
| 63 | <i>Oración caribe</i> | Bolero | 108 |
| 64 | <i>La española</i> | Polca | 110 |
| 65 | <i>A tu vera</i> | Bolero flamenco | 112 |
| 66 | <i>Frente al mar</i> | Tango | 114 |
| 67 | <i>Amarraditos</i> | Vals popular | 116 |

| Libro M | | | |
|----------------|-----------------------------------|-----------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Página |
| 1 | <i>Amor te sigo esperando</i> | Tango | 3 |
| 2 | <i>La huella</i> | Cumbia | 4 |
| 3 | <i>Esos ojitos negros</i> | Rock lento | 5 |
| 4 | <i>La casa de Yagua</i> | Cumbia | 6 |
| 5 | <i>El grillo</i> | Cumbia | 8 |
| 6 | <i>Niévalo</i> | Balada | 10 |
| 7 | <i>Olvidemos el mañana</i> | Canción popular | 12 |
| 8 | <i>Algo estúpido</i> | Cha cha chá | 14 |
| 9 | <i>Chévere que chévere</i> | Cumbia | 16 |
| 10 | <i>Yo soy aquel</i> | Rock | 18 |
| 11 | <i>La cumbia de Rosina</i> | Cumbia | 20 |
| 12 | <i>Un hombre y una mujer</i> | Bossa nova | 22 |
| 13 | <i>Rita</i> | Cumbia | 24 |
| 14 | <i>La playa</i> | Balada | 26 |
| 15 | <i>Pedacito de mi vida</i> | Cumbia | 28 |
| 16 | <i>Nacida libre</i> | Bolero | 30 |
| 17 | <i>La pollera amarilla</i> | Cumbia | 32 |
| 18 | <i>El dólar agujereado</i> | Balada | 34 |
| 19 | <i>Comencemos a querernos</i> | Balada | 35 |
| 20 | <i>Charada</i> | Vals popular | 37 |
| 21 | <i>Dime si te veré</i> | Cha cha chá | 38 |
| 22 | <i>Retirada</i> | Bolero | 39 |
| 23 | <i>Chupando caramelo</i> | Cumbia | 41 |
| 24 | <i>Muñeca de cera</i> | Canción popular | 42 |
| 25 | <i>Cuando Dios creó la Tierra</i> | Cha cha chá | 43 |
| 26 | <i>Ahí va la cumbia</i> | Cumbia | 45 |
| 27 | <i>Yolanda</i> | Cumbia | 46 |
| 28 | <i>La locura</i> | Surf | 48 |
| 29 | <i>Sombras</i> | Bolero | 49 |
| 30 | <i>Nadie me puede juzgar</i> | Surf | 51 |

| | | | |
|----|---|-----------------|-----|
| 31 | <i>Poema</i> | Bolero | 52 |
| 32 | <i>Amor perdóname</i> | Bolero | 53 |
| 33 | <i>Aguardiente y limón</i> | Cumbia | 55 |
| 34 | <i>Rondando tu esquina</i> | Bolero | 56 |
| 35 | <i>Extraños en la noche</i> | Rock lento | 57 |
| 36 | <i>Chao chao</i> | Surf | 59 |
| 37 | <i>Si yo fuera poeta</i> | Balada | 60 |
| 38 | <i>Ron y tabaco</i> | Cumbia | 61 |
| 39 | <i>Olvídame de mi</i> | Shaker | 63 |
| 40 | <i>La banda esta borracha</i> | Cumbia | 64 |
| 41 | <i>La pared</i> | Bolero | 65 |
| 42 | <i>Yo te daré más</i> | Balada | 67 |
| 43 | <i>La burrita</i> | Pompo | 68 |
| 44 | <i>Georgina</i> | Fox | 69 |
| 45 | <i>Mas (more)</i> | Bolero | 70 |
| 46 | <i>La tembladera</i> | Surf | 72 |
| 47 | <i>Si yo canto</i> | Twist | 73 |
| 48 | <i>Tina</i> | Cumbia | 74 |
| 49 | <i>La Boheme</i> | Vals lento | 76 |
| 50 | <i>Torero</i> | Cha cha chá | 77 |
| 51 | <i>El mundo</i> | Cha cha chá | 78 |
| 52 | <i>Celoso</i> | Balada | 80 |
| 53 | <i>Adoro</i> | Bolero | 81 |
| 54 | <i>Miguel e Isabel</i> | Bolero | 82 |
| 55 | <i>La plaza</i> | Cha cha chá | 83 |
| 56 | <i>Amandita</i> | Cumbia | 84 |
| 57 | <i>Enamorada de un amigo mío</i> | Surf | 86 |
| 58 | <i>Guarapera</i> | Canción popular | 87 |
| 59 | <i>Yeah! Yeah!</i> | Rock and roll | 88 |
| 60 | <i>Reloj con música para las chicas</i> | Canción popular | 90 |
| 61 | <i>Por la carretera</i> | Cumbia | 91 |
| 62 | <i>Desamor</i> | Bolero | 92 |
| 63 | <i>Beverly ricos</i> | Canción popular | 93 |
| 64 | <i>Lollipop</i> | Go Gó | 94 |
| 65 | <i>Sinceridad</i> | Twist | 96 |
| 66 | <i>The Oliver Twist</i> | Twist | 97 |
| 67 | <i>El árbol</i> | Bolero | 98 |
| 68 | <i>El Batman del Kayser Guillermo</i> | Go Gó | 100 |

| | | | |
|----|---------------------------------|-------------|-----|
| 69 | <i>La mecedora</i> | Cumbia | 101 |
| 70 | <i>La felicidad</i> | Go Gó | 102 |
| 71 | <i>Sin final</i> | Cha cha chá | 103 |
| 72 | <i>Me lo prohibió el doctor</i> | Cumbia | 104 |
| 73 | <i>Mona linda</i> | Cumbia | 106 |
| 74 | <i>Atlántico</i> | Cumbia | 107 |

| Libro N | | | |
|----------------|--|-----------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Página |
| 1 | <i>Tú, yo y las rosas</i> | Vals lento | 3 |
| 2 | <i>Ciao, amore, ciao</i> | Canción popular | 4 |
| 3 | <i>Do, re, mi</i> | Canción popular | 6 |
| 4 | <i>La botella</i> | Polca | 7 |
| 5 | <i>La sombra de tu sonrisa</i> | Bolero | 8 |
| 6 | <i>Cumbia de buenaventura</i> | Cumbia | 10 |
| 7 | <i>Me lo dijo Pérez</i> | Cumbia | 12 |
| 8 | <i>Batijugando</i> | Cha cha chá | 14 |
| 9 | <i>El cable</i> | Canción popular | 16 |
| 10 | <i>El cable submarino</i> | Cumbia | 18 |
| 11 | <i>Una estrella en la noche</i> | Canción popular | 20 |
| 12 | <i>Capri se terminó</i> | Balada | 21 |
| 13 | <i>Momposina</i> | Cumbia | 22 |
| 14 | <i>La catedral de Winchester</i> | Canción popular | 24 |
| 15 | <i>Tema de Lara</i> | Vals popular | 27 |
| 16 | <i>El último beso</i> | Canción popular | 28 |
| 17 | <i>Venecia sin ti</i> | Balada | 30 |
| 18 | <i>Una chica ye yé</i> | Rock lento | 32 |
| 19 | <i>Non pensare a me</i> | Canción popular | 34 |
| 20 | <i>Margarita</i> | Cumbia | 35 |
| 21 | <i>Esta noche me emborracho</i> | Tango | 36 |
| 22 | <i>Llévame a mí</i> | Vals popular | 38 |
| 23 | <i>La vuelta</i> | Fox | 40 |
| 24 | <i>Llévame a la luna</i> | Go Gó | 41 |
| 25 | <i>Voy a gustar de quien guste de mí</i> | Balada | 42 |
| 26 | <i>María</i> | Canción popular | 44 |
| 27 | <i>Néctar de verano</i> | Balada | 45 |
| 28 | <i>Donde estas Yolanda</i> | Cha cha chá | 46 |
| 29 | <i>Gotas de sal</i> | Cumbia | 47 |

| | | | |
|----|----------------------------------|-----------------|----|
| 30 | <i>Domingo por la mañana</i> | Cumbia | 48 |
| 31 | <i>La casita blanca</i> | Cumbia | 49 |
| 32 | <i>Marionetas en la cuerda</i> | Polca | 50 |
| 33 | <i>La rinconada</i> | Cumbia | 51 |
| 34 | <i>Cariño trianero</i> | Cumbia guaracha | 52 |
| 35 | <i>Adiós, adiós corazón</i> | Cumbia | 53 |
| 36 | <i>Plaza de toros</i> | Cumbia guaracha | 54 |
| 37 | <i>El paso de la mona</i> | Canción popular | 56 |
| 38 | <i>El mango</i> | Guaracha | 57 |
| 39 | <i>Amor es mi canción</i> | Rock lento | 58 |
| 40 | <i>Pan y cebolla</i> | Cumbia | 59 |
| 41 | <i>Pura cachina</i> | Cumbia guaracha | 60 |
| 42 | <i>Mi pollita</i> | Cumbia | 61 |
| 43 | <i>La rosa negra</i> | Canción popular | 62 |
| 44 | <i>La Contamanina</i> | Vals popular | 64 |
| 45 | <i>Mi cafetal</i> | Guaracha | 65 |
| 46 | <i>Esta tarde vi llover</i> | Bolero | 66 |
| 47 | <i>Apaga la luz</i> | Canción popular | 68 |
| 48 | <i>Massachussets</i> | Canción popular | 70 |
| 49 | <i>Quiero casarme contigo</i> | Cha cha chá | 71 |
| 50 | <i>Es la lluvia que cae</i> | Fox | 72 |
| 51 | <i>Sunny</i> | Canción popular | 73 |
| 52 | <i>Frente a una copa de vino</i> | Cha cha chá | 74 |
| 53 | <i>Pata pata</i> | Cha cha chá | 75 |
| 54 | <i>Levántate cobarde</i> | Rock lento | 76 |
| 55 | <i>No</i> | Bolero | 77 |
| 56 | <i>Macatón</i> | Vals criollo | 78 |
| 57 | <i>El mundo que conocimos</i> | Canción popular | 80 |
| 58 | <i>Solo se vive dos veces</i> | Canción popular | 82 |
| 59 | <i>Estuve enamorado</i> | Canción popular | 84 |
| 60 | <i>Cuando salí de Cuba</i> | Guajira | 85 |
| 61 | <i>Canzone per te</i> | Bolero | 86 |
| 62 | <i>Contigo aprendí</i> | Bolero | 87 |
| 63 | <i>Alagunilla</i> | Cumbia guaracha | 88 |
| 64 | <i>Carolina</i> | Canción popular | 90 |
| 65 | <i>Felicidad</i> | Bolero | 92 |
| 66 | <i>Casino Royal</i> | Go Go | 93 |
| 67 | <i>Pájaro amarillo</i> | Cumbia | 94 |
| 68 | <i>Mía</i> | Bolero | 95 |
| 69 | <i>Trabalengua</i> | Canción popular | 96 |

| | | | |
|----|------------------------------|-----------------|-----|
| 70 | <i>Villa cariño</i> | Cumbia | 98 |
| 71 | <i>Guapa</i> | Surf | 99 |
| 72 | <i>Perdóname</i> | Bolero | 100 |
| 73 | <i>Jerusalem en oro</i> | Vals popular | 101 |
| 74 | <i>En un rincón del alma</i> | Bolero | 102 |
| 75 | <i>Glory Land</i> | Fox | 103 |
| 76 | <i>La banda</i> | Marcha | 104 |
| 77 | <i>Al maestro con cariño</i> | Canción popular | 105 |
| 78 | <i>Casa blanca</i> | Bolero | 106 |
| 79 | <i>Poco puedo darte</i> | Go Gó | 108 |

| Libro Ñ | | | |
|----------------|--------------------------------------|-----------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Página |
| 1 | <i>Te vas a enamorar</i> | Fox rock | 3 |
| 2 | <i>Edelweiss</i> | Vals popular | 4 |
| 3 | <i>Popeye</i> | Vals popular | 5 |
| 4 | <i>Tengo</i> | Go Gó | 6 |
| 5 | <i>Que quieres tú de mí</i> | Bolero | 7 |
| 6 | <i>Oh, my darling Clementine</i> | Canción popular | 8 |
| 7 | <i>Jeve</i> | Polca | 8 |
| 8 | <i>Mi tristeza es mía y nada más</i> | Cha cha chá | 9 |
| 9 | <i>La tramontana</i> | Cha cha chá | 10 |
| 10 | <i>Cuando me enamoro</i> | Cha cha chá | 11 |
| 11 | <i>Todo pasará</i> | Balada | 12 |
| 12 | <i>Madre</i> | Canción popular | 13 |
| 13 | <i>Trotamundo</i> | Go Gó | 14 |
| 14 | <i>La bombola</i> | Cha cha chá | 16 |
| 15 | <i>Limón limonero</i> | Canción popular | 18 |
| 16 | <i>Juego de amor</i> | Balada | 20 |
| 17 | <i>Tocadita nomás</i> | Cumbia | 22 |
| 18 | <i>Que te coma el tigre</i> | Cumbia | 24 |
| 19 | <i>Por amor</i> | Balada | 26 |
| 20 | <i>La danza de María</i> | Cumbia | 28 |
| 21 | <i>Acapulco</i> | Canción popular | 29 |
| 22 | <i>Aquellos fueron los días</i> | Canción popular | 30 |
| 23 | <i>Tijuana</i> | Balada | 31 |
| 24 | <i>La perra</i> | Cumbia | 32 |
| 25 | <i>La ardillita</i> | Cumbia | 34 |

| | | | |
|----|--------------------------------------|-----------------|----|
| 26 | <i>Puerto Montt</i> | Go Gó | 36 |
| 27 | <i>El rabino y la rabina</i> | Canción popular | 37 |
| 28 | <i>Amor en el aire</i> | Go Gó | 38 |
| 29 | <i>Sailor's Hornpipe</i> | Canción popular | 39 |
| 30 | <i>El primer año</i> | Canción popular | 40 |
| 31 | <i>Amor en poesía</i> | Balada | 42 |
| 32 | <i>Tiéndeme la mano</i> | Vals popular | 44 |
| 33 | <i>Las olas vienen</i> | Go Gó rock | 46 |
| 34 | <i>Muchacha enamorada</i> | Go Gó rock | 48 |
| 35 | <i>La danza de la chiva</i> | Cumbia | 50 |
| 36 | <i>Giuseppe in Pensylvania</i> | Fox | 52 |
| 37 | <i>La lluvia terminó</i> | Balada | 54 |
| 38 | <i>Mucho, poquito y nada</i> | Cumbia | 56 |
| 39 | <i>Flechitas de amor</i> | Go Gó | 58 |
| 40 | <i>Felicidad, felicidad</i> | Go Gó | 60 |
| 41 | <i>Little Brown jug</i> | Canción popular | 61 |
| 42 | <i>Quiero vivir</i> | Go Gó rock | 62 |
| 43 | <i>I'm not your stepping's Stone</i> | Canción popular | 63 |
| 44 | <i>La chevecha</i> | Polca | 64 |
| 45 | <i>Un teru teru enamorado</i> | Teru teru | 65 |
| 46 | <i>Jenny</i> | Go Gó | 66 |
| 47 | <i>La grúa</i> | Go Gó | 67 |
| 48 | <i>El último acto</i> | Bolero | 68 |
| 49 | <i>Patrulleros del oeste</i> | Canción popular | 69 |
| 50 | <i>The man of the flying trapeze</i> | Vals popular | 70 |
| 51 | <i>For he's a jolly good fellow</i> | Canción popular | 71 |
| 52 | <i>Brinca la cuerda</i> | Cumbia | 72 |
| 53 | <i>La cumbia del chinito</i> | Cumbia | 74 |
| 54 | <i>El teru teru</i> | Teru teru | 75 |
| 55 | <i>Voy caminando</i> | Canción popular | 76 |
| 56 | <i>Es el verano</i> | Go Gó | 77 |
| 57 | <i>No sé qué pasará</i> | Go Gó | 78 |
| 58 | <i>Cuando llegue a Phoenix</i> | Balada | 79 |
| 59 | <i>Silbando</i> | Cumbia | 80 |
| 60 | <i>Mira, mira</i> | Cumbia flamenca | 82 |
| 61 | <i>La chiquitita</i> | Canción popular | 84 |
| 62 | <i>Dalila</i> | Balada | 86 |
| 63 | <i>Jugo de piña</i> | Cumbia | 88 |

| | | | |
|----|--|-----------------|-----|
| 64 | <i>Fuiste mía en verano</i> | Balada | 90 |
| 65 | <i>Quizás solamente le regale una rosa</i> | Cha cha chá | 92 |
| 66 | <i>Una sonrisa</i> | Shake | 94 |
| 67 | <i>Noche calurosa</i> | Fox | 95 |
| 68 | <i>When love comes knocking at your door</i> | Go Gó | 96 |
| 69 | <i>Puedo morir mañana</i> | Canción popular | 98 |
| 70 | <i>Canción hindú</i> | Canción hindú | 100 |
| 71 | <i>Casatchok</i> | Canción rusa | 102 |
| 72 | <i>Más que nada</i> | Bossa nova | 104 |
| 73 | <i>Evening Song</i> | Canción popular | 105 |
| 74 | <i>La balsa</i> | Shake | 106 |
| 75 | <i>Sweet Rosie</i> | Canción popular | 107 |
| 76 | <i>Alma llanera</i> | Joropo | 108 |
| 77 | <i>El amor es triste</i> | Balada | 110 |
| 78 | <i>Caminando yo voy</i> | Go Gó | 112 |

Libro O: Arreglos de Rodolfo Coltrinari

| | Nombre del tema | Género | Compositor | Página |
|----|---------------------------------|--------------|----------------------|--------|
| 1 | <i>Navidad del Niño</i> | Vals criollo | Augusto Rojas Ll. | 2 |
| 2 | <i>Cuando llora mi guitarra</i> | Vals criollo | Augusto Polo Campos | 4 |
| 3 | <i>Indio</i> | Vals criollo | Alicia Maguiña M. | 6 |
| 4 | <i>Te olvidaré</i> | Vals criollo | Elsiario Rueda Pinto | 8 |
| 5 | <i>Ansias</i> | Vals criollo | Luis Abelardo Núñez | 10 |
| 6 | <i>Argentina</i> | Vals criollo | Edo. Márquez Talledo | 12 |
| 7 | <i>Limeño clavo de olor</i> | Festejo | Filomenio Ormeño | 14 |
| 8 | <i>Lima de noche</i> | Polca | Rodolfo Coltrinari | 16 |
| 9 | <i>Noche de plata</i> | Vals criollo | Carlos Julio Moya | 18 |
| 10 | <i>Rocío matinal</i> | Polca | Melitón Carrasco | 20 |
| 11 | <i>La tía Grimanesa</i> | Vals criollo | Rodolfo Coltrinari | 22 |
| 12 | <i>La comarca</i> | Vals criollo | (Guardia Vieja) | 24 |
| 13 | <i>Rosa de América</i> | Vals criollo | Augusto Rojas Ll. | 26 |
| 14 | <i>Serrana</i> | Huayno | Alicia Maguiña M. | 28 |
| 15 | <i>¡Ay Raquel!</i> | Vals criollo | Augusto Polo Campos | 30 |
| 16 | <i>Rencor</i> | Vals criollo | Augusto Rojas Ll. | 32 |
| 17 | <i>La oración de labriego</i> | Vals criollo | Felipe Pinglo Alva | 34 |
| 18 | <i>Limeña</i> | Vals criollo | Augusto Polo Campos | 36 |
| 19 | <i>Embrujo</i> | Vals criollo | Luis Abelardo Núñez | 38 |
| 20 | <i>Nube gris</i> | Vals criollo | Edo. Márquez Talledo | 41 |

| | | | | |
|----|-------------------------|--------------|----------------------|----|
| 21 | <i>Trujillanito</i> | Marinera | Luis Abelardo Nuñez | 42 |
| 22 | <i>El guardián</i> | Vals criollo | (Guardia Vieja) | 44 |
| 23 | <i>Las golondrinas</i> | Polca | César Espinosa | 46 |
| 24 | <i>Calla corazón</i> | Vals criollo | Augusto Rojas Ll. | 48 |
| 25 | <i>Ventanita</i> | Vals criollo | Edo. Márquez Talledo | 50 |
| 26 | <i>Estrella de amor</i> | Vals criollo | (Guardia Vieja) | 52 |

| Libro P | | | |
|----------------|---|--------------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Página |
| 1 | <i>María Isabel</i> | Cumbia | 3 |
| 2 | <i>Hace frío ya</i> | Go Gó | 4 |
| 3 | <i>American Patrol</i> | Folklore americano | 5 |
| 4 | <i>El mar</i> | Bolero | 6 |
| 5 | <i>Itisket Itasket</i> | Canción popular | 7 |
| 6 | <i>Buenos días estrella luminosa</i> | Cha cha chá | 8 |
| 7 | <i>Noche de ronda</i> | Canción popular | 10 |
| 8 | <i>Voy a pintar las paredes con tu nombre</i> | Canción popular | 12 |
| 9 | <i>Estoy enamorado</i> | Canción popular | 14 |
| 10 | <i>Corazones partidos</i> | Cueca | 15 |
| 11 | <i>Jack and Jill</i> | Balada | 15 |
| 12 | <i>A Swinging Safari</i> | Canción popular | 16 |
| 13 | <i>A hot time in the old town tonight</i> | Canción popular | 17 |
| 14 | <i>Vaya con Dios</i> | Vals popular | 18 |
| 15 | <i>Amor</i> | Canción popular | 19 |
| 16 | <i>Lady of Spain</i> | Bolero | 20 |
| 17 | <i>Solamente tú</i> | Rock lento | 21 |
| 18 | <i>Trompeta mágica</i> | Canción popular | 22 |
| 19 | <i>Windy</i> | Canción popular | 24 |
| 20 | <i>Brasilia</i> | Bossa nova | 26 |
| 21 | <i>Moulin Rouge</i> | Vals popular | 27 |
| 22 | <i>El vagabundo feliz</i> | Canción popular | 28 |
| 23 | <i>Tiritando</i> | Go Gó | 29 |
| 24 | <i>Soy amigo de las flores</i> | Cumbia | 30 |
| 25 | <i>Guajira a Go Gó</i> | Guajira | 31 |
| 26 | <i>Perú campeón</i> | Polca | 32 |
| 27 | <i>Que cabeza dura</i> | Go Gó | 34 |
| 28 | <i>Calcuta</i> | Canción popular | 35 |

| | | | |
|----|---|-------------------|----|
| 29 | <i>Java</i> | Canción popular | 37 |
| 30 | <i>El tío calambre</i> | Cumbia | 38 |
| 31 | <i>La chica española</i> | Cumbia | 40 |
| 32 | <i>La milonguera</i> | Cumbia milonga | 42 |
| 33 | <i>Rosa Rosa</i> | Go Gó | 44 |
| 34 | <i>El milagro de tus ojos</i> | Bossa nova | 45 |
| 35 | <i>Ranchera mexicana</i> | Ranchera | 47 |
| 36 | <i>La cumbia del conejo</i> | Cumbia | 48 |
| 37 | <i>Cumbia batalladora</i> | Cumbia | 50 |
| 38 | <i>Porque tú no estás</i> | Go Gó | 52 |
| 39 | <i>Pecosita, chiquita y bonita</i> | Teru teru | 54 |
| 40 | <i>Volveré a mi tierra</i> | Canción popular | 55 |
| 41 | <i>Me acuerdo de ti</i> | Go Gó | 56 |
| 42 | <i>Sweet Rosie o' Grady</i> | Canción americana | 57 |
| 43 | <i>La muerte del preso que se fugó para ir a bailar</i> | Cumbia | 58 |
| 44 | <i>El triunfador</i> | Canción popular | 60 |
| 45 | <i>Me desperté llorando</i> | Rumba española | 62 |
| 46 | <i>Cuando todo esté en silencio</i> | Canción popular | 63 |
| 47 | <i>La chica de Ipanema</i> | Bossa nova | 64 |
| 48 | <i>Little birdie in a tree</i> | Canción popular | 65 |
| 49 | <i>Es difícil decir adiós</i> | Go Gó | 66 |
| 50 | <i>Yo me enamoré</i> | Teru teru | 67 |
| 51 | <i>Así empezaron papá y mamá</i> | Cumbia | 68 |
| 52 | <i>Tu nombre me sabe a hierba</i> | Shake | 70 |
| 53 | <i>Que viva el amor</i> | Go Gó | 71 |
| 54 | <i>Up on the house top</i> | Canción popular | 72 |
| 55 | <i>He tratado de olvidarte</i> | Fox | 72 |
| 56 | <i>Compasión</i> | Rumba española | 74 |
| 57 | <i>Luciana</i> | Vals lento | 76 |
| 58 | <i>La última noche</i> | Cha cha chá | 78 |
| 59 | <i>Es muy fácil</i> | Ritmo beat | 80 |
| 60 | <i>A él</i> | Balada | 82 |
| 61 | <i>Ya me voy</i> | Balada | 84 |
| 62 | <i>Flores negras</i> | Pasillo | 86 |
| 63 | <i>Lo mucho que te quiero</i> | Balada | 88 |
| 64 | <i>Te equivocaste</i> | Go Gó | 89 |
| 65 | <i>Como somos</i> | Balada | 90 |
| 66 | <i>Qué cosa grande es el amor</i> | Go Gó | 91 |

| | | | |
|----|---|-----------------|-----|
| 67 | <i>Cerca de los ojos, lejos del corazón</i> | Bolero tango | 92 |
| 68 | <i>It came upon the midnight clear</i> | Canción popular | 93 |
| 69 | <i>Lejos de los ojos</i> | Rock lento | 94 |
| 70 | <i>Ya no vuelvo a enamorar</i> | Balada | 95 |
| 71 | <i>Mi amor, tu amor</i> | Ritmo lento | 96 |
| 72 | <i>El burrito</i> | Paseíto | 97 |
| 73 | <i>La piragua</i> | Cumbia | 98 |
| 74 | <i>Acum bambele</i> | Canción popular | 100 |
| 75 | <i>My old Kentucky home</i> | Canción popular | 101 |
| 76 | <i>Caracoles de colores</i> | Cumbia | 102 |
| 77 | <i>No llores mi amor</i> | Balada | 104 |

| Libro Q | | | |
|----------------|--|-----------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Página |
| 1 | <i>Niño</i> | Canción popular | 3 |
| 2 | <i>Historia de amor</i> | Balada lenta | 4 |
| 3 | <i>Concierto para una sola voz</i> | Canción popular | 6 |
| 4 | <i>Bailando con la Dolores</i> | Cumbia | 8 |
| 5 | <i>Como puedo saber si te amo</i> | Canción popular | 11 |
| 6 | <i>El Rabi quiere alegría</i> | Canción popular | 12 |
| 7 | <i>Río de la plata</i> | Guaracha cumbia | 14 |
| 8 | <i>Adiós chico de mi barrio</i> | Guaracha | 16 |
| 9 | <i>Río verde</i> | Guaracha | 18 |
| 10 | <i>La melenuda</i> | Canción popular | 20 |
| 11 | <i>El tío calambres</i> | Guaracha | 23 |
| 12 | <i>Siempre fuimos compañeros</i> | Canción popular | 24 |
| 13 | <i>Viva la buena vida</i> | Canción popular | 26 |
| 14 | <i>Te quiero ver bailar</i> | Guaracha cumbia | 28 |
| 15 | <i>Siete niños</i> | Marcha | 30 |
| 16 | <i>Marionetas de cartón</i> | Guaracha | 33 |
| 17 | <i>Celoso</i> | Balada rock | 34 |
| 18 | <i>Vuelvo a vivir, vuelvo a cantar</i> | Cumbia | 36 |
| 19 | <i>Qué esperas de mí</i> | Canción popular | 38 |
| 20 | <i>Si supieras amor mío</i> | Canción popular | 40 |
| 21 | <i>Adollescente tierno</i> | Cumbia | 42 |
| 22 | <i>Rosas rojas</i> | Guaracha cumbia | 44 |
| 23 | <i>Zapatos rotos</i> | Go Gó | 46 |
| 24 | <i>Bomboncito de licor</i> | Cumbia guaracha | 48 |
| 25 | <i>Cumbia que llegaste a Lima</i> | Cumbia | 50 |

| | | | |
|----|--|------------------|-----|
| 26 | <i>Tema de un amor triste</i> | Balada | 52 |
| 27 | <i>La sonámbula</i> | Guaracha | 54 |
| 28 | <i>La nave del olvido</i> | Rock lento | 56 |
| 29 | <i>Himno al sol</i> | Folklore peruano | 58 |
| 30 | <i>Cuando el indio llora</i> | Huayno | 60 |
| 31 | <i>Qué bonito, que bonito es el amor</i> | Cumbia | 62 |
| 32 | <i>El granito</i> | Cumbia | 64 |
| 33 | <i>La pelirroja</i> | Cumbia | 66 |
| 34 | <i>Te consume el amor</i> | Go Gó | 68 |
| 35 | <i>Marinero, marinero</i> | Cumbia | 70 |
| 36 | <i>Qué será</i> | Balada | 71 |
| 37 | <i>Si ardiera la ciudad</i> | Canción popular | 72 |
| 38 | <i>El lamento de tu voz</i> | Canción popular | 73 |
| 39 | <i>Games people play</i> | Go Gó | 74 |
| 40 | <i>Wichita Lineman</i> | Canción popular | 75 |
| 41 | <i>Libera tu mente</i> | Canción popular | 76 |
| 42 | <i>Los paraguas de Cherburgo</i> | Canción popular | 77 |
| 43 | <i>Tengo muchos compromisos</i> | Go Gó | 78 |
| 44 | <i>Rosas en la oscuridad</i> | Go Gó | 79 |
| 45 | <i>En el amor</i> | Go Gó | 80 |
| 46 | <i>Te he prometido</i> | Balada | 81 |
| 47 | <i>Y no soy nada</i> | Go Gó | 82 |
| 48 | <i>Amor primaveral</i> | Guaracha | 83 |
| 49 | <i>Un rayo de sol</i> | Go Gó | 84 |
| 50 | <i>¡Ay! Muchacho</i> | Go Gó | 85 |
| 51 | <i>La balada del gordo</i> | Balada | 86 |
| 52 | <i>El amor me hace cantar</i> | Go Gó | 87 |
| 53 | <i>Yo sé que no es feliz</i> | Balada | 88 |
| 54 | <i>Romeo y Julieta</i> | Vals popular | 89 |
| 55 | <i>Midnight Cowboy</i> | Canción popular | 90 |
| 56 | <i>Hello Dolly</i> | Canción popular | 91 |
| 57 | <i>Harper Valley PTA</i> | Canción popular | 92 |
| 58 | <i>Cumbia enamorada</i> | Cumbia | 93 |
| 59 | <i>Tralalá</i> | Vals popular | 94 |
| 60 | <i>Gli ochi miei</i> | Canción popular | 95 |
| 61 | <i>Muchacho que vas cantando</i> | Go Gó | 96 |
| 62 | <i>Beautiful Brown eyes</i> | Vals popular | 97 |
| 63 | <i>Marcha tradicional</i> | Marcha | 98 |
| 64 | <i>Java</i> | Canción popular | 99 |
| 65 | <i>Calamuchita</i> | Cumbia | 100 |

| | | | |
|----|--|-----------------|-----|
| 66 | <i>¿Conoces el camino para San José?</i> | Go Gó | 101 |
| 67 | <i>Liza de los ojos azules</i> | Balada | 102 |
| 68 | <i>Melodía de amor</i> | Canción popular | 103 |
| 69 | <i>Danza húngara</i> | Clásico | 104 |

| Libro R | | | |
|----------------|---|-----------------|---------------|
| | Nombre del tema | Género | Página |
| 1 | <i>El padrino</i> | Canción popular | 3 |
| 2 | <i>El violinista en el tejado</i> | Canción popular | 4 |
| 3 | <i>Si yo fuera un hombre rico</i> | Canción popular | 5 |
| 4 | <i>La yuquita</i> | Cumbia | 8 |
| 5 | <i>Un gran amor y nada más</i> | Balada | 10 |
| 6 | <i>Ella te ama</i> | Canción popular | 11 |
| 7 | <i>Esta es tu melodía</i> | Clásico | 12 |
| 8 | <i>Juventud</i> | Go Gó | 14 |
| 9 | <i>Confesión</i> | Tango | 16 |
| 10 | <i>Deep Purple</i> | Canción popular | 17 |
| 11 | <i>The young new mexican pupperteer</i> | Canción popular | 18 |
| 12 | <i>Chantilly Lage</i> | Boogie | 20 |
| 13 | <i>Mira Cristina</i> | Canción popular | 22 |
| 14 | <i>Quiero aprender de memoria</i> | Balada | 24 |
| 15 | <i>No se ha dado cuenta</i> | Go Gó | 27 |
| 16 | <i>Michelle</i> | Rock lento | 28 |
| 17 | <i>La batea</i> | Cha cha chá | 29 |
| 18 | <i>La tarde que te ame</i> | Canción popular | 31 |
| 19 | <i>Safari</i> | Canción popular | 32 |
| 20 | <i>Un gato en la oscuridad</i> | Balada | 33 |
| 21 | <i>Over the rainbow</i> | Canción popular | 35 |
| 22 | <i>Cinco de mayo</i> | Canción popular | 36 |
| 23 | <i>El garbanzo</i> | Canción popular | 37 |
| 24 | <i>The night before</i> | Canción popular | 39 |
| 25 | <i>Lucero azul</i> | Cumbia | 40 |
| 26 | <i>Un amante corazón</i> | Vals popular | 41 |
| 27 | <i>El amor como el viento, un día se va</i> | Canción popular | 43 |
| 28 | <i>Vacaciones de verano</i> | Canción popular | 44 |
| 29 | <i>Don Juan</i> | Tango | 45 |
| 30 | <i>Amarte, amarte una vez más</i> | Balada | 46 |

| | | | |
|----|--------------------------------------|-----------------|-----|
| 31 | <i>Anónimo veneciano</i> | Balada | 47 |
| 32 | <i>Pobrecito</i> | Go Gó | 48 |
| 33 | <i>Si supieras</i> | Balada | 50 |
| 34 | <i>Cremolada</i> | Cumbia | 51 |
| 35 | <i>En una aldea de España</i> | Vals popular | 53 |
| 36 | <i>Solamente cumbia</i> | Cumbia | 54 |
| 37 | <i>Fulgor de estrellas</i> | Bolero | 56 |
| 38 | <i>Todo mi amor</i> | Fox | 57 |
| 39 | <i>Te voy a proponer</i> | Go Gó | 58 |
| 40 | <i>Estoy enamorado de ti</i> | Vals popular | 59 |
| 41 | <i>La boda de Drácula</i> | Cumbia | 60 |
| 42 | <i>Michael</i> | Vals popular | 61 |
| 43 | <i>Hey Jude</i> | Balada | 62 |
| 44 | <i>Una taberna en la ciudad</i> | Vals popular | 63 |
| 45 | <i>Happy Together</i> | Vals popular | 64 |
| 46 | <i>Zorba el griego</i> | Vals popular | 65 |
| 47 | <i>En esta tarde gris</i> | Tango | 66 |
| 48 | <i>Corazón de oro</i> | Vals popular | 68 |
| 49 | <i>La bala</i> | Guaracha | 70 |
| 50 | <i>Sansón y Dalila</i> | Canción popular | 72 |
| 51 | <i>Caramelo y chocolate</i> | Cha cha chá | 73 |
| 52 | <i>Vayamos a volar cometas</i> | Vals popular | 75 |
| 53 | <i>Angelita</i> | Vals popular | 76 |
| 54 | <i>After the Ball</i> | Vals popular | 79 |
| 55 | <i>En esta noche de estrellas</i> | Vals popular | 80 |
| 56 | <i>Nocturnal</i> | Cumbia | 82 |
| 57 | <i>Volvió la princesita</i> | Vals popular | 83 |
| 58 | <i>Muchacha de luna</i> | Canción popular | 85 |
| 59 | <i>Palomitas de maíz</i> | Cumbia | 86 |
| 60 | <i>El gallo viejo</i> | Cumbia | 88 |
| 61 | <i>Malena</i> | Tango | 90 |
| 62 | <i>Acuarius</i> | Canción popular | 91 |
| 63 | <i>Tengo unas ganas locas</i> | Canción popular | 93 |
| 64 | <i>Sin una ilusión</i> | Canción popular | 94 |
| 65 | <i>Otro verano solo</i> | Balada | 95 |
| 66 | <i>Música para tu piel de verano</i> | Balada | 96 |
| 67 | <i>A nuestra salud</i> | Balada | 97 |
| 68 | <i>Noche sabanera</i> | Cumbia | 98 |
| 69 | <i>Llegó la primavera</i> | Canción popular | 100 |
| 70 | <i>Los cacahuetes</i> | Guaracha | 101 |

| | | | |
|----|---------------------|-----------------|-----|
| 71 | <i>Calcutta</i> | Canción popular | 102 |
| 72 | <i>Solamente tú</i> | Balada | 103 |
| 73 | <i>Mi cariño</i> | Bolero | 104 |

2. Cuadro de las editoriales que imprimieron la colección *Melodías Populares para acordeón a piano*.

| Letra de Libro | Arreglista | Casa Editora |
|-----------------------|--------------------------|---------------------|
| A | Rodolfo Coltrinari | Casa Mozart |
| B | R. Coltrinari y D. Rullo | Rosa Hermanos |
| C | R. Coltrinari y D. Rullo | Rosa Hermanos |
| D | R. Coltrinari y D. Rullo | Casa Mozart |
| E | Rodolfo Coltrinari | Casa Mozart |
| F | R. Coltrinari y D. Rullo | Rosa Hermanos |
| G | R. Coltrinari y D. Rullo | Casa Mozart |
| H | R. Coltrinari y D. Rullo | Casa Mozart |
| I | R. Coltrinari y D. Rullo | Casa Mozart |
| J | R. Coltrinari y D. Rullo | Casa Mozart |
| K | R. Coltrinari y D. Rullo | Casa Mozart |
| L | R. Coltrinari y D. Rullo | Casa Mozart |
| M | R. Coltrinari y D. Rullo | Casa Mozart |
| N | R. Coltrinari y D. Rullo | Casa Mozart |
| Ñ | R. Coltrinari y D. Rullo | Casa Mozart |
| O | Rodolfo Coltrinari | Rosa Hermanos |
| P | R. Coltrinari y D. Rullo | Casa Mozart |
| Q | R. Coltrinari y D. Rullo | Casa Mozart |
| R | R. Coltrinari y D. Rullo | Casa Mozart |
| Método de aprendizaje | R. Coltrinari y D. Rullo | Casa Mozart |