

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



PUCP

EL PROCESO ESTILÍSTICO DE LA GUITARRA EN EL VALS CRIOLLO EN LA DÉCADA DE 1950: DE INSTRUMENTO ACOMPAÑANTE A PROTAGONISTA

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

AUTOR:

Eduardo Gonzalo Arevalo van Oordt

ASESOR:

Fred Werner Rohner Stornaiuolo

Lima, 2020

RESUMEN

En la actualidad, uno de los rasgos que distingue a la música criolla peruana frente a otros estilos musicales, es el rol particular de la guitarra sobre todo en las introducciones de las canciones. La mayor parte de los vales grabados por la industria musical criolla han colocado a las melodías ejecutadas por la guitarra como el elemento característico por encima de otras apuestas musicales. Sin embargo, esto que hoy parece ser el rasgo distintivo más importante de este estilo musical, no fue siempre lo que lo determinó. En ese sentido, la presente investigación busca identificar los factores que contribuyeron a que la guitarra se torne en un elemento protagónico en el vals criollo en el proceso de su evolución alrededor del periodo de la década de 1950, época en la que la guitarra paso de ser un instrumento acompañante a desarrollar ciertos recursos estilísticos que favorecieron la adquisición de un papel determinante en el imaginario de la música criolla. Para identificar las características interpretativas y los estilos en la guitarra que se manejaron en el vals criollo de este periodo, se identificará los elementos estilísticos y los intérpretes que contribuyeron a la consolidación de la guitarra en el vals criollo durante la década de 1950; así mismo, se reconstruirá el perfil estilístico de las introducciones a través del análisis musical de grabaciones de la década de 1940 y 1950, resaltando el rol de la guitarra en el género para entender cómo estos recursos se posicionaron como uno de los símbolos fundamentales de la música criolla. Los factores encontrados que favorecieron el rol protagónico de la guitarra en el vals criollo se hallan en los barrios donde fue interpretado, en los géneros musicales que lo influenciaron y en los medios donde fue difundido, como la radio y el cine; además de los aportes de los guitarristas de esa época. La guitarra como instrumento protagónico del vals criollo adquirió en las décadas mencionadas, un perfil con un conjunto de elementos estilísticos.

PALABRAS CLAVE: guitarra criolla, vals criollo, análisis musical, perfil estilístico, evolución estilística

AGRADECIMIENTO

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a mi asesor Fred Rohner por haber permitido ampliar mis conocimientos en el tema escogido, por haber mantenido su exigencia a lo largo del proceso y por haber estado siempre presto a resolver mis dudas.

Así mismo quiero agradecer a Andrés Prado y Alonso Málaga, por haberme guiado en el sendero de la música a través de un maravilloso instrumento, la guitarra. A los guitarristas Willy Terry y Yuri Juárez por haber respondido a mis inquietudes y haber resuelto mis dudas con respecto al vals criollo y su evolución en la guitarra.

También quiero agradecer a los coleccionistas e investigadores Darío Mejía y Pepe Ladd por su aporte a la comunidad académica al estar prestos para compartir información, datos y música grabada de manera desinteresada.

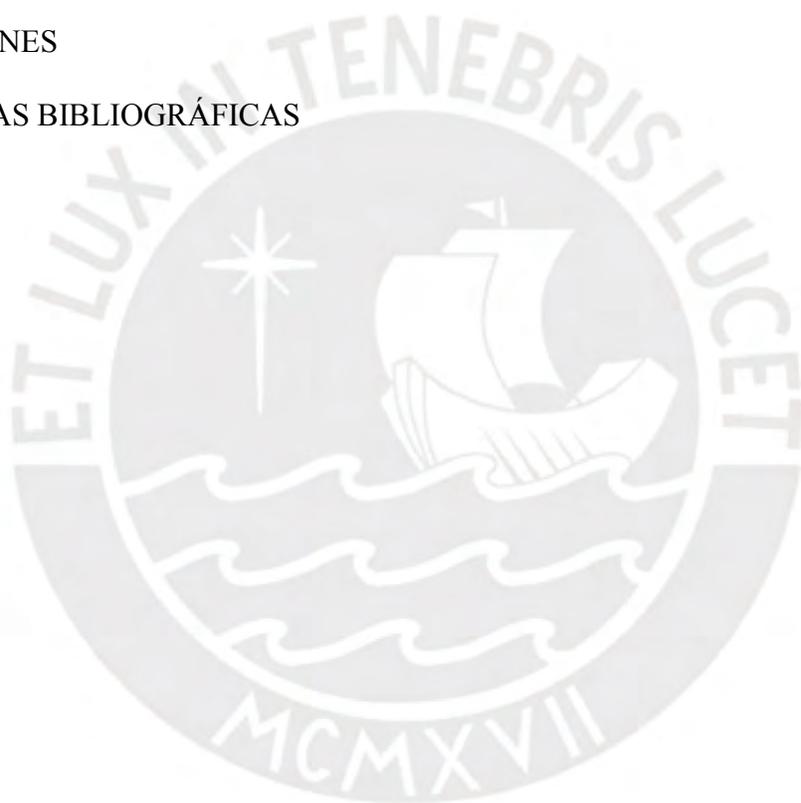
Quiero agradecer especialmente a mis padres por haber confiado en mí decisión por seguir la carrera de música y por haberme apoyado en todo sentido siempre. A mis hermanos y Peke, por acompañarme en mis noches de desvelo. A Katerine por ser mi soporte emocional, anímico, y por mucho más.

Finalmente quiero agradecer a mi Dios, porque hasta aquí estuvo conmigo. Todos mis logros son de Él y para Él.

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
ESTADO DE LA CUESTIÓN	3
OBJETIVOS	7
METODOLOGÍA	8
MARCO TEÓRICO	10
CAPÍTULO 1: Antecedentes del uso de la guitarra en el vals criollo.	20
1.1. Factores que causaron la popularización de la guitarra en medio de la inestabilidad instrumental del vals criollo entre 1911 y la década de 1940.	25
1.2. El rol de la guitarra como acompañante en el marco instrumental del género: El piano y el laúd como instrumentos encargados de las introducciones.	32
1.3. Posibles causas que contribuyeron al protagonismo de la guitarra en las introducciones del vals criollo.	34
CAPÍTULO 2: La guitarra protagonista de las introducciones del vals criollo en la década de 1950.	39
2.1. Características resaltantes del rol de la guitarra en las introducciones de los valeses grabados en la década de 1940: la guitarra como reemplazo del piano y el laúd.	49
2.2. Elementos característicos del estilo de la guitarra en las introducciones de valeses grabados en la década de 1950.	73
2.3. Modelo afianzado del marco instrumental de tres agrupaciones representativas: “Embajadores Criollos”, “Los Morochucos” y los “Troveros Criollos”.	103
CAPÍTULO 3: La consolidación del rol (estilo) de la guitarra como protagonista en el valse criollo.	112

3.1. Representantes del rol protagónico de la guitarra en el vals criollo. Alejandro Rodríguez en “Embajadores Criollos”, Lucho Garland en “Troveros Criollos” y Óscar Avilés en “Fiesta Criolla”.	114
3.2. Propuesta de lectura de las características resaltantes de las introducciones en la música criolla: los elementos canónicos de la guitarra en la introducción de un valse criollo.	118
CONCLUSIONES	120
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126
ANEXOS	130



INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX y principios del XX, las condiciones en las que vivía la sociedad limeña dieron pie a que se comenzará a desarrollar en medio de los barrios y vecindades un estilo de música heredado del waltz europeo, llamado en un principio: vals popular. Este estilo musical, propio de las jaranas de los barrios limeños, fue evolucionando a través del tiempo hasta la actualidad. Hoy es evidente la presencia y protagonismo de la guitarra en este género de la música costeña peruana llamado vals criollo.

La guitarra ha sido un instrumento que ha formado parte de lo cotidiano, su fácil acceso a diferencia de otros instrumentos permitió que sea usada en distintos escenarios alrededor del mundo y en diversos tipos de música. A lo largo del desarrollo del vals criollo, muchos instrumentos han sido usados y con el tiempo dejados de lado, sin embargo, en base a investigaciones del género criollo y grabaciones fonográficas, se puede notar que la guitarra, como elemento itinerante de acompañamiento desde el inicio del valse hasta la actualidad, es un instrumento primordial que no ha dejado de ser incluido en composiciones e interpretaciones de dicho género.

La presente investigación busca responder acerca del proceso y evolución que siguió este instrumento dentro del vals criollo, qué factores técnicos, musicales y del contexto social contribuyeron para que la guitarra pase a primer plano y sea uno de los elementos principales dentro del marco instrumental del vals criollo.

La investigación se realizó por el interés personal en la ejecución de la música criolla, específicamente el vals, la marinera y la música afroperuana, donde la guitarra es el instrumento principal junto al cajón. Como músico, el escuchar y analizar estos géneros me llevaron a su vez a ejecutarlos en la guitarra, y en la interpretación surgió la incógnita de cómo a través del tiempo este instrumento fue haciéndose cada vez más importante, y como a mediados del siglo pasado, fue contribuyendo a que el vals criollo evolucione junto con la guitarra y sus aportes.

Los hallazgos de la presente investigación serán un aporte a la comunidad académica, para ahondar en los conocimientos sobre el origen y los factores que contribuyeron a que la guitarra se torne en un instrumento imprescindible en el vals criollo. Además, caracterizar y describir los elementos estilísticos de la guitarra en el vals criollo dará pie a que el instrumento siga contribuyendo con sus características a la innovación del género y a ser de influencia en otras músicas donde se use la guitarra, ya sea como instrumento solista o de acompañamiento.

Esta investigación es necesaria no solo para obtener conocimiento histórico de cómo el rol de la guitarra fue evolucionando en el vals criollo, sino para traer a la actualidad a través de una investigación académica, ciertos elementos de la ejecución y el estilo que sirvieron de origen para el sonido característico del género pero que con el tiempo tal vez se han perdido, asimismo conocer los procesos musicales que ha pasado y la influencia de sus intérpretes. Considerando además que, dentro de la misma evolución del vals criollo, la guitarra ha tenido aportes importantes, elementos en el desarrollo estilístico e interpretativo del género, construyendo el sonido de lo que hoy se conoce como vals criollo, teniendo a la guitarra como elemento protagonista de la mayoría de interpretaciones criollas actuales.

Es importante profundizar en el proceso que siguió el vals como género musical ligado a la guitarra, ya que así se podrá descubrir cómo evolucionó el rol de este instrumento, convirtiéndose no solo en acompañante rítmico, sino también en cantor, al llevar la melodía principal en las introducciones y secciones instrumentales.

La investigación se realizó a través del análisis de grabaciones fonográficas, como fuentes primarias. Este análisis se realizó mediante la transcripción de las introducciones, secciones instrumentales e intervenciones melódicas de una selección de vales grabados durante la década de 1940 y 1950, teniendo como premisa para la selección de la lista de vales la presencia y el rol de la guitarra en el arreglo musical de estas grabaciones; se buscó además que la versión haya sido grabada por una agrupación representativa de la época.

Los objetivos de esta investigación parten de identificar los factores que contribuyeron a que la guitarra se torne en un elemento protagónico en el vals criollo en el proceso de su evolución alrededor del periodo de la década de 1950, describiendo las características interpretativas y los estilos en la guitarra que se manejaban en el vals criollo antes de la década de 1950, así como identificar los intérpretes que contribuyeron en la evolución estilística de la guitarra en el vals criollo y la consolidación del rol de la guitarra en el género durante la década de 1950, convirtiéndola en protagonista del marco musical.

El presente estudio ha sido dividido en tres partes, en el primer capítulo se revisa el contexto social en que el vals se difundió en la ciudad de Lima, su paso por los salones de bailes de las clases altas y el estrecho vínculo que formó con la guitarra al llegar a los sectores populares. Asimismo, se revisa los factores musicales que impulsaron el uso de la guitarra entre los años 1911 y la década de 1940, se contrasta el rol de la guitarra con el de otros instrumentos

que pertenecieron al marco instrumental del género y se exponen las posibles causas que provocaron que la guitarra adquiriera un lugar en las introducciones de los vales grabados a partir de la década de 1940.

El segundo capítulo se centra en la década de 1950, partiendo del contexto en el que se difundió el vals criollo y como este repercutió en las agrupaciones que surgieron en estos años. En este capítulo se analiza las transcripciones de los vales grabados antes de la década de 1950, puntualizando las características resaltantes de la guitarra en la interpretación del género. Así también, se expone como estos elementos son tomados por los guitarristas de las agrupaciones de los 50. A través del análisis de las grabaciones de tres tríos representativos del género, se llega a identificar los elementos característicos de la guitarra en el vals criollo.

Finalmente, en el tercer capítulo se muestran los aportes de los guitarristas analizados, como representantes de la consolidación del rol protagónico de la guitarra en el vals criollo; se describe la interacción estilística entre ellos junto con los guitarristas que los precedieron y como los elementos estilísticos y el rol alcanzando por la guitarra trasciende el formato y los intérpretes que lo difundieron exhibiendo como ejemplo de estos a la guitarra en un conjunto musical criollo de fines de la década.

Por último, se encuentran las conclusiones de la investigación, con las respuestas a los objetivos planteados.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existe cierta variedad de publicaciones relacionadas a la guitarra y su papel en la música peruana. Estas en su mayoría son recopilaciones y transcripciones del repertorio popular andino y costeño. El guitarrista peruano Javier Echeopar se ha encargado de transcribir y recopilar, en su mayoría, repertorio andino, como en su trabajo titulado *Música para guitarra del Perú (recopilaciones ayacuchanas)/ arreglos Raúl García Zárate, Manuelcha Prado* (1987); así como en *Melodías Virreinales del Siglo XVII* (1992), donde junto a Enrique Carrillo además de catalogar una lista de temas populares peruanos de finales del siglo XVIII, narra brevemente el papel de la guitarra en el virreinato del Perú (Echeopar y Carrillo, 1992: 3-6). En la lista de trabajos de recopilación de repertorio peruano encontramos principalmente, desde la música costeña-criolla, a Octavio Santa Cruz, en *Aires costeños: música peruana: antología música tradicional de influencia negra: arreglos para guitarra* (1983) y *Aires costeños II: antología del*

folklore afroperuano / arreglos (2004a); que, entre arreglos y estudios para guitarra, transcribe temas del repertorio popular costeño como “Toro Mata”, panalivios, “Son de los diablos”, etc. Además, Octavio Santa Cruz en el año 2004 publicó *La guitarra en el Perú: bases para su historia*, un trabajo donde reseña parte de la tradición de la guitarra en el género criollo y el rol que ha desempeñado en este (Santa Cruz, 2004b). Cabe mencionar también el trabajo realizado por Luis Justo Caballero con sus *Cuadernos de Música Peruana*, con trece ediciones siendo la última del año 2017, da lugar a diferentes aspectos de las artes, desde la poesía, musicología, entrevistas y sobretodo transcripciones para guitarra (Caballero, 2012; Caballero, 2017). En las ediciones del 2012 (Año 15, N°11) y la del 2017 (Año 20, N°13), rinde homenaje a las composiciones y arreglos de Carlos Hayre Ramírez, a través de transcripciones de su obra, revisada y encuadrada por Javier Molina Salcedo; estas ediciones en especial contribuyen con importantes piezas al repertorio actual de la guitarra en el Perú.

Entre los métodos de guitarra publicados desde una perspectiva con recopilación de música peruana, destacan del repertorio andino los siguientes: *Método de guitarra andina peruana* (1989) de Pablo Ojeda Vizcarra y *La guitarra andina: sus técnicas y afinaciones* (2012) de Raúl García Zarate; y en el caso de la guitarra criolla, el *Método de Guitarra* (1969) publicado como álbum musical por Carlos Hayre.

En las últimas décadas se ha investigado mucho acerca del valse criollo. Se ha abordado temas como sus orígenes, el contexto social donde se cultivó, contexto cultural donde se desarrolló, análisis del género en su papel como representación de la identidad limeña, etc. Como expone Nataly Cubillas Rivera, en su tesis de grado sobre “La consolidación del acordeón en el vals criollo limeño”, todas estas investigaciones tienen una limitada información de cómo se desarrolló el valse criollo en su marco instrumental (Cubillas, 2016: 5).

Las investigaciones de los autores a presentar tocaron el tema instrumental de manera enunciativa, clasificando los diversos instrumentos; y en otras investigaciones se analizaron a fondo el uso y el rol de la guitarra en el vals. A continuación, daré a conocer en orden cronológico, los avances en términos de conocimiento en las investigaciones acerca de la evolución del valse criollo y su relación con la guitarra.

Sin duda, una de las investigaciones que ha aportado mucho con respecto a los estudios de la música criolla, el vals criollo y sus orígenes e instrumentación, es la realizada por César Santa Cruz Gamarra en su libro titulado *El waltz y el valse peruano* (1977). Este trabajo

brinda información no solo de los orígenes del vals criollo, sino también del desarrollo musical antes y después de la década de 1950; además contempla contenido histórico y musical valioso para incluir en el proceso que siguió la guitarra hasta convertirse en protagonista del marco instrumental del género.

José Antonio Lloréns en *Música popular en Lima, criollos y andinos* (1983) describe las primeras etapas de desarrollo del vals criollo a inicios del siglo XX, los cambios musicales que sufre el género a través de los años, la *Guardia Vieja* y la *Generación de Pinglo*, la influencia de géneros musicales extranjeros como el bolero mexicano. Profundiza además en las características del contexto social en el que se desarrolló el género, como las celebraciones en los callejones de los barrios limeños, los ritmos que se acostumbraban tocar, los cambios sociales que impactaron la naciente industria musical y los medios de difusión que provocaron la popularización del vals criollo a mediados del siglo XX.

Para conocer y entender el carácter de la guitarra en el vals criollo partiendo de la década de 1950, considero que es necesario conocer el vals grabado antes de esta época. En el Tomo 1 de la *Canción Criolla: Antología de la música peruana* (1987), Manuel Acosta Ojeda en el capítulo “Valse... viene de Viena” relata acerca del rol de la guitarra en el vals a inicios del siglo XX. Menciona a la guitarra describiéndola con un papel de acompañamiento menor del que adquiere luego como segunda guitarra, además de su relación con el piano en la ejecución del género.

Raúl Serrano Castrillón en su libro *Confesiones en tono menor: Óscar Avilés, setenta años de peruanidad* (1994), narra la biografía del guitarrista Óscar Avilés teniendo como fuente las vivencias contadas por el mismo personaje. Serrano relata la historia del guitarrista y su relación con el vals criollo como músico, ejecutivo y representante de la música criolla a través de diversas anécdotas y memorias que, a pesar de hacer una lectura positiva y poco crítica del personaje al que refiere, sirve de fuente de datos interesantes del contexto y de participantes del género criollo en los años 40 y 50 del siglo XX, datos propicios para la presente investigación.

Virginia Yep, quien es músico y guitarrista, presenta su investigación titulada *El valse peruano: Análisis musicológico de una de las expresiones más representativas de la música criolla del Perú* (1998). Analiza las formas y el estilo de los valeses, tomando como ejemplo los más característicos. Centra su investigación en la función musical que tiene la guitarra en el vals criollo, incluyendo análisis musicales de extractos de valeses criollos escritos para guitarra en los

que explica las posibilidades melódicas, rítmicas y armónicas del acompañamiento de la guitarra. La autora habla un poco del canto, del origen estilístico de este junto a la guitarra, citando a César Santa Cruz y su investigación sobre el origen del vals criollo (Yep, 1998: 20).

En los últimos años se han publicado diversos títulos que siguen la línea de investigación de los orígenes y desarrollo del vals criollo a finales del siglo XIX e inicios del XX suscitada por César Santa Cruz en su publicación de 1977. Entre los estudios que abordan el proceso que siguió el vals criollo como práctica cultural en medio de los barrios limeños a inicios del siglo XX, está el artículo realizado por Aldo Panfichi titulado “Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XX” en *Lo africano en la cultura criolla* (2000). Otra publicación que aborda la relación del vals con la población limeña y el paso de este de los salones de baile de la élite de la sociedad a los sectores populares, es el artículo publicado por Emilio Bustamante en la revista *Contratexto* n° 15 de la Universidad de Lima titulado “Apropiaciones y usos de la canción criolla (1900-1930)” (2007).

Lloréns expone junto con Rodrigo Chocano los orígenes y desarrollo del vals criollo en *Celajes, florestas y secretos: Una historia del vals popular limeño* (2009), partiendo de la influencia de distintos ritmos en el vals a inicios del siglo XX pasando por la *Guardia Vieja*, las grabaciones del dúo Montes y Manrique, la Generación de Pinglo y la “Época de Oro”, hasta la profesionalización e institucionalización del vals como género criollo en el imaginario social limeño y peruano. A través de entrevistas a distintos guitarristas y músicos criollos, indagan en el proceso histórico del vals criollo partiendo de lo investigado anteriormente por los citados César Santa Cruz, Manuel Acosta Ojeda, Emilio Bustamante, publicaciones del investigador Darío Mejía, etc.

De la misma manera, Gérard Borrás desarrolla la llegada del vals a Lima y los primeros intérpretes del género en la ciudad en *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* (2012), donde menciona, a partir de su investigación y apoyado en publicaciones anteriores, los géneros musicales con los que convivió el vals criollo y como lo influenciaron en las primeras décadas del XX; brinda datos importantes como la inclusión de las primeras mujeres en grabar valeses como voz principal y el nombre de las primeras empresas de grabación en llegar al Perú a finales de la década de 1940.

El músico colombiano, Óscar Armando Celis, presenta una investigación de los géneros de la música costeña peruana en su tesis de grado titulada *La guitarra acústica en la*

música costeña peruana: géneros, roles y técnicas (2012). Centra su trabajo en la guitarra y su función musical en los diversos géneros costeños peruanos: festejo, zapateo, marinera, polca, tondero, etc. Al referirse al vals criollo da una explicación de la rítmica, la técnica y la armonía que desempeña la guitarra en este género. Además, menciona aportes de grandes exponentes del género en la guitarra, como Óscar Avilés, Carlos Hayre, Wendor Salgado y Félix Casaverde, a quienes pudo entrevistar en persona. Celis presenta el desarrollo musical del acompañamiento de la guitarra, también expone el rol de la primera guitarra en el género, sin embargo, no aborda explícitamente la evolución histórico-musical de la guitarra desde la perspectiva de cómo ésta se convirtió en un elemento protagónico dentro de la instrumentación del vals criollo y sus introducciones, más bien hace una recopilación de los diversos estilos y técnicas que se manejan desde el punto de vista de diferentes intérpretes.

Fred Rohner en sus publicaciones tituladas “Fuentes para el estudio de la lírica popular limeña: el repertorio de Montes y Manrique” en *Lexis Vol. XXXI (1 y 2)* (2007) y *Las tradiciones musicales de abajo del puente: Una aproximación al universo musical del distrito del Rímac (1850-1950)* (2017), desarrolla los orígenes del vals criollo y la relación de este con los discursos de ciudadanía. Estas investigaciones confluyen en el libro *La guardia vieja: El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares: estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño (1885-1930)* (2018), título en el que Rohner expone elementos claves para entender el proceso social y musical que siguió el género en la sociedad limeña del cambio de siglo, además de información relevante para la presente investigación como la instrumentación de la estudiantina y las características interpretativas del vals, el poco canto y la melodía llevada por el laúd o la mandolina; además de la inclusión de la guitarra en la interpretación del vals, que ya era el instrumento primordial de acompañamiento de los géneros populares (Rohner, 2018). Desarrolla además el proceso de popularización del vals y la representatividad adquirida como símbolo de progreso frente a los ritmos populares de la época como la marinera, zamacueca, etc.

OBJETIVOS

Como se mencionó antes, hay variedad de recopilaciones, transcripciones, métodos y bibliografía que refiere a los orígenes del vals criollo y su desarrollo, así como también hay documentos que se encargan de analizar musicalmente el género, mencionando a la guitarra

como elemento imprescindible en la ejecución del mismo. Si bien contribuyen con información para responder la pregunta de la presente investigación, no representan respuestas en sí mismas, ya que sus temas giran alrededor de la historia y desarrollo del vals como género musical, como elemento de la sociedad limeña, y no en su desarrollo musical-estilístico relacionado con la guitarra.

Las investigaciones que tienen como eje central a la guitarra en el vals criollo, alimentan la información del desarrollo musical de la guitarra en dicho género, sin responder las posibles causas por las que este instrumento adquirió las características de ejecución actuales en referencia al desarrollo interpretativo y estilístico del vals criollo.

Considero que la pregunta que queda pendiente en resolver es: ¿Qué factores contribuyeron en medio de la evolución estilística del vals criollo a que la guitarra se convierta en un instrumento protagónico, teniendo como eje cronológico la década de 1950?

Por esta razón, el objetivo de la presente investigación es identificar los factores musicales que contribuyeron a que la guitarra se torne en un elemento protagónico en el vals criollo, en el proceso de su evolución alrededor del periodo de la década de 1950. Para cumplir esto se pretende describir las características interpretativas y los estilos en la guitarra que se manejaban en el vals criollo antes de la década de 1950, identificando los intérpretes que, durante esta época contribuyeron en la evolución estilística de la guitarra en el género, convirtiéndola en protagonista del marco musical. Así mismo identificar los elementos estilísticos y los intérpretes que contribuyeron a la consolidación de la guitarra en el vals criollo durante la década de 1950.

METODOLOGÍA

Debido al poco material bibliográfico existente donde se analice el estilo y el marco instrumental de la música popular limeña, específicamente, del vals criollo; se decidió partir la metodología desde el análisis de las fuentes primarias que alimenten de información relevante para respaldar la propuesta mencionada.

El grupo de fuentes primarias corresponde a registros fonográficos de vales criollos grabados antes de 1950 y durante la década de 1950; la selección de esta lista tuvo como eje principal la presencia y el rol de la guitarra en el arreglo musical de estas grabaciones y se buscó que la versión haya sido grabada por una agrupación representativa de la época.

- **Agrupaciones de antes de 1950:** Dúo Segovia-Morales, Hermanas Martorell, Dúo Costa y Monteverde, Las Criollitas y Hermanos Govea.
- **Agrupaciones de la década de 1950:** Los Morochucos, Embajadores Criollos y Los Troveros Criollos

Lista de temas seleccionados:

TÍTULO	INTÉRPRETE
Celaje	Dúo Segovia-Morales
Se va la paloma	Hermanas Martorell
Aurora	Dúo Costa y Monteverde
Dos Reliquias	Las Criollitas
El Beso	Hermanos Govea
El Huerto de mi amada	Los Morochucos
Hermelinda	
Ódiame	Embajadores Criollos
Engañada	
Domingo Limeño	Los Troveros Criollos
Ay, Raquel	

De cada tema se transcribió las secciones instrumentales pertinentes, en su mayoría, la introducción, sección instrumental e intervenciones melódicas para el posterior análisis de estas, siguiendo las recomendaciones y reglas básicas para la transcripción expuestas por Enrique Cámara en *Etnomusicología* (2004). Es así que este grupo de transcripciones de los temas seleccionados constituyen el *corpus* principal de esta investigación.

La aproximación hacia el objeto de estudio será a través del análisis musical de las transcripciones realizadas. Este análisis armónico, formal y estructural estará basado en la jerarquía de elementos musicales y nomenclatura propuesta por Douglas Green en *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis* (1965) y Allen Forte junto a Steven Gilbert en *Análisis Musical: Introducción al análisis schenkeriano* (1992); partiendo de la teoría y conceptos expuestos en el *Tratado de Armonía* (1911) de Arnold Schoenberg. Se tomará como referencia la metodología expuesta por Dante Grela en *Análisis Musical: Una propuesta metodológica* (1985), siguiendo ciertas medidas convenientes para el objetivo de la presente investigación, como el

análisis paramétrico y comparativo. Además, se tomará como modelo el trabajo analítico realizado por Enrique Cámara en el artículo “Rasgos musicales de los tangos italianos de entreguerras” en *Actas del segundo congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (1998), en el que además de seguir parcialmente la metodología de Grela para el análisis musical, emplea el enfoque propuesto por Philip Tagg en *Musicology and the semiotics of popular music* (1987) para analizar el contexto histórico y sociocultural en el que se desarrolló el tango, junto a los distintos géneros musicales que sonaron en el mismo momento e influenciaron en el estilo que adoptó dicho género progresivamente.

La aplicación de estos métodos tendrá como eje el elemento protagónico de la sección, si se trata de la guitarra o de algún otro instrumento, asimismo el desenvolvimiento melódico y armónico de la guitarra en dicha sección, recurrencia en otras secciones (introducción, sección instrumental, etc.) y la relación con la línea melódica de la voz principal del tema. Posteriormente se procederá a comparar los análisis de los temas grabados antes de 1950 y durante la década de 1950, partiendo de los mismos parámetros del análisis previo y priorizando los elementos estilísticos resaltantes.

La relevancia de las grabaciones fonográficas reside en la contribución de información que estas nos brindan para poder establecer la construcción estilística del vals criollo a mediados del siglo XX. El análisis y comparación de las introducciones de estos vales nos permitirá trazar una línea evolutiva del rol y del desarrollo estilístico de la guitarra acústica en el género.

MARCO TEÓRICO

La transcripción como herramienta para el posterior análisis musical de las secciones de los vales seleccionados, facilita la representación visual de los fenómenos sonoros en el material escrito sin dejar de lado, como menciona Enrique Cámara, la interpretación de la música en sí misma (Cámara, 2004: 335). Por esta razón la presente investigación pretende aplicar esta herramienta en base a lo presentado por publicaciones representativas en la materia como *Etnomusicología* (2004) de Enrique Cámara, siguiendo las recomendaciones necesarias para abordar el corpus principal.

En el capítulo II de la segunda parte de la obra en mención, titulado “Metodologías de Análisis de la música”, Cámara describe distintas corrientes de la transcripción musical para

luego exponer ciertos conceptos y estrategias necesarias para su aplicación en el estudio de la música. En la investigación de la música de tradición oral, la notación occidental ha sido la más usada a pesar de no cumplir con la rigurosidad de representar aspectos como el timbre y la interpretación. Cámara aconseja utilizar este sistema de notación y de ser necesario añadir modificaciones y extensiones que permitan mejorar la representación de la música transcrita, sin alterar las características generales de la notación en sí, como la altura y el pentagrama, para no dificultar su interpretación (Cámara, 2004: 338). Además, menciona que conviene hacer uso de las claves más utilizadas para facilitar su posterior lectura, como la clave de fa en cuarta línea y de sol en segunda.

En muchos casos, sobretodo en la música de tradición oral, se encuentran tonalidades ambiguas que no encajan en el sistema tonal de occidente; para esto Cámara recomienda transportar las piezas a tonalidades adyacentes que requieran pocas alteraciones, para evitar el uso de dobles alteraciones en medio de la transcripción o en clave. Si existe ambigüedad de altura debido a la deficiencia de la grabación por ruidos o resonancias, recomienda colocar un signo de interrogación sobre la nota implicada o entre paréntesis (también “x” en la cabeza de nota) si la emisión de la nota no es precisa (Cámara, 2004: 339).

Recomienda además el uso de algunos signos utilizados en la música europea que sirven para indicar modos de ejecución y fraseo como el *staccato*, *legato*, *glissando*, etc. Cámara hace hincapié en la variedad de configuraciones rítmicas presentes en la música extra europea, por lo que propone buscar marcos de referencia que ayuden a entender la intención rítmica del intérprete; aconseja colocar la indicación de la métrica regular al comienzo de la pieza e indicar los cambios irregulares a mitad del compás en cuestión (Cámara, 2004: 340-342). Entre otras recomendaciones, señala la importancia del texto de los cantos con respecto al papel que cumple en su relación con la melodía, por lo que brinda opciones de transcripción de texto cantado, como vocales o consonantes prolongadas con guiones.

Como última recomendación pertinente para este documento, Cámara indica ciertas precauciones citando la minuciosidad descriptiva de Béla Bartók en sus trabajos de transcripción. Por ejemplo, la correcta disposición de las barras de compás para favorecer la comprensión de la estructura de las melodías, y evitar los signos de notación de significado impreciso como el calderón, el mordente o el trino; por el contrario, buscar ser lo más específico para graficar la sonoridad de la interpretación en la transcripción (Cámara, 2004: 347).

Las transcripciones trabajadas servirán de punto de partida para responder a los objetivos de la investigación. Como se mencionó antes, la metodología para abordar las transcripciones será a través del análisis musical, lo que hace necesario considerar ciertas teorías al respecto que contemplen los parámetros necesarios para la identificación de los factores que ocasionaron el protagonismo de la guitarra en el vals criollo.

En 1911, con un claro objetivo pedagógico, Arnold Schoenberg publica su tratado de armonía buscando sintetizar el conocimiento y los conceptos conocidos sobre la armonía tradicional hasta entonces, en el marco de la música tonal. Como menciona Ramón Barce en el prólogo de la edición en español de 1974, para esta época ningún tratado al respecto había tocado la tonalidad con tal profundidad (Schoenberg, 1974). Este documento fue escrito en un momento en que la composición de la música tonal era dejada de lado progresivamente en Europa. En esta publicación Schoenberg establece conceptos de consonancia y disonancia sobre las relaciones interválicas de los sonidos tonales, además explica el modo mayor y el modo menor como producto del anterior junto a sus acordes de triadas superponiendo terceras diatónicas. Estos conceptos junto a la definición de la modulación, los dominantes secundarios y los sonidos “extraños” a la armonía: retardo, notas de paso, anticipaciones, bordaduras, etc.; marcan el posterior estudio de la música tonal en el siglo XX. A partir de lo presentado por Schoenberg se descompone la música desde su forma, su estructura y por su puesto su armonía.

Para la disgregación de la música desde su forma es conveniente partir de lo consolidado por Douglas Green en *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis* (1965). Green establece los principios básicos para el análisis formal y estructural a partir de los conceptos de armonía estandarizados por Schoenberg.

Comienza diferenciando los términos de género, forma y “*shape*”, al que se refiere como el contorno en el que se construye una melodía. Diferencia el género de la forma identificando ejemplos de madrigales, motetes, danzas, etc. que a simple escucha suenan iguales pero que se diferencian en su forma. Green establece dos aspectos para definir la forma musical: el diseño y la estructura tonal; el diseño lo describe como la organización de los elementos que construyen la música, es decir la melodía, el ritmo, las cadencias, el timbre, la textura y el *tempo*; y por estructura tonal se refiere a la organización armónica de la pieza, divididas por un número de compases cumpliendo cierta presentación de melodías y cadencias (Green, 1965: 4). La estructura tonal está íntimamente ligada a la *forma* como la entiende Green, que para explicarla

profundiza en los elementos de construcción musical básicos como la estructura armónica de la frase: la relación entre consonancia y disonancia que da como resultado las cadencias; y la estructura melódica de la frase: la subdivisión de esta, el periodo y el motivo musical, definido como la unidad de dos o más notas con sentido musical y con un ritmo e intervalo característico (Green, 1965: 31).

Tomando como ejemplo formas de la música académica europea como Tema y Variaciones, el Rondó, la Sonata, etc. Green propone un método de análisis de forma, en el que establece tres tipos: unitaria, binaria y ternaria. Estas son diferenciadas por las unidades básicas de la música y su construcción, principalmente la frase, la forma en que se encadena las frases, el grupo de frases y periodos (Green, 1965: 70). Green menciona a la forma ternaria como la más común de las tres, presente en canciones folclóricas, himnos, canciones familiares de comunidad y tonadas populares (Green, 1965: 81-83). Esta forma ternaria se caracteriza por la exposición del tema en dos periodos, contruidos por dos frases cada uno (antecedente y consecuente), a esta sección se identifica con una letra "A" y es continuada por un nuevo tema con una construcción similar, pero de características distintas, diferenciado con una letra "B", seguido por una variación de la primera sección "A".

Allen Forte y Steven Gilbert presentan en *Análisis Musical: Introducción al análisis schenkeriano* (1982) ciertos conceptos básicos del análisis propuesto por Heinrich Schenker de los que se rescataran dos aspectos pertinentes para el análisis musical de la presente investigación. Si bien no se aplicará la metodología ofrecida por Schenker, si se considerarán los niveles de jerarquía utilizados para las disminuciones melódicas y las relaciones armónicas propuestas por el método schenkeriano, con el fin de cumplir el objetivo del análisis estructural de las transcripciones trabajadas.

La primera parte del estudio mencionado presenta la disminución melódica como herramienta de la metodológica schenkeriana. El término *disminución* se refiere al proceso por el cual un intervalo formado por dos notas de una cierta duración se expresa en notas de valores más pequeños. Dentro de las disminuciones comprendidas por el método está la nota de paso (NP), la bordadura (B), el salto consonante (SC) y la arpegiación (Arp.) (Forte y Gilbert, 1982: 19-44). Cada uno de estos elementos son tomados como motivos dentro del análisis, enfoque que servirá para descomponer los motivos encontrados en las interpretaciones de la guitarra en los valeses seleccionados.

Según mencionan Forte y Gilbert, el aporte de la teoría schenkeriana en el estudio armónico se resume en el enfoque de dos triadas como las principales dentro de la tonalidad diatónica: la tónica y la dominante, representadas cada una con el número romano I – V, respectivamente. Desde esta perspectiva, cualquier otro acorde se desprende de estas dos triadas como un sustituto de alguno de ellos. Aunque los conceptos de los grados armónicos y la función tonal fueron introducidos con mayor claridad por Schoenberg, el enfoque schenkeriano señala una relación más clara entre los grados al establecerlos como sustitutos de la tónica (grados III y VI), de la dominante (triada de la sensible: VII), o como preparación de la dominante (II, IV y VI), conocidos como función subdominante. La comprensión de esta función armónica es fundamental para las disminuciones, pudiendo reducir las progresiones básicas en dos tipos: I – V y V – I (Forte y Gilbert, 1982: 115-116). Esta jerarquía utilizada por el análisis schenkeriano contribuye en el análisis de las introducciones y secciones instrumentales de las transcripciones trabajadas, para establecer regiones en donde la tónica o la dominante son priorizadas, entendiendo el desenvolvimiento de la melodía de la guitarra desde esta perspectiva.

Dante Grela encuentra dos falencias en los métodos tradicionales de análisis musical, la falta de homogeneidad en la nomenclatura y la falta de amplitud y flexibilidad, ya que el general de los métodos analíticos, según Grela, están concebidos en función de la música europea de los siglos XVII al XIX, dificultando su adaptación a música de otras épocas, estilos y lugares (Grela, 1985: 1). En el artículo “Análisis Musical: Una propuesta metodológica” presente en *Serie 5: La Música en el Tiempo* (1985), Grela propone una metodología con términos de análisis genéricos y flexibles que se apliquen a diversos hechos sonoros sin limitaciones de época ni estilo. Esta metodología propuesta por Grela ofrece una perspectiva conveniente pues toma como punto de partida la realidad sonora sin perder el concepto abstracto de la música.

Desde esta perspectiva, Grela considera seis áreas distintas del análisis que deben ser contempladas; estas áreas priorizan las interacciones entre los elementos musicales (Grela, 1985: 3). Los enfoques que se utilizarán para el análisis de las transcripciones trabajadas serán los siguientes: análisis paramétrico y análisis comparativo; tomados de las áreas ofrecidas por Grela. El análisis de enfoque paramétrico se centra en las características organizativas de cada uno de los parámetros sonoros de la obra a analizar, estos parámetros son los fundamentales de cualquier fenómeno sonoro: la altura, duración, intensidad y timbre; considerando todo aspecto resultante de la interacción de algunas de estas variables entre sí, como la textura, los modos de ataque

y la articulación (Grela, 1985: 4). En el análisis comparativo, Grela propone el estudio de los grados de parentesco entre las unidades formales (motivo, frase, etc.) encontradas en distintas secciones de la misma pieza o en distintas piezas (Grela, 1985: 7).

Enrique Cámara en el artículo titulado “Rasgos musicales de los tangos italianos de entreguerras” en *Actas del segundo congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (1998), producto de su investigación del tango en Italia, ofrece un modelo de descripción estilística, análisis de estilo y nomenclatura permitente para la presente investigación. Entre las metodologías usadas por Cámara, se encuentra la de Dante Grela –explicada antes- y la de Philip Tagg, siendo el último un método para conducir el análisis y el conocimiento del repertorio en relación con el contexto sociocultural de creación, interpretación y recepción de la música (Cámara, 1998: 1).

Cámara cumple con un análisis del estilo a partir de los mismos parámetros establecidos para las transcripciones de los vales seleccionados; examina los elementos musicales, desde su elaboración, la procedencia del material en las distintas secciones de la forma, los recursos ornamentales y la presencia de reiteración o ruptura de la melodía. A partir de las transcripciones de dicha investigación -que en su caso no todas cuentan con partitura-, Cámara manifiesta ciertas fórmulas rítmicas, melódicas y armónicas para ser contrastadas en las diferentes piezas analizadas, llamando a estas fórmulas “estilemas” (Cámara, 1998: 183-184). En el análisis de la instrumentación del tango, ofrece una terminología para nombrar las múltiples funciones que puede cumplir la guitarra en la interpretación del género: el desarrollo de la melodía (función melódica principal), acompañamiento con acordes (función rítmico-armónica) y la ejecución de “bordoneos” o contracantos a la melodía principal ejecutada por la voz, denominado como *contratemas* (Cámara, 1998: 186). Los términos empleados, así como el enfoque de funcionalidad de la guitarra en la interpretación, serán usados en el análisis de las transcripciones trabajadas.

Así mismo, Cámara confronta el análisis musical de las piezas de tango frente a una lectura de la realidad social y política de la Italia del periodo de entreguerras, basándose en lo propuesto por Philip Tagg en *Musicology and the semiotics of popular music* (1987). Esta metodología ofrece las herramientas para establecer una lectura de los elementos estilísticos encontrados en el análisis de los vales transcritos, relacionado con distintos intérpretes, y la evolución del género a inicios del siglo XX en medio de la situación sociocultural y los distintos

ritmos extranjeros que sirvieron de influencia al vals criollo.

Los distintos métodos revisados ofrecen los recursos para modelar una metodología de análisis en base a los objetivos planteados, haciendo posible precisar los factores que contribuyeron a que la guitarra adquiriera protagonismo en la evolución del vals criollo.

Para poder analizar y reconstruir el perfil estilístico de la guitarra en el vals criollo, es necesario abordar el concepto de lo que significa lo *criollo* en relación al estilo musical. Para esto, se trazará una profundización de la representación de este, teniendo en cuenta la evolución del término. Además, se definirá el concepto de estilo, junto con la construcción y transmisión del mismo.

Para explicar el término *criollo*, autores como Luis Gómez Acuña, en su artículo *Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo* (2007), ven necesario remitirse al Perú republicano. Sostiene que para esta época el término estaba íntimamente relacionado a aspectos geográficos y en algún sentido para explicar modos de vida peruanos frente a costumbres y modos de vida extranjeros (Gómez Acuña, 2007: 116). Entre distintas concepciones de la palabra, Gómez Acuña destaca al menos cuatro nociones importantes:

En este sentido, adelantemos que, al menos en el Perú, dentro del amplio espectro de fenómenos que podrían calificarse de criollos, existen como mínimo cuatro objetos de estudio. En primer lugar, criollo puede aludir a un fenómeno literario, es decir, a un tópico costumbrista. También puede referirse a una jerga —que no es sino la manera corriente de usar el castellano por muchos limeños y peruanos del siglo XX—; (...). En tercer lugar, puede aludir a prácticas culturales de Lima o la costa peruana, tales como fiestas (jaranas) o costumbres culinarias. (...)

Por último, lo criollo como sinónimo de prácticas culturales puede referirse a una tradición nacional que se reinventa (por razones sobre todo políticas) una y otra vez —campo de estudio privilegiado de la historiografía, como lo ha señalado Eric Hobsbawm—. ¿Cuántas veces no se han escuchado en los últimos cien años proclamas sobre la pronta desaparición de las (así llamadas) *tradiciones criollas* en el Perú? No ha habido momento más propicio para decir que *el criollismo nunca muere* —y momento más propicio para promover la venta de discos de vinilo o discos compactos de la (así llamada) *música criolla*— que el *Día de la Canción Criolla*, que se celebra —como bien se sabe en el Perú— todos los 31 de octubre. (Gómez Acuña, 2007: 118).

Para entender el origen de la palabra es necesario remitirse a la colonia, donde se acuñó el término para la diferenciación del español peninsular del nacido en América de padres españoles, los llamados criollos. La expresión se tornó despectiva de parte de los peninsulares hacia los españoles americanos, esto con un trasfondo en donde se buscaba subordinar en derechos y beneficios al español nacido en América en relación a la Corona Española y así

rebajarlos socialmente (Gómez Acuña, 2007: 122-123). Esto generó una contra respuesta de parte los españoles americanos, lo que llevo a que se proclame un discurso de exaltación de elementos hispanos presentes en la colonia. Como negación de la influencia de las costumbres indígenas y africanas, el español americano optó por resaltar la ciudad (La ciudad de Lima en este caso) como el elemento de herencia europea que definía su intelectualidad y su buen manejo del castellano frente a los naturales americanos. Este hecho, entre otros, provocó lo que después se conocería como el patriotismo criollo, los ideales que marcaron la búsqueda del distanciamiento de la colonia con la Corona Española, lo que a su vez desencadenó las rebeliones para posteriormente vincular la élite limeña criolla con el interés de independizarse del rey de España. Todo esto contribuyó a que el término *criollo* se tornase positivo (Gómez Acuña, 2007: 124-125).

Con la llegada de la república, el vocablo pasó de referirse netamente a objetos, personas y animales oriundos de América, a señalar directamente lo peruano; esto impulsado por la intelectualidad de Lima, muchos de los cuales eran descendientes de los españoles americanos antes mencionados. Gómez Acuña sostiene que este hecho puede haberse dado como reacción nacionalista frente al proceso de independencia que se dió anterior al periodo republicano. La élite limeña adquirió costumbres europeas, como se aprecia en las narraciones de Manuel Ascencio Segura, donde contaba de manera irónica los modos de vida y costumbres propias del limeño de la época fuertemente influenciados por Gran Bretaña y Francia. En contraposición a esto, a las prácticas propias de la ciudad se le denominó como criollo, es decir todas las costumbres y ritmos musicales costeños. Para mediados y fines del siglo XIX, se hizo inevitable la influencia de elementos foráneos en el quehacer del habitante limeño, debido a lo novedoso y llamativo en la forma en que se presentaba lo extranjero; producto de este encuentro se dieron las primeras composiciones musicales locales de ritmos extranjeros, como polcas y valeses, que para inicios del siglo XX ya eran calificadas como *criollas* (Gómez Acuña, 2007: 128-130).

Ya entrado el siglo XX, a lo criollo se le relaciona con costumbres y tradiciones ligadas a la época colonial, esto desde una mirada nostálgica frente a la modernidad que invadía la ciudad, como lo hace José Gálvez en *Una Lima que se va* (1921), donde reclama la perdida de lo tradicional limeño. Para la década de 1940 es común encontrar valeses relacionados a la añoranza de la colonia, mencionando las calles empedradas, los solares, etc.

Para mediados del siglo y en adelante, el concepto *criollo* y su vínculo con lo nacional fue utilizado por el gobierno para promocionar el nacionalismo. Figuras como Óscar

Avilés y Arturo “Zambo” Cavero sirvieron de emblemas de la tradición llamada *criolla* y su relación con el patriotismo.

Con los años, esta correspondencia establecida entre lo peruano limeño y lo nacional, tal vez proporcionado también por la centralización de la capital, se vio reflejada en el auto reconocimiento de los artistas llamados asimismo como criollos, como sinónimo de patriotismo e identificación con lo realmente peruano.

Hasta aquí se ha podido ver la concepción del criollismo a través de los años, desde donde podríamos partir hacia una perspectiva musical, que nos llevaría a establecer una relación entre el concepto y el estilo musical presente en la expresión de lo *criollo*, en este caso el vals criollo.

El concepto de estilo musical se ha visto muchas veces confundido con otros términos como forma, estructura o género musical. Para ser explicado correctamente, el educador musical Roberto Cremades Andreu, plantea en su tesis doctoral *Conocimiento y preferencias sobre los estilos musicales en los estudiantes de educación secundaria obligatoria en la ciudad autónoma de Melilla* (2008) una definición para forma musical, como estructura interna y esquema en el que se desenvuelve una obra; y género, como las pautas que marcan la creación musical. Cremades define el estilo musical como el conjunto de elementos musicales a través de los cuales se realiza la obra, en donde el estilo describe las cualidades características en las que el músico dispone y presenta los componentes básicos de la música: melodía, ritmo, armonía, timbre y textura. Es en el carácter personal que se mezclan, elaboran y amenizan los elementos mencionados para que la obra asuma el estilo característico del ejecutante y de su época (Cremades, 2008: 33-35). El estilo es instaurado por el contexto en el que se desarrolla, muchas veces fundamentado por profesores o una escuela estilística en específico. Para que el estilo criollo presente entre las décadas de 1940 y 1950 haya presentado cambios en su propuesta y composición, tuvo que haber sido transmitido.

La psicóloga Amalia Casas en su tesis doctoral *Culturas de aprendizaje musical: concepciones, procesos y prácticas de aprendizaje en Clásico, flamenco y Jazz* (2013) narra y analiza las distintas técnicas de aprendizaje que se manejan en la música clásica, el flamenco y el jazz.

La cultura de la transmisión de música clásica está pensada desde la educación formal, donde se hereda la tradición a través de profesor-alumno, donde las clases suelen ser

semanales de uno-uno, con el fin de obtener un título profesional (Casas, 2013: 17).

Casas narra también el proceso que sigue la cultura de jazz, donde la transmisión es en su mayoría auditiva y de tradición oral. Las actividades educativas en el jazz consistieron en un principio en la escucha cuidadosa y la memorización de los aspectos claves del estilo.

La cultura flamenca es tal vez la más cercana a la tradición criolla en el sentido de transmisión de conocimientos. Al igual que en el género criollo, diversos guitarristas aportaron desde su experiencia elementos estilísticos que contribuyeron en la evolución del flamenco. Casas lo describe así:

Uno de los precursores de la técnica guitarrística moderna es Rafael Marín, quien incorporó elementos virtuosistas al toque flamenco. Marín provenía de la más genuina tradición flamenca al ser discípulo de Paco de Lucena. Fue el maestro de Ramón Montoya a quien le transmitiría las claves de la nueva técnica que le hicieran apartarse cada vez más de la antigua escuela del pulgar e ir construyendo su propia técnica. (Casas, 2013: 19).

A diferencia de la tradición musical criolla, la cultura musical flamenca fue cuidadosa en mantener su práctica estableciendo instituciones formales que la oficialicen, como la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces que fue fundada en 1958 en Jerez de la Frontera. Esta cátedra es la primera y más antigua institución académica de Andalucía, creada para el estudio, la investigación, conservación, promoción y defensa del arte flamenco (Casas, 2013: 19-20). Esto no causó necesariamente la academización del género; actualmente la mayor transmisión de conocimiento de esta cultura se da de maestro a alumno, como lo cuenta Casas a continuación:

El maestro es la figura de referencia por su trayectoria profesional, no ha pasado ningún tipo de prueba selectiva. Pero además realizan muchas horas de práctica en el entorno familiar y con los iguales de manera espontánea donde intercambian ejercicios, falsetas y piezas heredadas de sus maestros o compuestas por ellos. Actualmente las grabaciones de vídeo-audio, especialmente en el móvil, son herramientas muy utilizadas, pero no utilizan ningún tipo de notación. No hay exámenes, ni acreditación específica; por estos motivos la consideramos *educación informal*. (Casas, 2013: 21).

La transmisión del conocimiento y del estilo criollo al cual nos referimos para explicar la evolución de la guitarra en el vals criollo alrededor de 1950, se asemeja en gran parte a la manera en que se transmite el flamenco actualmente, a través de la figura de un maestro donde el aprendiz se alimenta de su estilo y sus conocimientos. Teniendo en cuenta la relación de los conceptos desarrollados con la propuesta, podemos entender mejor el concepto de estilo criollo, desde la noción de lo *criollo* hasta la transmisión de este a través de la evolución de la

guitarra en el género.

CAPÍTULO 1: Antecedentes del uso de la guitarra en el vals criollo.

La música criolla actualmente está representada por muchos géneros musicales, pero el más emblemático y vinculado a lo criollo de manera más estrecha, es sin duda el vals. Sin embargo, a inicios del siglo XX, el vals limeño junto con la polca recién comenzaba a consolidarse como género criollo, entre otros, como la marinera, resbalosa, tondero y yaravies que ya formaban parte del universo musical popular limeño (Rohner, 2007: 336).

La vinculación de estos ritmos como parte de un género musical perteneciente a una sociedad resultaron según Gonzalo Portocarrero, del proyecto nacional que tenía como intención la reconstrucción del contexto social y demográfico de la población peruana víctima de los vejámenes de la guerra con Chile (2005); esta identificación fundamentada en lo criollo fue producto de la búsqueda por fortalecer la noción de identidad sobre la población costeña, como se ve en el citado proyecto político liberal evidenciado en la literatura de Ricardo Palma, en la que muestra lo criollo como un elemento representativo nacional, de características alegres y astutas, mientras que a los indígenas los expuso más inocentes y atrasados, que según él, no tenían condiciones para asumir la responsabilidad de reconstrucción de identidad nacional. Esta comparación del “criollo” por encima del indígena se originó aparentemente de identificar al primero como descendiente europeo y principal protagonista del proyecto nacional (Portocarrero, 2005: 143-144). Es así que como parte de la reconstrucción identitaria de lo criollo, surge la recopilación de la cultura popular limeña donde se manejó una lista de géneros musicales que eran o habían sido populares entre la población, incluyendo el vals¹.

La guitarra formaba parte del marco instrumental que acompañaba los ritmos populares. En el relato titulado “La Conga” del conjunto de textos “Tradiciones Peruanas”, Ricardo Palma hace una diferenciación entre el “baile de la tierra, baile criollo, nacional purito” y los ritmos foráneos de reciente aparición como polcas, valeses, dancitas y cuadrillas, mencionando

¹ En el artículo “Lo *criollo* en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo”, Luis Gómez Acuña ofrece una explicación del término “*criollo*” desde el contexto en el Perú republicano y la evolución de la concepción de la palabra como adjetivo en relación a la música y la política.

instrumentos con los que se acompañaba estos ritmos: “(...) En todas las casas había jolgorio, y se bailaba y cantaba. **Poco de piano y mucho de guitarra**; nada de vals, polcas, dancitas ni cuadrillas; baile de la tierra, baile criollo, nacional purito.” (Palma, 2006: 316; énfasis agregado). Esta descripción evidencia la diferencia de contextos en los que se bailaban ambos ritmos, las *dancitas* y lo *nacional purito*, al mencionar el “poco piano” está haciendo referencia a la necesidad de este para poder ejecutar los géneros foráneos mencionados desdeñosamente. Para mediados del siglo todavía seguía siendo el piano el instrumento necesario para estos géneros extranjeros, debido a su temprana distancia de la forma de ejecución europea. Al decir “mucho de guitarra”, vincula directamente el instrumento a la ejecución de los *bailes de tierra*, *bailes criollos*, demostrando así la poca participación aún de este en los valeses y polcas de la época.

Para mediados del siglo XIX el vals junto a la gavota, el rigodón, la mazurca, la jota, la polca, la cuadrilla y la contradanza española eran los bailes de moda llamados “bailes serios de sala” (Lloréns y Chocano, 2009: 67); muchos de estos quedaron en el tiempo debido a la exclusividad de ser tocados únicamente en salones propios de la clase alta. De este grupo de bailes, destacaron especialmente el vals vienés y la polca. El vals, en específico, tuvo una rápida aceptación en los salones de baile limeños debido a las características de la coreografía en comparación a danzas como la cuadrilla y la contradanza española que eran bailes de grupo de cuatro personas con pasos establecidos; el emparejamiento en el baile fue la novedad que ofrecía el vals, este ritmo se caracterizaba por bailarse en pareja sin necesidad de alternarla, tomados de las manos y en constante semibrazo² (Lloréns y Chocano, 2009: 68; Santa Cruz, 1989: 27).

A mediados del siglo XIX y el inicio del XX, época a la que alude Ricardo Palma, el vals de Lima pasó de ser percibido como un género musical extranjero exclusivo de reuniones de las clases altas de la sociedad, a ser parte del cancionero de los sectores populares de la ciudad. Esto se debió principalmente a la difusión del género entre la población limeña de la época. Cuenta César Santa Cruz (1989) que el vals europeo visitó Lima el año 1850 de la mano del pianista austriaco Heinrich Herz, que según algunos artículos periodísticos calificaban como el primer contacto de Lima con el vals de Viena. Estos primeros acercamientos pudieron también haberse dado a través del material de difusión musical de la época: el cilindro de cera, que era reproducido en pianos de rueda; pudo también haber sido a través de alguna presentación de una

²Característica propia de la coreografía de pareja en donde el hombre apoya la mitad del brazo sobre la mujer.

compañía extranjera de opereta donde se habría apreciado la ejecución musical y coreográfica del género (Santa Cruz, 1989: 25-26).

Este vals llegado de Europa alcanzó una notoriedad importante cuando se conoció de manera pública en el teatro y las operetas, donde la forma de música teatral solía ser la zarzuela, género español que se distinguía por tener partes cantadas y partes habladas, en que el vals junto a otros géneros musicales formó parte del repertorio. Otro escenario importante donde el vals se dió a conocer públicamente fue de la mano de las bandas de corte militar, de las que pertenecían a colegios o compañías de bomberos, estas comenzaron a difundir el género en las plazas públicas. Para esta época era común encontrar a estas bandas tocando en las plazas y glorietas de la ciudad, acostumbraban interpretar piezas de música extranjera y además incorporaban abundantes piezas nacionales de autor (Rohner, 2017: 116-118). Por ejemplo, las bandas dirigidas por el maestro José Sabas Libornio tendieron puentes entre los salones exclusivos y los espacios públicos, entre su repertorio se encontraban mazurcas y valeses extranjeros, además de los compuestos por el mismo Libornio (Borras, 2012: 38; Rohner, 2018: 257). Estas bandas conservaron popularidad hasta incluso a comienzos del siglo XX. Si bien en estos años se registran los primeros valeses compuestos en el Perú, estos aún continúan siendo de corte europeo (Santa Cruz, 1989: 26).

En la segunda mitad del siglo XIX y luego de los cambios sociales que originó el primer gobierno del mariscal Ramón Castilla -siendo el más importante la abolición parcial de la esclavitud de la población negra- el Perú vivía una crisis política y social que había dejado estragos producto de la guerra con Chile, el inicio del proceso de industrialización, y la inserción laboral de los antes esclavos y sus descendientes al sector de artesanos y obreros. Este contexto permite que la población de esclavos libertos, sus descendientes y aquellos que vivían del incipiente proceso de industrialización, constituyesen ciertos grupos que Lloréns y Chocano denominan como nuevo sector social (Lloréns y Chocano, 2009: 68-70). Este nuevo sector social se estableció en los barrios que tiempo atrás pertenecieron a la clase alta limeña. Estos barrios estaban concentrados en los distritos 5 y 6 que corresponden a Barrios Altos, el distrito 8 que corresponde a La Victoria, y la parte del distrito 9 que corresponde al barrio de Malambo en el Rímac (Panfichi, 2000: 2-3).

Las características principales de estos barrios eran la pobreza, el amontonamiento, la insalubridad y la carencia de servicios de agua potable y desagüe, distribuidos en un promedio de 40 a 50 personas por callejón, lugares formados por hileras de pequeñas viviendas de una o dos

habitaciones organizadas en un estrecho corredor descubierto y con una sola entrada desde el exterior (Lloréns, 1983: 25). La población en los callejones era demográficamente heterogénea, es decir, en ellos convivían afroperuanos, mestizos, indígenas y miembros de otros grupos étnicos, sin embargo, eran considerados por la población limeña como barrios “negros” por estar fuertemente impregnados de costumbres afrodescendientes.

Estas comunidades desarrollaron una identidad local propia debido a los espacios en común compartidos. Como menciona Aldo Panfichi (2000), gran parte de la vida de barrio transcurría al interior de pulperías y chinganas -que quiere decir “cueva oscura” en quechua-, negocios pertenecientes a afroperuanos organizados a partir de la cocina, el baile y la diversión (Panfichi, 2000: 4). Estas comunidades se convirtieron en un escenario propicio para la captación y asimilación de los ritmos en boga para la época. El vals encontró en los barrios de Lima un lugar donde danzas como la jota y la mazurca eran ya parte del repertorio festivo; elementos pertenecientes a estos ritmos, como el compás ternario, los *guapeos* y jaleos, al verse libres de prejuicios en un ambiente espontáneo característico de las celebraciones, convivieron con el vals hasta progresivamente ser parte de sus rasgos. Las fórmulas rítmicas y giros melódicos de la mazurca, sumado a los pasos alegres y picados de la jota influenciaron en la ejecución y baile del vals que se hacía cada vez más popular entre los barrios limeños, esta simbiosis musical hará que las danzas nombradas vayan perdiendo notoriedad a medida que se va forjando un vals cada vez más distinto al llegado de Europa (Santa Cruz, 1989: 27-28).

Muchos de los ritmos, incluido el vals, enmarcados en esta tradición criolla ya establecida en el modo de vida y prácticas culturales de los sectores populares, habían sido dejados de lado por la élite de la sociedad (Bustamante, 2007: 165); en los medios populares el vals continuaba asentándose gracias a los conjuntos musicales que lo interpretaban en el contexto barrial. Entre los conjuntos musicales más populares destacaban las *estudiantinas*: agrupaciones de músicos entre guitarras, laúdes, bandurrias, violines y mandolinas; estos músicos no necesariamente profesionales -dedicados a otras ocupaciones en su vida diaria- fueron la principal expresión de la vida musical criolla para la época. La inclusión del vals europeo a su repertorio contribuyó al igual que las bandas de corte militar, a su popularización y a la adquisición de características excepcionales más parecidas a lo que conocemos actualmente como vals limeño (Santa Cruz, 1989: 17-18, 28-29).

El vals fue influenciado fuertemente por el marco instrumental de la estudiantina, al punto que uno de los elementos que definió el género desde un principio fue la guitarra, sin embargo, la guitarra no cumplió siempre el rol que se conoce, la consolidación del vals fue también la consolidación del uso de la guitarra. En medio de la popularización del vals limeño en la costa peruana, uno de los cambios generados por las bandas de corte militar y las estudiantinas fue que pasara de ser interpretado generalmente en piano a tocarse con guitarras y otros instrumentos de cuerda (Santa Cruz, 1989: 22; Zanutelli, 1999: 16).

La guitarra estuvo presente en la danza y el canto popular de la ciudad de Lima desde el Virreinato, tanto indígenas como negros adaptaron sus músicas tradicionales a la guitarra (Echecopar y Carrillo, 1992: 6). Como instrumento musical en la sociedad limeña, fue famosa por ser útil tanto para “el poema como para la celebración” (Santa Cruz, 2004), es decir, se prestaba muy bien para el ambiente musical académico como para las festividades del barrio. Max Radiguet, quién en 1846 describe las características de la Lima de entonces; en su narración relata cómo se podía escuchar la guitarra al pasar por afuera de las casas donde se realizaba alguna celebración. Señala que la guitarra formaba parte del conjunto instrumental con el que se acompañaba el baile en dicha fiesta: “La orquesta, si se puede llamar así, a la fuerza instrumental que lanzaba a los bailarines el movimiento rítmico, se componía de dos guitarras, **de las que se hacían vibrar todas las cuerdas a la vez**; de una mesa sobre la cual se tamborileaba con los puños; y de un coro de voces discordantes” (Radiguet, 1971: 13; énfasis agregado). Esta cita evidencia el uso de la guitarra en bailes tradicionales y el modo en que se ejecutaba el instrumento de forma rasgueada.

La guitarra en estos conjuntos instrumentales compartía roles con la vihuela y el laúd, instrumentos de seis cuerdas dobles utilizados en la música popular costeña, incluido el vals. La guitarra, vihuela y laúd junto a la bandurria, violín y violonchelo, eran parte del grupo de instrumentos utilizados por las *estudiantinas* en esta época, cuya característica principal era el uso de instrumentos de cuerda, pulsada y frotada. La guitarra era el instrumento predilecto para el acompañamiento de las melodías interpretadas por los laúdes y violines, ya que se usaba poco el canto (Rohner, 2018: 263).

La popularización del uso de la guitarra en el vals se debió entre otras razones a la popularización del vals en los sectores populares, ya que la guitarra, en comparación al piano, era un artefacto portátil, hasta cierto punto de elaboración no complicada y más barata sin duda que

un piano. Las características y capacidad armónica de la guitarra bastaban para poder ejecutar los acordes del cancionero popular de aquella época.

1.1. Factores que causaron la popularización de la guitarra en medio de la inestabilidad instrumental del vals criollo entre 1911 y la década de 1940.

En la película titulada “Gallo de mi galpón”, dirigida por Sigifredo Salas para Amauta Films en el año 1938, se puede visualizar en las últimas escenas una representación de una celebración donde el vals amenizaba el ambiente. Se aprecia además a una joven Jesús Vásquez -quien años más tarde sería llamada la Reina y Señora de la canción criolla- interpretando el hoy tan conocido vals de Felipe Pinglo Alva, “El Plebeyo”, a dos años del fallecimiento de este.



Fuente: *El Gallo de mi Galpón* (Salas, 1938).

El marco instrumental que acompaña está compuesto por guitarras -guitarra y vihuela- y un laúd. Uno de los elementos llamativos de este fragmento, aparte del estilo musical y el baile, es el instrumento con el que inicia la introducción del vals, siendo un laúd de seis cuerdas dobles y no una guitarra.

Hasta fines de la década de 1930, en concreto el año 1938, el laúd podía aparecer como figura central en la representación de la música criolla. El proceso de consolidación de la guitarra como instrumento principal recién se estaba iniciando en décadas anteriores.



Fuente: *El Gallo de mi Galpón* (Salas, 1938).

El vals que se aprecia en el fragmento de la película, ya distaba del estilo del vals europeo, pero aún no se caracterizaba totalmente como el vals criollo que se conocería después, estilo que sería construido en gran parte por el papel de la guitarra en las introducciones y secciones instrumentales.

En esta sección vamos a explicar el proceso de estabilización de la guitarra como parte de la instrumentación usada para interpretar el vals en Lima. La guitarra siguió un proceso de consolidación en la función que desempeñaba en el marco instrumental del vals criollo a través de los años, proceso que recién terminaría de acrisolarse hacia la década de 1940, donde alcanzaría protagonismo en las introducciones. En las grabaciones de 1911, expuestas a continuación, la guitarra aún no cumple una función melódica principal; veremos los factores musicales y del contexto social que causaron que la guitarra alcance dicha función a través de los años.

Uno de los primeros hitos históricos de la grabación fonográfica comercial de la música peruana, es el trabajo hecho por el dúo conformado por Eduardo Montes y César Augusto Manrique en el año 1911 para el sello Columbia grabado en la ciudad de Nueva York (Rohner, 2007: 334-335). Estas grabaciones sirven de importante fuente de estudio al evidenciar los géneros populares que estaban en boga en dicha época, además de ser una fuente crucial para la lírica y el cancionero criollo. En un sentido aporta muy poca información en cuanto al marco instrumental, ya que las 180 grabaciones (de las que solo se pudieron rescatar 160), entre marineras, resbalosas, polcas, pasos dobles, tonderos, valeses y yaravíes, fueron grabadas por una o dos voces (Montes y Manrique) y una sola guitarra (Rohner, 2007: 336); sin embargo es interesante resaltar la preferencia de haber escogido la guitarra para realizar este conjunto de grabaciones frente a otros instrumentos de cuerda pulsada usados para la interpretación del vals y los demás géneros criollos de la época, como la bandurria, el laúd o la mandolina. Cabe señalar que, como se señaló anteriormente, esta es la época de las estudiantinas, donde si bien la guitarra cumplía cierto rol importante en el acompañamiento armónico de las canciones, la encargada de realizar las introducciones era la mandolina o el laúd.

En los testimonios recogidos por Lloréns, todos los entrevistados coinciden en que el conjunto conocido como estudiantina estaba formado por guitarras y bandurrias, donde la bandurria era la encargada de las introducciones y que años más tarde sería reemplazada en esta labor por el laúd o la mandolina (Lloréns y Chocano, 2009: 89-90).

El hecho de que hayan escogido la guitarra de entre los instrumentos pertenecientes al voluble marco instrumental de la estudiantina revela cierta superioridad conocida o no por ellos, en relación a las ventajas ofrecidas por este instrumento en comparación a los otros, y no por carecer del dominio de otros instrumentos, ya que se sabe por coleccionistas que Montes tocaba la mandolina y la bandurria, además del violonchelo, como se aprecia en la siguiente fotografía:



Montes sosteniendo un violonchelo después de una presentación
Fuente: Colección personal de Darío Mejía

Una de las ventajas que la guitarra ofrece es el rango melódico-armónico. La guitarra clásica o española de cuerdas de nailon abarca en su tesitura desde un Mi 2 hasta un Si 5 (tomando como referencia las notas de un piano moderno), generando la posibilidad de llevar una línea de bajos junto con los acordes, además de ejecutar líneas melódicas gracias a su registro agudo. Las características del instrumento ofrecen versatilidad para acompañar los distintos géneros criollos que se grabaron.

Como se mencionó, Columbia realizó estas 180 grabaciones al dúo Montes y Manrique entre los años 1911 y 1915. Definitivamente no fueron los únicos registros fonográficos grabados en esta época, la empresa Victor Talking Machine se encargó de registrar piezas de la música popular peruana tanto en EE.UU. como en Perú, viajando a Lima para realizar un conjunto de grabaciones a distintas estudiantinas, como la de Almenerio y la de Arredondo (Rohner, 2018: 267). Para determinar el papel de la guitarra en la música peruana de la época, a continuación, se presenta un recuento de las grabaciones hechas por la Victor en el lapso entre el 1911 y 1938 donde está presente la guitarra.

Empresa	Agrupación	Número de grabaciones	Año	Especificaciones del marco instrumental
Columbia	César Augusto Manrique; Montes y Manrique	9	1911-1915	Dueto vocal masculino, con guitarra
Victor Talking Machine	Alejandro Gómez Morón	2	1913	Solo de guitarra
	Hermanas Gastelú	5		Dueto vocal femenino, con guitarra
	Estudiantina chalaca	10		Cuarteto instrumental
	Miguel Almenerio; Félix Vélez	10		Dueto vocal masculino, con guitarra
	Ramírez y Monteblanco	6		Dueto vocal masculino, con guitarra
	Eduardo Espinell ; Guillermo Suárez	22		Dueto vocal masculino, con guitarra
	Luis Capoxi ; Pedro Herencia	4		Dueto vocal masculino, con guitarra
	Estudiantina Lima	5		Cuarteto instrumental
	Cobian y Díaz	4		Dueto vocal con guitarra y cajón
	Alfonso Dougard ; Rodolfo Martínez	32		Dueto vocal masculino, con guitarra
	Miguel Almenerio ; Félix Vélez	10	Dueto vocal masculino con guitarra y cajón	
	Farfán ; Miguel Miranda	3	Dueto vocal masculino, con guitarra	
	Angel Medina ; Rafael Velarde	29	Dueto vocal masculino, con guitarra	
	Hermanos Soto	26	1917	Dueto vocal masculino, con guitarra
	Srtas. Ampuesto y Acosta	2		Dueto vocal femenino, con guitarra
	Dúo Salas y Rodríguez	2		Dueto vocal masculino, con guitarra
	Alfredo Catter ; Carlos Gamarra	8		Dueto vocal masculino, con guitarra
Carlos Gamarra ; Miguel Miranda	4	Dueto vocal masculino, con guitarra		
Alejandro Llaque ; Modesto Marini	6	Dueto vocal masculino, con		

			guitarra
Hermanas Soto Gonzáles	7		Dueto vocal femenino, con guitarra
Juan Bautista Cárdenas	2		Dueto vocal masculino, con guitarra
Catter y Gamarra Soto	1		Trío vocal masculino, con guitarra
Almenerio y Saez	10		Dueto vocal masculino, con mandolina y guitarra
	9		Dueto vocal masculino, con guitarra
Hermanas Anselmi	4		Dueto vocal femenino, con guitarra
Hermanas Arata	4		Dueto vocal femenino, con guitarra
Miguel Almenerio ; Justo Arredondo	2		Dueto de guitarra y mandolina
Carlos Gamarra ; Modesto Marini	12		Dueto vocal masculino, con guitarra
Rodríguez y Vargas	15		Dueto vocal masculino, con guitarra
Estudiantina Excelsior de las Hermanas Reyes	7		Cuarteto instrumental
Ardiles y Mendoza	6		Dueto de quenas con guitarra
Manuel Fajardo	2	1921	Voz masculina con guitarra
Ronberto Diaz	1	1925	Voz masculina con dos guitarra
Hermanos Ascuez; Alejandro Sáez	20		Conjunto vocal e instrumental
Salerno y Gamarra	14		Dueto vocal, con guitarras
	11		Dúo vocal, con piano, guitarra y cajón.
	3		Dueto vocal, con guitarras
Medina y Carrillo	1		Dúo vocal, con guitarras y cajón.
	8	1928	Conjunto instrumental
Isaac Marroquín Calderón; Zacarías Salas	5		Dueto vocal masculino, con guitarra
Chávez y Abarca	1		Dueto vocal, con guitarra y charango
	2		Dueto vocal masculino, con guitarra y requinto

Zacarías Salas	1		Dueto vocal masculino, con guitarra
Cataila y Katari	1		Dueto vocal, con guitarra y charango
Ana Salinas; Lucy Salinas	1		Dueto vocal femenino, con guitarra, charango y violín
Estudiantina Típica Ayacucho	5	1930	Conjunto instrumental
Conjunto Musical Cerreño	4		Conjunto instrumental
José Carlos Martínez	2		Solo vocal masculino, con guitarra
Lira Típica Chiclayana	14		Conjunto instrumental
L. Cerna; A. Pechon	3		Dueto vocal masculino, con 2 guitarras
Conjunto Musical Paria Kaka	2		Conjunto instrumental
Jorge Hernández	2		Solo vocal masculino, con guitarra
Conjunto Típica "Las Criollitas"	2	1938	Dueto vocal femenino, con ensamble instrumental
Conjunto Típico Peruano de Radio Internacional	3		Conjunto Instrumental

Según el registro recogido de la “Discografía de grabaciones americanas” (2019), donde figuran solo 9 grabaciones de Montes y Manrique para Columbia Records, sumado a las grabaciones realizadas por Victor entre los años mencionados, se trata de 387 pistas en donde la guitarra en su mayoría cumple el rol de acompañamiento de voces cantantes, tanto solistas como duetos vocales masculinos y femeninos. En segundo lugar, la guitarra incluye los conjuntos instrumentales y estudiantinas, donde en algunos casos no se especifica su presencia en el registro escrito, pero se puede comprobar escuchando las grabaciones de estas, además de saber que la guitarra era parte fundamental de la instrumentación usada por las estudiantinas (Lloréns y Chocano, 2009: 88).

La elección de la guitarra demuestra que para las primeras décadas del siglo XX, el instrumento ya era indispensable para el acompañamiento de los géneros criollos, incluyendo el vals; incluso se podría inferir que la guitarra habría tenido un rol más significativo en este grupo de grabaciones que el laúd, mandolina o bandurria dada la frecuencia con la que se utilizó el

instrumento para el acompañamiento. De los 27 años que comprende este periodo (1911-1938), en promedio se grabó alrededor de 14 pistas por año -siendo los años de más grabaciones 1913, 1917, 1928 y 1930- sin contar los temas grabados por Montes y Manrique, los géneros más tocados en estas grabaciones por demás son la marinera y el vals. El laúd, la bandurria o la mandolina son los encargados de introducir los vales cuando es tocado por una estudiantina y el piano cuando lo hace un conjunto instrumental. En el caso de duetos vocales acompañados de guitarra, esta se encarga al igual que con las estudiantinas y los conjuntos instrumentales, de mantener su papel de acompañante armónico-rítmico mientras que el protagonismo es tomado por algún otro instrumento de cuerda de los mencionados.

En esta etapa de principios del siglo XX en que el dúo Montes y Manrique comienzan las grabaciones mencionadas y las décadas posteriores -hasta la década de 1930, época que se conoce por los historiadores como *Guardia Vieja*, el vals criollo carecía de un marco instrumental consolidado en comparación a lo que conoceríamos décadas más tarde. La estructura musical del género ya había adquirido cierta permanencia, uno de los rasgos más característico de esta estructura era la presencia de una introducción, que como se mencionó antes, era asignada normalmente al laúd, mandolina o a la bandurria, esta última cada vez con menos frecuencia. A pesar de ser instrumentos de cuerdas con características y timbres muy similares, no se puede hablar aún de un marco musical establecido en relación al género debido a la alternancia de los roles para cada instrumento.

El marco instrumental del género en la época podía ser apreciado en las celebraciones ocurridas en los callejones limeños. En estos eventos, el marco instrumental alternaba dependiendo de los intérpretes presentes; muchas veces los vales eran ejecutados por estudiantinas, entre las mandolinas, bandurrias, laúdes, y guitarras, era frecuente encontrar al menos un par de cada uno de estos instrumentos, debido a la preocupación por generar un mayor volumen sonoro ya que aún no aparecía la amplificación electrónica. Las bandurrias o las guitarras eran los instrumentos encargados de acompañar armónicamente al canto, esto mediante rasgueos básicos sobre la métrica de tres tiempos. A este ritmo se le denominó “tundete” (dividido en tres sílabas cada una correspondiente a cada tiempo: Tun – de – te) explicado por el guitarrista Carlos Hayre en una entrevista ofrecida a Fred Rohner (Rohner y Giannoni, 2012); Óscar Avilés también ejemplifica el desarrollo de la guitarra en el vals criollo de estos años, en una entrevista grabada y producida por Ricardo Ghibellini (s, f), explica como la guitarra

adquiere cierta versatilidad entre el rasgueo y la necesidad de cubrir los registros graves. Esto es mencionado también por el compositor Fernando Rentería en una entrevista dada a José Antonio Lloréns, donde afirma que contratar un contrabajo o un piano en esta época era económicamente inviable, lo que ocasionó que, en medio de la ejecución espontánea del género, la guitarra complemente el acompañamiento básico con bordones, es decir, tocando los bajos de los acordes en las cuerdas graves del instrumento (Lloréns y Chocano, 2009: 90). Según los entrevistados por Lloréns y Chocano (2009), la bandurria era la encargada de llevar la melodía en las introducciones, tiempo después habría sido reemplazada por el laúd y la mandolina, pasando a sumar en el acompañamiento junto con las guitarras (Lloréns y Chocano, 2009: 90). En otra entrevista hecha por los mismos a Rafael Amaranto, este último afirma que, para esta época, la guitarra tenía el rol de acompañante, que fue años después “a partir de los cuarenta y pico” (Lloréns y Chocano, 2009: 88, 89), que la guitarra recién empezó a obtener un lugar en las introducciones.

12. El rol de la guitarra como acompañante en el marco instrumental del género: El piano y el laúd como instrumentos encargados de las introducciones.

La sociedad limeña comenzó a darle un lugar al vals por encima de los ritmos populares, provocado no solamente por la popularidad que había alcanzado el vals en los barrios limeños, sino también por la vinculación de los ritmos populares con la población negra; una manera de desligarse de la población afrodescendiente y ser considerado dentro de la población criolla, era relacionándose con los músicos y compositores de valeses. Además, al ser el vals parte de los géneros “modernos” para la época -por su relación con Europa- el vincularse con él, es decir bailarlo, cantarlo y componerlo, era símbolo de progreso (Rohner, 2018: 195-196, 297-298). Este paulatino abandono de la marinera, zamacueca o la décima de parte de los limeños provocó que la tradición criolla recayera cada vez de manera más representativa sobre el vals y la polca. Además, incluyeron a la guitarra, que ya era el instrumento primordial de acompañamiento de los géneros populares, en la interpretación del vals (Rohner, 2018: 187).

En los salones de las clases altas, aparte del baile de los ritmos europeos, se realizaban las Veladas Literarias con recitaciones poéticas, lecturas de relatos breves y sobretudo la interpretación del piano (Zanutelli, 1999: 16; Rohner 2018: 229). Zanutelli en su narración, remontándose a los orígenes del vals en Lima, menciona las primeras interpretaciones del vals

aún cerca del estilo europeo, pero con temática limeña, que es interpretado con piano: “En esta época (1860) parte de la educación, llamémosla de carácter social, consiste en aprender piano. Y maestros de este instrumento no escaseaban. (...) Es importante, como una manera de ingresar a ese ambiente, leer el libro *Veladas literarias de Lima (1876-1877)* de Juana Manuela Gorriti, impreso en Buenos Aires en 1892 (...). La primera velada se realizó el 19 de julio de 1876. La señora Rosa Ortiz de Zevallos de Raborg ejecutó en el piano el vals brillante “28 de julio”, que le pertenecía” (Zanutelli, 1999: 16). El piano al estar presente en los salones de baile, cumplió el rol de acompañar los ritmos que en estos se bailaban, incluyendo el vals. Si bien el vals había llegado de Europa en formas musicales académicas, como la sinfónica y tocado por orquestas, el piano suple la interpretación del género gracias a sus características musicales que permiten ejecutar una melodía acompañada, es decir, tocar melodías con acompañamiento rítmico-armónico. Para estos años, la guitarra ya cumplía cierto rol en la interpretación del vals, pero en segundo plano y en contextos populares, ya que se le puede apreciar en algunas ocasiones interpretando vales vieneses, sin embargo, para esta época el piano gozaba de ser el instrumento por excelencia para interpretar los vales, entre otras razones por su estrecha relación con el vals europeo (Acosta Ojeda, 1987: 134-135).

En el libro “*Veladas Literarias*”, publicado en Buenos Aires en 1892, mencionado por Zanutelli (1999: 16), se exponen diez veladas realizadas durante la estancia de Juana Manuela Gorriti, escritora argentina de la época. Entre las piezas interpretadas en dichas veladas, se encuentran fantasías, yaravíes, piezas para piano, etc. El género más tocado durante estas veladas, de las 79 piezas interpretadas, fueron 16 variaciones y fragmentos de óperas, seguido de 13 vales, demostrando la regularidad con la que se interpretaba el género con piano en estas veladas (Rohner, 2018: 229).

El vals, derivado de su interpretación europea, ya contaba con una estructura musical establecida; al introducirse el canto y la letra para este, la estructura del vals se establece generalmente en dos partes distintas musicalmente: verso y estribillo (A y B), repetidas o variadas en la letra hasta cuatro o cinco veces, con una introducción que daba inicio a la primera parte y un intermedio entre el número de partes de la composición, siendo este intermedio musical a veces de igual forma que la introducción o con características distintas sobre la misma armonía (Lloréns y Chocano, 2009: 133). Los rasgos musicales característicos del piano y su versatilidad generaron además que se encargue de las introducciones cuando de un vals cantado

se trataba o si la melodía principal era interpretada por otro instrumento en un conjunto instrumental.

Esta ejecución del vals variaba cuando era interpretado por las estudiantinas; estas se consolidaron como un conjunto de instrumentos de cuerda pulsada donde el canto era poco usado (Rohner, 2018: 263). En consecuencia, las introducciones interpretadas fueron adjudicadas a las cuerdas cuyas características tímbricas y de tesitura favorecían a que resalten en medio del conjunto, como la mandolina y el laúd.

Según los testimonios recogidos por Lloréns y Chocano, en relación a la estudiantina y los instrumentos encargados de las introducciones, muchos coinciden en el rol del laúd como instrumento dedicado a introducir los vales de la época (Lloréns y Chocano, 2009: 88-90). El laúd, instrumento de seis cuerdas dobles con un bordón (cuerda grave), de sonido “chillón” y tocado con plectro, fue durante los primeros años del siglo XX la figura protagónica de las introducciones en los vales, alternándose en las grabaciones con la mandolina, bandurria o la vihuela de seis cuerdas dobles, muy parecida a una guitarra. La tesitura alcanzada por el laúd es de una octava más grave que la de la bandurria o la mandolina, asemejándose más al timbre de la guitarra. Un claro ejemplo del papel del laúd en la introducción del vals es la imagen con la que empieza el subcapítulo anterior, donde se muestra la presencia de este en la interpretación de Jesús Vásquez en la película “El Gallo de mi Galpón”.

Un aspecto importante a resaltar es la preferencia del piano sobre el laúd para las introducciones de los vales grabados en las primeras décadas del siglo XX, a diferencia de la interpretación del vals en contextos sociales donde el laúd tenía mayor presencia. Esto puede estar relacionado a la mayor participación de la estudiantina en la ejecución del vals fuera de las salas de grabación. A pesar que empresas como Victor Talking Machine grabaron gran número de estudiantinas, es mayor el número de grabaciones de vales cantados acompañados de un piano y con una estructura más corta.

13. Posibles causas que contribuyeron al protagonismo de la guitarra en las introducciones del vals criollo.

Las fiestas de los callejones mencionadas anteriormente eran el lugar idóneo para la marinera, tristes y yaravíes que convivían ya con vales y polcas, además de alguna que otra mazurca y cuadrilla todavía (Lloréns, 1983: 27). En este contexto de principios del siglo XX, es

que nace lo que Santa Cruz considera como una de las mejores etapas de la música criolla, la época conocida como *Guardia Vieja*, llamado así al periodo inicial del siglo hasta alrededor del año 1920. En estos años se dió la etapa de mayor analogía del vals vienés con su versión popular limeña (Lloréns, 1983: 30-32), considerado ya como género local, pero con características musicales aún extranjeras. La *Guardia Vieja* tuvo lugar en lo que se describió antes como las fiestas de los callejones, estas reuniones organizadas como fiestas familiares extendidas a los amigos y estos a su vez a sus amigos y conocidos; la familia anfitriona era la encargada de servir la comida, el buen ambiente y la música que alegraría dicha reunión (Santa Cruz, 1989: 32). Estas fiestas realizadas por la noche tenían lugar dentro de la casa, los músicos normalmente tomaban lugar en una esquina de la sala donde se empezaba con la música seguida del baile. Entre valeses, polcas y mazurcas, los jóvenes disfrutaban del baile mientras que las personas ya mayores se sumergían en prolongadas tertulias (Santa Cruz, 1989: 32-34).

El vals convivió en estos contextos con distintos ritmos y géneros con los que coincidía ser de tres tiempos, es decir 3/4, permitiendo así ciertas influencias y reformulaciones (Borras, 2012: 100-101). Las características principales del vals tocado en Lima vienen claramente del vals vienés, sobre todo la particularidad del compás de tres tiempos donde el primero es más débil en comparación del segundo y tercer tiempo. Sin embargo, este vals limeño adquirió ciertos rasgos de los géneros con los que compartió espacios y reuniones, rasgos que lo definirían como tal años más tarde.

Uno de estos ritmos fue la mazurca, baile nacional polaco propio de las clases altas, de compás de tres tiempos y de movimiento más lento que el vals (Jacobs, 1967: 237). Influenció en la fórmula rítmica del vals al ser ambos géneros de división ternaria. Esta se caracterizaba por subdividir el primer tiempo de cada compás en una corchea con puntillo y una semicorchea. Santa Cruz expone algunos valeses con una fuerte influencia de la mazurca en su ejecución, resaltando ciertas características presentes como la utilización de la mencionada fórmula rítmica de la mazurca cada cuatro compases, la interpretación lenta, de aparente rigidez y articulación entrecortada, etc. (Santa Cruz, 1989: 38-44). Además, muestra como ejemplo cumbre el vals grabado por el dúo Montes y Manrique titulado “Claro de Luna” o “Negra del alma”, sosteniendo que en la segunda y cuarta copla -y en general- presenta influencia rítmica de la mazurca (Santa Cruz, 1989: 44-46). El nivel de influencia rítmica y de llevar el compás de 3/4 es tal, que resulta difícil distinguir estas partes propias de la mazurca dentro de la forma del vals (Borras, 2012:

101). Es más, años más tarde, en *El Cancionero de Lima* en el número 261, el vals de Manuel Covarrubias titulado “Bella eres” –conocido como “Ocarinas”- apareció con el comentario: *mazurca arreglada por Manuel Covarrubias* (Borras, 2012: 103; Zanutelli, 1999: 54), demostrando así el nivel de convergencia entre ambos ritmos.

De la misma forma que la mazurca, otros géneros provenientes de la zarzuela como la jota o la java, sirvieron de fuente para que el vals bebiera de ellos ciertos rasgos distintivos, siendo estos tres ritmos señalados de compás ternario. Las melodías de las jotas cantadas en las zarzuelas sirvieron de fuente musical para los primeros vales hechos en Lima, muchos compositores tomaban del repertorio de las zarzuelas para tocarlos con “aire de vals” (Borras, 2012: 103). Santa Cruz presenta como ejemplo la melodía de la jota “Los ladrones” de la zarzuela “La trapera”, usado en el vals “Los motoristas” de Belisario Suárez; al mismo tiempo adjudica lo festivo y vivaz del vals limeño a la interpretación instrumental y las coreografías características con las que se bailaban las jotas, mencionando que “Los motoristas” en el contexto popular, era ejecutado con lucimiento y alegría, bailándose con la coreografía original de la puesta en escena o simplemente la de un vals, denominándolo vals *ajotado* (Santa Cruz, 1989: 49-52).

La javá, de origen francés, de movimientos más ágiles y cortos que el vals vienés, conocida por tener una coreografía sensual en la que la pareja se tomaba de manera muy estrecha contoneándose convulsivamente. Fue popular en la primera década del siglo XX en Lima. Santa Cruz da muestras del vals “El parisién” y un antiguo vals titulado “Frou-Frou”, mencionando rasgos de la javá presente en ellos, desde la coreografía vista en películas, con pasos cortos y rápidos sincronizados con las entrecortadas frases musicales; siendo notable la aceptación del vals limeño con clara influencia de este vals “afrancesado” (Santa Cruz, 1989: 58-60; Borras, 2012: 105).

Como sostiene Gerard Borras, si bien los géneros musicales mencionados -con sus respectivas coreografías- influenciaron en la manera que se interpretaba el vals criollo para inicios del siglo XX, se tendría una idea incorrecta de como el vals siguió este proceso si se pensara que todos estos ritmos entraron en grados diversos en una suerte de síntesis musical para dar un producto acabado de características rítmicas y sonoras homogéneas (Borras, 2012: 101). Además, estos géneros se acompañaron comúnmente con guitarra, tornando la influencia hacia el vals no solo desde las características musicales señaladas, sino también desde el marco instrumental empleado.

Después de haber tomado características importantes de diversas fuentes, tanto musicales como culturales -mestizas, afroperuanas, y europeas- el vals de la *Guardia Vieja* adquiere características locales, rasgos que permitirían que los compositores de estos años en adelante plasmen sobre lo ejecutado su propio sello, también influenciado por el contexto social y los cambios que viviría la sociedad limeña alrededor del año 1920 en adelante.

El año 1914, año de inicio de la Primera Guerra Mundial, el artefacto de reproducción de discos de carbono llamado gramófono adquiere gran popularidad en muchas ciudades del mundo, superando al antiguo fonógrafo de cilindros. El gramófono debido a su precio fue de difícil acceso para el grueso de la población de Lima, siendo esta la razón principal por la que optaran por un gramófono diseñado por la Victor Talking Machine, un cómodo y pequeño gramófono con bocina amplificadora interior, sacado al mercado después de la guerra, en forma de un mueble de sala, llamado “victrola”. La *vitrola* –como se le llamaba popularmente- podía ser encontrada en muchos hogares y negocios en toda la ciudad, la novedad de contar con música en el momento que se desee provocó que se opte por escuchar música nueva; los discos que se difundieron comercialmente no eran grabados en el Perú por lo que esta música se trataba de música extranjera (Santa Cruz, 1989: 68).

Santa Cruz destaca la posibilidad que daba la victrola de reproducir música ininterrumpidamente para bailar, descartando así la necesidad del conjunto de músicos que llegaban tradicionalmente a tocar valeses y polcas a las fiestas (Santa Cruz, 1989: 69). Con la llegada de la música extranjera a través de los discos de 78 RPM reproducidos por la victrola, llega el “jazz-band”, nombre con el que se conocía a la batería. La difusión de la batería sumó a la popularización de algunos de los géneros más próximos al instrumento, como el “fox-trot” (Santa Cruz, 1989: 70, 71). El “fox” era en realidad un género más del conjunto de bailes de moda, desde el charleston, jazz, one step, two step, cametrot, charaván, fox-trot blues, y todas sus variantes y mezclas (Borras, 2012: 110). Estos ritmos norteamericanos, después de los años 20, junto a las rancheras, el tango y otras melodías argentinas alcanzaron gran popularidad entre la población de Lima, gracias principalmente al mencionado fenómeno del disco y a la difusión de películas extranjeras en los cines de la ciudad (Basadre, 1968: 4618).

El cine, que en un principio fue mudo, fue combinado con funciones musicales en los intermedios; se tocaban géneros extranjeros, en su mayoría argentinos, desde payadas hasta tangos, popularizándose este último en la ciudad (Santa Cruz, 1989: 70, 71). El tango entra en

boga al mismo tiempo que el fox, adquiriendo más popularidad a partir de 1925 de la mano con la mencionada difusión masiva del disco y la introducción del cine hablado. A diferencia del fox, el tango alcanza una presencia e influencia más profunda en los estratos de la sociedad limeña y por mucho más tiempo debido según Borrás, a las letras (2012: 112,113). Los tangos podían ser interpretados con facilidad por estar escritos en español –a diferencia del fox- estas letras que evocaban realidades similares a las de la sociedad limeña crean un puente entre el género y los limeños de la época (Borrás, 2012: 113).

Para la década de 1930, el tango junto a otros géneros extranjeros había desplazado en popularidad al vals y la polca. Como evidencia de este hecho esta El Cancionero de Lima, que a partir del número 322 se pueden encontrar gran cantidad de tangos, desde “Mi noche triste”, “La Tangomanía” hasta “La parodia del tango” del número 327 (Borrás, 2012: 113-115).

Mientras tanto los músicos encargados de amenizar las reuniones -músicos que generalmente no eran profesionales- cuya interpretación estaba fuertemente influenciada por la música de moda y de conocer musicalmente los géneros extranjeros que se popularizaban, tocaban los valeses y polcas con estilo saltante y picado parecido al fox-trot o al tango. En una entrevista realizada por Steve Stein a Pablo Casas, este último narra como en las reuniones de callejón se sabía bailar todo ritmo de moda; relata como las fiestas eran alegradas cantando “lo nuestro, valeses y polcas acompañados de guitarras”, además de interpretar “lo extranjero en la misma jarana, fox-trot y tangos” (Lloréns, 1983: 45).

El marco instrumental usado para los géneros populares de la ciudad, incluido el vals, se vio influenciado también por estos géneros extranjeros; en un principio, la llegada del charleston trajo consigo al banjo, sometiendo a la guitarra en su papel de acompañante sobre todo en los géneros tocados en las salas de cine, los tangos y payadas (Santa Cruz, 1989: 71), pero también llegando a incluirse en el vals sumándose al conjunto de instrumentos de cuerdas ya utilizado para acompañar el género.

Si bien la guitarra ya tenía una presencia importante en los géneros populares entre los limeños, usados por estudiantinas y conjuntos instrumentales, sobre todo en las fiestas de callejones, es necesario resaltar que los ritmos extranjeros llegados al Perú contribuyen a que la guitarra sea el instrumento acompañante idóneo.

CAPÍTULO 2: La guitarra protagonista de las introducciones del vals criollo en la década de 1950.

Para algunos autores como Santa Cruz, la popularización de los géneros musicales extranjeros provocó en un principio, que se deje de lado los géneros que se identificaban como parte del repertorio popular festivo. La polca y el vals interpretado por los “criollos” parecían haber sido desplazados durante un tiempo de casi todos los ambientes donde había sido común escucharlos, incluso de los mismos callejones limeños (Santa Cruz, 1989: 70-71). Desde esta perspectiva, este hecho fue la causa para que los compositores dejen de hacer vales para dedicarse a crear adaptaciones al español y composiciones originales sobre ritmos foráneos (Lloréns y Chocano, 2009: 134-135).

Para fines de los años 20, con las victrolas dueñas del ambiente musical de los hogares, se hizo sentir la falta de música ejecutada por un grupo musical como se había acostumbrado en las fiestas de los barrios años antes, las amas de casa extrañaban *jaranear* con música tocada en vivo, se quejaban de no ser lo mismo festejar con discos que con los conjuntos musicales, generando que la presencia de estos vuelva a frecuentar las fiestas, para esto se desempolvan algunos vales de antes, debido a la falta de repertorio nuevo (Santa Cruz, 1989: 72). Muchos de estos vales resultaron ser adaptaciones de los estilos foráneos de moda, tomando características interpretativas de estos géneros, como el ritmo y el marco instrumental, para ser aceptados por la audiencia local y ser difundidos por los medios de la época (Lloréns, 1983: 41). Tiempo después, tomando de las vertientes mencionadas, los compositores desarrollarían la capacidad de producir temas nuevos en estos géneros. Surgió un grupo de músicos dedicados a interpretar profesionalmente ambos géneros, los ritmos populares y extranjeros; Lloréns pone de ejemplo al pianista Laureano Martínez Smart (1903-1964), quien conformó una orquesta llamada Aleluya Jazz, con la que animaba reuniones sociales tocando sobretodo música internacional.

Los cambios producidos en el gobierno de Augusto B. Leguía, desde los urbanísticos hasta la introducción de nuevas formas de comercio y difusión musical, hicieron que la realidad limeña cambiara (Lloréns, 1983: 55; Lloréns y Chocano 2009: 125), transformando también la dinámica de creación y producción musical. Estos cambios se plasmarían en la siguiente generación de compositores criollos, quienes asimilaron el impacto musical de la modernización de la capital, características que darían por terminado el periodo conocido como la Guardia Vieja, y darían inicio a una nueva época (Lloréns, 1983: 44).

La difusión de los géneros extranjeros es reforzada por la propagación de la radiotelefonía (radio); era poco común encontrar que géneros populares como la marinera, el tondero, yaravíes o huaynos fueran recibidos por una radioemisora de la época. Para finales de la década del 20, mucho menos se pensó en pasar por radio valeses o polcas, que habían sido los más golpeados en popularidad por los ritmos extranjeros, ya que las marineras, tonderos y demás seguían teniendo vigencia gracias a los festivales de la Pampa de Amancaes, ambiente que había permitido que los ritmos populares mantuvieran cierta presencia (Santa Cruz, 1989: 72-73).

La música extranjera siguió llegando a Lima, en el año 30 -según cuenta César Santa Cruz- se produce el primer contacto con la música cubana con la llegada a la capital de una numerosa delegación artística de Cuba llamada “Cubanacan”. Se presentaron en el teatro Manuel A. Segura, entre bailarines, músicos y actores hicieron representaciones de varios de los ritmos cubanos que sonaron novedosos en Lima: guaguancó, rumba, bembé, guaracha, columbia, son y bolero (Santa Cruz, 1989: 73).

Para inicios de la década de 1930, con el fin del segundo gobierno de Leguía y la crisis política característica de estos años, el presidente Óscar Benavides en favor de una política “nacionalista”, hizo uso de la canción criolla como mediador entre los sectores sociales en conflicto. En vista de una masa popular que parecía desbordar al Estado, Benavides encontró en la música criolla, un símbolo de representatividad para la unión de las aún diferenciadas élites de las clases populares (Bustamante, 2005: 219). La canción criolla fue entendida por las clases altas como un elemento representativo de la nación, una nación percibida prioritariamente como limeña. Para la élite limeña, esta canción criolla tenía que ser sometida a un proceso que la hiciera digna de otorgarle el papel de figura representativa del Perú (Bustamante, 2007: 186). Los grupos de élite, que se percibían como criollos -es decir, limeños-, en reacción a la creciente migración de la población de la sierra a Lima, buscaron diferenciarse como “gente criolla” en comparación a la “gente indígena”, surgiendo el término *criollo* para referirse al grupo de personas que habían vivido en los antiguos callejones y solares, pero que empujados por la llegada de personas de los Andes, habían tenido que moverse hacia los barrios construidos en esta década para los obreros y la clase media de la ciudad (Gómez Acuña, 2007: 155-157).

Las bandas de corte militar populares en las plazuelas y glorietas de la ciudad fueron desapareciendo paulatinamente, en reemplazo se instalaron en los mismos lugares potentes altoparlantes para transmitir las radioemisoras o música grabada controlada desde una caseta

local. Estas radioemisoras de los años 30, como parte del plan nacionalista del gobierno, deciden incluir música criolla en su programación, provocando distintos cambios que ocasionarían que tanto el vals como la polca adoptaran características musicales que serían claves para el proceso que seguirían en esta década (Santa Cruz, 1989: 78).

Debido a la demanda de cantantes por parte de las radios, se incitó a la profesionalización de compositores y cantantes (Bustamante, 2007: 186-187), pagándoles en promedio cincuenta soles de la época por obra editada al compositor, quienes buscaban conseguir notoriedad y popularidad para difundir sus obras y conseguir que los mejores cantantes las interpreten. Los cantantes eran obligados a cumplir con un programa de media hora de duración, interpretando valeses, polcas y marineras (Santa Cruz, 1989: 79). En esta época es también incluida la participación de las mujeres como cantantes, ya que hasta mediados de los años 30, la canción criolla había sido compuesta y cantada exclusivamente por hombres (Borras, 2012: 142). Surgen figuras como Jesús Vásquez, Las Estrellitas, Las Limeñitas, Las Criollitas, Alicia Lizárraga, etc. Esta última pertenece al grupo de mujeres compositoras-intérpretes, cantando sus propias composiciones.

A consecuencia de la programación radial se recortan las estructuras de los valeses, las composiciones de tres o cuatro partes son arregladas para que sean solamente de dos; los nuevos valeses son compuestos en dos partes producto también de la necesidad de los intérpretes por memorizar rápido las letras, además de ser más fácil de aceptar por el público oyente al tratarse de una o dos estrofas y un coro. Los valeses nuevos tenían una letra mezclada con rancheras, tangos argentinos, rumbas y boleros cubanos, entre otros géneros musicales extranjeros, circulando ya desde mediados de la década del 20 a través de *El Cancionero de Lima*, hecho que cambia lo acostumbrado por los compositores con respecto a sus letras, ya que muchos de estos solían mantener sus letras exclusivamente para su barrio, difundiéndose ahora a quien tenga acceso a dicho cancionero, que se podía encontrar fácilmente en cualquier esquina de la ciudad (Santa Cruz, 1989: 80).

Nicolás Wetzell, distinguido compositor y laudista, en una entrevista brindada a Lloréns y Chocano cuenta cómo las tiendas de discos e instrumentos musicales ubicadas en Jirón de la Unión, recibían mucha gente que se aglomeraba en las puertas solo para oír la música que se reproducía por los altoparlantes, era una estrategia comercial de parte de las tiendas; la “gente humilde” -según comenta Wetzell- tenía como alternativa, a falta de una victrola o discos en el

hogar, el escuchar una y otra vez los discos en las afueras de dichas tiendas, otra alternativa era encontrar en alguna plazuela a unos comerciantes que por cinco centavos te permitían oír algún tema de preferencia (Lloréns y Chocano, 2009: 147). Teniendo como fuentes la radio, los discos, el cine y los medios de difusión en las calles, la manera en que el sujeto criollo percibe la música es influenciada, cambiando la forma de interpretar y componer la música (Lloréns y Chocano, 2009: 150).

Una primera influencia estremeció las calidades armónicas usadas en el vals hasta entonces. Los géneros norteamericanos derivados del jazz como el fox-trot, el charleston e incluso el tango debido a su popularidad en la ciudad limeña, influenciaron los acordes con los que se solía acompañar los vales hasta entonces. Según el testimonio de Carlos Hayre en entrevista dada a Fred Rohner, el acorde de dominante (es decir de 7ma menor con 3era mayor) no fue incluido hasta esta época en los años 30 (Rohner y Giannoni, 2012). Esta explicación es ampliada en otra entrevista del mismo Hayre a Lloréns y Chocano, donde expone que la armonía de la música criolla de la época fue influenciada no solamente por el jazz, sino también por el tango orquestal que era escuchado por la radio. La guitarra junto al piano, fueron los instrumentos aptos para suplir estas necesidades armónicas en el vals (Lloréns y Chocano, 2009: 152).

Estos cambios en la armonía del vals, que básicamente consistía en ampliar el vocabulario de variaciones de los grados de la tonalidad, provocaron que surjan cambios en el orden, duración y estructura del vals característico de la Guardia Vieja, donde básicamente se usaban los tres grados armónicos principales: tónica, dominante y subdominante. Esta evolución armónica permitió la creación de melodías más complejas y de resolución más sutil, en el contexto de giros armónicos nunca antes usados en la música popular limeña (Lloréns, 1983: 49).

En este contexto aparece Felipe Pinglo, compositor y cantante, figura del criollismo y estandarte de la nueva etapa para la música criolla que se estaba consolidando en estos años. Nacido en Lima en 1899, paso sus primeros años en los Barrios Altos, en una Lima que le daba la espalda a las clases populares y los cambios sociales (Sarmiento, 2017: 17). Simbolizó, además, la voz de los sectores populares en sus letras, debido a su trasfondo en los medios modestos de Lima donde el costo exorbitante de la vivienda y la alimentación mantenían a la población de clase media en una resignación significativa, sentimiento que Pinglo supo plasmar en sus canciones (Borras, 2012: 223). Algunos testimonios de sus conocidos afirman que Pinglo no fue muy seguidor de la música criolla cuando fue joven; Víctor Correa Márquez narra, en una

entrevista brindada a Lloréns y Chocano, que junto a Pinglo presenciaban las interpretaciones dadas en lo que ahora es la Plaza Italia, desde vales hasta música extranjera, de la que Pinglo gustaba; según Correa, Felipe Pinglo toma inspiración de estas experiencias para componer varias piezas de género extranjero y un vals titulado *Emilia*. Correa menciona también que a consecuencia de que la música criolla comienza a tener más acogida que la extranjera, Pinglo opta por componer vales (Lloréns y Chocano, 2009: 130). Esto es apoyado por otros testimonios de sus conocidos, donde aseguran que Pinglo se hizo conocido primero por ser ejecutante de tangos y fox-trot (Sarmiento, 2017: 20-21; Lloréns, 1983: 46).

Es interesante resaltar la similitud del tratamiento que recibe el vals en comparación a lo que vimos anteriormente; una de las estrategias de la Guardia Vieja fue el tomar trozos de música y melodías de los géneros pertenecientes a la zarzuela, mazurcas, jotas, etc. para ponerle letras propias. En la época de Felipe Pinglo, muchas de las ideas para la composición de vales fueron tomadas de películas y discos con géneros musicales mexicanos, argentinos y norteamericanos en boga, géneros que inspiraron arreglos que luego serían grabados (Lloréns y Chocano, 2009: 128). Santa Cruz da como ejemplo de este hecho una de las adaptaciones al español de uno de los temas de moda para la época, popularizado por una película norteamericana titulada *Sunny side up*. Esta canción llamada “*Keep your sunny side up!*”, cuya melodía fue adaptada a ritmo de polca por el mismo Felipe Pinglo, titulándola como *El sueño que yo viví* (Santa Cruz, 1989: 180; Lloréns y Chocano, 2009: 128), no fue la primera y última polca adaptada de un género extranjero; Pinglo tuvo tanto éxito en esta combinación que hasta ahora se siguen cantando sus “polcas criollas” creadas sobre la base del ritmo de *one-step*, como *El saltimbanqui*, *El sueño que yo viví*, *Llegó el invierno*, *Morir ansiara*, *Ven acá limeña*, *Qué bonito es mirar*, etc. (Lloréns y Chocano, 2009: 132).

Estas similitudes con los géneros extranjeros, sumado a la temática de las letras, en las que se evocaba el frecuente tema del amor hasta temas serios, graves y filosóficos de la desigualdad social, marcaron las bases de esta nueva etapa criolla, etapa que sería conocida en el futuro como la “Generación de Pinglo”, junto a grandes compositores como Eduardo Márquez Talledo, Pedro Espinel y Samuel Joya (Borras, 2012: 119-121). Esta generación fue la responsable de superar el momento de crisis de la música criolla, alcanzando cierta notoriedad en la audiencia debido a entre otras razones, a la asimilación de los ritmos extranjeros mencionados,

siendo el surgimiento de esta la expresión de una nueva modalidad en la producción y difusión musical de la época (Lloréns, 1983: 50-58)

Como se mencionó antes, debido principalmente a la difusión radial y la influencia de los géneros extranjeros, la estructura del vals termina de consolidarse. Según cuenta el guitarrista Carlos Ayala, el vals termina de estructurarse en dos partes: estrofa y coro, es decir A y B, a veces con una letra diferente sobre la A, pero al fin y al cabo dos partes (Lloréns y Chocano, 2009: 133). Esta estructura es compartida con los géneros mencionados, como el tango, el bolero y la ranchera, que ya habían tenido cierta aproximación con el vals criollo debido a adaptaciones de la letra. Conjuntamente con los cambios estructurales, la difusión radial también provoca que aparezca el guitarrista criollo profesional, entendiendo “profesional” como aquel que dedica la mayor parte de su tiempo a la labor de un oficio, en este caso el de guitarrista; debido principalmente a la necesidad de un conjunto estable por parte de la radio, conjunto instrumental responsable de acompañar a los cantantes. Debido a la rapidez con la que se solicitaban los valeses, el compositor ya no incluye una introducción melódica específica para su obra (Santa Cruz, 1989: 78), dándole espacio al instrumentista, en principio pianista, para que cree espontáneamente una melodía introductoria; con el paso del tiempo la guitarra tendrá oportunidad de realizar las introducciones en las difusiones radiales también.

En la época de la Guardia Vieja, la interpretación del vals estaba caracterizada por el lugar en donde se realizaba, así pues, el vals tocado en Barrios Altos distaba del tocado en Bajo el Puente (El Rímac), sobretodo en la manera en que los cantores y guitarristas se desenvolvían al ejecutar el género en las jaranas de callejón (Santa Cruz, 1989: 80). Óscar Avilés en el archivo audiovisual producido por Ricardo Ghibellini (s, f), antes citado, menciona los diversos estilos de ejecución del vals que él escuchó en su caminar por la música criolla. Muestra principalmente dos, el perteneciente a los Barrios Altos y a La Victoria; los cantores se caracterizan por tener un registro que alcanzaba notas bastante agudas y por dividir las frases acentuando más el 3/4 en un caso y más el compás compuesto de 6/8 en otro. En la explicación y demostración de estos estilos menciona lo característico de la ejecución de la guitarra en cada uno de estos barrios; en los Barrios Altos menciona a Ángel Monteverde, guitarrista y cantor, quien según Avilés incorpora la particularidad de ejecutar los acordes de acompañamiento en segunda, tercera o séptima posición en la guitarra a comparación de los acordes con cuerdas abiertas de la primera posición

(según el ejemplo usado por Óscar Avilés, son los acordes de tónica y dominante de la tonalidad de Mi menor) (Ghibellini, s, f).

Este rasgo característico de la ejecución en la guitarra en estas posiciones implica la necesidad de usar el dedo uno de la mano izquierda (dedo índice) para cubrir verticalmente las seis cuerdas del instrumento (lo que técnicamente es llamado “puente”), hecho que tal vez sumado a las influencias de otros géneros ya mencionados, provocó que la ejecución del vals en la guitarra sea en forma *stacatto*, es decir entrecortada o “picada”. Esta característica es también descrita por Carlos Hayre junto a Yuri Juárez en una entrevista brindada a Fred Rohner grabada por Diego Giannoni (2012). Óscar Avilés también explica lo característico del vals ejecutado por la guitarra en el barrio de La Victoria, nombrando a Ricardo “Curro” Carrera Saldívar, galardonado como el “rey de los bordones y ritmos victorianos”. Avilés ejemplifica el toque de Carrera en el vals compuesto por Pablo Casas Padilla al futbolista Alejandro Villanueva, cantado en el material audiovisual por Alfredo Leturia. Avilés realiza una introducción en Sol menor ejecutando un bordón con ligadura característico de la marinera limeña, pasando por la armonía de la introducción siguiendo la consigna de resaltar las notas graves de cada acorde en las últimas cuerdas del instrumento (bordones); es probable que, para ejemplificar el toque victoriano de la guitarra criolla, Avilés -impregnando de su estilo personal- haya descifrado la predominancia del bordón desde su perspectiva interpretativa de la marinera, sin embargo, este encuentro entre el vals y la marinera es mencionado también por Santa Cruz quien narra haber escuchado a Porfirio Vásquez, en su ejecución de la guitarra, intercalar “rascaditas” y “punteos” en ritmo de marinera al vals criollo; además establece una relación entre este último testimonio con las ideas rítmico-melódicas provenientes de la marinera en el vals usadas por Óscar Avilés, atribuyendo esta característica propia de la ejecución de Avilés al encuentro con Porfirio Vásquez, como compañeros de labores en la Escuela Nacional de Música y Danzas Folclóricas (Santa Cruz, 1989: 96-97). Estos estilos guitarrísticos de la ejecución del vals marcan ciertas particularidades que, en suma, definirían el estilo consolidado de la guitarra en el vals criollo.

Para la década de 1940, uno de los ritmos extranjeros que tuvo gran acogida gracias al cine fue la música mexicana. Entre rancheras, corridos y boleros mexicanos interpretadas por Pedro Infante y Jorge Negrete, los músicos criollos comenzaron a incursionar no solamente como oyentes sino también como intérpretes de estos géneros en Lima. Como ejemplo está el relato del

guitarrista José “Pepe” Torres, quien testifica haber tocado música mexicana en coliseos como el Nacional o el Bolívar (Lloréns y Chocano, 2009: 154).

Otra vertiente musical que tuvo influencia sobre el vals criollo fue la música tropical, principalmente de Cuba y Puerto Rico; tiempo atrás el género conocido como habanera o danza habanera ya había calado entre los ritmos interpretados por los criollos. Desde mediados de la década de 1930, en el Perú se conocían intérpretes de rumbas y otros géneros, como los Lecuona Cuban Boys y Armando Oréfiche. Luego de la segunda guerra mundial en los años 40, el género toma fuerza sobre todo con la llegada del bolero cubano, que junto a rumbas y guarachas fueron introducidos por La Sonora Matancera junto a otras agrupaciones como Benny Moré, el Trío Matamoros, Los Compadres, Septeto Nacional Ignacio Piñeiro, etc. Estas agrupaciones lograron gran popularidad de los ritmos cubanos en la ciudad de Lima (Lloréns y Chocano, 2009: 156). Al igual que con la música mexicana, los músicos criollos no solo escuchaban y presenciaban la música tropical, sino que también la interpretaban, muchos de ellos pertenecían a conjuntos musicales dedicados a este género. Según el testimonio recogido por Lloréns y Chocano, los guitarristas Carlos Hayre, Félix Casaverde y Carlos Ayala confiesan haber presenciado la participación de ciertos conocidos como el cantor Alfredo Leturia cantando guarachas, sones y boleros. Hayre atribuye la instrumentación de la música afroperuana a la influencia directa de la música caribeña y Casaverde manifiesta haber tocado música tropical antes que la peruana. Carlos Ayala en un rápido análisis auditivo de una introducción grabada por Óscar Avilés junto a Arturo “Zambo” Cavero en el vals “Sin tu amor”, encuentra un motivo melódico muy parecido al usado por los vientos en el inicio del tema de La Sonora Matancera titulado “Momposina” (Lloréns y Chocano, 2009: 157-158).

Sin duda el vals criollo recibe influencia de distintos ritmos internacionales que llegan al país a través del disco, la radio o las mismas agrupaciones, como fue el caso con la llegada del trío mexicano Los Panchos a Lima. Los Panchos fueron los exponentes más reconocidos del bolero, siendo una de las agrupaciones más difundidas, si es que no fue la que más fama tuvo (Lloréns y Chocano, 2009: 154).

El bolero interpretado por Los Panchos representó la mayor influencia musical en el criollismo a mediados de la década de 1940. La popularidad de la agrupación causó que la conformación de los conjuntos limeños cambiara paulatinamente; se comenzó a extender los tríos por sobre los acostumbrados dúos de la época anterior. A finales de esta década e inicios de la

siguiente, aparecieron tríos como Los Morochucos, Los Embajadores Criollos, Los Romanceros Criollos, Los Chamas, etc. (Lloréns y Chocano, 2009: 154-155).

Lloréns y Chocano recogen el sentir de algunos guitarristas que cruzaron experiencia con Los Panchos en su visita a Lima. El guitarrista Rafael Amaranto cuenta su experiencia en un intercambio de ideas musicales con Alfredo Gil, intérprete del requinto en el trío Los Panchos; Amaranto cuenta que Gil le pidió que le enseñe una introducción que había compuesto para un concurso musical (Lloréns y Chocano, 2009: 155).

Óscar Avilés, quien fue primera guitarra del trío Los Morochucos, reconoce que la presencia de Los Panchos fue fundamental en el cambio técnico del uso de cuerdas de nailon en reemplazo de las cuerdas de metal hacia la década de 1950. Según Avilés, antes que aparecieran Los Morochucos -aproximadamente 1947- la guitarra criolla se tocaba con cuerdas de alambre (metal), y fue con la llegada de Los Panchos a Lima que Chucho Navarro -guitarrista del trío mexicano- le recomendó usar cuerdas de nailon, indicando que así tendría un sonido más dulce. Es así que Avilés le adjudica a este encuentro el hecho de que Los Morochucos hayan sido los primeros en usar guitarras con cuerdas de nailon. Si bien se puede comprobar que Los Morochucos no fueron los primeros en usar este tipo de cuerdas, gracias a las grabaciones anteriores donde se escucha la guitarra con cuerdas de nailon y a los testimonios de otros guitarristas de la época, la anécdota contada por Avilés expresa la importancia de Los Panchos como modelo y referentes de los músicos peruanos de la época (Lloréns y Chocano, 2009: 156).

El bolero de Los Panchos no solo fue de influencia en el uso de un tipo de cuerdas para la guitarra, también influyó en el uso de las armonías vocales a tres voces, elemento que resaltó en los tríos peruanos de música criolla igual que en los tríos mexicanos (Lloréns y Chocano, 2009: 159). El factor tal vez más trascendental de esta atribución del bolero al vals criollo, en cuanto al rol de la guitarra en el género, fue la inclusión de la primera guitarra. La guitarra del vals criollo que hasta la década de 1930 cumplió una función rítmico-armónica, gracias a la influencia de los géneros expuestos y al bolero como elemento sobresaliente, recibe una fuerte influencia con respecto al papel desempeñado por la primera guitarra. El rol de la guitarra en el vals criollo se desarrollaría sobre esta base abriéndose paso en las introducciones, las secciones instrumentales y los contratemas con la melodía de la voz cantada.

El guitarrista criollo Willy Terry narra su experiencia desde su departir con Óscar Avilés, quien le confesó la gran influencia que significó para él las “guitarras pancheras”, coincidiendo con su sentir en la entrevista dada a Lloréns antes citada:

Yo pienso que la guitarra cobra protagonismo con los formatos de tríos, básicamente los mexicanos, vale decir Los Panchos, puntualmente. [Quienes] fueron muy famosos y sonaron mucho las guitarras, a pesar de que era un requinto, [...] Alguna vez el maestro Óscar Avilés me contó que él tenía también mucha referencia de los tríos mexicanos, en particular Los Panchos, y eso un poco que influyó en que él pensara en protagonizar la guitarra criolla. Es más, hay pasajes de Alfredo Gil en la guitarra -en el requinto- que Don Óscar las hace en la guitarra, no sé si te has dado cuenta, hay unas partes [canta la melodía de una intervención de la guitarra en un vals] Eso se usa mucho en el bolero, y Don Óscar lo traslada a la guitarra. Eso no me lo dijo, pero lo he escuchado en las grabaciones, entonces yo pienso que la influencia de la guitarra como protagonista de las introducciones es básicamente a partir de los tríos mexicanos (Terry, entrevista personal, 23 de noviembre de 2019).

De la misma manera en que las interpretaciones fueron influenciadas por el bolero, también lo fueron las composiciones. Mario Cavagnaro, compositor perteneciente a la generación que se profesionalizó en su oficio, cuenta que sus primeras composiciones en el año 1951 eran boleros, debido al furor causado por Los Panchos, además su inicio en la música fue tocando en una orquesta tropical (Lloréns, 1983: 71-72).

En medio de las influencias que el vals recibía, entre los compositores e intérpretes del género se propagó el formar conjuntos musicales propios para grabar sus temas, y también para lograr difusión presentándose en los programas radiales. En este contexto, surgieron ejecutantes de vales que lograron hacerse muy conocidos, y también unos cuantos autores e intérpretes que llegaron a ser contratados por la industria disquera y la radial en puestos ejecutivos (directores musicales y artísticos). Un ejemplo de estos intérpretes fue Óscar Avilés Arcos, quien no solo fue intérprete del género junto a Los Morochucos, sino que en la década de 1950 se desempeñó como director artístico de un sello discográfico y formó su propia agrupación más adelante (Lloréns y Chocano, 2009: 160). Fue así que el vals criollo se institucionalizó en los medios, estableciendo una mayor y distinta separación entre el músico de barrio popular y el ejecutante profesional del género (Lloréns y Chocano, 2009: 161).

Gracias a la convivencia del vals criollo con los elementos antes mostrados desde el jazz, fox-trot, tangos, rancheras y boleros sumado a los cambios tecnológicos de la radio y el disco, la guitarra del vals criollo adquiere un lugar en las introducciones de las grabaciones de mediados y finales de la década de 1940. A continuación, rescataremos los vales del estilo

analizando el papel de la guitarra en las introducciones y demás intervenciones instrumentales donde la guitarra a pesar de estar presente, se conserva en segundo plano, manteniendo su función de acompañante aún detrás del piano o compartiendo la participación en la introducción junto a este.

2.1. Características resaltantes del rol de la guitarra en las introducciones de los vales grabados en la década de 1940: la guitarra como reemplazo del piano y el laúd.

Como se expuso antes, la guitarra criolla recibió características estilísticas de los géneros musicales con los que convivió. La introducción como parte de la forma musical del vals, y producto de la forma de dos partes causada principalmente por las transmisiones de la radio emisoras y por las grabaciones, hechas por el laúd en la jarana o el piano en la radio y grabaciones, fueron la influencia natural en la manera en que la guitarra comenzó a llevar las melodías iniciales.

Para mediados de la década del 40, agrupaciones como Los Chalanos del Perú promovieron la relevancia de la introducción en sus interpretaciones en Chile, el piano de Lorenzo Humberto Sotomayor marco la pauta para que este instrumento protagonice la sección inicial del vals. Sumado a esto, Los Trovadores del Perú le dieron un lugar a la guitarra en las introducciones; junto con el piano, Oswaldo Campos marcó un hito en las presentaciones que dieron en Argentina; más tarde se sumó al trío un joven Óscar Avilés logrando una compenetración especial entre el piano de Miguel Paz y su guitarra (Serrano, 1994: 81). Impulsados por la fama de estas agrupaciones, algunos otros intérpretes lograron grabar en Santiago de Chile y Buenos Aires de la mano de la empresa RCA Victor –antes Victor Talking Machine-, sin embargo, el grupo grande de vales se grabaron en el Perú a fines de la década de 1940 e inicios de 1950 con el ingreso al país del sello discográfico Odeon. No obstante, en el siguiente análisis, este estilo de vales e introducciones serán considerados parte del estilo anterior a 1950, por las características expuestas a continuación.

La introducción forma parte de muchos géneros de la música popular, incluyendo las músicas que fueron de influencia al vals a fines del siglo XIX e inicios del XX. Como primer ejemplo del papel de la introducción en el vals criollo y cómo la guitarra se fue abriendo campo en esta sección, considero necesario remitirnos al grupo de piezas grabadas por el dúo Montes y Manrique para Columbia en 1911. En el catálogo de grabaciones, el desempeño melódico de la

guitarra parece tener mayor agilidad en las marineras, ya que se puede apreciar ciertas melodías delineando los acordes de tónica y dominante, por ejemplo, en la marinera titulada “Cuando la tórtola llora”. Dentro del conjunto de 29 vales grabados por el dúo, la guitarra, único instrumento usado para la grabación de estos temas, comienza tocando los dos acordes –tónica y dominante- que solían guiar la armonía de la mayoría del repertorio, sin embargo, hay algunos vales en donde la guitarra intenta entonar ciertas melodías antes de dar paso a las voces. En estas introducciones tocadas por la guitarra, por citar un ejemplo, en el vals “Tus Ojos” se encuentran ciertas características de relevancia estilística.

El vals en tonalidad de Fa menor, cuya introducción consta de 20 compases, inicia con una línea melódica ascendente seguida por el acompañamiento en tres tiempos sobre los acordes de Fa menor y Do séptima.



El acompañamiento de la guitarra es característico por marcar el bajo en el primer tiempo, comúnmente tocado en los bordones (registro grave del instrumento), centrándose en la fundamental de cada acorde tocándola en el tiempo fuerte de cada compás (primer tiempo de tres), seguido del resto del acorde en los tiempos dos y tres. Como se mencionó, la introducción transcurre armónicamente sobre los acordes de Do séptima y Fa menor, teniendo una melodía de cierre sobre los mismos:



Es interesante resaltar la presencia de un acorde con séptima de dominante en esta pieza, ya que testimonios como el de Carlos Hayre afirman que este tipo de acorde fue introducido tiempo después en la generación de Felipe Pinglo (Rohner y Giannoni, 2012).

Esta melodía de cierre sobre el arpeggio del acorde de tónica, en este caso Fa menor, es característica en las introducciones de los vales grabados por Montes y Manrique, y será parte de las características del estilo que se mantendrá en los vales analizados a continuación, con ligeras variaciones, evidentemente.

A mediados de la década del 40, la empresa RCA Victor instalada en Santiago de Chile, invitó a ciertas agrupaciones de la música peruana a grabar piezas del repertorio popular para la época (Borras, 2012: 141). En estos años la tendencia de las agrupaciones eran los dúos, muchos de ellos acompañados desde la década anterior por el pianista Filomeno Ormeño (Rohner, 2007: 333-334), quien junto a intérpretes como Lucho de la Cuba, Lorenzo Humberto Sotomayor, Pedro Espinel y Eduardo Márquez Talledo, representaron la generación de músicos profesionales que aparte de ser compositores también se desempeñaron como intérpretes en orquestas y radios. Esta generación surgió a partir de la intensificación de la economía de los espectáculos, y el desarrollo de la radio en décadas pasadas (Borras, 2012: 51). Entre los dúos participantes de estas grabaciones, están los integrados por Arístides Carlos Inga Segovia y Luis Abanto Morales, dúo Segovia-Morales; y las hermanas Rosina y Aida Martorell, conocidas como Las Hermanas Martorell.

La primera introducción en analizar será la grabada en el vals titulado “Celaje” de Pedro Augusto Bocanegra, a cargo del dúo Segovia-Morales en el año 1945 en la ciudad de Santiago de Chile.

Este vals en tonalidad de Do menor está dividido en dos partes musicales, la primera usada para la introducción y la sección instrumental, y la segunda para los dos versos cantados. La introducción de 16 compases es ejecutada dos veces, la primera vez realizada por el piano de Filomeno Ormeño junto al acompañamiento de guitarra, luego la guitarra realiza la melodía principal sobre los mismos 16 compases acompañada por el piano. El acompañamiento realizado por la guitarra en la introducción del piano es expuesto a continuación:

Celaje
Dúo Segovia-Morales

Pedro Augusto Bocanegra

Introducción (0:08)

(Anexo 1)

La guitarra acompañante de la introducción se enfoca en ejecutar una línea de bajo sobre los cambios armónicos. Es necesario resaltar el uso de dominantes secundarios para retrasar la llegada de la dominante principal de la tonalidad³, en este caso el acorde principal de la tonalidad, Do menor, es modulado a la dominante del IV grado, es decir, a Do séptima de dominante, resolviendo a Fa menor para luego ir a un Sol séptima que llevará al final de la introducción sobre el I grado, Do menor. En el compás 14 se puede apreciar que para llegar a la fundamental del Sol séptima se hace uso de una aproximación cromática desde la 6ta del acorde, recurso característico de géneros de la música popular norteamericana de la época, como el fox-trot y en general, del jazz.

La segunda parte de la introducción es la interpretada por la guitarra.

Introducción guitarra (0:24)

guitarra

Verso 1 (0:40)

vengo a tus pies nevados...

(Anexo 1)

Al igual que el piano, la melodía ejecutada por la guitarra es introducida en la mitad del segundo tiempo del compás, dándole un carácter de inicio anacrúsico (de anacrusa)⁴, rasgo característico del inicio de las melodías en el vals, tanto instrumentales como vocales, tal vez heredado del estilo no solo del vals vienés sino también de los géneros musicales propios de la zarzuela. Los intervalos usados en el inicio (compás 17 y 18) proceden de lo cantado al inicio de la estrofa, teniendo el mismo carácter melódico en un inicio desarrollándose de manera distinta.

³ En los años 40 y en adelante se acostumbrará usar esta cadencia como parte de la estructura usada para las introducciones de los vals.

⁴ Se llama inicio anacrúsico cuando la melodía empieza en uno de los tiempos débiles del compás. Lo que le falta al primer compás es completado por el último compás.

0:24

guitarra

Compases del 17 al 19, guitarra -Introducción- (Anexo 1)

34 VOZ

veng oa tus pies ne va dos cual las ru gien tes o las

Compases del 34 al 37, voz principal -Verso- (Anexo 1)

Resalta el uso de intervallos de tercera diatónica sobre notas del acorde y las notas de paso. El uso de las terceras paralelas en la guitarra se convertirá en uno de los rasgos característicos del estilo de las introducciones en esta época y en adelante, rasgo que será desarrollado más adelante.

Luego de haber cantado el primer verso, se da paso a un interludio instrumental sobre la armonía de la introducción. Al interludio le llamaremos sección instrumental para establecer un símil con otro tipo de secciones donde la guitarra tenga la voz principal en los vales. En dicha sección el piano varía la melodía ejecutada en la introducción seguida por la guitarra, quien realiza un acompañamiento con las mismas características que en la introducción, además de tocar la misma melodía que en la introducción después de la intervención del piano de Ormeño.

El cierre de la melodía de la guitarra tanto en la introducción como en la sección instrumental, se elabora sobre el acorde principal de la tonalidad ejecutando el arpeggio ascendente de dicho acorde, elemento característico del estilo.

vengo a tus pies nevados...

(Anexo 1)

El final del tema está caracterizado por terminar la letra “...*tu mágico poder*” inmediatamente seguido por el hincapié conclusivo de dos compases en la cadencia perfecta⁵ de los grados V – I.

(Anexo 1)

⁵ Cadencia auténtica perfecta es el nombre con el que se conoce a la progresión conclusiva de los grados armónicos V - I.

La siguiente introducción en analizar pertenece al vals titulado “Se va la Paloma” de César Miró, dedicado a la Virgen del Carmen. Este vals también fue grabado en Santiago de Chile en el año 1945 e incluyó la participación de los dos dúos antes mencionados: Segovia-Morales y Las Hermanas Martorell.

La pieza en tonalidad de Sol mayor, inicia con una introducción tocada por Filomeno Ormeño, en donde la guitarra acompaña haciendo uso de los bordones. Es necesario resaltar la ausencia de la guitarra en la introducción como melodía principal, a comparación del vals anterior. La característica de darle la sección instrumental a la guitarra la encontraremos en otro vals analizado más adelante.

Se va la paloma
Segovia-Morales y Hermanas Martorell

César Miró

Introducción piano

(Anexo 2)

Se puede apreciar que, en los cambios armónicos, la guitarra hace uso de aproximaciones cromáticas en el bajo (bordones) para llegar a la fundamental del acorde.

Al igual que en el vals anterior, se hace uso de dominantes secundarios, en este caso se trata del Mi séptima resolviendo al II grado de la tonalidad para luego ir a un Re séptima que llevará finalmente al I grado de la tonalidad.

En la cadencia final sobre el V y I grado de la tonalidad, la guitarra construye una línea de bajo donde realza mediante un *vibrato* la 3ra del Re séptima, resolviendo junto con el piano en la cadencia ejecutada mediante un arpeggio sobre la tónica de la tonalidad. Esta cadencia, como se mencionó antes, ya viene siendo un rasgo distintivo en la resolución de las introducciones de los vales; un detalle específico para este caso, es el uso de la séptima mayor

en el arpeggio del acorde de Sol mayor, detalle probablemente heredado del bolero mexicano, junto al hecho de terminar con una sola nota (comúnmente la fundamental del acorde) un compás después de finalizada la introducción, generando que la melodía vocal tenga un inicio acéfalo⁶.

El acompañamiento realizado por la guitarra, tanto en la introducción y el desarrollo del tema, en su mayoría es ejecutado en la segunda y quinta posición de la guitarra, haciendo posible el apagado de las cuerdas con la mano izquierda (mano que presiona las cuerdas) produciendo la articulación *stacatto*, característica del acompañamiento del vals criollo.

Este vals está dividido en dos partes; la primera usada para la introducción y la segunda para el primer y segundo verso. El primer y segundo verso son cantados dos veces, una vez cada dúo vocal, dividido por un pase instrumental de cuatro compases a cargo del piano. Entre el primer y segundo verso, se lleva el vals a una sección instrumental realizada por la guitarra sobre la armonía de la introducción.

Sección Instrumental, Guitarra (1:41)

guitarra

22 G D7 D7 G G

27 D7 D7 G

31 E7 E7 Am Am

35 D7 D7 G

Verso 2 Martorell (1:57)

Tus labios dulces...

(Anexo 2)

La guitarra inicia esta sección en la mitad del primer tiempo del compás -elemento característico del inicio de melodías en el vals criollo- sobre el arpeggio de Sol mayor completado por notas de paso, seguido de una melodía por terceras descendentes sobre la dominante. A diferencia de la introducción en el vals anterior, la guitarra construye una melodía acompañada, en comparación con la textura homofónica⁷ en terceras paralelas ejecutadas en la introducción del

⁶ Se llama acéfalo al inicio de una melodía en la mitad del primer tiempo.

⁷ La textura homofónica hace referencia a la **homofonía**, tipo de textura vertical en la que se superponen simultáneamente las líneas melódicas con un ritmo similar, propiciando un predominio de la armonía.

vals analizado antes. Este rasgo constituye parte de las características de una melodía más libre y separada de la función rítmico-armónica que tenía por costumbre la guitarra hasta tiempo atrás.

Resalta la repetición de la 3ra sobre Sol mayor en ritmo sincopado (compás 26), así como la séptima sobre Re dominante con las mismas características rítmicas (compás 28). La llegada a la 3ra de la dominante secundaria es a través de la 9na de Sol mayor como nota de paso, seguido por un ligado en el siguiente compás (compás 32). El cierre de esta sección es sobre el arpeggio de Sol mayor, siguiendo de características similares al cierre de la introducción, pero ejecutado una octava más aguda.

G Verso 2 Martorell (1:57)

(Anexo 2) Tus labios dulces...

A diferencia del vals anterior, el final está caracterizado por repetir la última vuelta sobre los acordes de Do mayor, Sol Mayor y Re séptima, para dejar en calderón este último acorde ralentizado, dando lugar a los últimos versos de la letra para terminar en el acorde de tónica. Esta característica también es heredada posiblemente del bolero, mexicano o cubano. Esta suspensión dejada por el acorde de dominante llenada en este caso por la voz, servirá de espacio propicio para que en otros vales la guitarra pueda utilizar algún recurso melódico.

Final

(Anexo 2)

En estos dos vales expuestos como ejemplos, producto del análisis podemos concluir que, a comparación de los vales grabados por Montes y Manrique, las introducciones tienen la forma estandarizada de 16 compases, siguiendo la siguiente estructura armónica:

Vals en mayor:

V7	V7	I	I	
V7	V7	I	I	
V/II	V/II	II	II	
V7	V7	I	I	

Vals en menor:

V7	V7	I	I	
V7	V7	I	I	
V/IV	V/IV	IV	IV	
V7	V7	I	I	

La evolución de la estructura armónica usada en la introducción y en la sección instrumental de los vales de esta época, ocasiona un mayor desenvolvimiento melódico de la guitarra. Al haber más posibilidades armónicas que la dominante y la tónica, debido al uso de las dominantes secundarias principalmente, la guitarra comienza a desarrollar un mayor lenguaje melódico, incluso desprendiéndose de la melodía principal cantada por la voz, es decir, adquiere un grado mayor de autonomía melódica, brindándole mayor protagonismo y un papel más relevante en la interpretación del vals criollo.

De este análisis se puede concluir que el estilo de la guitarra criolla en las introducciones de esta década contaba con las siguientes características:

De la melodía ejecutada:

- No está garantizada su presencia en la introducción, pero ya tiene lugar en la sección instrumental.
- La interpretada en la introducción y en la sección instrumental es prácticamente la misma.
- La relación con la melodía interpretada por la voz es mayor en la introducción en comparación a la melodía libre de la sección instrumental, en el caso no se repita lo tocado en la introducción.

De los recursos utilizados:

- Inicio anacrúsico.
- Uso de 3ras diatónicas paralelas.
- Bordones: aproximaciones cromáticas y notas del acorde.
- Melodía con arpeggios y escalas diatónicas propias del acorde.
- Cierre en arpeggio del primer grado de la tonalidad acentuando la última nota.

De la guitarra acompañante:

- Ejecución de los acordes en posiciones avanzadas de la guitarra, para ejecutar el *stacatto*.
- Uso de enlaces diatónicos y cromáticos en los bajos (bordones).
- Hace uso de la cadencia incluyendo en el compás 10 la dominante secundaria del IV grado o la dominante del II, este el vals en tonalidad menor o mayor.

En los casos descritos, la guitarra de función rítmico-armónica (acompañante) es la misma que interviene con la melodía principal.

Como se señaló antes, empresas como la Columbia y la Victor Talking Machine fueron las más importantes en relación a la grabación de la música peruana, ofreciendo una gran

lista dentro de su catálogo en donde incluyeron muestras de la interpretación del vals a inicios del siglo XX. Sin embargo, años más tarde otras compañías menos conocidas también se dedicaron a la grabación, empresas como *Artophone*, *Gennet*, *Odeon* y *Brunswick* grabarían melodías peruanas dentro de sus listas (Borras, 2012: 61). A finales de la década de los 40, se consolida la grabación en Lima con la llegada de distintas empresas de grabación, entre ellas la empresa alemana Odeon. Los conjuntos que destacaron por su calidez interpretativa y la cantidad de grabaciones realizadas fueron los conformados por los Hermanos Govea, el dúo Costa y Monteverde, Rosa y Alejandro Ascoy, Las Criollitas, etc. (Rohner, 2007: 333). Los vales analizados a continuación pertenecen al grupo de grabaciones realizadas a fines de los años 40⁸, al dúo Costa y Monteverde y a los dúos Las Criollitas y los Hermanos Govea, siendo los dos últimos grabados por el sello Odeon.

El primer vals en analizar, grabado por el dúo conformado por Jorge Costa y Ángel Monteverde en la década mencionada y editado años más tarde en una recopilación por el Sello Virrey en Lima, se titula “Aurora”. La letra es atribuida al poema de Federico Barreto titulado “Jaspe” y en torno a la autoría de la música hay opiniones divididas, mientras hay los que afirman que le pertenece al compositor peruano Carlos Alberto Condemarin Vásquez, hay otras opiniones que le atribuyen la autoría al famoso cantor de tangos Carlos Gardel, por haberla registrado como suya. Sin embargo, toda teoría queda descartada al comprobarse la grabación de este vals el año 1917 por el dúo de Carlos Gamarra y Modesto Marini para la empresa Victor, dos años antes que Gardel, comprobándose que el autor tuvo que haber pertenecido a la Guardia Vieja limeña, siendo Nemesio Urbina Castañeda el escogido como dueño de la melodía.

La versión grabada por el dúo Costa y Monteverde se encuentra en la tonalidad de Fa sostenido Mayor, registro escogido debido probablemente a la capacidad del cantante para llegar a notas altas. Como es costumbre de la interpretación del vals en el estilo de estos años, el piano es el encargado de introducir el tema, en este caso posiblemente ejecutado por Alejandro “Pato” Villalobos.

⁸Uno de los problemas principales con las grabaciones discográficas de esta época es la imposibilidad de determinar el año exacto de grabación debido a que buena parte de las producciones realizadas, carecen de fecha de grabación en la portada o en la funda del disco. Por información de coleccionistas se pudo calcular que estas grabaciones fueron realizadas y distribuidas a fines de la década de 1940, entre los años 1947 y 1949, e inicios de los 50.

En el caso de la guitarra -no se sabe quién pudiera ser el intérprete en la grabación- acompaña en su función rítmico-armónica sobre los tres tiempos del vals, manteniendo el bajo en la tónica, ya que la mano izquierda del piano se encarga de mover el bajo sobre los acordes. La guitarra ejecuta el ritmo ternario completando el acorde en los tiempos dos y tres del compás con una acentuación picada producida por la mano izquierda⁹.

Aurora
Dúo Costa y Monteverde

Introducción piano (0:06) Federico Barreto, Nemesio Urbina

(Anexo 3)

Considero pertinente aprovechar la versión grabada por Gamarra y Marini para comparar ciertos detalles en la evolución de la guitarra de función rítmico-armónico (acompañante) desde 1917, año de grabación de esta versión, hasta fines de los 40, época en la que Costa y Monteverde grabarían su interpretación.

⁹Debido a la tonalidad y el número de alteraciones, las notas con doble alteración producto del uso de dominantes secundarios en la presente transcripción serán escrita con enarmonías para facilitar su lectura.

Aurora

Dúo Gamarra y Marini

Federico Barreto, Nemesio Urbina

guitarra

The musical score for guitar is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'guitarra'. The score includes chord markings (C, F, D, G) and measure numbers (6, 10, 14, 18). The music features a mix of triadic chords and melodic lines.

A primera impresión, se puede apreciar el número de compases usados en la introducción a comparación de la versión de Costa y Monteverde. En los 22 compases se observa cuatro compases en la dominante triádica de la tonalidad (compases del 10 al 13) para luego pasar a la tónica que llevara al VI y II grado en mayor como cadena de dominantes hacia la dominante principal de la tonalidad; todos estos acordes construidos en forma triádica¹⁰.

Se hace uso de pasajes en el bajo empleando notas diatónicas. La ejecución de la guitarra es en la primera posición de la guitarra permitiendo mantener el bajo presionado durante la ejecución del resto del acorde, además de ser compatible con el tempo pausado y *tenuto*¹¹ de esta versión en comparación a la acelerada y picada versión de fines de los 40.

Volviendo a la versión de Costa y Monteverde, la introducción realizada por el piano es seguida por la guitarra que, a diferencia de los valeses antes analizados, aparentemente es ejecutada por otra guitarra distinta a la que acompañó al piano, ya que mientras esta interpreta la melodía se puede distinguir a esta otra guitarra continuar con el acompañamiento. La guitarra de función melódica principal, debido al registro ejecutado, parece tratarse de un requinto¹².

¹⁰ Los acordes de triada son aquellos construidos por la fundamental, 3ra y 5ta; sin la presencia de la 7ma.

¹¹ Articulación en la que el ejecutante debe mantener el valor total de la figura rítmica o alargarla ligeramente.

¹² Se conoce como requinto al instrumento parecido a la guitarra, pero de menor tamaño, comúnmente afinado una quinta por encima de la afinación estándar de la guitarra.

Introducción Guitarra (0:19)

17 F# C# C# F# F#

22 C# C# F# F#

26 D# D# G#m G#m

30 C# C# F# F#

Verso 1 (0:33)

Aurora me has entregado

(Anexo 3)

La transcripción escrita una octava por debajo de lo ejecutado comienza en el segundo tiempo del compás. En la mayoría de intervenciones, la guitarra interpreta triadas completas en primera inversión. Son características resaltantes la articulación en *stacatto* en general y la división sincopada al mantener las triadas entre el tercer y primer tiempo, por ejemplo, entre los compases 20 y 21, 22 y 23 y 24 y 25.

C# C#

Compases 22 y 23 (Anexo 3)

En el compás 26 se ejecuta la dominante del II grado, cumpliendo con la estructura antes expuesta de una introducción en mayor. A partir del II grado de la tonalidad en el compás 29, se desarrolla sobre las notas diatónicas del Sol sostenido menor una doble bordadura, que por aproximación cromática llega a la fundamental del Do sostenido mayor. En este acorde, también haciendo uso de la aproximación cromática y del arpeggio, se resuelve sobre el I grado de la tonalidad para luego ejecutar el cierre característico de la introducción del vals, dando inicio a la melodía vocal.

30 C# C# F# F#

Verso 1 (0:33)

Aurora me has entregado

Compases del 30 y 33 (Anexo 3)

La misma guitarra de función melódica introduce un bordón en el compás donde se introduce la voz, este de aproximación cromática ascendente hacia la fundamental del acorde de Fa sostenido mayor.

Verso 1 (0:33)



Aurora me has entregado

(Anexo 3)

Durante el verso y coro, el requinto de función melódica se encarga de acompañar en la misma función de la segunda guitarra (rítmico-armónica) pero en un registro más agudo. Es el piano el encargado de ejecutar ciertas melodías que funcionan como contratemas a la melodía principal ejecutada por la voz.

Luego de haber repetido la forma musical, incluida la introducción a forma de sección instrumental donde el piano toca otra melodía y la guitarra requinto repite lo hecho en la introducción, el final está caracterizado por darse junto con las voces en una cadencia V – I en el tercer y primer tiempo del compás siguiente, respetivamente.

Final



(Anexo 3)

La siguiente introducción en analizar corresponde al vals interpretado por el dúo Las Criollitas, perteneciente al grupo de grabaciones realizadas por el sello Odeon a fines de la década de los 40. El dúo conformado por las primas hermanas Eloísa Angulo y Margarita Cerdeña graban este vals titulado “Dos Reliquias”, también conocido como “Dos Reliquias Criollas” del autor Pedro Espinel Torres. Fue dedicado a dos compositores representativos de la música criolla, Felipe Pinglo y Carlos Saco, con quién Espinel tuvo relación directa siendo Saco conocido musicalizador de sus valeses, entre ellos el famoso “Rosa Elvira”.

Esta versión grabada en la tonalidad de Do sostenido menor tiene en su marco instrumental dos guitarras y un piano. La guitarra se encarga de acompañar la introducción ejecutada por el piano. Como se señaló antes, la guitarra en su función rítmico-armonía está caracterizada por una articulación *staccatto*, además de introducir la melodía vocal con el ya reconocido bordón sobre el arpeggio de los acordes de dominante y tónica en los compases 14, 15 y 16.

Dos Reliquias

Las Criollitas

Pedro Espinel Torres

Introducción piano (0:01)

guitarra

5

9

13

Verso 1 (0:19)

El tiempo transcurrió...

(Anexo 4)

La estructura armónica sigue cumpliendo con lo señalado antes para la introducción de un vals en tonalidad menor, usando el acorde de dominante secundario en el compás 9 para ir a la subdominante de la tonalidad seguido de la dominante para resolver en la tónica.

Al igual que la versión del vals “Se Va la Paloma” de las Hermanas Martorell, la guitarra interviene como melodía principal en la sección instrumental, por lo que en la introducción luego de la ejecución del piano, se da paso a la melodía principal realizada por la voz en el verso.

Una característica resaltante de esta grabación, a diferencia de las analizadas antes, es la presencia relevante de la guitarra de función melódica ya no solo en la introducción y en la sección instrumental, sino también en los versos. Es en esta época de finales de la década de 1940 que se puede apreciar a la guitarra tomando lugar en los versos ejecutando melodías que funcionarían como contratemas en relación a la melodía cantada por la voz.

Estos contratemas, cuando eran usados, fueron ejecutados en las grabaciones de años anteriores por el piano, y en las estudiantinas y las jaranas por el laúd. En esta grabación en

específico, el piano también interviene tocando respuestas a la melodía principal, sin embargo, para fines de análisis, en la siguiente transcripción se señala la contramelodía cuando es realizada por la guitarra. Al igual que en las introducciones transcritas se indican los acordes en cifrado, ejecutados por la guitarra acompañante y el piano.

Verso 1 (0:19)

(Anexo 4)

Coro 1 (0:58)

Pinglo y Saco...

(Anexo 4)

En el primer verso los contratemas están caracterizados generalmente por ser notas del acorde unidas en ocasiones por notas de paso, como en los compases 19 y 27 sobre el acorde de Do sostenido menor.

En el compás 43 y 44 la guitarra ejecuta en tresillo de corchea un arpeggio sobre el acorde de tónica terminando en la 6ta del acorde sobre el primer tiempo del compás 44. Es interesante resaltar el uso de tensiones armónicas¹³ en los contratemas ejecutados por la guitarra, ya que demuestra la influencia de músicas donde se tolera colores más allá de la 7ma al oído

¹³Las tensiones armónicas son aquellas notas de la escala que no pertenecen al arpeggio del acorde en cuestión, es decir los intervalos de 2da o 9na, de 4ta u 11na y de 6ta o 13na con respecto a la fundamental del acorde o su octava.

tanto del guitarrista como de los demás intérpretes del vals criollo. Las melodías tocadas por la primera guitarra en esta sección concluyen con el arpeggio de cierre sobre el acorde tónica para dar pase al coro.

La guitarra de función melódica principal sigue interviniendo en el coro junto con el piano, principalmente en los cuatro primeros compases de este y en la repetición.

Coro (0:58)

49 B B C#m C#m

53 G#7 G#7 C#m C#m

57 A A C#m C#m

61 F#m G#7 C#m C#m

65 B B C#m C#m

(Anexo 4)

Al igual que el verso, los contratemas siempre tienen un inicio acéfalo, esto por ser rítmicamente respuestas a la melodía principal ejecutada por la voz. Además, son notas del acorde tocadas en su mayoría con articulación *stacatto*.

Estas intervenciones de la primera guitarra tanto en el verso como en el coro destacan en la textura armónica del marco instrumental por ser ejecutadas en un registro agudo -llegando hasta un mi 6-, esto para sobresalir del registro medio-grave en el que la guitarra y el piano acompañan a la voz.

Seguido de la repetición del coro se da paso a la sección instrumental sobre la estructura de la introducción donde la guitarra acompaña al piano que toca la misma melodía que en la introducción. A continuación, la primera guitarra ejecuta una melodía distinta a la ejecutada por el piano sobre la misma estructura armónica de la introducción.

Sección Instrumental Guitarra (1:58)

97 C#m G#7 G#7 C#m C#m

102 G#7 G#7 C#m C#m

106 C#7 C#7 F#m F#m

Verso 1 (2:17)

110 G#7 G#7 C#m C#m

El tiempo transcurrió...

(Anexo 4)

Rítmicamente el inicio de esta melodía es acéfalo, un compás antes de la forma. En sus características melódicas se distingue tanto de lo tocado por el piano como de lo cantado por la voz, particularidad resaltante en comparación a los vales antes analizados.

Se trata de notas del acorde en su mayoría que desarrollan el siguiente motivo rítmico de dos corcheas, silencio de corchea y dos corcheas encontrado por primera vez en el compás 98:

G#7

Compás 98 (Anexo 4)

Además, es reforzado por la distancia interválica de 3ra entre los dos pares de corcheas. Este motivo rítmico-melódico es seguido por un salto de 3ra ascendente para caer sobre un arpeggio descendente conectado por notas de paso diatónicas terminando en una nota de la triada, convirtiéndose en una semi-frase que es repetida hasta seis veces sobre los acordes de la forma para resolver en los compases 111, 112 y 113 sobre el arpeggio de cierre característico del género.

Sección Instrumental Guitarra (1:58)

97 C#m G#7 G#7 C#m C#m

102 G#7 G#7 C#m C#m

106 C#7 C#7 F#m F#m

Verso 1 (2:17)

110 G#7 Resolución C#m C#m

El tiempo transcurrió...

(Anexo 4)

El Beso

Hermanos Govea

Introducción Guitarra (0:15)

Verso 1 (0:30)

yo te quise...

(Anexo 5)

La melodía realizada tiene un inicio anacrúsico, característica afianzada del inicio de las melodías en el vals criollo; además rítmicamente se alterna con una subdivisión ternario sobre el compás de 3/4 al darle cierto énfasis en los compases 18, 20, 22 y 23 a la figura de negra con puntillo.

La guitarra empieza con una ornamentación escrita como apoyatura sobre la 3ra mayor de Do sostenido y Mi. Entre los guitarristas dedicados a la música criolla se conoce este recurso con el nombre de “trino”, usado en esta época con mayor frecuencia en géneros criollos como el tondero y la marinera, será manipulado por los guitarristas haciéndose muy popular en el estilo del vals criollo años más adelante. Este ornamento es usado en el compás 17 de anacrusa y en el compás 19, ambos en el segundo tiempo del compás.

Los nueve primeros compases se distinguen por el uso de 3ras paralelas, otro elemento característico que formará parte del estilo y que se consolidaría en esta época, para que los siguientes compases resalten las líneas melódicas más ligeras (corcheas) haciendo uso de notas del acorde unidas por notas de paso diatónicas en su mayoría y una cromática en la segunda mitad del tercer tiempo del compás 29 sobre el acorde de Fa sostenido menor. Las notas del arpeggio unidas por notas de paso continúan sobre la dominante principal de la tonalidad para llegar al I grado con un mi 6 en el primer tiempo del compás 32, para luego cerrar con el característico arpeggio melódico del acorde de Mi, iniciando con la séptima mayor en la primera corchea del segundo tiempo.

De la misma manera en que la primera guitarra intervino en respuesta a la voz principal en los versos del vals analizado antes, en esta versión de los Hermanos Govea la guitarra interpreta contratemas también en esta sección.

Verso I (0:30)

34 E B⁷ E E

38 G^{#m} C^{#m} B⁷ B⁷

42 B⁷ F^{#m} B⁷ F^{#m}

46 B⁷ B⁷ E E

50 E B⁷ E E

54 G^{#m} C^{#m} B⁷ B⁷

58 B⁷ F^{#m} B⁷ F^{#m}

62 B⁷ B⁷ E E

(Anexo 5)

La contramelodía ejecutada por la guitarra en el verso empieza en el segundo tiempo del compás 34, iniciando con la 6ta del I grado seguida por notas del acorde para finalizar en la 6ta de la dominante; esta misma melodía se encuentra en el compás 36 variando su rítmica. Las siguientes intervenciones se caracterizan por tocar notas del acorde además de la 5ta y 7ma de la dominante de la tonalidad en el compás 49 y 41; estas terceras son tocadas en articulación *staccato*. En la repetición del verso, en los compases 52 y 53, se hace uso nuevamente de la 6ta como tensión armónica. Finaliza los dos últimos compases con el característico cierre sobre el

arpeggio del acorde de tónica, ejecutando un *glissando*¹⁴ desde la 5ta hasta la fundamental del acorde cayendo en el primer tiempo del último compás.

La guitarra de función melódica principal también interviene tocando contramelodías en el coro.

Coro 1 (1:00)

66 B⁷ B⁷ E E

70 B⁷ B⁷ E E

74 G^{#m} G^{#m} C^{#m} C^{#m}

78 F^{#m} B⁷ E E

(Anexo 5)

Estas intervenciones, al igual que parte del verso, son 3ras y 4tas tocadás simultáneamente en *stacatto*, siendo el motivo rítmico de la melodía hecha por la guitarra en esta sección el siguiente:

$\frac{3}{4}$ ♩ ♪ ♪ ♩

Esta sección es finalizada por la guitarra ejecutando un bordón como cierre en el arpeggio del primer grado.

A continuación, le sigue la sección instrumental sobre la estructura armónica de la introducción. Esta sección es ejecutada primero por el piano acompañado por la segunda guitarra seguida por la primera guitarra. A diferencia del vals anterior grabado por Las Criollitas, la primera guitarra ejecuta la misma melodía que en la introducción variándola en los últimos cinco compases.

¹⁴Transición de una nota hasta otra más aguda o más grave, sin que exista una discontinuidad o salto al pasar de una a otra.

Sección Instrumental Guitarra (1:29)

98 E B7 B7 E E

103 B7 B7 E E

107 C#7 C#7 F#m F#m **Variación**

111 B7 B7 E **Verso 1 (1:45)**

tú eres mi dicha
y mi encanto...

(Anexo 5)

Esta variación comienza con saltos de 3ra, para luego a partir del segundo tiempo del compás 111, descender de forma diatónica seguido de un motivo de tres corcheas tocado tres veces.

F#m 3ra 3ra B7 3ra Motivo de 3ras B7

Compases del 110 al 112 (Anexo 5)

Tiene las mismas características rítmicas, exceptuando el compás 113 donde se usan tresillos de corcheas en el arpeggio ascendente del I grado conectado por notas de paso diatónicas y cromáticas que concluyen en la fundamental del acorde de tónica en el primer tiempo del último compás de la sección.

En el siguiente verso y repetición del coro, la primera guitarra sigue interviniendo con contramelodías de característica similares a las expuestas.

El final es sobre la cadencia de la dominante sobre el primer grado *a tempo*, una manera simple en comparación a los otros vales analizados, sin dar lugar al desenvolvimiento melódico del piano o guitarra. La primera guitarra toca en un registro agudo las triadas de los acordes de dominante y tónica.

Final (1:45)

115 F#m B7 E B7 E

(Anexo 5)

Según lo analizado, podemos concluir de los vales grabados a fines de los 40 a diferencia de los vales grabados en 1945 analizados antes, que:

- La guitarra de función melódica es distinta a la guitarra de función rítmico-armónica, quiere decir que hay una guitarra dedicada a intervenir melódicamente en la introducción y en la sección instrumental y otra dedicada a acompañar tanto la melodía ejecutada por la voz como la realizada por el piano y la guitarra de función melódica. Este hecho consolidaría posteriormente la inclusión de una primera guitarra en el marco instrumental del vals criollo de forma permanente, esta guitarra estaría encargada de intervenir melódicamente, y una segunda guitarra, se dedicaría a acompañar armónicamente tanto en el estudio de grabación como en las presentaciones en vivo.
- En los vales “Se va la Paloma” y “Dos Reliquias” grabados por Las Hermanas Martorell y el dúo Las Criollitas respectivamente, a pesar de pertenecer a dos grupos distintos de grabaciones (1945 y fines de los 40), comparten ciertas características estilísticas relacionadas estrechamente al rol que desempeña la guitarra en el vals. Un distintivo importante de resaltar en ambos vales es la intervención de la guitarra de función melódica únicamente en la sección instrumental y no en la introducción, característica que señala el proceso de adquisición de protagonismo de parte de la guitarra al todavía haber la posibilidad de prescindir de ella en la introducción del vals en su función melódica. Otro elemento resaltante que comparten ambos vales grabados, mencionado en el análisis, es el final ralentizado dejando en calderón el acorde de dominante, que da lugar a los últimos versos de la letra para terminar en el acorde tónica. Esta suspensión dejada por el acorde de dominante llenada en este caso por la voz, será en ocasiones usada por la guitarra de función melódica en grabaciones posteriores para ejecutar algún recurso ornamental en complemento de la melodía principal ejecutada por la voz. Como se dijo, esta característica es posiblemente heredada del bolero, mexicano o cubano.
- La presencia de la guitarra de función melódica principal en la introducción no está garantizada, pero tiene lugar en la sección instrumental. Están presentes recursos como el inicio anacrúsico, el uso de 3ras paralelas, el uso de bordones con aproximaciones cromáticas y notas del acorde, las melodías ejecutadas por la guitarra son construidas con

arpeggios y escalas diatónicas propias del acorde y el cierre de cada sección con un arpeggio del primer grado de la tonalidad acentuando la última nota.

- La guitarra acompañante, de función rítmico-armónica, toca los acordes en posiciones avanzadas de la guitarra, para ejecutar el stacatto, hace uso de enlaces diatónicos y cromáticos en los bordones complementando el acompañamiento, hace uso también de la dominante secundaria del cuarto grado o la dominante del segundo en el compás 10 de la estructura de 16 compases, dependiendo de si el vals esta tonalidad menor o mayor.

En las introducciones analizadas, tanto las de 1945 como las de fines de los años 40, se encuentran elementos estilísticos que serán tomados por los guitarristas de la época como características inherentes de una introducción de un vals criollo, por lo que serán utilizados cada vez con más frecuencia en las grabaciones de los años siguientes.

2.2. Elementos característicos del estilo de la guitarra en las introducciones de vales grabados en la década de 1950.

Para fines de la década del 40, la música criolla afectada por el cine y la radiotelefonía adquiere características ya descritas de estilo y ejecución, como la aparición del guitarrista criollo profesional dedicado al conjunto estable de la radio, la reducción de los vales a solo dos partes, la desaparición de la introducción propuesta por el compositor dando libertad al intérprete de plasmar en la grabación su propia creación, etc. (Santa Cruz, 1989: 78). La radio contribuye a que los estilos guitarrísticos en el vals relacionados a ciertos personajes y barrios dejen de ser exclusivos de estos lugares y se difundan entre distintos intérpretes del género; además la competencia entre distintas emisoras radiales incita a que los artistas mejoren su nivel interpretativo, exigiendo a muchos a dedicarse profesionalmente al quehacer artístico, provocando que se marque una notoria diferencia entre aquellos cuya producción se exhibía en grabaciones y radioemisión, del grupo de aficionados dedicados a “jaranear” en sus barrios (Santa Cruz, 1989: 80, 84).

Los cambios dados principalmente entre la década del 40 y 50 dan inicio a una época que es identificada por algunos estudiosos y conocedores del tema como la “Edad de Oro” de la música criolla. Esta época fue alimentada por distintos factores además de los cambios mencionados, uno de ellos fue el intento de institucionalización del criollismo a partir de la creación de “Centros Sociales Musicales”. Estos eran asociaciones de personas aficionadas al

género criollo que buscaban preservar la tradición musical criolla y servir de punto de reunión para que tanto cantantes como guitarristas tuvieran donde dar libertad a su inspiración noche a noche (Santa Cruz, 1989: 80-81). Los espacios y fuentes para el intercambio y la interacción de conocimientos y estilos entre los músicos criollos aumentaron, ocasionando que se comiencen a encontrar prácticas en común entre músicos criollos con mucha más frecuencia que antes. Por ejemplo, se comenzó a estandarizar las estructuras armónicas usadas para las introducciones, se hizo habitual encontrar en la introducción de una grabación pasajes melódicos y elementos ornamentales de características muy similares a otra introducción grabada para otro vals, incluso en distinta tonalidad. Se estaba generando la construcción de un estilo para la guitarra en el vals criollo de manera espontánea impulsado por el contexto y los factores no necesariamente vinculados con la música, como la radio o el cine, u otros si relacionados con el quehacer musical como la creación de Centros Sociales Musicales.

Sumado a los nuevos espacios de interacción para el guitarrista criollo de la época, un elemento importante también fue la fijación de un catálogo de valeses debido a su popularidad y a su emisión frecuente en las radios (Santa Cruz, 1989: 87-89). Dicho de otra manera, el repertorio criollo priorizó algunas canciones sobre otras, esto ocasionado entre otras razones a que compositores como Manuel Covarrubias, Augusto Rojas, Victor Correa, etc. comenzaran a restringir su obra a la radio debido a la popularización de compositores contratados por estas y por la comercialización de composiciones entre los “nuevos” compositores-intérpretes y las emisoras de radio.

Como en épocas anteriores, el vals lucha por su popularidad entre la población limeña, popularidad que es en parte mantenida por los éxitos repetitivos de la radio y por las pistas de baile limeñas. Santa Cruz cuenta como en fiestas familiares y en reuniones luego de que la orquesta interpretaba todo su repertorio, la gente joven le solicitaba tocar un “valsecito”, término en diminutivo con el que se refería al vals criollo con la intención de restarle importancia y darle cierto grado de informalidad para que el pedido sea aprobado por la orquesta de turno (Santa Cruz, 1989: 89). Este tipo de orquestas difundieron un tipo de vals que se hizo popular en la época, cuyo arreglo utilizaba el molde orquestal del tango dando lugar a un *vals instrumental*. Muchas de estas orquestas, debido a la espontaneidad del compromiso y al momento en que se le solicitaba, ejecutaban el vals “de a oído”, quiere decir sin ensayo previo y sin un arreglo establecido. Sin embargo, la práctica de este vals mejoro sus estándares con orquestas como la de

Rodolfo Coltrinari o la de Jorge Huirse, que contribuyeron a que el vals tenga un carácter interpretativo de un nivel musical más complejo al acostumbrado por el tradicional criollo limeño. Los formatos de orquestas comunes en esta época de principios de los 50 eran las conocidas como *orquestas de jazz*, formadas por piano, bajo, batería y guitarra, cuatro saxofones, dos trompetas, trombón de vara y un cantante; y *la orquesta típica argentina*, formado por piano, bajo, bandoneón, primer y segundo violín y un cantante (Santa Cruz, 1989: 90).

La moda de los formatos en los marcos instrumentales no solo se estableció en las orquestas que interpretaban el vals instrumental, también llegó a las agrupaciones dedicadas a la grabación de discos, procedentes de dúos y solistas. Como se mencionó en el capítulo anterior, la moda procedente de los tríos intérpretes del bolero mexicano como Los Panchos, por ejemplo, influyó fuertemente en la formación de muchos conjuntos peruanos dedicados a la interpretación del cancionero criollo (Lloréns y Chocano, 2009: 154-155). Entre fines de los 40 e inicios de los 50 aparecieron distintas agrupaciones en formato de trío como Los Cholos, Los Morochucos, Los Embajadores Criollos, Los Romanceros Criollos, Los Criollos, Los Peruanos, Los Rimenses, Los Galanes, El Trío de Lima, Los Chamas, etc. La popularización de agrupaciones de formato fijo dedicadas a la interpretación y grabación de vales criollos, sumado al desarrollo de la industria del disco en el país, contribuyeron al inicio de la “Edad de Oro”, tanto para los compositores como para intérpretes, donde los estándares de grabación le exigieron al guitarrista una mayor capacitación técnica, incitándolo a tomar elementos estilísticos de los contextos musicales de dónde provenía y del bagaje musical alimentado por las grabaciones hechas por otros guitarristas años antes.

Como representantes de esta época y responsables de haber afianzado un estilo en la guitarra del vals criollo, se escogieron tres de los tríos más representativos de este periodo: Los Morochucos, Los Embajadores Criollos y Los Troveros Criollos. En las grabaciones de la guitarra en los siguientes vales se analizará las características resaltantes que, a comparación de las introducciones de las grabaciones antes analizadas, puntualizaron el estilo de la guitarra en el vals, catapultado de aquí en adelante como el estilo predominante de la “guitarra criolla”. Este análisis partirá de dos grabaciones del periodo inicial de Los Morochucos (1949 y 1950), para poder comparar los elementos del estilo guitarrístico encontrados en las grabaciones hechas en esta década de 1950 por Los Embajadores Criollos y Los Troveros Criollos.

Alrededor del año 1945, Los Morochucos nacieron como un dúo formado por Augusto Ego Aguirre y Luis Sifuentes presentados con ese nombre en Buenos Aires y en Lima como Los Chamacos, donde interpretaban música mexicana. Eran transmitidos en radios como Miraflores y Mundial; Armando Ortiz Lambert les cambió el nombre por el de Morochucos y le sugirió interpretar música criolla en vez de mexicana. Es en Buenos Aires que Sifuentes fallece debido a una peritonitis. Llegando a Lima, Ego Aguirre reconfiguró el dúo junto con Dante Miller, sin mucho éxito. Mientras en Lima se hacía popular la apertura de centros nocturnos conocidos como *boites*, salones para comer y bailar dirigidos principalmente a la clase alta limeña; uno de los más famosos fue el Grill Embassy, donde el dueño Víctor Picasso buscó ofrecer el mejor espectáculo criollo. Ego Aguirre junto al cantor de tangos y boleros, Alejandro Cortez y el guitarrista Óscar Avilés que venía de un fugaz pase por Los Trovadores del Perú y de pertenecer a algunos conjuntos estables de radios como Radio Nacional y Radio Victoria, forman juntos el trío Los Morochucos (Serrano, 1994: 89-92). Para el año 1947 el único estudio de grabación en Lima estaba implementado en la sala del domicilio particular de un chileno apellidado Calcagno. Por encargo de un señor de apellido Gutiérrez, Los Morochucos grabaron sus primeros temas en este estudio, con apenas tres micrófonos conectados a una sola línea; estas grabaciones se hacían en acetatos que tenían una duración exacta de tres minutos, las canciones no podrían durar ni un segundo más (Serrano, 1994: 98).

Es en este estudio ubicado en la calle Piedra por donde pasaba el tranvía, donde Los Morochucos grabaron éxitos como “Hermelinda”, “China Hereje”, “La Pasionaria”, “El huerto de mi amada”, etc. Estos discos fueron fabricados y comercializados por el mencionado señor Gutiérrez, pero al poco tiempo salieron al mercado con el sello Sono Radio, contribuyendo a la popularidad del trío (Serrano, 1994: 998).

El primer vals en analizar es el titulado “El huerto de mi amada”, composición perteneciente a Felipe Pinglo Alva, de quien Los Morochucos tomaron muchos de sus temas junto a otros grandes compositores como Pablo Casas Padilla, Eduardo Márquez Talledo, Chabuca Granda, etc. Esta grabación, del año 1949, es la segunda versión que se llevaba al disco de este vals, la primera probablemente fue la hecha por Los Trovadores del Perú a mediados de los 40.

Esta versión aparentemente se grabó en tonalidad de Fa mayor, aunque por ciertas características como: el uso de armónicos naturales ejecutando notas del acorde de Fa mayor; la

versión que fue grabada años más tarde por los mismos Morochucos; y los testigos que presenciaron la interpretación de este mismo vals en vivo, se podría inferir que en realidad se grabó en Mi mayor. La razón que lleva a pensar que se grabó en Mi mayor, es por la reproducción del disco de carbón, ya que, debido a las características de la reproducción en el gramófono de 78 revoluciones por minuto (RPM), el número de revoluciones podía verse afectado por el estado del artefacto, haciendo que la reproducción se diera a más, o menos velocidad, afectando la calidad de la emisión del sonido escuchándose en una tonalidad distinta a la grabada. Un factor que apoyaría la posibilidad que efectivamente se grabó en Fa mayor es la afinación de la guitarra de Óscar Avilés; según guitarristas allegados a él, aseguran que solía afinar su guitarra medio tono por debajo de la afinación estándar, esto para acceder a agudos “más cálidos”, este hecho abre la posibilidad que para esta grabación haya hecho lo contrario a lo habitual, y haya afinado la guitarra medio tono arriba de la afinación estándar grabando este vals en Fa mayor, posiblemente a pedido de Alejandro Cortez, debido a que se elogiaba las voces masculinas altas, y para esto la versión tenía que interpretarse en una tonalidad alta, tanto para la voz como para la guitarra, como Fa mayor.

Sea una tonalidad o la otra, para fines prácticos de lectura y análisis, la presente transcripción se realizó en tonalidad de Fa mayor (como se puede escuchar en la grabación usada para transcribir), entendiendo como si la guitarra se hubiese afinado medio tono por encima, es decir en Fa.

La introducción tiene una estructura de 20 compases no convencional en comparación a la identificada de 16 compases. En interesante resaltar que en la estructura armónica de 16 compases reconocida antes, se hace uso de los acordes de tónica y dominante de la tonalidad como ejes, alimentados por la dominante secundaria hacia el II grado en el compás 9 y 10 en el caso de un vals en tonalidad mayor; en cambio, la estructura de 20 compases usada en este caso alterna los grados I y V de tónica y dominante respectivamente cada dos compases encargándole la responsabilidad de darle variación, tensión y quiebre a la melodía ejecutada por la primera guitarra.

El huerto de mi amada
Los Morochucos (1949)

Guitarra afinada en Fa Felipe Pinglo Alva

Introducción Guitarra (0:05)

Verso 1 (0:30)

Si pasas por la vera...

(Anexo 6)

El marco instrumental del trío formado por dos guitarras y tres voces, siendo la de Alejandro Cortez la principal, no restringía el papel de guitarra de función melódica principal solamente a Óscar Avilés; tanto en vivo como en grabaciones, Augusto Ego Aguirre salía del papel de segunda guitarra e intervenía con pasajes melódicos alternando el rol de primera y segunda guitarra con Avilés. Esta grabación no es la excepción, siendo Ego Aguirre el encargado de ejecutar los primeros acordes hasta el acento del primer tiempo del compás 9.

A nivel armónico, sobre los grados I y V, Ego Aguirre utiliza tres notas tocadas en las tres primeras cuerdas de la guitarra, para el I grado la triada mayor sobre la fundamental y para el V, la 3era, 7ma y fundamental del acorde dominante, es decir, en primera inversión. Rítmicamente a partir del compás 5, hace referencia a la subdivisión ternaria siendo la célula rítmica la negra con puntillo.

A partir del compás 10, con un inicio acéfalo, Avilés interpreta una bordadura sobre la fundamental del acorde, pasando por la 6ta y fundamental para caer sobre la 3era de la dominante en el compás 11. Esta figura se repite en el siguiente compás sobre el Do séptima para caer sobre la 3era y 5ta del Fa mayor tocadas simultáneamente. Desde el compás 18, primera y segunda guitarra reproducen una melodía con características delimitadas; la primera ejecuta 3eras

Verso 1 (0:30)

(Anexo 6)

Esta melodía empieza por tocar los primeros acordes en segunda inversión, agregando melódicamente la 5ta del Fa mayor entre los compases 25 y 26. Las siguiente contramelodías son respuestas inmediatas a la voz, haciendo uso de la 7ma en el acorde de La séptima de dominante y de una doble bordadura a la fundamental del Re menor para resolver en la 3ra del mismo acorde en el compás 34.

Sobre la dominante de la tonalidad en los 37 y 38, la contramelodía es iniciada en la segunda mitad del primer tiempo, elemento característico de las melodías en respuesta a la voz, pasando por el arpeggio para resolver por nota de paso cromática en el primer tiempo del compás 38 sobre la 7ma del acorde, dándole un carácter de tensión permitiendo repetir la estructura dándole paso al Fa mayor en el compás 39.

compases 37 y 38 (Anexo 6)

Este mismo recurso se utiliza sobre el IV grado en los compases 47 y 48 y sobre I y V/II en los compases 49 y 50, pasando por el arpeggio y resolviendo por nota de paso cromática

pero esta vez a la fundamental del acorde, al Si bemol mayor y al Re séptima de dominante, respectivamente.



compases 47 y 48 (Anexo 6)



compases 49 y 50 (Anexo 6)

Es necesario resaltar el uso de dominantes secundarios en esta sección, tanto para el VI grado como para el II grado de la tonalidad, dando una plataforma armónica con mayores posibilidades melódicas a las intervenciones de la primera guitarra.

Esta sección es finalizada por la primera guitarra complementando la ejecución de la segunda guitarra tocando los bajos de los acordes unidos por notas de paso diatónicas en figuras de negra con puntillo en los compases 51 y 52, siendo parte de la cadencia II-V-I que dará paso al Coro modulando a la paralela menor de la tonalidad, es decir a Fa menor.

Coro (1:21)

55 Fm Fm C7 Fm Fm

60 Fm Fm C7 C7

64 C7 C7 C7 C7

68 C7 C7 Fm Fm

72 C7 C7 Fm Fm

76 F7 F7 Bbm Bbm

80 Bbm Bbm Fm Fm

84 C7 C7 Fm F7

88 Bbm Bbm Fm Fm

92 C7 C7 Fm Fm

Sección Instrumental Guitarra (1:37)

cierres a cargo de la 2da guitarra

(Anexo 6)

El inicio del coro se da luego de haber *ralentado* el *tempo*, y es la primera guitarra que da pie a volver *a tempo* con un arpeggio ascendente sobre el acorde de tónica de la tonalidad menor en el compás 55. Luego del pasaje melódico descendente ya dentro del compás de 3/4 en el compás 56, se hace uso de *glissandos* para pasar a la fundamental del Do séptima en el compás 57; las contramelodías ejecutadas por la guitarra de función melódica principal están caracterizadas por ser 3ras y 4tas tocadas en contratiempo. Desde el compás 63 sobre la dominante de la tonalidad, la primera guitarra complementa nuevamente con *bordones* sobre los bajos de los acordes, para luego en los compases del 65 al 67 tocar la fundamental de la dominante a contratiempo. Este pasaje resuelve en el primer grado de la tonalidad en el segundo tiempo del compás 70, tocando los armónicos naturales de las tres primeras cuerdas producidos en el traste N° 12, que al ser están afinadas de arriba hacia abajo como Fa, Do y Lab, producen el arpeggio de Fa menor. Lo que continua se mantiene dentro de las características descritas en el uso de 3ras y 4tas en contratiempo seguido de *bordones* en el IV grado en los compases 79 y 80. La primera guitarra vuelve a intervenir en esta sección con una melodía en respuesta a la voz principal desde el compás 86 hasta el 91 sobre el I grado, la dominante hacia el IV grado, IV grado y nuevamente el I; esta melodía se caracteriza por hacer uso de notas de paso diatónicas (NPD) y cromáticas (NPC) entre el arpeggio de cada acorde tanto en dirección descendente como ascendente.

The image displays two staves of musical notation in a 3/4 time signature. The first staff covers measures 84 to 87. Measure 84 has a C7 chord. Measure 85 has a C7 chord. Measure 86 has an Fm chord with three notes circled in red, labeled 'NPC'. Measure 87 has an F7 chord with two notes circled in blue, labeled 'NPD'. The second staff covers measures 88 to 91. Measure 88 has a Bbm chord with one note circled in red, labeled 'NPC'. Measure 89 has a Bbm chord with one note circled in blue, labeled 'NPD'. Measure 90 has an Fm chord with two notes circled in blue, labeled 'NPD'. Measure 91 has an Fm chord with two notes circled in blue, labeled 'NPD'.

Compases del 84 al 91 (Anexo 6)

El cierre sobre el arpeggio del acorde de tónica es realizado por la segunda guitarra, permitiendo así que la primera guitarra pueda dar un inicio acéfalo a la melodía de la sección instrumental en el compás 95.

Sección Instrumental Guitarra (1:57)

(Anexo 6)

La estructura armónica usada para la sección armónica pasa por los grados I y V nutridos por el IV grado y el dominante secundario para el V grado. Desde el compás 95, Avilés introduce la melodía en *stacatto*, tocando 3ras diatónicas ornamentadas por *mordentes*¹⁵ y apoyaturas.

Compases 97 y 98 (Anexo 6)

Compases del 99 al 102 (Anexo 6)

Esta apoyatura a modo de ornamento melódico, como ya se mencionó antes, es conocida en el vocabulario del guitarrista criollo como “trino”, recurso que se verá con mucha frecuencia en las grabaciones de esta época de inicios de los años 50 y que será explicado más adelante.

En los primeros ocho compases (del compás 96 al 103), podemos encontrar un periodo musical de cuatro frases, las tres primeras antecedentes y la última frase consecuente.

¹⁵ Adorno melódico que consiste en tocar la nota principal con una alternancia rápida con la nota inmediata superior o inferior por grado conjunto.

Compases del 95 al 102 (Anexo 6)

Las frase 2 y 3 basan su desarrollo melódico en la frase 1, caracterizada por iniciar con una bordadura y luego ascender o viceversa.

La frase 1 y 2 tienen cierto grado de reiteración de la melodía ejecutada por la voz al inicio del verso 1 (del compás 22 al 25). A continuación, se señalarán las figuras melódicas similares encontradas en ambas frases.

Compases del 22 al 25 (Anexo 6)

Compases del 96 al 99 (Anexo 6)

Las cuatro figuras melódicas demuestran la procedencia al verso de la melodía usada en la sección instrumental por la guitarra de función melódica principal.

Esta sección finaliza con una melodía de 3ras paralelas ascendentes unidas por *glissandos* sobre la alternancia de los grados V y I, para luego en el tercer tiempo del compás 104 descender sobre el arpeggio del acorde unido por notas de paso diatónicas y culminar en el característico arpeggio de cierre sobre el acorde de tónica hacia la triada de Fa menor ejecutado en armónicos naturales sobre el traste N°12 de la guitarra.

Compases del 104 al 108 (Anexo 6)

Después de la sección instrumental se da paso al coro nuevamente, que es introducido de la misma forma en que se dio pase del verso 1 al coro la primera vez; *ralentado* el *tempo* para que la primera guitarra de el pie para volver *a tempo*, esta vez ejecutando la triada del I grado con armónicos naturales, seguido de un arpeggio descendente sobre el mismo acorde, en articulación *stacatto* y adornado por un mordente en el primer tiempo del compás 109.

Coro (2:12)

107 Fm Fm C7 Fm Fm
Quién quiera...

112 Fm Fm C7 C7

116 C7 C7 C7 C7

124 Fm Fm Fm Fm 5

128 F7 F7 Bbm Bbm

132 Bbm Bbm Fm Fm

136 C7 C7 Fm F7

140 Bbm Bbm Fm Fm

ritmo de marinera

(Anexo 6)

La contramelodía ejecutada por la guitarra continua en el compás 112, ingresando en la segunda mitad del primer tiempo con notas del arpeggio unidas por notas de paso diatónicas. En los compases siguientes sobre la dominante de la tonalidad (a partir del 114), Avilés ejecuta a contratiempo un unísono de la 9na menor del acorde (Re bemol) seguido inmediatamente por una

2da menor, utilizando la disonancia como recurso ornamental contribuyendo al carácter ya disonante del acorde de dominante para resolver al I grado de la tonalidad. Por dos compases (119 y 120) la guitarra ejecuta en registro grave la 7ma y tónica antecedida por una nota de paso diatónica. Durante los compases del 124 al 126 la guitarra ejecuta la contramelodía en 3ras y 4tas sobre el arpeggio del acorde de Fa menor, ingresando a contratiempo y adornado por un mordente. Luego se dedica a complementar lo ejecutado por la segunda guitarra acompañando en los bordones (bajos de la guitarra) a partir del compás 127. Entre figuras de negra y blanca se prioriza las notas del arpeggio (A) uniéndolas con notas de paso diatónicas (NPD) y cromáticas (NPC).

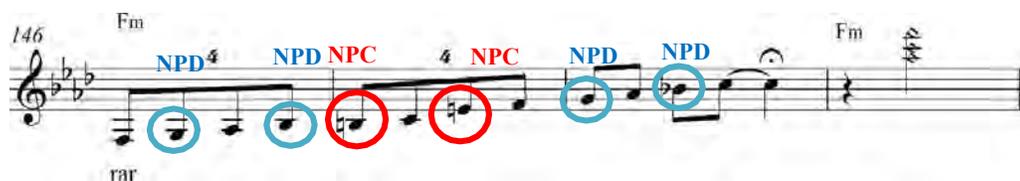
Compases del 124 al 135 (Anexo 6)

A partir del compás 140 se modula rítmicamente a 6/8, compás de marinera limeña durante cuatro compases para luego dar pase al final.

(Anexo 6)

En el compás 144, Avilés toca tres notas de la dominante: 5ta, 7ma y 3ra, omitiendo la fundamental. Mantiene en calderón el segundo tiempo del compás y vuelve a intervenir en respuesta a la voz principal en el compás 145 ejecutando el mismo acorde de Do séptima. La resolución al acorde de tónica se da también en respuesta a la voz principal, que da cierto espacio

para que la guitarra de función melódica toque el arpeggio de Fa menor, unido por notas de paso diatónicas (NPD) y cromáticas (NPC) en figura de cuatrillos de corchea, para finalizar en la triada de Fa menor tocada en armónicos naturales en el segundo tiempo del último compás.



Compases del 146 al 149 (Anexo 6)

Esta grabación goza de características que para la época formaban parte de la lista de elementos estilísticos que eran parte de la ejecución de la guitarra en el vals criollo, como por ejemplo el uso de 3ras y 4tas, los grados conjuntos, las notas de paso cromáticas y diatónicas, el arpeggio de cierre sobre el I grado, la intervención de la melodía en la segunda mitad del primer tiempo del compás, el *stacatto*, los mordentes, “el trino”, etc.

Pero también Oscar Avilés y en parte Augusto Ego Aguirre, proponen desde su interpretación variaciones a lo acostumbrado, estableciendo de alguna forma una adaptación de los elementos estilísticos mencionados al repertorio llevado al disco. Para entender mejor el estilo de Oscar Avilés junto a Los Morochucos y la contribución de este a la consolidación del estilo de la guitarra del vals criollo, pasaremos a analizar otra de las grabaciones hecha en esta etapa de inicios de la década de los 50.

El siguiente vals grabado por Los Morochucos en analizar, se titula “Hermelinda” de la autoría de Alberto Condemarin con letra de Enrique Príncipe y Satorres. Esta grabación pertenece, al igual que la anterior, al grupo de grabaciones realizadas en la casa de Calcagno, luego puesta a la venta en el año 1950 por Sono Radio.

La versión grabada en Mi menor tiene una introducción con una característica resaltante, al darle el protagonismo absoluto a la primera guitarra de Oscar Avilés, ejecutando la melodía en una textura monofónica¹⁶ y en *tempo rubato*¹⁷

¹⁶ La textura monofónica hace referencia a la **monofonía**, tipo de textura más simple que consiste en una línea melódica sin acompañamiento musical.

¹⁷ Término musical que se utiliza para referir a la aceleración o desaceleración del *tempo* de una interpretación a discreción del intérprete.

Hermelinda

Los Morochucos (1950)

Letra de
Enrique Príncipe y Satorres
Música de
Alberto Condemarin

Introducción Guitarra

Tempo rubato

(Anexo 7)

Destaca el uso de 6tas diatónicas ornamentadas por apoyaturas (compás 2) en la frase inicial, frase que descansa en la nota Re. Es seguida por una melodía descendente de 3ras diatónicas ejecutadas en *stacatto* culminando, a través de nota de paso cromática por apoyatura (“trino”), en la 3ra mayor sobre Si, en duración de blanca con puntillo. Esta 3ra mayor es seguida por la 3ra menor sobre Do sostenido y la 3ra mayor sobre Do natural, adornada por una apoyatura. La siguiente frase es introducida en el segundo tiempo del compás 7, alternando 3ras diatónicas descendentes hasta llegar a la 3ra mayor sobre Sol. A partir del compás 11, en la segunda mitad del segundo tiempo y en articulación de *stacatto*, la guitarra ejecuta 3ras en referencia al acorde de Si séptima de dominante, tocando el acorde completo en el compás 13 y resolviendo a Mi menor en el compás 14.

El toque de Oscar Avilés, en las grabaciones de estos años y en adelante, se caracterizó por priorizar en la pulsación de la mano derecha el dedo índice, el medio y el pulgar, para la ejecución de bordones y digitaciones rápidas.

Si se tuviera que armonizar esta sección, es decir, los acordes que tocaría la guitarra de función rítmico-armónica, se alternarían entre los grados I y V.

Inmediatamente completado el acorde de Mi menor en el compás 14, la voz introduce el tempo de $\frac{3}{4}$ al tema con la letra del verso 1. La guitarra interviene en respuesta a la voz ejecutando contramelodías empezando en la segunda mitad del primer tiempo del compás.

Verso 1 (0:24)

a tempo

15 Em B7 Em Em

Escucha amada mía...

19 Em C7 B7 B7

23 B7 B7 B7 B7

27 B7 B7 Em Em

31 Em B7 Em Em 3

35 E7 Am Am Am 3 3 3 3

39 Am Am Em Em

43 B7 B7 Em Em

(Anexo 7)

En contestación a la voz principal, la guitarra de Avilés responde con el arpeggio de Mi menor complementado por notas de paso y una anticipación de la 5ta del Si séptima, acorde del siguiente compás, donde culmina dicha frase en la 3ra de este acorde en el primer tiempo del compás 16. Esta figura se repite sobre el I grado, donde la melodía desarrollada por una bordadura en semicorcheas a la 5ta del acorde en el compás 17, culmina en la 3ra del acorde en el primer tiempo del compás 18.

En el compás 19 se ejecuta el I grado con la 7ma menor sin la fundamental. La guitarra vuelve a intervenir en el compás 21 tocando el arpeggio ascendente del V grado con 7ma armonizado por 3ras debajo de la melodía, terminando en un *glissando* hacia 5ta y 7ma del acorde en el primer tiempo del compás 22. Esta melodía es respondida por otra serie de 3eras sobre el arpeggio del mismo acorde de Si séptima, pero esta vez descendente, culminando de la misma forma sobre la fundamental y la 3ra en el primer tiempo del compás 24.

Compases del 21 al 24 (Anexo 7)

Como se analizó en el vals anterior, Oscar Avilés solía alternar el registro agudo de las contramelodías con pasajes ejecutados en los bordones a manera de complemento de la guitarra de función rítmico-armónica. En el compás 26 ejecuta en el bajo notas de paso cromáticas hacia la fundamental del V grado en el siguiente compás, para luego marcar dicho acorde con un rasgueo ascendente.

Compases del 26 al 28 (Anexo 7)

Resuelve en el I grado ejecutando a contratiempo 4ta y 3ras sobre el arpeggio de Mi menor llegando a estas por *glissandos*, seguido de un rasgueo ascendente de este acorde en el segundo tiempo del compás 30.

Compases 29 y 30 (Anexo 7)

En la repetición de la forma a partir del compás 31, la guitarra de función melódica interviene en la segunda mitad del primer tiempo con la fundamental del I grado, resolviendo en la 3ra del V grado adornada por una apoyatura. En el compás 33, sobre el Mi menor, se presenta una figura rítmica de similares características a la usada en el compás 17, siendo esta vez una melodía ascendente y descendente en semicorcheas que desencadena en el arpeggio del acorde unida por una nota de paso diatónica ornamentada por apoyaturas en tresillo de negra.

Compases 17 y 18 (Anexo 7)

Compases 33 y 34 (Anexo 7)

A continuación, se da paso a la dominante secundaria del IV grado, Mi séptima, tocando 3ra y 7ma en el primer tiempo del compás 35. Se resuelve sobre el La menor a partir del segundo tiempo del compás 37, ejecutando el arpeggio del acorde unido por notas de paso diatónicas (NPD) y cromáticas (NPC) en tresillos de corchea.

Compas 37 y 38 (Anexo 7)

Sobre el mismo La menor –segundo tiempo del compás 39- la guitarra ejecuta un mordente a la fundamental, culminando en el primer tiempo del compás 40 sobre la 6ta mayor del acorde.

Compas 39 y 40 (Anexo 7)

La intervención de la guitarra de función melódica en el verso finaliza con una serie de 3ras sobre el I grado a partir de la segunda mitad del primer tiempo del compás 41. Esta melodía, armonizada en 3ras por debajo, posee notas del arpeggio unidas por bordadura y notas de paso diatónicas (NPD). Finaliza en la 3ra y 5ta del acorde a través de un *glissando* dos veces en el compás 42.

Compas 41 y 42 (Anexo 7)

Como se mencionó antes, el rol de la guitarra de función melódica en Los Morochucos era repartido entre Avilés y Ego Aguirre, permitiendo en las interpretaciones en vivo y en las grabaciones una primera guitarra de particular autonomía al no tener necesariamente que cumplir con ciertos pasajes melódicos que ya eran parte del estilo, como el cierre en el arpeggio del I grado de la tonalidad. El final del verso es un ejemplo de esta afirmación, al ser la segunda guitarra la encargada de cerrar en los bordones con el arpeggio de Mi menor.

Compas del 44 al 46 (Anexo 7)

En el coro, la guitarra de función melódica se encarga principalmente de responder a la melodía interpretada por la voz de Alejandro Cortez.

Coro (1:01)

47 Em E7 Am Am
Qué triste amada mia...
3 3

51 B7 B7 Em Em
3 3

55 Em E7 Am D

59 G B7 Em Em

63 Em E7 Am D

67 G B7 Em Em
3 3

Sección Instrumental Guitarra (1:27)

(Anexo 7)

La primera contramelodía de esta sección se da sobre el IV grado comenzando en el segundo tiempo del compás 49, con la misma figura melódica-rítmica de tresillos de corchea del compás 37, esta vez resolviendo en la 3ra del acorde en el siguiente compás.

En el compás 51, la melodía se introduce en la segunda corchea del primer tiempo llegando a través de un *glissando* a la 7ma de la dominante de la tonalidad. Esta 7ma se desplaza hacia la 3ra en el siguiente compás pasando por notas de paso diatónicas en semicorcheas sobre el tercer tiempo del compás 51. La 3ra del Si séptima da un salto hacia la 6ta apoyado por una nota fantasma¹⁸ en semicorchea.

51 B7 B7

Compases 51 y 52 (Anexo 7)

¹⁸ Nota musical con valor rítmico, pero sin una altura clara, de carácter percusivo. Se da cuando el valor musical de esta nota es más rítmico que melódico.

En el compás 53, sobre el I grado, se ejecuta el arpeggio del acorde con bordadura diatónica inferior y superior, terminando por *glissando* en la 5ta en el primer tiempo del siguiente compás.



Compases 53 y 54 (Anexo 7)

En el siguiente compás, la primera guitarra ejecuta el Mi menor partiendo de la fundamental seguida de la 3ra y 5ta tocadas en el segundo tiempo. Luego de la dominante secundaria hacia el IV grado en el compás 56, el La menor es ejecutado en el compás 57 en semicorchea con acento en el primer tiempo; esta figura rítmica se repite en los compases del 58 al 60 para los acordes de Re mayor en segunda inversión, Sol mayor en fundamental y Si séptima en segunda inversión, respectivamente. El Si séptima resuelve en el compás 61 sobre el I grado ejecutando en el segundo y tercer tiempo del compás la triada menor en armónicos naturales sobre el traste N°12 de la guitarra, ligando el tercer tiempo a los dos primeros tiempos del siguiente compás.

Compases del 55 al 62 (Anexo 7)

A partir del compás 63 los 3/4 modulan rítmicamente a 6/8, llevando los grados armónicos I, V/IV, IV y V/III al ritmo de marinera. El “tundete” propio del vals vuelve en el compás 67, ejecutado solamente por la segunda guitarra.

A continuación, la sección instrumental empieza un compás antes (compás 70) de la estructura armónica destinada para esta parte.

(Anexo 7)

79 E7 E7

81 Am Am

83 G B7 Em Em

87 B7 B7 Em Em

91 B7 B7 Em Em

95 E7 E7 Am Am

99 G B7 Em G

103 G B7 Em Em **Puente (2:06)**

Seré tu fiel amante...

2da guitarra Em Em

(Anexo 7)

Con un inicio acéfalo, la melodía del compás inicial de la sección instrumental se centra en la 5ta del I grado, tocado en tresillos de semicorchea ornamentado por un mordente superior y una bordadura cromática inferior.

70 Em Mordente Bordadura

3 3

Compás 70 (Anexo 7)

En el compás 71, Avilés inicia el pasaje melódico que caracteriza esta interpretación en particular. Como cuenta Raúl Serrano en las memorias relatadas por el mismo Oscar Avilés: “Con ese vals (Hermelinda), Avilés se lucía ejecutando un mordante que, cuando se presentaban en el Embassy, la gente aplaudía de pie, ya que se apagaban todas las luces y solo un cañón iluminaba sus manos y su guitarra.” (1994: 99).

Este pasaje melódico en semicorcheas consta de una ligadura descendente seguido de una bordadura cromática inferior, ambas figuras en torno a la nota Si, formando así un motivo rítmico-melódico.



Motivo de la sección instrumental

Este motivo es repetido durante 14 compases (del 71 al 84) de los 16 que componen la sección, pasando por los grados armónicos de la estructura, con una variación en los compases 81 y 82 donde la bordadura cromática se hace diatónica.

Compases del 79 al 82 (Anexo 7)

La estructura armónica de la sección instrumental, a diferencia de la introducción, respeta la estructura de 16 compases para una introducción en tonalidad menor. A continuación, se presenta una comparación entre la estructura usada en esta sección con la señalada en el subcapítulo anterior como de uso común en las grabaciones de antes de 1950.

V ⁷ V ⁷	I I	V ⁷ V ⁷	I I
V ⁷ V ⁷	I I	V ⁷ V ⁷	I I
V/IV V/IV	IV IV	V/IV V/IV	IV IV
III V ⁷	I I	V ⁷ V ⁷	I I

Estructura armónica Sección Instrumental “Hermelinda”

Estructura armónica, grabaciones antes de 1950

En los valeses que fueron grabados en los dos grupos señalados anteriormente (de 1945 y fines de los 40), podemos encontrar que la estructura armónica usada para la introducción fue usada en la sección instrumental, en algunos casos repitiendo la melodía, en otros repitiendo con alguna variación en el final y en otros teniendo un desarrollo melódico distinto al de la

introducción. En este caso en concreto, vemos que la introducción al tener características particulares con elementos diferentes a los analizados antes, como el *tempo rubato*, una construcción armonía entre los grados I y V, etc. no exime la presencia de la estructura de 16 compases en la interpretación del vals criollo, siendo empleada en la sección instrumental.

Se puede apuntar en la comparación de ambas estructuras que la única diferencia se da en el compás 13 de la misma; en vez de utilizar la dominante de la tonalidad dos compases seguidos, se hace uso del III grado.

El final de la primera parte de la sección finaliza con una nota de paso diatónica hacia la 5ta del I grado.



Compás 85 (Anexo 7)

La estructura de 16 compases es repetida, empezando en el segundo tiempo del compás 86 tocando la 5ta y la 9na (usada como tensión armónica) del Mi menor llegando a través de un “trino”.



Compás 86 (Anexo 7)

Esta melodía da inicio a una melodía armonizada en 5ta y 3ras, en articulación *stacatto*, finalizando en el primer tiempo del compás 93.

Compases del 87 al 94 (Anexo 7)

Este periodo de dos frases es construido sobre el siguiente motivo rítmico-melódico:



Que es repetido y en medio de las repeticiones, variado una nota por encima.

En el tercer tiempo del compás 93, la siguiente frase empieza con un mordente sobre la fundamental del I grado, seguido por la 7ma mayor sobre el Mi menor que da paso a una serie de 3ras melódicas descendentes sobre el acorde de Mi séptima de dominante en los compases 95 y 96, resolviendo en la 5ta y la 3ra del La menor armonizadas por un 4ta y 3ra, respectivamente.



Compases del 95 al 97 (Anexo 7)

A continuación, la primera guitarra ejecuta el arpeggio del acorde del compás unido por notas de paso diatónica y cromáticas que a su vez están armonizadas por 3ras y 4tas.



Compases del 98 al 102 (Anexo 7)

La misma dinámica es usada en la repetición de los últimos cuatro compases de la estructura, esta vez ornamentados por apoyatura ejecutadas como “trino”. El cierre sobre el arpeggio del I grado es tocado por la primera y segunda guitarra al unísono, proponiendo un énfasis significativo para dar pase al Puente del vals.

Compases del 103 al 106 (Anexo 7)

Puente (2:06)

4

107 D⁷ D⁷ G G

Seré tu fiel amante... 3 3

111 D⁷ D⁷ G G

115 B⁷ B⁷ Em C⁷

119 G B⁷ Em Em

123 B⁷ B⁷ Em C⁷

127 G B⁷ Em Em

Coro (2:32)

Qué triste amada mia...

(Anexo 7)

El Puente como sección nueva en la forma del vals inicia con la dominante secundaria hacia el III grado, iniciando con una nota fantasma sobre la 9na de esta acorde seguida por el arpeggio de manera descendente y ascendente en semicorcheas y tresillos de corchea, respectivamente; la 9na es repetida en el tercer tiempo del compás 108.

4

107 D⁷ D⁷

Seré tu fiel amante... 3 3

Compases del 107 al 108 (Anexo 7)

La primera guitarra sigue ejerciendo el mismo concepto melódico al tocar el arpeggio del Sol mayor en el compás 109, esta vez culminando en el primer tiempo del siguiente compás en la fundamental, siendo esta un Sol 5 (sonido real).

G G

Compases del 109 al 110 (Anexo 7)

En los siguientes compases, en donde se repite la cadencia V/III – III, la guitarra de función melódica principal se centra en tocar los arpeggios de ambos acordes, variando la articulación *stacatto* (compás 111), prevaleciendo la 7ma (compás 112), y variando los grados melódicos a usarse, tocando octavas consecutivas en corcheas (compases 113 y 114).



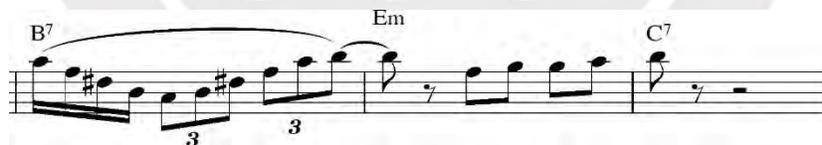
Compases del 111 al 114 (Anexo 7)

Continúa ejecutando notas del arpeggio conforme a lo acordes, hasta el compás 121 y 122, donde inicia en la segunda mitad del primer tiempo usando notas del arpeggio, pero realzando la 3ra (Sol 5 en sonido real) en articulación *stacatto*.



Compases del 121 al 122 (Anexo 7)

Esta melodía se extiende en la repetición de los últimos ocho compases de esta sección, manteniendo las características de *stacatto* y arpeggios en el compás 123 y utilizando la misma fórmula rítmica y figura melódica de los compases 107 y 108 en los compases 124 y 125; seguido por la 3ra y 7ma del Mi menor y Do séptima, respectivamente, unidos por notas de paso diatónicas.



Compases del 124 al 126 (Anexo 7)

Luego, de tocar el III grado en fundamental en el compás 127, el arpeggio de cierre comienza desde el compás 128 sobre la dominante de la tonalidad tocando una melodía descendente armonizada por 3ras ascendentes desde la 6ta del acorde hasta la fundamental del I grado en el primer tiempo del compás 129, continuando con el arpeggio sobre el Mi menor partiendo de la 9na hasta la 3ra en el compás 130, dando pase al Coro.



Compases del 127 al 130 (Anexo 7)

En la repetición del coro, las intervenciones ejecutadas por la primera guitarra son las mismas salvo exceptuando el uso de distintas figuras rítmicas para el arpeggio del I grado en el compás 137 y el cambio de registro con el uso de bordones en los compases 139 y 140. Además, Avilés en el compás 145 y 146, toca tres golpes con los dedos anular, medio e índice sobre la caja del instrumento a partir del segundo tiempo.

Coro (2:32)

131 Em E7 Am Am
Qué triste amada mía...

135 B7 B7 Em Em

139 Em E7 Am D

143 G B7 Em Em

(Anexo 7)

Después de pasar por la modulación rítmica, en final es ralentado dejando el último tiempo en calderón sobre el V grado, donde la segunda guitarra ejecuta el arpeggio ascendente sobre los bordones. Aprovechando este espacio dejado por las voces y la segunda guitarra, Avilés ejecuta en el compás 153 el arpeggio descendente del V grado en semicorcheas unido por notas de paso diatónica, culminando en la fundamental y la 3ra del acorde, esta última dos octavas arriba de la primera, nota que dejándola suspendida da pie a que la voz principal cante sus últimas líneas. Finalmente, la segunda guitarra toca el arpeggio del I grado en negras tocando el acorde completo en el tercer tiempo del último compás.

Final

rall.

152 B7 B7 B7 B7 Em Em

2da guitarra

Acuérdate Hermelinda... Acuérdate de... mí

(Anexo 7)

Ambas interpretaciones grabadas por Los Morochucos forman parte del grupo de grabaciones que abrieron una nueva época para la relación que había mantenido la guitarra con el vals criollo. Hasta entonces la guitarra, desde la década de 1940, había logrado hacerse un lugar en las introducciones y secciones instrumentales, haciendo uso de ciertos patrones y ornamentos melódicos estableciendo las bases de lo que se convertiría en el estilo de la primera guitarra en la interpretación del vals criollo. Con estos ejemplos, se puede apreciar a la primera guitarra haciendo uso de elementos estilísticos de manera estandarizada, dándole libertad a sus intérpretes de proponer nuevos elementos, evidenciando la existencia de un modelo con referencias claras sobre el cual formular nuevas ideas.

Óscar Celis detalla las características propias del rol de la primera guitarra en la actualidad, pertinente de citar para demostrar la consolidación del estilo de la guitarra de función melódica principal en esta época, mencionando las características que él expone. Celis, producto de sus análisis, describe la primera guitarra como mayormente de textura monofónica con dos desarrollos posibles: el de una sola voz con movimientos generalmente en arpeggios de triadas o cuatriada en grado conjunto, y el otro tipo de desarrollo de voces paralelas, normalmente de 3ras y en menor medida de 4tas también por grado conjunto; ambos desarrollos melódicos nutridos por apoyaturas a la nota más aguda. Sintetiza las características de la ejecución de la primera guitarra en el vals en el uso de escalas sencillas o por terceras junto al uso de adornos como apoyaturas, mordentes y trémolos (Celis, 2012: 97-91). Es interesante resaltar que las características señaladas por Celis son las que encontramos en pleno fortalecimiento en esta etapa de principios de la década de 1950.

En contraste con lo analizado del grupo de grabaciones de 1945 y fines de la década de 1940, sumado a los elementos propuestos por Óscar Avilés, como ejemplo del proceso de consolidación del estilo de la guitarra criolla a inicios de la década de 1950, se obtienen las siguientes características:

De la melodía ejecutada:

- La guitarra inicia y finaliza el vals, además de intervenir melódicamente en el desarrollo de este.
- La melodía interpretada en la introducción y en la sección instrumental son distintas.
- Procedencia del material melódico del verso o el coro usado en la sección instrumental

De los recursos utilizados:

- Inicio anacrúsico en la introducción y sección instrumental.
- Inicio acéfalo en las contramelodías.
- Melodías armonizadas por 3ras y 4tas paralelas.
- Uso de articulaciones como el *stacatto*.
- Uso de ornamentos como mordentes y apoyaturas, siendo esta última de características particulares, llamada “trino” en el vocabulario coloquial.
- Bordones: aproximaciones cromáticas y notas del acorde.
- Melodía con arpegios y escalas diatónicas propias del acorde.

En relación con la guitarra acompañante:

- Se afirma la presencia de dos guitarras en el marco instrumental: La guitarra de función rítmico-armónica (segunda guitarra acompañante) y la guitarra de función melódica principal (primera guitarra).
- Ejecución de los acordes en posiciones avanzadas de la guitarra, para ejecutar el *stacatto*.
- Uso de enlaces diatónicos y cromáticos en los bajos (bordones).
- Uso prescindible y variación de la estructura armónica de la introducción. La estructura de 16 compases es priorizada en la sección instrumental.
- Se encarga del cierre en arpegio del primer grado de la tonalidad en los últimos compases de las secciones, proporcionándole mayor libertad melódica a la primera guitarra.
- Los finales de las canciones son suspendidos (en calderón) tanto por la segunda guitarra como por la voz principal, dándole libertad a la primera guitarra de ejecutar alguna intervención melódica.

Para demostrar la consolidación de un estilo en la guitarra del vals criollo, es necesario comprobar la presencia de estos elementos en distintas interpretaciones. Por tal motivo, a continuación, se señalará en síntesis los elementos de este estilo y los nuevos elementos propuestos por guitarristas en las interpretaciones grabadas por dos de las agrupaciones representativas del vals criollo de la década de 1950, contemporáneas a Los Morochucos: Los Embajadores Criollos y Los Trovadores Criollos.

2.3. Modelo afianzado del marco instrumental de tres agrupaciones representativas: “Los Morochucos”, “Embajadores Criollos”, y los “Troveros Criollos”.

Como evidencia del afianzamiento del modelo de agrupación en formato trío, relacionado directamente al marco instrumental usado para la interpretación y grabación del vals criollo a inicios de la década de 1950, surgen Los Morochucos y Los Embajadores Criollos. El pleno auge de Los Morochucos con la salida de sus primeros discos bajo el sello Sono Radio, obligó a la competencia en el rubro, Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas Sociedad Anónima (IEMPSA), a instalar un estudio de grabaciones en el edificio Frederich de la calle García Calderón a espaldas del cine Metro (Serrano 1994: 99). Según cuenta Serrano Castrillón, IEMPSA debía elegir a los artistas que realizarían las primeras grabaciones en este estudio, debían garantizar que estos discos se venderían, prevaleciendo conjuntos y cantantes provenientes de la sierra del país como María Alvarado Trujillo “La Pastorita Huaracina” y Ernesto Sánchez Fajardo “El Jilguero del Huascarán”, para establecer simpatía con las personas de la sierra, sabiendo que constituían la mayor parte de la población del país (1994: 100).

Bajo esta idea, se realizó una segunda prueba grabando a un trío poco conocido, pero de un estilo particular distinto al acostumbrado, Los Embajadores Criollos; estos aparecen como contraparte de Los Morochucos que se caracterizaban por su elegancia y vínculo con la clase acomodada limeña, ya que desde un principio las radios prefirieron vincular a Los Embajadores Criollos con las clases populares, criticando la calidad de los arreglos y la armonía de las voces, siempre en comparación a Los Morochucos (Serrano 1994: 100). El trío se formó en el año 1949, con Rómulo Varillas en la voz principal, segunda guitarra y dirección; la segunda voz por Carlos Correa y la primera guitarra de Alejandro Rodríguez.

Para 1950, los Embajadores Criollos triunfaban en Radio Victoria, llenaban teatros y restaurantes, donde además de presentarse vendían en grandes cantidades sus discos de carbón de 78 RPM (Serrano 1994: 102). Pusieron de moda muchos valeses, entre ellos la composición de Luis Abelardo Núñez y Tito Barreda titulada “Engañada” publicada por el sello Odeon en 1950 (ver Anexo 8).

Esta versión interpretada en Fa sostenido mayor posee características elementales de la guitarra y su relación con el vals criollo de principios de la década. La introducción, cuya estructura de 16 compases es repetida, conserva muchos de los elementos melódicos mencionados, ornamentos como apoyaturas, mordentes y articulación en *stacatto*, plasmado en el

disco con el toque de Alejandro Rodríguez, característico por usar principalmente las tres primeras cuerdas del instrumento y de expresar cierta sutileza a través del *vibrato* producido por la mano izquierda.

Los Embajadores Criollos iniciaron la década con un estilo muy particular, entre nostálgico y afligido en su interpretación, pero manteniendo elementos musicales del estilo afianzado en esta etapa. Por ejemplo, en esta versión la melodía de la introducción ejecutada por la primera guitarra es repetida en la sección instrumental; pero también proponiendo nuevas opciones dentro de lo establecido, por ejemplo, la continuación melódica del arpeggio de cierre de la introducción sobre el I grado para dar pase a la voz principal del verso, distinto al acostumbrado corte en la fundamental sobre el primer tiempo del último compás de la sección.



Los contratemas de la guitarra de Rodríguez frente a la voz principal, en los versos y el final del vals, se caracterizan por el desenvolvimiento melódico, cargado del estilo de la primera guitarra instituido en estos años.

Otra de las grabaciones que popularizó a la agrupación y la versión del vals en particular, fue la composición de Rafael Otero con letra de Federico Barreto titulada “Ódiame”, que fue llevada al disco en 1950 por el sello Odeon. La interpretación de Alejandro Rodríguez tanto en la introducción como en las demás secciones, hace pertinente señalar ciertos elementos estilísticos presentes en la guitarra del vals criollo de esta etapa (ver Anexo 9, transcripción escrita una octava por debajo de lo ejecutado para facilitar su lectura).

Los elementos estilísticos más resaltantes en relación a la ejecución de la melodía es el inicio anacrúsico de esta, utilizando recursos ornamentales como apoyaturas y bordaduras en tresillos de semicorchea, 3ras y 4tas paralelas tocadas en *stacatto*, y el uso de arpeggios unidos por notas de paso, además de aproximaciones cromáticas. La guitarra acompañante toca los acordes de una estructura de 16 compases para vals en tonalidad menor, caracterizado por la dominante secundaria hacia el IV grado en el compás 9, en este caso sin incluir el III grado; esta estructura es repetida dos veces. Además, la segunda guitarra interviene melódicamente en los compases 28 y 29 ejecutando el arpeggio ascendente del IV grado complementando lo tocado por la primera

guitarra sobre el mismo acorde. El cierre de esta sección se hace con el característico arpeggio ascendente sobre el I grado. El toque de Alejandro Rodríguez supone cierta agilidad en similitud al de Avilés, pero de un *stacatto* producido más por la mano derecha que por la izquierda, además de una preferencia del índice para pulsar las cuerdas, en comparación de la alternancia de Avilés de usar tanto índice como el medio y el pulgar para bordones y digitaciones rápidas.

En los versos, la contramelodía ejecutada por Rodríguez tiene las mismas características revisadas antes, complementa la voz principal y tiene en su mayoría inicio acéfalo. En el Coro la primera guitarra ejecuta ciertas particularidades necesarias de mencionar.

Coro (1:16)

66 $D\flat^7$ $D\flat^7$ $G\flat$ $G\flat$

70 $D\flat^7$ $D\flat^7$ $G\flat$ $G\flat$

2da guitarra

Escala disminuida T - ST

74 $B\flat^7$ $B\flat^7$ $E\flat m$ B^7

78 $E\flat m$ $B\flat^7$ $E\flat m$ $E\flat m$

82 $B\flat^7$ $B\flat^7$ $E\flat m$ B^7

86 $E\flat m$ $B\flat^7$ $E\flat m$ Sección Instrumental (1:42)

Compases del 66 al 89 (Anexo 9)

Se puede distinguir el uso de la apoyatura ejecutada en 3ras paralelas (“trino”), así como arpeggios ejecutados en *stacatto*. Una particularidad importante de resaltar para caracterizar las contribuciones de Alejandro Rodríguez sobre lo asentado en la guitarra del vals criollo, se encuentra en los compases 72 y 73, donde Rodríguez toca una escala disminuida de forma ascendente armonizada por la segunda guitarra una 3ra por debajo.



Escala disminuida T - ST

Compases 72 y 73 (Anexo 9)

Esta figura melódica de estructura tono-semitono ilustra el aporte de Los Embajadores Criollos y su primera guitarra en el uso de disonancias en la paleta de sonidos para la resolución y complementación de la melodía cantada por la voz principal.

Un detalle resaltante de esta interpretación es la sección instrumental, cuya melodía es la misma que la ejecutada por Óscar Avilés en la grabación del vals de Alberto Condemarin titulado “Hermelinda”, también de 1950. El motivo rítmico-melódico inicia con tresillo de semicorchea sobre el I grado en ambos casos, diferenciados por la tonalidad.

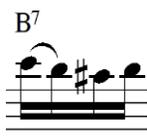


Compás 70 “Hermelinda”, Los Morochucos (Anexo 7)



Compás 90 “Ódiame”, Embajadores Criollos (Anexo 9)

El desarrollo melódico durante la sección instrumental es también sobre el mismo motivo rítmico-melódico que el usado por Óscar Avilés en “Hermelinda”. Este motivo mantenido sobre 14 compases de la estructura armónica de 16 compases en “Hermelinda”, en “Ódiame” es mantenido sobre la misma estructura de 16 compases, estructura que es variada manteniendo por 6 compases el I grado, donde la segunda guitarra acompaña ejecutando armónicos naturales sobre el traste N° 12 en reemplazo del acorde de tónica de la tonalidad. A diferencia de Avilés, Rodríguez no varía el motivo melódicamente reemplazando la bordadura cromática por la diatónica, sino que lo mantiene durante 14 compases de la misma manera (ver Sección Instrumental compases 89 al 109, anexo 9).



Motivo sección instrumental “Hermelinda”



Motivo sección instrumental “Ódiame”

Avilés repite la forma ejecutando una melodía distinta, a diferencia de Rodríguez que realiza una melodía junto con la segunda guitarra sobre el IV grado, para luego cerrar pasando por los acordes de dominante y tónica (ver Sección Instrumental compases 104 al 109, anexo 9).

Si bien el uso de este recurso tanto por Avilés como por Rodríguez nos habla de una constante pesquisa entre agrupaciones y sus grabaciones, nos brinda además una evidencia del estilo consolidado de la guitarra en el vals de 1950. Coleccionistas como Pepe Ladd afirman que este pasaje melódico no fue compuesto ni por Óscar Avilés ni por Alejandro Rodríguez -por más que la historia le adjudique la autoría y popularidad al primero- ya que dicho pasaje se había podido escuchar en menor proporción en secciones instrumentales ejecutadas por grupos como Los Chalanés y Los Mensajeros del Perú. El hito importante de resaltar es el evidente auge del estilo de la guitarra en el vals criollo en esta etapa, al punto de compartir el uso no solamente de recursos de características similares, sino de pasajes idénticos.

Es pertinente, además, detenerse a examinar un elemento ornamental encontrado en común en la interpretación tanto de Óscar Avilés, Alejandro Rodríguez y demás guitarristas contemporáneos al inicio de la década de 1950 en adelante, como evidencia de un estilo consolidado, el llamado “trino”.

El “trino”, recurso usado en muchos de los géneros costeños de la música del Perú no debe confundirse con el ornamento musical que consiste en alternar rápidamente dos notas adyacentes que se señala con las letras “tr”, sino que se refiere a una apoyatura doble o triple de dos notas tocadas en paralelo, normalmente 3ras o 4tas justas.



Apoyatura doble, “trino”

Su uso se debe posiblemente a los instrumentos de cuerdas dobles usados antes para intervenir melódicamente en respuesta a la voz principal (en función melódica principal), como la mandolina, la bandurria y el laúd. Esta apoyatura es usada con igual frecuencia en el tondero y la marinera. El “trino” consiste básicamente en tocar dos notas en dos cuerdas contiguas, comúnmente una 3ra o una 4ta justa, en un registro agudo pulsado de manera rápida con los dedos de la mano derecha; algunos guitarristas lo tocan con dos dedos -de un estilo más norteño-

y otros -la mayoría- con tres dedos en el siguiente orden: anular, medio, índice, o de manera inversa.

En 1952, Los Morochucos se separan debido en parte al mal estado de salud de Alejandro Cortez. Óscar Avilés paso formar parte del elenco de Sono Radio, quienes tenían gran parte de las estrellas de la canción criolla de entonces, a excepción de los Embajadores Criollos quienes siempre grabaron con IEMPSA. Para esta época se hicieron famosas figuras como el guitarrista Rafael Amaranto, la cantante Jesús Vásquez, el compositor Mario Cavagnaro y tríos como Los Chamas (Serrano, 1994: 110-111).

El mismo año de separación de Los Morochucos aparece el dúo llamado Los Troveros Criollos, formado por Jorge el “Carreta” Pérez en la voz principal y segunda guitarra, y Lucho Garland en la primera guitarra y segunda voz. Los Troveros se caracterizaron por un estilo más jovial en comparación a las otras dos agrupaciones mencionadas, el dúo vendió miles de discos sobre todo con composiciones de Mario Cavagnaro, siendo la más famosa el vals “Yo la quería Patita”; otro vals de Cavagnaro que se hizo muy famoso en la interpretación del dúo fue el titulado “Domingo Limeño”, llevado al disco por Sono Radio en 1953. Esta versión tocada en Re mayor se caracteriza por ser de *tempo* bastante rápido, aproximadamente en 210 BPM (ver Anexo 10).

La primera característica de la introducción en resaltar es la estructura armónica usada. A diferencia de los ejemplos antes expuestos, la introducción de esta versión a pesar de ser de 16 compases, inicia con el acorde de tónica seguido por la dominante secundaria al II grado para ir a la dominante principal de la tonalidad resolviendo en el I grado. Esta progresión recurrente de V/II – II – V – I viene del verso de la canción, por lo que la melodía desarrollada por la guitarra de Garland procede de la melodía cantada por Pérez en esta sección.

204

Cuan do lle gael do min go a la ciu dad de Li ma

Compases del 34 al 37, voz principal -Verso- (Anexo 10)

Compases del 1 al 5, primera guitarra -Introducción- (Anexo 10)

El uso de elementos melódicos y armónicos de otras secciones de la canción en la introducción ejecutada por la guitarra de función melódica principal, será en adelante un rasgo itinerante que se sume al conjunto de características propias del estilo de la guitarra en el vals criollo de esta época.

La primera guitarra de Lucho Garland, además del uso de disonancias en las contramelodías ejecutada para la voz principal, se caracteriza también por el uso de bordones en complemento del acompañamiento de la segunda guitarra, de manera similar a la guitarra de Óscar Avilés.

Verso 1 (0:29)

34 D B7 Em Em

38 A A7 D D

50 D B7 Em Em

54 A A7 Bordones D D

58 Bordones B7 Em Em

62 A A7 D D Disonancias

Coro (0:57)

Allá en la plaza de Acho...

Compases del 50 al 65 (Anexo 10)

Además, como característica reafirmante del estilo de la guitarra en relación al vals de estos años, la melodía ejecutada por Garland en la sección instrumental es distinta a la melodía de la introducción, a pesar de ser tocada en la misma estructura armónica que esta.

Un elemento no visto antes es el uso de figuras rítmicas irregulares, como el cuatrillo de corchea (compases 103, 108, 109 y 117) dotando la interpretación de Garland con particulares variaciones rítmicas sobre el compás de 3/4.

108 A7 A7

4 4

Compases 108 y 109 (Anexo 10)

Tanto en el verso como el coro se utiliza el cierre con el arpeggio ascendente sobre el I grado, y en la sección instrumental no es la excepción. La melodía usada en su mayoría es autónoma, es decir, no tiene relación con la melodía de alguna otra sección del vals. Otra particularidad resaltante de la guitarra de Los Troveros Criollos es el uso notas en un registro bastante alto, rasgo compartido con las demás agrupaciones mencionadas, formando parte también del conjunto de características del estilo de la guitarra en el vals criollo de esta etapa (ver Sección Instrumental compases 102 al 135, anexo 10).

Para el año 1953 la competencia y el trabajo de los artistas criollos creció en proporción al mercado del disco, ya que las técnicas de grabación cambiaron del disco de carbón de 78 RPM a los discos de vinilo de 45 y 33 RPM (Serrano, 1994: 113). Compositores como Lorenzo Humberto Sotomayor y Alberto Haro continuaron generando éxitos radiales de la mano de sellos como Sono Radio, además de la aparición de otros tríos como Los Romanceros Criollos. En estos años afloró una nueva generación de compositores, entre ellos Augusto Polo Campos, quién en sociedad con Los Troveros Criollos sacó a la luz valeses como “La Jarana de Colón”, “Romance en la parada” y el famoso “Ay, Raquel” (Serrano, 1994: 113).

El vals “Ay, Raquel”, en versión del dúo Los Troveros Criollos, fue publicado en 1954. Grabada en Si menor, Lucho Garland junto a “Carreta” Pérez interpretan una introducción de características particulares.

Ay Raquel
Los Troveros Criollos (1954)

Augusto Polo Campos

Introducción Guitarra (0:01)

Yo no sé por qué
estas indecisa...

(Anexo 11)

Se puede apreciar el inicio anacrúsico de la melodía, tocada en 3ra paralelas, haciendo uso de notas de paso diatónicas y mordentes, además de cerrar la sección con el arpeggio ascendente sobre el I grado, características ya revisadas del estilo de la guitarra en el vals de estos

años. La estructura armónica empieza con la dominante para resolver en el I grado de la tonalidad, sin embargo, en el quinto compás en vez de repetir la dominante principal -según la estructura de 16 compases- se toca la dominante secundaria hacia el IV grado, resolviendo efectivamente al Mi menor. Esta estructura atípica de 12 compases escapa de las características antes vistas, representando una propuesta de Lucho Garland al estilo de la guitarra del vals criollo.

Los contratemas ejecutados por Garland en el verso, reafirman los elementos estilísticos de la guitarra en este género junto a los propuestos por la primera guitarra de Los Troveros (ver Verso compases del 14 al 45, anexo 11).

Conjuntamente con las características revisadas antes, entre *staccatos*, arpeggios ascendentes del I grado y mordentes, se puede apreciar nuevamente como propuesta de Garland el uso de figuras rítmicas irregulares.



Compases 24 y 27 (Anexo 11)

Como evidencia de la intención de Los Troveros Criollos por proponer algo distinto en la introducción, la sección instrumental si se toca sobre la estructura tradicional de 16 compases siguiendo los grados armónicos acostumbrados sobre la tonalidad de Si menor. Además, la melodía ejecutada en esta sección es distinta y autónoma; utiliza figuras rítmicas irregulares, mordentes, entre otras características propias del estilo y de la propuesta de Garland (ver Sección Instrumental compases del 98 al 114, anexo 11).

El aporte de Lucho Garland y Los Troveros Criollos en cuanto al estilo de la guitarra en el vals criollo se resume en ciertos rasgos constantes en su interpretación como el afianzamiento del uso del registro agudo alternándose con bordones en algunos pasajes, la figura rítmica irregular (cuatrillo de corchea y tresillo de negra), el prescindir de la estructura armónica de 16 compases en el número de compases y en los acordes para esta; de la misma forma de afirmar las características del estilo de la guitarra criolla en general mencionadas.

Los tríos mencionados en el análisis anterior marcaron el modelo de agrupación criolla que sería replicada sobre todo en la primera mitad de la década de 1950; asimismo, la

guitarra de función melódica del vals criollo se convertiría en el elemento principal que caracterizaría este marco instrumental junto a las voces y a la segunda guitarra.

La consolidación del estilo marcaría un antes y un después en la historia del vals criollo, la interacción entre la voz y la guitarra tendría que tener ciertos elementos estilísticos para poder llamarse “vals criollo”. A continuación, se enumerará estos elementos producto del análisis y revisión de estas tres agrupaciones y la afirmación del estilo construido por sus guitarristas.

CAPÍTULO 3: La consolidación del rol (estilo) de la guitarra como protagonista en el valse criollo.

El marco instrumental del vals criollo a inicios de la década de 1950 se estableció principalmente en formato de trío, una conformación distinguida por: primera voz, segunda voz, primera guitarra y segunda guitarra; roles repartidos en tres integrantes. La presencia de dos guitarras, cada una con un papel específico, una a la función melódica principal y la otra a la de acompañante, da la libertad a la primera guitarra de elaborar introducciones con más complejidad melódica y de intervenir más veces con contratemas a la voz principal. En comparación a los vales grabados en la década de 1940, este marco instrumental producto de la influencia de agrupaciones de boleros y demás géneros extranjeros, deja el piano de lado, encargándole la responsabilidad total de ornamentación y contramelodías a la primera guitarra; además de carecer de percusión, repartiendo el trabajo rítmico, melódico y de acompañamiento entre ambas guitarras.

Producto del rol encargado y de la evolución que la guitarra había seguido previamente abriéndose paso en las interpretaciones y grabaciones, hasta eventualmente tornarse en primera y segunda guitarra en la primera mitad de la década de 1950, surge un estilo guitarrístico con características musicales, tanto en el toque como en el sonido, otorgándole al instrumento un papel protagónico dentro de la ejecución del vals criollo.

El sonido de esta guitarra se caracteriza por ser de cuerdas de nailon, como una guitarra clásica, pero de tapa de resonancia hecha de pino y diapason de ébano, maderas que contribuyen a resaltar el registro agudo de la guitarra en comparación del cedro o la caoba que por el contrario acentúan los registros medios y graves. Actualmente muchos guitarristas del

género mantienen estas características para el instrumento entre sus preferidas, además de usar una guitarra para el uso continuo y otra “no tan trajinada” para grabar, como cuenta Willy Terry:

Yo uso una (guitarra) que tiene pino báltico de tapa, buena caja de resonancia, buen encordado y de preferencia grabo con cuerdas nuevas ya templadas de tensión intermedia. Con la guitarra que físicamente más me acomoda, me refiero al grueso del cuerpo el ancho del diapasón, etc. Otra cosa importante es que uno debe tener una buena guitarra para el uso continuo y una buena guitarra no tan trajinada para grabar (Terry, entrevista personal, 23 de noviembre de 2019).

La manera en que los guitarristas de las agrupaciones revisadas ejecutaban las introducciones, secciones instrumentales y los pasajes melódicos, influyó también en el sonido particular de esta guitarra criolla. Predominantemente hacían uso, en la mano derecha, del dedo índice y medio para la digitación de melodías; Avilés, en particular, usaba el pulgar no solo para los bordones sino también para los pasajes melódicos en registro agudo. Otro elemento importante del toque de la guitarra en el vals es el *stacatto*, que es producido presionando ligeramente las cuerdas, ocasionando una digitación “picada”. Este efecto producido en particular por la mano izquierda, es ejemplificado por el guitarrista Yuri Juárez en una entrevista brindada a Fred Rohner (Rohner y Giannoni, 2012)

Muchos guitarristas contribuyeron en consolidar los elementos estilísticos de la guitarra que la llevarían a tomar un rol importante en la interpretación del vals criollo. Entre ellos están aquellos dedicados principalmente a la jarana, como Ricardo “Curro” Carrera, las primeras guitarras de conjuntos famosos de la época como Guillermo Chipana en Los Romanceros Criollos y Rolando Gómez en Los Chamas; además de los que integraban los conjuntos estables de las radios y los responsables de las grabaciones por encargo de los sellos discográficos de la época, como Adolfo Zelada, Máximo Dávila, Miguel Pemberton, Carlos Barraza y Víctor Reyes; más adelante aparecerían nuevas figuras como Rafael Amaranto, Pepe Torres, entre otros. A continuación, nos centraremos en la obra y aporte de los guitarristas de las tres agrupaciones analizadas en el capítulo anterior, con el fin de enmarcar tres representantes de la guitarra en su evolución estilística en el vals criollo.

3.1. Representantes del rol protagónico de la guitarra en el vals criollo. Alejandro Rodríguez en “Embajadores Criollos”, Lucho Garland en “Troveros Criollos” y Óscar Avilés en “Fiesta Criolla”.

Desde mediados de la década del 40, como se mencionó antes, la guitarra había logrado compartir un lugar en las intervenciones melódicas de las grabaciones del vals, comúnmente con el piano quien había sido el encargado de las introducciones y de ornamentar con contratemas la melodía cantada por la voz principal en los versos y coros.

Óscar Avilés Arcos perteneció al grupo de guitarristas que en el cambio de década marcaron la pauta del papel que tenía que cumplir la guitarra en la interpretación del vals criollo. En la entrevista plasmada en el material audiovisual producido por Ricardo Ghibellini (s, f), Avilés explica los estilos de ejecución en la guitarra del vals en su caminar por la música criolla, todos estos vinculados al estilo de canto de algún barrio limeño, los Barrios Altos y La Victoria, por ejemplo, siendo del último distrito Ricardo “Curro” Carrera, guitarrista de jarana con el que logro grabar algunos temas y que Avilés lo menciona como el “rey de los bordones y ritmos victorianos”. Es claro poder identificar en el toque de Avilés de principios de los 50, ciertos patrones provenientes de estas influencias, desde el acompañamiento en contraposición de la segunda guitarra de Ego Aguirre en Los Morochucos, aprendido de haber acompañado a los cantores de los barrios limeños mencionados; y el uso de los bordones como complemento de las intervenciones melódicas, posiblemente tomado del toque característico del “Curro” Carrera.

Otro aspecto resaltante del estilo instituido por Óscar Avilés son sus característicos agudos “cálidos”-llamados así por él-, logrados a través del uso de las cuerdas de nailon de la guitarra afinadas medio tono por debajo de la afinación estándar. Esta particular afinación es un dato conocido por los guitarristas que departieron con él, mientras que el uso de cuerdas de nailon es atribuido por el mismo Avilés a la anécdota con Los Panchos en donde por recomendación de Chucho Navarro, cambia las cuerdas de alambre por las de nailon (Lloréns y Chocano, 2009: 156). Este último suceso habla de la influencia que significó Los Panchos no solo para Los Morochucos y demás agrupaciones como trío, sino también para Avilés en su desarrollo melódico, pudiendo apreciar la influencia del bolero y las introducciones del requinto de Alfredo Gil en las intervenciones melódicas de Óscar Avilés, sobretudo en el primer periodo de Los Morochucos (Serrano 1994: 101). La repercusión de Avilés y su guitarra para el año 1950 fue importante, como evidencia esta la sección instrumental de la versión del vals “Hermelinda”

interpretada por Los Morochucos, la que es replicada por Alejandro Rodríguez en la versión de “Ódiame” de Los Embajadores Criollos, ambas de 1950. Si bien elementos como este no son necesariamente de la autoría de Avilés, el hecho que hayan sido difundidos por él en su interpretación, ya sentaban un precedente para su uso en manos de otros guitarristas. Avilés con el pasar de los años pasaría a ser una figura significativa en la música criolla, las diversas razones que lo llevaron a este podio serán expuestas más adelante.

Alejandro Rodríguez junto a Los Embajadores Criollos formó parte también de este estilo que convertiría a la guitarra en elemento protagónico del vals criollo. El estilo melancólico del trío siempre fue puesto en contraposición al estilo de Los Morochucos, se decía que ambos tríos fueron los responsables de iniciar el gran *boom* de la canción criolla en la década de 1950, Los Morochucos en las clases medias y altas y Los Embajadores Criollos en las clases populares (Serrano, 1994: 103). El toque de Alejandro Rodríguez se caracterizó por ser sutil pero firme, además de usar principalmente las tres primeras cuerdas del instrumento; suponía cierta agilidad en similitud al toque de Avilés, pero de un *stacatto* producido más por la mano derecha que por la izquierda, provocado por una preferencia del índice para pulsar las cuerdas, en vez de alternar el índice y medio o el pulgar como Avilés. Además, en su sonido prevalece el *vibrato* producido por la mano izquierda, apoyado por el estilo “*tristón*” del trío.

Serrano Castrillón cuenta la anécdota surgida del encuentro entre Alejandro Rodríguez y Óscar Avilés en medio del triunfo en las radios de Los Embajadores Criollos, donde se notó cierta tensión entre ambos producida por la rivalidad entre los tríos que cada uno integraba, rivalidad alimentada por los empresarios quienes proponían realizar un “mano a mano” entre ambas agrupaciones. Este evento nunca se produjo como tal, pero ambos tríos si se llegaron a encontrar en distintos escenarios, donde tanto “Los Caballeros de la Canción Criolla”, como se les conocía a Los Morochucos, y “Los Ídolos del Pueblo”, apelativo dado a Los Embajadores Criollos, se llevaron los aplausos del público por igual (Serrano, 1994: 103). Por la sección instrumental de “Ódiame”, se deduce que Rodríguez seguía los recursos usados por Avilés y tenía presente su toque en las grabaciones e interpretaciones en vivo.

El aporte de Rodríguez se aprecia en rasgos muy particulares de su sonido, como el uso de disonancias para la resolución de pasajes melódicos, como se señaló en el vals “Ódiame”, donde toca una escala disminuida de forma ascendente sobre el IV grado para pasar a la dominante de la tonalidad y así resolver sobre el I grado. El uso de ornamentos como el mordente

y las apoyaturas dobles conocidas como “trino”, alimentaron el fortalecimiento del estilo guitarrístico para el género en estos años. Su toque sentido sirvió de influencia a otros guitarristas, sobre todo para los vales versionados a *tempo* lento, y su agilidad tocando pasajes melódicos influyó en la ejecución de escalas o arpegios a un *tempo* acelerado.

El guitarrista del dúo Los Troveros Criollos, Lucho Garland fue la demostración de la influencia de los guitarristas que lo antepusieron. Garland no solo difundió el estilo guitarrístico que se había formado en estos años, sino que también aportó desde su interpretación ciertos elementos que con los años también constituirían parte de las características predominantes de la guitarra en el vals criollo. Entre los rasgos particulares de su toque estaban los acordes inusuales y notas disonantes, claramente influenciado por guitarristas como Alejandro Rodríguez; además, se caracteriza también por el uso de bordones en complemento del acompañamiento de la segunda guitarra, de manera similar a la guitarra de Óscar Avilés.

Tanto en las introducciones como en las secciones instrumentales, Garland solía variar la melodía cantada por la voz principal, o ejecutar una melodía autónoma, al mismo tiempo de variar también la estructura armónica usada para estas secciones, elemento que ya había sido explorado por sus antecesores. Como ejemplo de esto, se señaló en el capítulo anterior el uso de una estructura atípica de 12 compases para la introducción del vals “Ay, Raquel”. Otro elemento del aporte de Garland fue el uso de figuras rítmicas irregulares, como el cuatrillo de corchea, recurso no visto antes para la ornamentación del vals. Todas estas contribuciones dotaron la interpretación de Garland con un estilo propio en las distintas etapas que cumplió con Los Troveros Criollos, un estilo que también establecería un hito en la evolución de la guitarra en el género.

La guitarra criolla como tal había pasado por las manos de distintos guitarristas, entre los mencionados, siendo parte del formato de agrupación musical que estuvo en tendencia en la primera mitad de la década del 50, el trío. Sin embargo, la guitarra y el rol protagónico establecido no se restringiría solamente a dicho formato en adelante.

Una muestra de esto se daría en 1956 con el éxito mediático que había conseguido Óscar Avilés y sus intenciones de formar un nuevo proyecto musical criollo (Serrano 1994: 139). Luego de la separación de Los Morochucos en 1952, Avilés había alternado su quehacer musical entre ser director artístico de IEMPSA, formar una escuela de guitarra y tener presentaciones en vivo en donde su personalidad y talento lo llevaron a destacar entre otros guitarristas de la época.

El nuevo proyecto impulsado por Avilés se formó en las inmediaciones del lugar donde funcionaba su escuela de guitarra, donde Humberto Cervantes, guitarrista peruano profesional que había radicado en Argentina, daba clases. Comenzaron a frecuentar y a tocar juntos en busca de una primera voz que complementara la primera y segunda guitarra que se habían juntado, Avilés informado por Oswaldo Campos, pensó en Pancho Jiménez, antigua primera voz de Los Trovadores del Perú; se reencontró con Avilés, conoció a Cervantes y se pusieron de acuerdo para iniciar los ensayos (Serrano 1994: 139). Avilés asumió la dirección del nuevo conjunto, teniendo como premisa lograr una expresión distinta a todo lo que se había logrado hasta entonces con la música criolla, escogiendo repertorio principalmente de Felipe Pinglo y un joven compositor para entonces llamado Luis Abelardo Núñez. Se tuvo la idea además de incorporar castañuelas a la agrupación, pensaron en Pedro Torres, famoso tocador de castañuelas de la peña Domingo Giufra; también se decidió sumar al cajón para el acompañamiento de la marinera, se escogió para esto al “mono” Arístides Ramírez. El conjunto ya no se trataba de un trío, sino de lo que Avilés llamo como conjunto espectáculo. Debutaron en el segundo semestre de 1956 en Radio El Sol con el nombre de Fiesta Criolla (Serrano, 1994: 140-141).

La evolución del vals y el formato de moda -el trio- con el que se interpretaba cambió al formato de conjunto, como ejemplo el Conjunto Fiesta Criolla, con castañuelas y la progresiva inclusión del cajón en el vals. Este cambio de formato, con la intervención de Óscar Avilés, no le restó importancia al papel de la guitarra en la interpretación del género, sino que manteniendo a la guitarra en un lugar protagónico, consolidó definitivamente su rol en el marco instrumental del vals criollo, además que su intérprete alcance mayor fama debido a la creatividad de Avilés para crear las introducciones en base a variaciones de cada tema que luego serían inseparables del repertorio que escogieron y que era lucido tanto en las versiones interpretadas en vivo como en las llevadas al disco.

Para la segunda mitad de la década del 50, Óscar Avilés se convirtió en un referente al haber asumido de cierta manera la responsabilidad de continuar y promover el rol protagónico de la guitarra en el vals criollo, más allá del formato que le otorgó dicho rol. En medio del éxito del Conjunto Fiesta Criolla, se le adjudica el alias de “La Primera Guitarra del Perú”, apelativo que lo acompañaría durante los años siguiente donde tuvo éxito acompañando a Chabuca Granda en el álbum “Dialogando” y más tarde en el dúo formado con Arturo “Zambo” Cavero, apoyado

de cierta manera por el gobierno de Juan Velasco Alvarado, de corte nacionalista, que impulsó la música criolla y dio tribuna al que hacer musical de Avilés en los 70 (Serrano 1994: 199-200).

Como ejemplo de esta guitarra protagonista, que trasciende el formato y se consolida como tal en el marco instrumental del vals criollo; a continuación, se propondrá una lectura de las características a través de la interpretación de una introducción ejecutada por Óscar Avilés en una grabación del Conjunto Fiesta Criolla.

32. Propuesta de lectura de las características resaltantes de las introducciones en la música criolla: los elementos canónicos de la guitarra en la introducción de un valse criollo.

El Conjunto Fiesta Criolla, formado en el año 1956, decide sacar a la luz su primera producción de larga duración titulada “Óscar Avilés y su Conjunto: Fiesta Criolla” bajo el sello de Sono Radio en el año 1958. Del repertorio escogido, el vals de Felipe Pinglo titulado “Claro de Luna”, se convirtió rápidamente en un éxito comercial, siendo reconocido muy fácilmente desde la introducción tocada por Avilés.

La presente transcripción se ha hecho a partir de la grabación mencionada tomando algunos elementos de las presentaciones en vivo recuperadas de registros audiovisuales de las mismas.

Claro de Luna
Conjunto Fiesta Criolla (1958)

Felipe Pinglo Alva
D7/F#

Ven que entre mis
brazos

(Anexo 12)

La melodía tocada por la guitarra en esta sección es una variación de la melodía cantada por la voz principal en el coro. Se puede apreciar características de las revisadas anteriormente, como el inicio anacrúsico y la predominancia de 3ras, tanto en saltos como paralelas; además del uso de apoyatura doble conocida como “trino” (compás 5). En esta introducción en Fa mayor, se aprecia una estructura armónica de 16 compases que es repetida tocando la misma melodía variando los dos últimos compases, sumado al uso del II grado y su dominante secundaria en los compases 5 y 6, además del ya usado V/IV y IV grado. El *tempo* en que se toca esta melodía exige cierta técnica del pulgar, índice y medio de la mano derecha para la digitación, produciendo un sonido que caracterizó el toque de Avilés y de la guitarra criolla en general.

Avilés continuó con el estilo aplicando sus aportes en la etapa con Los Morochucos y de alguna manera aplicando también lo escuchado en la interpretación de otros guitarristas que sirvieron de referentes para la evolución estilística de la guitarra en el vals criollo de la década del 50.

El ejemplo propuesto no solo engloba ciertas características del estilo de la guitarra en el género, también demuestra haber trascendido el rol para seguir su camino y convertirse en un elemento imprescindible dentro del marco instrumental del vals criollo. Las características encontradas en esta introducción como en los análisis anteriores demuestran la importancia de la presencia de estas como parte de un estilo consolidado de la guitarra en el vals criollo. La década de 1950 significaría el despegue del género que marcaría la pauta para los intérpretes de años más adelante, prescindiendo de estos elementos también, como sucedió en el cambio de década del 40 al 50 con Avilés, Rodríguez y Garland, que prevalecieron sus propuestas variando las maneras y la estructuras de los que los antecedieron; de la misma forma sucederá años más tarde con guitarristas como Carlos Hayre, Félix Casaverde, etc. abriendo nuevas corrientes de interpretación para la guitarra en el vals criollo.

CONCLUSIONES

En un principio se apreció como la guitarra a mediados del siglo XIX estuvo vinculada con los ritmos y bailes considerados nacionales en contraposición de los géneros extranjeros que comenzaban a popularizarse entre la población limeña, que eran interpretados con piano en los salones de baile de las clases altas, entre ellos el vals europeo.

Entre los principales factores del contexto social que generaron el uso predominante de la guitarra para la interpretación del vals en Lima, se identificó la difusión del género entre las clases populares desde mediados del siglo XIX hasta inicios del XX. Esta difusión se dio gracias a los teatros y operetas, que a través de la zarzuela acercaron la coreografía y el ritmo del vals al grueso de la población limeña. En segundo lugar, la difusión del género se debió a las bandas de corte militar de los colegios y compañías de bomberos que tocaban en las plazas y glorietas de la ciudad; estas bandas interpretaban el vals que les había llegado de Europa, lo que permitió el contacto del género con los barrios de Lima. Otro factor que contribuyó a que el vals se popularice fue el surgimiento de nuevos sectores sociales debido a los cambios de la segunda mitad del siglo XIX; esto provocó el nacimiento de nuevos barrios como La Victoria, Barrios Altos y Malambo, barrios que sirvieron de escenario para la propagación del vals, ya que características de la población de estos barrios como la identidad compartida, fomentó que compartan también costumbres y ritmos musicales de su preferencia. Los sectores populares abrazaron ritmos que la élite de la sociedad dejó de lado, como la mazurca, la jota y el vals; adaptando su interpretación a los instrumentos musicales con los que acostumbraban acompañar sus reuniones, entre estos, la guitarra.

En los barrios populares, la guitarra era un instrumento común de encontrar. La guitarra ya era usada en el vals en cierta medida por la estudiantina junto a la vihuela, laúd, mandolina y bandurria; sin embargo, con la popularización del género en los barrios mencionados, la guitarra encontró un vínculo en el rol de acompañante en el vals, sobre todo en las reuniones celebradas en los callejones de los sectores populares donde no había piano.

El laúd y el piano habían mantenido el rol de introducir los vales tanto en las interpretaciones en vivo como en las grabaciones respectivamente, mientras que la guitarra se encargó principalmente de acompañar. Esta práctica permaneció incluso hasta fines de la década de 1940; para la demostración de este hecho se hizo un recuento de la participación y el rol de la guitarra en grabaciones de música peruana realizadas por Columbia y Victor Talking Machine

entre los años 1911 y 1938. En el conteo de 387 pistas, la guitarra en su mayoría cumplió el rol de acompañamiento de voces cantantes. De este hecho se deduce el rol predominante del instrumento en la música peruana hasta entonces, incluido el vals.

La elección de la guitarra para la función rítmico-armónica sobre otros instrumentos, indica la importancia de esta para la interpretación del vals. La guitarra siguió un proceso de estabilización en el marco instrumental del género, impulsado principalmente por las estudiantinas y los conjuntos que tocaban en las reuniones realizadas en los callejones.

Establecido el uso de la guitarra como acompañante, uno de los factores musicales que impulsaron el desarrollo estilístico del instrumento en el vals criollo fue las variaciones musicales que sufrió el género al ser interpretado en distintos contextos. Estos cambios se dieron en su estructura y en el marco instrumental; la armonía empleada fue variando conforme era abordado por distintos intérpretes en la época conocida como la *Guardia Vieja*, donde el vals convivió con distintos ritmos y géneros tocados en tres tiempos, de los que tomó características que lo definirían más tarde, como el baile, el *tempo*, la ejecución entrecortada y el marco instrumental; elementos que facilitaron su vinculación con la guitarra, ya que estos géneros se acompañaban comúnmente con este instrumento.

Otro factor que incitó el desarrollo estilístico de la guitarra en el vals fue la profesionalización de sus intérpretes. Para fines de la década del 20, producto de la modernización de la ciudad y de las dinámicas de producción y consumo musical, la radio se hizo popular entre la población limeña. La radio motivó a que los intérpretes del vals se profesionalicen, es decir, que se dediquen de lleno a la ejecución musical; tanto cantantes como guitarristas se dedicaron a pertenecer al conjunto estable de distintas radios.

Durante la *Generación de Pinglo*, la popularidad de música extranjera como la cubana, las rancheras, tangos y boleros de los años 30, influyó también en la forma de interpretar y componer el vals. La armonía e instrumentación usadas en los géneros mencionados exigieron que tanto el piano como la guitarra, por sus características, sean los instrumentos adecuados para suplir estas necesidades del marco instrumental. La asimilación de ritmos extranjeros por parte del vals representa una de las causas para que la guitarra adquiera mayor protagonismo en la interpretación del género.

Los cambios en el orden y duración de la estructura acostumbrada del vals limeño, ocasionado principalmente por la difusión musical en las radioemisoras, provocaron la adición de

nuevos recursos armónicos que a su vez permitió la creación de melodías más complejas y de resoluciones que no se habían escuchado antes en el género. La estructura del vals se estableció en estrofa y coro, con introducción y sección instrumental. Surge una particularidad con la introducción, ya que el vals era solicitado de manera muy rápida, el compositor no crea una introducción específica para la versión, recayendo esta responsabilidad en el instrumentista. El piano fue el principal encargado de introducir los vales en las grabaciones; mientras la guitarra y la voz seguían siendo los elementos más importantes de la interpretación del vals en los callejones. En este contexto se distinguen diversos estilos pertenecientes a distintos barrios limeños, marcando ya un estilo propio para ejecutar el vals, tanto en la voz como en la guitarra.

Otro factor importante que favoreció a la guitarra en la adquisición de un rol protagónico en las introducciones del vals, se dió en la década de 1940, cuando ritmos extranjeros como el bolero y las rancheras influenciaron el vals en el formato de las agrupaciones y el estilo de interpretación, provocando la difusión de la guitarra y su inclusión en las introducciones de los vales. Una de estas agrupaciones que influenciaron el formato de grupo criollo, fueron Los Panchos. La radio institucionaliza el vals provocando que se establezca una mayor y distinta separación entre el músico de barrio popular y el ejecutante profesional del género.

La guitarra adquiere un lugar en las introducciones de las grabaciones de los años 40. Agrupaciones como Los Chalanés del Perú y Los Trovadores del Perú contribuyeron en darle un lugar importante a la guitarra en las introducciones, siempre junto al piano. Se demostró la evolución del rol de la guitarra en la sección de la introducción partiendo de una de las piezas grabadas por Montes y Manrique, “Tus Ojos”. Producto del análisis del rol de la guitarra en las grabaciones de los dúos Segovia-Morales y las Hermanas Martorell en 1945 y las grabaciones a fines de los 40 del dúo Costa y Monteverde, Las Criollitas y los Hermanos Govea, se llegó a concluir que la guitarra había logrado establecer un lugar en la introducción. Su consolidación como elemento permanente del marco instrumental provoca el desarrollo de un estilo con las siguientes características:

- Un rol diferenciado de dos guitarras, una de función melódica principal y otra de función rítmico armónica (fines de los 40), cuando anteriormente una sola guitarra se encargaba de ambos roles en las grabaciones (1945);
- La primera guitarra interviene en la sección instrumental después del piano, y en algunas grabaciones también en la introducción;

- Como evidencia del proceso de adquisición de protagonismo, en este grupo de grabaciones se prescinde aún de la presencia de la guitarra en la introducción, priorizando la participación del piano;
- En la estructura del vals, la guitarra comienza a realizar contramelodías en relación a la voz principal (fines de los 40), rol que había sido encargado al piano en grabaciones anteriores (1945);

En el periodo entre 1945 y fines de la década, se establecen características estilísticas en la guitarra de función melódica principal en particular, como:

- El inicio anacrúsico en la introducción,
- El uso de 3ras paralelas,
- Las aproximaciones cromáticas, melodías construidas con arpegios y escalas diatónicas unidas por notas de paso diatónicas y cromáticas,
- el cierre de cada sección con un arpegio del I grado de la tonalidad acentuando la última nota.

Estos elementos estilísticos serían tomados por los guitarristas de la época y serían utilizados con mayor frecuencia en las grabaciones de los años siguientes, siendo demostrado a través del análisis de grabaciones realizadas en la década de 1950.

A inicios de esta década, se identifican factores sociales que contribuyeron en la evolución del género en relación a la guitarra, como los nuevos espacios de interacción entre los músicos criollos. Los centros sociales musicales contribuyeron a que los estilos guitarrísticos en el vals relacionados a ciertos personajes y barrios, dejen de ser exclusivos de estos lugares y se difundan entre distintos intérpretes del género. Además, la competencia entre distintas emisoras radiales incitó a que los artistas mejoren su nivel interpretativo, exigiendo a muchos a dedicarse profesionalmente al quehacer musical.

Otro factor identificado en la década de 1950 fue la difusión del formato de trío entre las agrupaciones distintivas del vals criollo. El rol designado a la primera guitarra permitió la consolidación del estilo de la guitarra en el género. Las estructuras armónicas usadas para las introducciones se estandarizaron y se hizo habitual encontrar en la introducción de una grabación pasajes melódicos y elementos ornamentales de características muy similares a otra introducción grabada para otro vals, incluso en distinta tonalidad.

Para establecer un conjunto de elementos propios de la guitarra en el vals criollo, se analizó tres agrupaciones representativas de principios de la década de 1950: Los Morochucos, Los Embajadores Criollos y Los Troveros Criollos; tomando como ejemplo el aporte de Óscar Avilés en las grabaciones de Los Morochucos. Los elementos musicales encontrados fueron contrastados con las grabaciones de Los Embajadores Criollos y Los Troveros Criollos, llegando a un conjunto de elementos estilísticos producto del proceso y consolidación del estilo a inicios de la década de 1950.

Los elementos considerados fundamentales del estilo de la guitarra en el vals criollo de la década de 1950 son los siguientes:

De la melodía ejecutada:

- Inicio anacrúsico en la introducción.
- Contramelodías con inicio acéfalo en cada compás.
- La guitarra inicia y finaliza el vals, además de intervenir melódicamente en el desarrollo de este.
- La melodía interpretada en la introducción y en la sección instrumental son distintas.
- Melodías armonizadas por 3ras y 4tas paralelas ascendentes.
- Melodía con arpegios y escalas diatónicas propias del acorde.
- Pasajes melódicos en registro agudo alternados con bordones.
- Enlaces melódicos: notas de paso y aproximaciones cromáticas (sobre todo en los bajos).
- Uso de figuras rítmicas irregulares (cuatrillo de corchea, tresillo de negra).
- Procedencia del material melódico del verso o del coro, sobre todo en la introducción.
- Melodías autónomas, mayormente en la sección instrumental.
- Cierre en arpegio ascendente del I grado terminando en el primer tiempo del último compás de la sección.

Del timbre característico y recursos utilizados:

- El uso de cuerdas nailon.
- La predominancia del uso del pulgar para pulsar las cuerdas, además de los dedos índice y medio.
- El uso del registro agudo para las intervenciones melodías.

- Articulación de la melodía y acompañamiento en *stacatto*.
- Uso de ornamentos como mordentes y apoyaturas, siendo esta última de características particulares, llamada “trino” en el vocabulario coloquial criollo.

En relación con la guitarra acompañante:

- Se afirma la presencia de dos guitarras en el marco instrumental: La guitarra de función rítmico-armónica (segunda guitarra acompañante) y la guitarra de función melódica principal (primera guitarra).
- Uso prescindible y variación de la estructura armónica de 16 compases en la introducción y sección instrumental.
- Ejecución de los acordes en posiciones avanzadas de la guitarra, para ejecutarlos en *stacatto*.
- Uso de enlaces diatónicos y cromáticos en los bajos (bordones).
- La segunda guitarra se encarga en ocasiones del cierre en arpegio del I grado de la tonalidad en los últimos compases de las secciones, proporcionándole mayor libertad melódica a la primera guitarra para intervenir con otra contramelodía.
- Los finales de las canciones son suspendidos (en calderón) tanto por la segunda guitarra como por la voz principal, dándole libertad a la primera guitarra de ejecutar alguna intervención melódica.

Finalmente se identificó los elementos aportados por los guitarristas de esta tres agrupaciones, Alejandro Rodríguez y Lucho Garland, y se recalcó la contribución de Óscar Avilés no solo a principios de la década con Los Morochucos, sino con la trascendencia del rol de la guitarra en el vals criollo al hacer uso vigente de los elementos descritos como parte de un estilo más allá del formato de trio, en su Conjunto Fiesta Criolla en 1958, marcando un hito en la evolución del vals criollo y su relación con la guitarra de función melódica principal. Este estilo de características afianzadas junto a sus intérpretes representa el principal factor de consolidación del rol protagónico de la guitarra en el vals criollo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta Ojeda, M. (1987). “Valse... viene de Viena” en *Canción Criolla: Antología de la música peruana (Tomo 1)*. Lima: Editorial Monterrico.
- Basadre, J. (1968). *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Tomos XIII, X, IV; Lima: Editorial Universitaria.
- Borras, G., Instituto Francés de Estudios Andinos., & Pontificia Universidad Católica del Perú. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: IFEA.
- Bustamante, E. (2005). “Los primeros veinte años de la radio en el Perú”. Revista *Contratexto* n° 13. Facultad de Comunicación, Universidad de Lima.
- Bustamante, E. (2007). “Apropiaciones y usos de la canción criolla (1900-1930)”. Revista *Contratexto* n° 15. Facultad de Comunicación, Universidad de Lima.
- Caballero, L. (2012). *Cuadernos de Música Peruana*. Año 15, N°11.
- Caballero, L. (2017). *Cuadernos de Música Peruana*. Año 20, N°13.
- Cámara, E. (1998). “Rasgos musicales de los tangos italianos de entreguerras” en *Actas del segundo congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Vallolid, 22-24 de marzo de 1996.
- Cámara, E. (2004). *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCM
- Casas, A. (2013). *Culturas de aprendizaje musical: concepciones, procesos y prácticas de aprendizaje en Clásico, Flamenco y Jazz*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Psicología.
- Celis González, Ó. (2012). *La guitarra acústica en la música costeña peruana: géneros roles y técnicas*. Tesis de grado. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes - ASAB, Proyecto curricular en artes musicales Bogotá D.C.

Cremades Andreu, R. (2008). *Conocimiento y preferencias sobre los estilos musicales en los estudiantes de educación secundaria obligatoria en la ciudad autónoma de Melilla*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal.

Cubillas Rivera, N. (2016). *La consolidación de la tradición del acordeón el vals criollo limeño*. Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica. Facultad de Artes Escénicas. Especialidad de Música.

Echecopar, J. y Carrillo, E. (1992). *Melodías Virreinales del Siglo XVIII*. Lima: Carrillo-Echecopar.

Forte, A. y Gilbert, S. E. (1982). *Análisis Musical: Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Labor.

García Zárate, R. (2012). *La guitarra andina: sus técnicas y afinaciones*. Lima: Raúl García Zárate Producciones

Gálvez, J. (1921). *Una Lima que se va*. Lima: Euforión.

Ghibellini, R. (Productor). (s, f). *Óscar Avilés, Guitarra Magistral*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=L4OZOGVx_as&t=1334s

Gómez Acuña, L. (2007). “Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo”. *Revista Histórica Vol. 31 Núm. 2*. Departamento de Humanidades, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Green, D. (1965). *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*.

Grela, D. (1985). “Análisis Musical: Una propuesta metodológica” en *Serie 5: La Música en el Tiempo*.

Hayre, C. (1969). *Método De Guitarra*. Lima: Líder.

Jacobs, A. (1967). *A New Dictionary of Music*. Maryland, USA: Penguin Books.

Lloréns, J. A. (1983). *Música popular en Lima, criollos y andinos*. Instituto de Estudios Peruanos & Instituto Indigenista Interamericano. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Lloréns, J. A. y Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos: Una historia del vals popular limeño*. Lima: INC.

Montes y Manrique (Vocal group). (2019). In *Discography of American Historical Recordings*. Recuperado el 13 de Noviembre del 2019 de https://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/136877/Montes_y_Manrique_Vocal_group.

Ojeda Vizcarra, P. (1989). *Método de guitarra andina peruana*. Cuzco: CONCYTEC.

Palma, R. (2006) “La Conga” en *Tradiciones Peruanas, Octava y última serie*. Edición para Biblioteca virtual universal: Editorial del Cardo.

Panfichi, A. (2000). “Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XX” en *Lo Africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Portocarrero, G. (2005) “González Prada: la (im)posibilidad de un positivismo criollo” en *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 129-156.

Radiguet, M. (1971). *Lima y la sociedad peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Rohner, F. (2007). “Fuentes para el estudio de la lírica popular limeña:

el repertorio de Montes y Manrique”. *Lexis Vol. XXXI (1 y 2)*. Departamento de Humanidades, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rohner, F. y Giannoni, D. (2012) Entrevista a Carlos Hayre y Yuri Juárez. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=h7jF6LvU-sA&t=54s>

Rohner, F. (2017). *Las tradiciones musicales de abajo del puente: Una aproximación al universo musical del distrito del Rímac (1850-1950)*.

Rohner, F. (2018). *La guardia vieja: El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares: estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño (1885-1930)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología.

Salas, S. (Director). (1938). *El Gallo de mi Galpón*. Lima, Perú: Amauta Films. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vNFYx3tCQ6c>

Santa Cruz, C. (1977). *El waltz y el valse peruano*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Santa Cruz, O. (1983). *Aires costeños: música peruana: Antología música tradicional de influencia negra: arreglos para guitarra*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Santa Cruz, C. (1989). *El waltz y el valse peruano*. Segunda Edición. Lima: edición propia.

Santa Cruz, O. (2004a). *Aires costeños II: antología del folklore afroperuano / arreglos para guitarra*. Lima: Noche de Sol.

Santa Cruz, O. (2004b). *La guitarra en el Perú: Bases para su historia*. Lima: Ediciones Noche de Sol.

Sarmiento, R. (2017). *Felipe Pinglo y la canción criolla: estudio estilístico de la obra musical*

del Bardo Inmortal. Tesis de grado. Universidad Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Académico Profesional de Arte. Lima, Perú.

Schoenberg, A. (1974). *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.

Serrano Castrillón, R. (1994). *Confesiones en tono menor: Oscar Avilés, setenta años de peruanidad*. Lima: Editorial Gráfica Labor.

Tagg, P. (1987). *Musicology and the semiotics of popular music*. Amsterdam: Mouton de Gruyter.

Victor matrix. (2019). In *Discography of American Historical Recordings*. Recuperado el 13 de Noviembre del 2019, from <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/index>

Yep, V. (1998). *El valse peruano: Análisis musicológico de una de las expresiones más representativas de la música criolla del Perú*. Lima: Juan Brito

Zanutelli, M. (1999). “El vals en Lima” en *Canción criolla: Memoria de lo nuestro*. Lima: La Gaceta.

Lista de entrevistados:

- Terry, Willy: guitarrista y arreglista; entrevistado el 23 de noviembre de 2019.

ANEXOS

Listado de transcripciones ordenadas según el año de lanzamiento de cada tema.

Título del vals	Tonalidad	Intérprete	Año	Enlace de referencia
1. Celaje	Cm	Dúo Segovia-Morales	1945	https://www.youtube.com/watch?v=vGtHOkTgdB0
2. Se va la paloma	G	Hermanas Martorell	1945	https://www.youtube.com/watch?v=wwnARnhsVpU
3. Aurora	F#	Dúo Costa y Monteverde	fines de los 40	https://www.youtube.com/watch?v=Y0etP22gsxk
4. Dos Reliquias	C#m	Las Criollitas	fines de los 40	https://www.youtube.com/watch?v=jL62OrFo6hY
5. El Beso	E	Hermanos Govea	fines de los 40	https://www.youtube.com/watch?v=NKFQDIjIG4c
6. El Huerto de mi amada	F/Fm	Los Morochucos	1949	https://www.youtube.com/watch?v=6LkPkBQrq2E
7. Hermelinda	Em		1950	https://www.youtube.com/watch?v=plEiFHRdTVy4
8. Engañada	F#m	Embajadores Criollos	1950	https://www.youtube.com/watch?v=zSJsGhq2CKE
9. Ódiame	Ebm		1950	https://www.youtube.com/watch?v=POh9cbzZgY0
10. Domingo Limeño	D	Los Troveros Criollos (dúo)	1953	https://www.youtube.com/watch?v=SuNusc6amGM
11. Ay, Raquel	Bm		1954	https://www.youtube.com/watch?v=e0ait-UK2QQ
12. Claro de Luna	F	Conjunto Fiesta Criolla	1958	https://www.youtube.com/watch?v=YJazH_ris7I

Celaje

Dúo Segovia-Morales

Pedro Augusto Bocanegra

Introducción Piano (0:08)

guitarra

1 5 9 13

G7 G7 Cm Cm

C7 C7 Fm Fm

G7 G7 Cm Cm

Introducción Guitarra (0:24)

17 22 26

Cm G7 G7 Cm Cm

G7 G7 Cm Cm

\flat C7 C7 Fm Fm

Verso 1 (0:40)

30

G7 G7 Cm

vengo a tus pies nevados...

Final

34

Cm G7 Cm

2

Primeros compases de la voz principal

36

veng oa tus pies ne va dos cual las ru gien tes o las



Se va la paloma

Segovia-Morales y Hermanas Martorell

César Miró

Introducción Piano

Guitarra

6

10

14

vamos a
la fiesta del Carmen...

Sección Instrumental Guitarra (1:41)

18

23

27

31

Verso 2 Martorell (1:57)

Tus labios dulces...

Final

35

C C G G D7 D7 G

Aurora

Dúo Costa y Monteverde

Federico Barreto, Nemesio Urbina

Introducción Piano (0:06)

Musical score for the piano introduction of 'Aurora'. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Guitarra' and contains the following chords: C# (measures 1-2), C# (measures 3-4), F# (measures 5-6), and F# (measures 7-8). The second staff continues with C# (measures 9-10), C# (measures 11-12), F# (measures 13-14), and F# (measures 15-16). The third staff contains D# (measures 17-18), D# (measures 19-20), G#m (measures 21-22), and G#m (measures 23-24). The fourth staff contains C# (measures 25-26), C# (measures 27-28), F# (measures 29-30), and F# (measures 31-32) with an 8va marking above the final measure.

Introducción Guitarra (0:19)

Musical score for the guitar introduction of 'Aurora'. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Introducción Guitarra (0:19)' and contains the following chords: F# (measures 1-2), C# (measures 3-4), C# (measures 5-6), F# (measures 7-8), and F# (measures 9-10). The second staff continues with C# (measures 11-12), C# (measures 13-14), F# (measures 15-16), and F# (measures 17-18). The third staff contains D# (measures 19-20), D# (measures 21-22), G#m (measures 23-24), and G#m (measures 25-26). The fourth staff contains C# (measures 27-28), C# (measures 29-30), F# (measures 31-32), and F# (measures 33-34).

Verso 1 (0:33)

Aurora me has entregado

Seccion Instrumental Guitarra (1:40)

34 F# C#

38 F# C#

42 F# D#

46 G#m C#

50 F#

Verso 2 (1:52)

No intentes recuperar el trono...

Final

52 F# C# F#

Dos Reliquias

Las Criollitas

Pedro Espinel Torres

Introducción piano (0:01)

guitarra

5

9

Verso 1 (0:19)

13

El tiempo transcurrió...

Verso 1 (0:19)

17

21

25

29

33

37 F#m C#7 F#m F#m

41 G#7 G#7 C#m C#m

Coro 1 (0:58)

45 A G#7 C#m C#m

Pinglo y Saco...

Coro (0:58)

49 B B C#m C#m

53 G#7 G#7 C#m C#m

57 A A C#m C#m

61 F#m G#7 C#m C#m

65 B B C#m C#m

69 G#7 G#7 C#m C#m

73 A C#m C#7 F#m

77 D#7 G#7 G#7 C#m

Sección Instrumental Piano (1:39)

81 C#m G#7 G#7 C#m C#m G#7 G#7 C#m

89 C#m C#7 C#7 F#m F#m G#7 G#7 C#m

Sección Instrumental Guitarra (1:58)

97 C#m G#7 G#7 C#m C#m

102 G#7 G#7 C#m C#m

106 C#7 C#7 F#m F#m

Verso 1 (2:17)

110 G#7 G#7 C#m C#m

El tiempo transcurrió...

Coro Final (0:58)

114 B B C#m C#m G#7 G#7 C#m C#m

Final

122 G#7 G#7 C#m

y el destino los... lle vó

El Beso

Hermanos Govea

Guardia Vieja

Introducción Piano

Guitarra

Measures 1-12 of the piano introduction. The music is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation shows chords and single notes on a treble clef staff. Chords are labeled as B7, E, C#7, and F#m.

Introducción Guitarra (0:15)

Measures 17-29 of the guitar introduction. The notation shows chords and single notes on a treble clef staff. Chords are labeled as E, B7, C#7, and F#m.

Verso 1 (0:30)

Measures 30-33 of the first verse. The notation shows chords and single notes on a treble clef staff. Chords are labeled as B7 and E.

yo te quise...

Verso 1 (0:30)

34 E B⁷ E E

38 G[#]m C[#]m B⁷ B⁷

42 B⁷ F[#]m B⁷ F[#]m

46 B⁷ B⁷ E E

50 E B⁷ E E

54 G[#]m C[#]m B⁷ B⁷

58 B⁷ F[#]m B⁷ F[#]m

62 B⁷ B⁷ E E

Detailed description: The image shows a musical score for the first verse of a song, spanning 30 seconds. The music is written in E major (indicated by four sharps in the key signature) and 4/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff (measures 34-37) features a melodic line with eighth notes and quarter notes, with chords E, B7, E, and E. The second staff (measures 38-41) has a bass line with chords G#m, C#m, B7, and B7. The third staff (measures 42-45) continues the bass line with chords B7, F#m, B7, and F#m. The fourth staff (measures 46-49) shows a melodic line with chords B7, B7, E, and E. The fifth staff (measures 50-53) has a melodic line with chords E, B7, E, and E. The sixth staff (measures 54-57) features a bass line with chords G#m, C#m, B7, and B7. The seventh staff (measures 58-61) has a bass line with chords B7, F#m, B7, and F#m. The eighth staff (measures 62-65) shows a melodic line with chords B7, B7, E, and E. A watermark for 'UNIVERSITY OF BRISTOL' is visible in the background.

Coro 1 (1:00)

66 B^7 B^7 E E

70 B^7 B^7 E E

74 $G\#m$ $G\#m$ $C\#m$ $C\#m$

78 $F\#m$ B^7 E E

Interludio (1:15)

82 **16**

piano

Sección Instrumental Guitarra (1:29)

98 E B^7 B^7 E E

103 B^7 B^7 E E

107 $C\#7$ $C\#7$ $F\#m$ $F\#m$

111 B^7 B^7 E

Verso 1 (1:45)

tú eres mi dicha
y mi encanto...

El huerto de mi amada

Guitarra afinada en Fa

Los Morochucos (1949)

Felipe Pinglo Alva

Introducción Guitarra (0:05)

Musical notation for the guitar introduction, measures 1-17. The piece is in 3/4 time and F major. The notation includes chords (F, C7) and rhythmic patterns such as triplets and slurs. A watermark for 'LUMIN TENERIFIC' is visible in the background.

Verso 1 (0:30)

Musical notation for the first verse, measures 18-22. The notation includes chords (F, C7) and rhythmic patterns such as triplets. The lyrics "Si pasas por la vera..." are written below the staff. A watermark for 'LUMIN TENERIFIC' is visible in the background.

Verso 1 (0:30)

Musical notation for the second part of the first verse, measures 23-39. The notation includes chords (F, C7, D7, Gm, A7, Dm) and rhythmic patterns. The lyrics "Si pasas por la vera..." are written below the staff. A watermark for 'LUMIN TENERIFIC' is visible in the background.

2 39 F C⁷ F F

43 D⁷ D⁷ Gm Gm

47 B^b B^b F D⁷

51 Gm C⁷ Fm *rall.*

Coro (1:21)

55 Fm Fm C⁷ Fm Fm

60 *Quién quiera...* *a tempo* Fm Fm C⁷ C⁷

64 C⁷ C⁷ C⁷ C⁷

68 C⁷ C⁷ Fm Fm

72 C⁷ C⁷ Fm Fm

76 F⁷ F⁷ Bbm Bbm

80 Bbm Bbm Fm Fm

84 C7 C7 Fm F7

88 Bbm Bbm Fm Fm

Sección Instrumental Guitarra (1:57)

92 C7 C7 Fm Fm

2da Guitarra

Sección Instrumental Guitarra (1:57)

96 Fm Fm Bbm Fm

100 Fm G7 G7 C

104 C7 Fm C7 Fm Fm

Coro (2:12)

109 Fm Fm C7 Fm Fm

Quién quiera...

114 Fm Fm C7 C7

118 C7 C7 C7 C7

122 C7 C7 Fm Fm

126 Fm Fm Fm Fm

130 F7 F7 Bbm Bbm

134 Bbm Bbm Fm Fm

138 C7 C7 Fm F7

142 Bbm Bbm Fm Fm

ritmo de marinera

Final

146 C7 C7 Fm

Que tan pronto nos ríe... O nos hace...

Llo rar

149 Fm

Primeros compases de la voz principal en el verso

152 F F C7 F F

si pa sas por la ve ra del huer to de mia ma da

Hermelinda

Los Morochucos (1950)

Letra de
Enrique Príncipe y Satorres
Música de
Alberto Condemarin

Introducción Guitarra

Tempo rubato

The guitar introduction consists of four staves of music in 3/4 time, key of D major. The first staff shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes. The second staff continues the melody with a quarter rest and eighth notes. The third staff features a triplet of eighth notes. The fourth staff includes a B7 chord and an Em chord.

Verso 1 (0:24)

a tempo

The verse consists of six staves of music in 3/4 time, key of D major. The first staff is labeled 'Verso 1 (0:24)' and 'a tempo'. It includes chords Em, B7, and Em. The second staff is labeled 'Escucha amada mia...' and includes chords Em, C7, B7, and B7. The third staff includes chords B7, B7, B7, and B7. The fourth staff includes chords B7, B7, Em, and Em. The fifth staff includes chords Em, B7, Em, and Em. The sixth staff includes chords Em, B7, Em, and Em, with a triplet of eighth notes.

73 Em Em 3

75 B7 B7

77 Em Em

79 E7 E7

81 Am Am

83 G B7 Em Em

87 B7 B7 Em Em

91 B7 B7 Em Em

95 E7 E7 Am

98 Am G B7 Em G

103 G B7 Em Em Puente (2:06)

2da guitarra Em Em Seré tu fiel amante...

Puente (2:06)

4

107 *D7* *D7* *G* *G*

Seré tu fiel amante... 3 3

111 *D7* *D7* *G* *G*

115 *B7* *B7* *Em* *C7*

119 *G* *B7* *Em*

123 *B7* *B7* *Em* *C7*

127 *G* *B7* *Em* *Em*

Qué triste amada mia...

Coro (2:32)

Coro (2:32)

131 *Em* *E7* *Am* *Am*

Qué triste amada mia...

135 *B7* *B7* *Em* *Em*

139 *Em* *E7* *Am* *D*

143 *G* *B7* *Em* *Em*

a m i a m i a m i

147 Em E7 Am D G

Final

rall.

152 B7 B7 B7 B7 Em Em

2da guitarra

Acuérdate Hermelinda...

Acuérdate de... mí



Engañada

Los Embajadores Criollos (1950)

Luis Abelardo Nuñez

Tito Barreda

Introducción Guitarra (0:07)

The guitar introduction consists of nine staves of music in 3/4 time, starting with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chord changes are indicated above the staff: C#7, F#m, Bm, and F#7. Trills and triplets are marked with '3' and a bracket. The introduction concludes with a double bar line.

Verso 1 (0:43)

The first verse consists of two staves of music. The first staff (measures 34-37) has a key signature of three sharps and a key signature change to two sharps (F#, C#) at measure 35. Chord changes are indicated above the staff: F#m, C#7, F#m, and F#m. The second staff (measures 38-41) has a key signature of two sharps and chord changes: F#7, F#7, Bm, and Bm. The lyrics "No creas que si tú te alejas..." are written below the first staff.

42 E7 E7 A A

46 C#7 C#7 3 F#m F#m

50 E7 E7 A A

54 C#7 C#7 F#m F#m

Coro (1:11)

58 Bm Bm F#m F#m D

63 G#7 C#7 C#7 F#m F#m

68 Bm Bm F#m F#m

72 C#7 C#7 F#m F#m

76 Bm Bm F#m F#m

Sección Instrumental (1:40)

80 C#7 C#7 F#m F#m

Sección Instrumental (1:40)

84 C#7 C#7 F#m F#m

89 C#7 C#7 F#m F#m 3

Musical staff 89-92: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 89: C#7, eighth notes. Measure 90: C#7, eighth notes. Measure 91: F#m, eighth notes with a slur. Measure 92: F#m, eighth notes with a slur and a triplet '3'.

93 F#7 F#7 Bm Bm 3 3

Musical staff 93-96: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 93: F#7, eighth notes. Measure 94: F#7, eighth notes. Measure 95: Bm, eighth notes. Measure 96: Bm, eighth notes with a slur and a triplet '3'.

97 C#7 C#7 F#m F#m 3 3

Musical staff 97-100: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 97: C#7, eighth notes. Measure 98: C#7, eighth notes. Measure 99: F#m, eighth notes with a slur. Measure 100: F#m, eighth notes with a slur and a triplet '3'.

101 C#7 C#7 F#m F#m 3 3

Musical staff 101-104: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 101: C#7, eighth notes. Measure 102: C#7, eighth notes. Measure 103: F#m, eighth notes with a slur. Measure 104: F#m, eighth notes with a slur and a triplet '3'.

105 C#7 C#7 F#m F#m 3 3

Musical staff 105-108: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 105: C#7, eighth notes. Measure 106: C#7, eighth notes. Measure 107: F#m, eighth notes with a slur. Measure 108: F#m, eighth notes with a slur and a triplet '3'.

109 F#7 F#7 Bm Bm 3 3

Musical staff 109-112: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 109: F#7, eighth notes. Measure 110: F#7, eighth notes. Measure 111: Bm, eighth notes. Measure 112: Bm, eighth notes with a slur and a triplet '3'.

113 C#7 C#7 F#m F#m 3 3 3 3

Musical staff 113-116: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 113: C#7, eighth notes with a slur and a triplet '3'. Measure 114: C#7, eighth notes with a slur and a triplet '3'. Measure 115: F#m, eighth notes with a slur and a triplet '3'. Measure 116: F#m, eighth notes with a slur and a triplet '3'.

Verso 1 (2:15)

117 F#m C#7 F#m F#m

Musical staff 117-120: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 117: F#m, whole note. Measure 118: C#7, whole note. Measure 119: F#m, eighth notes. Measure 120: F#m, eighth notes.

No creas que si tú te alejas...

121 F#7 F#7 Bm Bm

Musical staff 121-124: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 121: F#7, whole note. Measure 122: F#7, whole note. Measure 123: Bm, eighth notes. Measure 124: Bm, eighth notes.

125 E7 E7 A A 3

Musical staff 125-128: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 125: E7, eighth notes. Measure 126: E7, eighth notes. Measure 127: A, eighth notes with a slur and a triplet '3'. Measure 128: A, eighth notes with a slur and a triplet '3'.

129 C#7 C#7 F#m F#m 3 3

Musical staff 129-132: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 129: C#7, eighth notes. Measure 130: C#7, eighth notes. Measure 131: F#m, eighth notes with a slur and a triplet '3'. Measure 132: F#m, eighth notes with a slur and a triplet '3'.

133 E7 E7 A A

Musical staff 133-136: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 133: E7 chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 134: E7 chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 135: A chord, eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5. Measure 136: A chord, eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5.

137 C#7 C#7 F#m F#m

Musical staff 137-140: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 137: C#7 chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 138: C#7 chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 139: F#m chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 140: F#m chord, quarter notes G4, A4, B4.

Coro (2:43)

141 Bm Bm F#m F#m D

Musical staff 141-145: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 141: Bm chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 142: Bm chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 143: F#m chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 144: F#m chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 145: D chord, quarter notes G4, A4, B4.

146 G#7 C#7 C#7 F#m F#m

Musical staff 146-150: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 146: G#7 chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 147: C#7 chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 148: C#7 chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 149: F#m chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 150: F#m chord, quarter notes G4, A4, B4.

151 Bm Bm F#m F#m

Musical staff 151-154: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 151: Bm chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 152: Bm chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 153: F#m chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 154: F#m chord, quarter notes G4, A4, B4.

155 C#7 C#7 F#m F#m

Musical staff 155-158: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 155: C#7 chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 156: C#7 chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 157: F#m chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 158: F#m chord, quarter notes G4, A4, B4.

159 Bm Bm F#m F#m

Musical staff 159-162: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 159: Bm chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 160: Bm chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 161: F#m chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 162: F#m chord, quarter notes G4, A4, B4.

Final

163 C#7 C#7 C#7 F#m F#m

Musical staff 163-166: Treble clef, key signature of three sharps. Measure 163: C#7 chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 164: C#7 chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 165: C#7 chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 166: F#m chord, quarter notes G4, A4, B4.

No tienes corazón...

Tu amor no vale na da

Ódrame

Guitarra afinada en Eb

Los Embajadores Criollos

Letra de
Federico Barreto
Música de
Rafael Otero

Introducción Guitarra (0:07)

8 Bb7 Bb7 Ebm Ebm

6 Bb7 Bb7 Ebm Eb7

10 Eb7 Eb7 Abm Abm

14 Bb7 Bb7 Ebm Ebm

18 Bb7 Bb7 Ebm Ebm

22 Bb7 Bb7 Ebm Ebm

26 Eb7 Eb7 Abm Abm

2da guitarra

30 Bb7 Bb7 Ebm Ebm

Verso (0:41)

34 Ebm Bb7 Ebm Ebm

38 Eb7 Eb7 Abm Abm

42 Db7 Db7 Gb Gb

46 Bb7 Bb7 Ebm Ebm

50 Ebm Bb7 Ebm Ebm

54 Eb7 Eb7 Abm Abm

58 Db7 Db7 Gb Gb

62 Bb7 Bb7 Ebm Ebm



Segunda guitarra



Coro (1:16)

66 Db7 Db7 Gb Gb

70 Db7 Db7 Gb Gb

2da guitarra Escala disminuida T - ST

74 Bb7 Bb7 Ebm B7

78 Ebm Bb7 Ebm Ebm

82 Bb7 Bb7 Ebm B7

Sección Instrumental (1:42)

86 Ebm Bb7 Ebm Ebm

90 Bb7 Bb7

92 Ebm Ebm

94 Ebm Ebm

96 Ebm Ebm

98 Bb7 Bb7

100 Ebm Ebm

102 Eb7 Eb7

104 Abm Abm

2da guitarra

106 Bb7 Bb7 Ebm Ebm Verso 2 (2:03)

Que vale más...

Verso 2 (2:03)

110 Ebm Bb7 Ebm Ebm

114 Eb7 Eb7 Abm Abm

118 Db7 Db7 Gb Gb

122 Bb7 Bb7 Ebm Ebm

126 Ebm Bb7 Ebm Ebm

130 Eb7 Eb7 Abm Abm

134 Db7 Db7 Gb Gb

138 Bb7 Bb7 Ebm Ebm

Coro (2:38)

142 Db7 Db7 Gb Gb

146 Db7 Db7 Gb Gb

Dim T - ST

2da guitarra Gb Gb

150 Bb7 Bb7 Ebm B7

154 Ebm Bb7 Ebm Ebm

158 Bb7 Bb7 Ebm B7

Final

B \flat 7 B \flat 7 B \flat 7 E \flat m

162

Tan solo se odia... Lo queri do



Domingo Limeño

Los Troveros Criollos (1953)

Mario Cavagnaro Llerena

Introducción Guitarra (0:02)

Musical staff 1: Introduction Guitarra (0:02). Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. Chords: D, B7, Em, Em.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Chords: A7, A7, D, D.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Chords: B7, B7, Em, Em.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Chords: A7, A7, D, D.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Chords: D, B7, Em, Em.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Chords: A7, A7, D, D.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Chords: B7, B7, Em, Em.

Verso 1 (0:29)

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Chords: A7, A7, D, D.

Cuando llega
el domingo...

Verso 1 (0:29)

34 D B⁷ Em Em

38 A A⁷ D D

42 D B⁷ Em Em

46 A A⁷ D D

50 D B⁷ Em Em

54 A A⁷ D D

58 D B⁷ Em Em

Coro (0:57)

62 A A⁷ D D

Allá en la plaza de Acho...

Coro (0:57)

66 D D A⁷ A⁷

Allá en la plaza de Acho...

70 A⁷ A⁷ D D

74 D⁷ D⁷ G G

78 Em A⁷ D D

82 D D A⁷ A⁷

86 A⁷ A⁷ D D

90 D⁷ D⁷ G G

94 Em A⁷ D B⁷

Sección Instrumental Guitarra (1:28)

98 Em A⁷ D D

Sección Instrumental Guitarra (1:28)

102

D D D B⁷ Em Em

108

A⁷ A⁷ D D

112

B⁷ B⁷ Em Em

116

A⁷ A⁷ D D

120

D B⁷ Em Em

124

A⁷ A⁷ D D

128

B⁷ B⁷ Em Em

132

A⁷ A⁷ D D

Cuando llega
el domingo...

Verso 1 (1:57)

136 D B⁷ Em Em

140 A A⁷ D D

144 D B⁷ Em Em

148 A A⁷ D D

152 D B⁷ Em Em

156 A A⁷ D D

160 D B⁷ Em Em

164 A A⁷ D D

Coro (0:57)

Allá en la plaza de Acho...

Coro (2:24)

168 D D A⁷ A⁷

Allá en la plaza de Acho...

172 A⁷ A⁷ D D

176 D⁷ D⁷ G G

180 Em A⁷ D D

184 D D A⁷ A⁷

188 A⁷ A⁷ D D

192 D⁷ D⁷ G G

196 Em A⁷ D B⁷

Final

200 Em A⁷ D A⁷ D

esta Mr. Dean en el Naci o nal

Primeros compases del verso, voz principal

204 D D B⁷ Em

Cuan do lle gael do min go a la ciu dad de Li ma

Ay Raquel

Los Troveros Criollos (1954)

Augusto Polo Campos

Introducción Guitarra (0:01)

Musical notation for the guitar introduction, consisting of three staves. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The first staff contains measures 1-5 with chords F#, F#, Bm, and Bm. The second staff contains measures 6-9 with chords B7, B7, Em, and Em. The third staff contains measures 10-13 with chords F#, F#, Bm, and Bm. A box labeled 'Verso 1 (0:13)' is placed at the end of the third staff.

Yo no sé por qué
estas indecisa...

Verso 1 (0:13)

Musical notation for the first verse, consisting of five staves. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The first staff contains measures 14-17 with chords Bm, F#, Bm, and Bm. The second staff contains measures 18-21 with chords F#, F#, Bm, and Bm. The third staff contains measures 22-25 with chords Bm, F#, Bm, and Bm, and includes a 4-measure rest. The fourth staff contains measures 26-29 with chords F#, F#, Bm, and Bm, and includes two 3-measure rests. The fifth staff contains measures 30-33 with chords B, B7, Em, and Em.

2

34 A A7 D G F#

38 Bm F# Bm Bm

42 F# F#7 Bm Bm

Coro (0:48)

46 Bm Bm F# F#9

50 F#9 F#9 Bm Bm

54 Bm Bm F# F#

58 F# F# Bm Bm

62 B7 B7 Em Em

66 Bm F# F#7 F#7

70 Bm Bm

72 Bm Bm F# F#9

76 F#9 F#9 Bm Bm

80 Bm Bm F# F#

84 F# F# Bm Bm

88 B7 B7 Em Em

92 Bm F# F#7 F#7

96 Bm Bm

Sección Instrumental Guitarra (1:43)

Sección Instrumental Guitarra (1:43)

98 Bm F# F# Bm Bm

103 F# F# Bm Bm

107 B7 B7 Em Em

111 F# F# Bm Bm

Verso 1 (2:01)

Yo no sé por qué estas indecisa...

Verso 1 (2:01)

Musical score for Verso 1 (2:01), featuring guitar chords and a melodic line in treble clef. The key signature is two sharps (F# and C#).

Measures 115-118: Chords Bm, F#, Bm, Bm. Melody: quarter rest, quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4.

Measures 119-122: Chords F#, F#, Bm, Bm. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

Measures 123-126: Chords Bm, F#, Bm, Bm. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

Measures 127-130: Chords F#, F#, Bm, Bm. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Includes triplets and a 4-measure rest.

Measures 131-134: Chords B, B7, Em, Em. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

Measures 135-138: Chords A, A7, D, G, F#. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

Measures 139-142: Chords Bm, F#, Bm, Bm. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

Measures 143-146: Chords F#, F#7, Bm, Bm. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

Coro (2:36)

147 Bm Bm F# F#9

151 F#9 F#9 Bm Bm

155 Bm Bm F# F#

159 F# F# Bm Bm

163 B7 B7 Em Em

167 Bm F# F#7 F#7

171 Bm Bm

173 Bm Bm F# F#9

177 F#9 F#9 Bm Bm

181 Bm Bm F# F#

185 F# F# Bm Bm

189 B7 B7 Em Em

193 Bm F# F#7 F#7

Final
197 Bm F# Bm



Claro de Luna

Conjunto Fiesta Criolla (1958)

Felipe Pinglo Alva

Introducción Guitarra

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of five staves of music. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. Chord symbols are placed above the staff: C7, C7, F, and D7/F#. The second staff starts at measure 6 with a Gm chord. The third staff starts at measure 10 with C7, C7, F, and F7 chords. The fourth staff starts at measure 14 with Bb, C7, and F chords, featuring a first ending (1.) and a second ending (2.) with a repeat sign. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it. The fifth staff starts at measure 20 and ends with a double bar line.