

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



Título

**EL ESTILO DE EJECUCIÓN, COMPOSICIÓN Y ARREGLO DE CARLOS
HAYRE PARA CON LA GUITARRA DEL VALS CRIOLLO LIMEÑO**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
MUSICOLOGÍA**

AUTOR

CELIN SERGIO GARCÍA ESPINOZA

ASESOR

RODRIGO ANTONIO CHOCANO PAREDES

Julio, 2021

Resumen

El vals criollo limeño es uno de los géneros más tradicionales en el Perú. La guitarra es el instrumento por excelencia con el cual se le ejecuta y entre sus mayores representantes se alza la figura de Carlos Hayre. Hayre fue un músico con formación mixta forjada por la cultura popular, los estudios de música académica y una instrucción autodidacta que determinaron una personalidad renovadora y experimental que planteó cambios estructurales en el género. Estos cambios afectaron los fundamentos del estilo de ejecución del género tanto desde el punto de vista de los cultores de la tradición de La Vieja Guardia y de La Generación Pinglo, como desde la de sus coetáneos, quienes también desarrollaron una estética distinta a la tradicional que a la postre sería más difundida y reconocida. Carlos Hayre fue un determinante de cambio en la historia del género gracias a sus propuestas en cuanto a la ejecución de la guitarra con criterios dinámicos y técnicos provenientes de su formación en guitarra clásica. También se dieron cambios determinados por sus criterios de composición orquestal aplicados a la guitarra en cuanto a la forma, con nuevos criterios de libertad estructural, a la armonía, determinados por los fundamentos de la tonalidad extendida, y a la melodía, fundamentados en las mayores posibilidades de movimiento y variedad que le brindaban sus nuevos pilares armónicos. Carlos Hayre es un artista transcendental en la historia del vals criollo limeño, y esta consideración está solventada en el respeto y admiración de una comunidad integrada por actores culturales de distintas disciplinas que lo recuerdan no solo por su gran calidad humana, sino por el valor y la trascendencia de su música.

Palabras clave: Carlos Hayre, estilo, género, guitarra, vals, criollo, limeño, técnica, ejecución, composición, arreglo, moderno, innovador.

Abstract

The Lima Creole waltz (Popular gender linked to the Viennese waltz and the Creole of Lima) is one of the most traditional genres in Perú. The guitar is the instrument par excellence with which it is played and among its greatest representatives stands the figure of Carlos Hayre. Hayre was a musician with a mixed training forged by popular culture, academic musical instruction and a self-taught training that determined a renewing and experimental personality that posed structural changes in the genre. These changes affected the foundations of the genre's performance style both from the point of view of the cultists of the tradition of The Old Guard (The generation of the beginning of the genre) and The Pinglo Generation, as well as from that of their contemporaries who also developed an aesthetic different from the traditional one and that in the end would be more widespread and recognized. Carlos Hayre was a determinant of change in the history of the genre thanks to his proposals regarding the performance of the guitar with dynamic and technical criteria coming from his training in classical guitar. There were also certain changes due to his orchestral composition criteria applied to the guitar in terms of form, with new criteria of structural freedom, to harmony, determined by the fundamentals of the extended tonality, and to melody, based on the new possibilities of movement and variety that gave him his new harmonic fundamentals. Carlos Hayre is an artist who is transcendental in the history of the Lima Creole waltz, and this consideration is based on the respect and admiration of a community made up of cultural actors from different disciplines who remember him not only for his great human quality but also for the value and significance of his music.

Keywords: Carlos Hayre, style, genre, guitar, waltz, creole, Lima, technique, performance, composition, arrangement, modern, innovative.

A mis padres,

Rubén y Eva



Tabla de contenido

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
TABLA DE CONTENIDO	5
INTRODUCCIÓN	9
ANTECEDENTES Y MARCO ANALÍTICO.....	14
ESTADO DE LA CUESTIÓN	14
<i>Contexto</i>	14
<i>Estudios Referenciales sobre las Características del Género</i>	16
MARCO TEÓRICO	18
<i>Estilo y Género Musical</i>	19
<i>Cambio</i>	21
<i>Entramado Cultural</i>	22
CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DEL VALS CRIOLLO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX	28
LA VIEJA GUARDIA	28
<i>Géneros Fundacionales y Características</i>	28
Sus Músicos, Sus Influencias y Sus Instrumentos.....	30
<i>La Guitarra del Vals Criollo de La Vieja Guardia</i>	32
Apuntes sobre su Ejecución: Ritmo, Altura y Dinámica.	33
<i>Análisis de Fuentes</i>	35
Armonía, Melodía y Ejecución.	40
LA ÉPOCA DE ORO	43
<i>El Periodo Crítico y La Generación Pinglo</i>	44
Felipe Pinglo Alva y la Intermusabilidad.....	45
<i>Visiones sobre La Época de Oro</i>	47

	6
Tres Décadas de Desarrollo e Influencias.....	48
<i>Profesionalización y Técnica de la Guitarra en La Época de Oro</i>	55
Propuestas de Cambio en la Guitarra de la Generación de La Época de Oro.....	58
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.....	61
INDAGACIONES SOBRE SU VIDA, SU DISCOGRAFÍA Y SU CARRERA COMO MÚSICO PROFESIONAL.....	64
EXPERIENCIAS MUSICALES TEMPRANAS Y FORMACIÓN ARTÍSTICA.....	64
UN ENTORNO BARRIAL, MUSICAL Y CRIOLLO	66
EL MÚSICO PROFESIONAL: CREACIONES, EXPERIMENTACIONES Y COLABORACIONES	71
SU OBRA. REGISTROS, HISTORIAS, FUENTES Y COMENTARIOS.....	82
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.....	86
ANÁLISIS DE SEIS DE SUS OBRAS VALSÍSTICAS	87
MIRAFLORENA	89
<i>Análisis Estructural</i>	90
Sección A.....	90
Sección B.....	91
Sección C.....	92
Sección D.....	93
SIEMPRE	94
<i>Análisis Estructural</i>	95
Secciones A y A'	95
Sección B.....	97
DESPERTAR.....	98
<i>Análisis Estructural</i>	100
Sección A.....	100
Sección B.....	100
Sección C.....	101
POR ESO	101

<i>Análisis Estructural</i>	103
Introducción.....	103
Sección A.....	103
Sección B.....	104
TIERRA QUERIDA	105
<i>Análisis Estructural</i>	107
Introducción.....	107
Sección A.....	107
Sección B.....	108
Sección C.....	108
IDOLATRÍA	109
<i>Análisis Estructural</i>	111
Sección A.....	111
Sección B.....	111
Sección C.....	112
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.....	113
EL ESTILO HAYREANO.....	116
ANÁLISIS, CRÍTICA Y COMPARATIVA RESPECTO DE OTROS ESTILOS.....	116
<i>Sobre el Ejecutante</i>	116
Sobre el Compositor y el Arreglista.....	120
MIRADAS CONTEMPORÁNEAS SOBRE CARLOS HAYRE Y SU OBRA.....	124
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.....	130
CONCLUSIONES.....	132
REFERENCIAS	138
APÉNDICE A. PARTITURA DEL VALS “MIRAFLORINA”	144
APÉNDICE B. PARTITURA DEL VALS “SIEMPRE”	145

APÉNDICE C. PARTITURA DEL VALS “DESPERTAR” (TRANSCRIPCIÓN DE SERGIO VALDEOS)	147
APÉNDICE D. PARTITURA DEL VALS “DESPERTAR” (ARREGLO DE SERGIO VALDEOS)	148
APÉNDICE E. PARTITURA DEL VALS “POR ESO”	149
APÉNDICE F. PARTITURA DEL VALS “TIERRA QUERIDA”	153
APÉNDICE G. PARTITURA DEL VALS “IDOLATRÍA”	158



Introducción

El Conservatorio Nacional de Música de Lima, hoy llamado Universidad Nacional de Música, es una institución abocada a la práctica de la tradición musical académica europea y, acorde a esta tradición, un espacio bastante conservador. De acuerdo con mi experiencia como estudiante en este centro de estudios durante la primera década del siglo XXI puedo afirmar que dos características que se podían mencionar sobre él, sin temor a estar equivocados, eran la exigencia para con sus estudiantes y el respetuoso pero contundente rechazo al estudio de la música popular en sus aulas. Al ser la única escuela de música que brindaba formación superior en Lima, muchos músicos, en aras de obtener una formación académica, estudiamos ahí a pesar de provenir de vertientes populares como el rock, la nueva trova, el *jazz* o la música tradicional peruana. En este espacio pequeño y poco idóneo para el estudio de la música – los ambientes del ex Banco Hipotecario de Lima – se desarrollaba usualmente un ambiente de camaradería y apoyo entre los no más de cuatrocientos estudiantes con que contaba la institución. Al ser tan pocos estudiantes y teniendo estos, tan poco espacio para el estudio, uno podía ver escenas pintorescas y hasta tiernas, por el esmero y la disciplina, de trompetistas trabajando su técnica de soplo mientras caminaban o leían, de guitarristas estudiando en los pasillos y escaleras o de cantantes desarrollando rutinas de estiramiento en las áreas comunes. En este ambiente de práctica y compartir es que escuché por primera vez en vivo la ejecución de un vals criollo limeño para guitarra. A partir de ahí comenzó mi interés y admiración por la técnica de la guitarra criolla limeña. Ahora, al ser nosotros guitarristas de formación clásica y teniendo como elemento fundamental en nuestra formación el aprendizaje de una técnica de ejecución que nos permita obtener el mejor sonido posible de nuestro instrumento y la mejor ejecución posible de nuestras manos, nos encontrábamos orgullosamente delimitados por ciertos criterios que determinaban lo

que era un buen ejecutante, y lo expresábamos en cualquier charla sobre músicos populares. Así lo hacíamos en nuestras charlas sobre música criolla y, más allá del talento y de la calidad de los diversos guitarristas criollos de los cuales hablábamos y a quienes respetábamos, el único que logró cubrir estos exigentes criterios de aprobación fue Carlos Hayre.

Planteadas estas ideas corresponde mencionar que una de las razones principales para la realización de esta investigación es el deseo de aportar al desarrollo, a la mejora y al incremento de la investigación musical en nuestro país; por esto es que se tiene la expectativa de que la información generada pueda ser útil para diversas comunidades artísticas, científicas o culturales desde puntos de vista tan diversos como el de la historia, la sociología, la antropología, la musicología y, eventualmente, los de otras disciplinas que en el proceso de la investigación podrían verse incluidas.

De acuerdo con el Boletín N°147 - Estado de la Opinión Pública, en cuanto a la *Radiografía Social de los Gustos Musicales en el Perú* del Instituto de Opinión Pública de la Pontificia Universidad Católica del Perú del año 2017 y en respuesta a la pregunta: ¿Cuál de los siguientes géneros musicales cree que representa mejor al Perú?, la respuesta mayoritaria (43.6%) fue: música criolla. Esta cifra dice mucho de lo que somos como país, y muestra que el peso de la capital, espacio geográfico representativo de la música criolla, sigue siendo tremendo. En base a esta realidad cabe preguntarse: ¿Cuánto sabemos de la música criolla? Considero que, en base a mi experiencia como ciudadano peruano, músico y ahora investigador novel en temas de criollismo, los avances en el estudio de la música criolla realizados en los últimos años revelan temas que emergen como relevantes, y que merecen ser estudiados con más profundidad. Entre estos temas, la música de Carlos Hayre, quien según numerosos músicos y entendidos

desarrolló con audacia técnica un nuevo estilo de ejecución, composición y arreglo en la guitarra criolla, es uno que se mantiene insuficientemente explorado.

Como profesional formado en música clásica, encuentro sumamente relevante el estudio de su técnica como ejecutante de guitarra. Información y estudios sobre este tópico, siendo un tema que para analizarse requiere, idealmente, formación como músico ejecutante, son inexistentes más allá de someros comentarios complementarios a la información sobre su conocida formación privada en música clásica y su gusto por la música del compositor Fernando Sor. Comentarios que en algunos casos critican negativamente al músico planteando que no tenía el tradicional sonido criollo, mientras que en otros destacan el abanico de nuevas posibilidades que su técnica aportó para la ejecución de la guitarra en la música criolla.

Sobre Carlos Hayre existe mucha información dispersa, ya que su producción musical abarcó la ejecución multinstrumental, la composición y el arreglo. Más aún, cada una de estas capacidades fue aplicada en distintos géneros, llegando a desarrollar desde música andina hasta música clásica académica sinfónica. Para obtener esta información se ha indagado en bibliografía – mayormente recurriendo a material de hemeroteca –, se ha entrevistado a personas de su entorno o que tuvieron la oportunidad de conocerlo o trabajar con él, y se ha recurrido al poco material audiovisual disponible. Y considerando que las investigaciones sobre el fenómeno criollo, así como sobre el vals criollo limeño se basan, mayormente, en análisis histórico y antropológico, se genera la necesidad por el desarrollo de investigación musicológica con análisis musical que pueda brindar luces para la comprensión del vals criollo limeño y de la guitarra criolla peruana en su joven historia.

La presente tesis busca investigar la obra de Carlos Hayre con el propósito de precisar las características que determinan la sonoridad que lograba obtener de su instrumento, así como los

fundamentos teórico-prácticos de su técnica compositiva, con la intención de determinar las características identitarias de sus composiciones y arreglos, con particular detalle en el vals criollo limeño. Así también, busca realizar un análisis comparativo de estos resultados con respecto al mismo género tal como se desarrolló en generaciones previas y entre sus coetáneos con el fin de determinar similitudes, discrepancias y progresos. En ese sentido mi pregunta de investigación es: ¿Qué características definen el estilo de ejecución, composición y arreglo de Carlos Hayre para con la guitarra del vals criollo limeño, y qué cambios implica este respecto de estilos anteriores? Y dentro de esta pregunta de investigación voy a abordar los aspectos planteados a partir de los siguientes objetivos secundarios: Voy a determinar las características estéticas del vals criollo limeño en la primera mitad del siglo XX con el fin de recrear el marco teórico de la técnica de ejecución y composición previa al músico en cuestión. Luego, habré de realizar un proceso similar en cuanto a la obra de Carlos Hayre, tomando en consideración aspectos sociales y culturales. En base a este marco se buscará determinar las características que definen el estilo de ejecución, composición y arreglo de Carlos Hayre para con la guitarra del vals criollo limeño, para luego identificar cómo los actores involucrados en la investigación, la composición, el arreglo y la ejecución de este género comprenden la obra de Carlos Hayre, con particular detalle en la guitarra del vals criollo limeño.

Para conseguir la información requerida en cuanto a consideraciones técnicas y estilísticas respecto de su obra se recurrió al uso de herramientas como el análisis perceptual de sus obras por parte del investigador y de ejecutantes diversos, quienes fueron elegidos en base a criterios musicales, históricos y experienciales. Este proceso se aplicó sobre material de diversas épocas con el fin de determinar diferencias y paralelos que respondan al objetivo general de la investigación. Solventando estos datos en el análisis histórico, social y cultural que vivió el

músico, así como en la información existente en cuanto al contexto social y cultural que las generaciones previas legaron a la suya, se podrá brindar información que complemente los estudios ya realizados y cubra los espacios referidos al análisis musical-estilístico de las primeras etapas de la historia de la música criolla. Así, sumando a esta investigación experiencial las referencias bibliográficas pertinentes sobre el criollismo y el vals criollo limeño, podré desarrollar un marco que soporte la información que me brinde la recopilación del material discográfico, audiovisual y periodístico existente sobre el músico, y con este conglomerado estar en la capacidad de dar respuesta a mi interés principal por determinar las características que definen el estilo de Carlos Hayre para con la guitarra del vals criollo limeño.

Esta investigación, que busca en primera instancia resolver una curiosidad personal por el trabajo de un músico que en el devenir de mi carrera musical ha ido mostrándose cada vez más completo y relevante, busca también brindar datos de toda índole posible que aporten a una mejor comprensión del fenómeno criollo desde el reconocimiento de las características estilísticas del vals criollo limeño en sus diferentes épocas, y con particular interés en el de la obra de Carlos Hayre.

Carlos Hayre es un personaje que desde que apareció en mi vida generó admiración e interés. Desde su depurada técnica para tocar la guitarra, que era muy comentada en nuestras charlas de estudiantes de primer año de la especialidad de guitarra clásica en el Conservatorio Nacional de Música de Lima, hasta su estilo de composición y arreglo del vals criollo limeño, género que en el devenir de mi formación como persona pasó de ser un ítem más dentro del temario de un curso de formas musicales, a ser el ancla con la que puedo ayudarme a sostener y entender mi identidad como peruano y limeño.

Antecedentes y Marco Analítico

Estado de la Cuestión

Es la intención de este estudio el determinar las características del estilo de ejecución, composición y arreglo del guitarrista Carlos Hayre para con el vals criollo limeño. Para esto he considerado pertinente investigar la bibliografía desarrollada en cuanto al estudio del vals criollo limeño según diversas disciplinas académicas. Además, al no haberse desarrollado estudios específicos referidos a la persona y a la obra de Carlos Hayre, he visto por conveniente indagar en todo el material disponible para entender su obra, historia, opinión y criterio en cuanto al vals criollo limeño, pero tomando en consideración lo desarrollado en los diversos géneros en los cuales incursionó.

Contexto

Existe bibliografía medianamente reciente que nos brinda información en cuanto a la música criolla y en particular al vals criollo limeño. En esta encontramos diversos análisis de tipo histórico, etnográfico y musicológico que abren muchas posibilidades para el desarrollo de esta investigación. En *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* (Borras, 2016) tanto como en *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885-1930)* (Rohner, 2018) podemos ver cómo los autores nos brindan un panorama bastante claro en cuanto a los inicios del vals criollo limeño ubicándonos en los últimos años del siglo XIX y primeros años del siglo XX en los que, tal como afirma Borras, era llamado *vals limeño* y se hizo cada vez más representativo de las clases populares y de lo criollo. Ambas miradas se complementan desde la perspectiva de sus carreras filológicas y nos brindan además una visión compartida de la impronta de La Vieja Guardia con su trabajo conjunto *Montes y Manrique 1911-2011. Cien años de música peruana*. En este documento sonoro que contiene un valioso

material explicativo nos exponen un completo contexto histórico del país y esbozan un análisis de la música criolla de principios del siglo XX.

Una visión paralela pero contrastante en cuanto a forma la brinda el antropólogo José Antonio Lloréns Amico, quien en su libro *Música Popular en Lima: Criollos y Andinos* (1983) nos ofrece una perspectiva aún más amplia de lo criollo, entendido como costeño; y más amplia aún en cuanto al espacio temporal en el cual indaga, ya que, además de explorar en el entorno socio-cultural y político de La Vieja Guardia, se expande en su investigación hasta la generación de Pinglo y todos los avances tecnológicos y fenómenos políticos que la afectaron para luego plantear elementos determinantes de su influencia en las generaciones siguientes. Como correlato a este trabajo se encuentra el libro *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño* (Lloréns y Chocano, 2009), en el que Lloréns y el etnomusicólogo Rodrigo Chocano logran hacer una investigación aún más amplia, crítica y exhaustiva sobre el vals criollo limeño en todos sus contextos. Pero lo más relevante en cuanto a este trabajo con respecto a los antes mencionados es que su investigación se aproxima al vals de las últimas décadas del siglo XX, llegando hasta el año 2009 con el objetivo de investigar el fenómeno sonoro y cultural sin verse parametrado por determinantes de tradición, cultura o costumbres.

Sobre el análisis cronológico del vals criollo limeño se ha podido encontrar mediana coincidencia en cuanto a los personajes, los eventos y las fechas que determinan sus primeras etapas, en las que se incluyen a La Vieja Guardia y a la generación signada por la imagen de Felipe Pinglo Alva. Pero para todo lo ocurrido después de la muerte de Pinglo se encuentran diversos análisis históricos planteados en base a conceptos como el de *La Época de Oro del Vals Criollo Limeño*, que se considera la etapa de apogeo y difusión de la música criolla y que según José Antonio Lloréns y Rodrigo Chocano se desarrolló entre finales de la década de 1940 y

1960, con clara influencia de géneros foráneos como el tango, el bolero mexicano y los ritmos cubanos y afroestadounidenses. Además, se encuentran también puntos de vista de quienes como Fernando Elías (2019) en su libro *Félix Casaverde, guitarra negra* o Cesar Santa Cruz (1989) en su libro *El Waltz y el valse criollo* realizan un análisis que propone brindar un mayor cariz y relevancia a los cambios que se generaron en el vals criollo limeño a causa de la influencia de la música negra peruana.

Para comprender aún mejor los fenómenos socioculturales que la música criolla suscitó, recurriré a fuentes escritas y audiovisuales diversas como *La Catedral del Criollismo. Guardia Vieja del siglo XXI* (Cáceres, 2017) y *Saberes musicales 16: Los Centros Sociales Musicales Criollos* (Instituto de Etnomusicología - PUCP, 2020). Así buscaré adentrarme en las prácticas culturales que la comunidad criolla fue desarrollando y que determinaron tradiciones, costumbres y la creación de espacios de preservación y resguardo de la tradición criolla.

Todo este material brinda información sumamente importante para comprender el entorno en el cual la figura de Hayre se desarrolló, y permite además obtener una visión general de la escena criolla hasta la primera década del siglo XXI, representada en sus músicos y compositores más importantes, sus barrios más representativos, los mitos y tradiciones alrededor de ellos, y sus espacios de resguardo y representación.

Estudios Referenciales sobre las Características del Género

El análisis musical armónico de las diversas etapas del vals criollo limeño brinda muchas variantes siempre determinadas por los músicos y su entorno, y esto es observable desde sus primeras etapas, ya que el vals criollo tiene influencias armónicas del jazz desde la generación de Pinglo, aunque estas no son tan evidentes como lo fueron desde la década de los sesenta hasta nuestros días. Así, el vals criollo limeño de las primeras décadas del siglo XX recibió influencias

de diversos géneros, siendo algunos de ellos el tango y la música afroestadounidense que llegó a costas peruanas con subgéneros de los inicios del jazz como el *one-step*, el charlestón, el foxtrot y otros. En cuanto a esto, Carlos Hayre considera que el vals criollo limeño fue principalmente influenciado por el jazz, el tango, la música mexicana, primero a través de rancheras y corridos, y luego a través del bolero mexicano, y la música tropical, principalmente cubana y puertorriqueña (Lloréns y Chocano, 2009).

En la década de los cincuenta nos encontramos con una Lima que escuchaba mucha música cubana en las radiolas de las casas y que bailaba al son de Compay Segundo, El Sexteto Nacional de Ignacio Piñeiro o del trío Los Compadres. Sobre esto, Felix Casaverde comenta:

Llegaba mucha música cubana, por lo menos en esa época, yo [estaba] chico y mi padre cantaba música... o sea música puertorriqueña y música cubana también. Yo siempre noté en los viejos, por lo menos en mi padre, [también] en Carlos Hayre que iba a mi casa... El otro día me encontré con él y hablamos de eso, yo estaba chico, él ya era un hombre, se tocaba mucha música cubana, era la novedad. (Lloréns y Chocano, 2009, p. 157)

Y sobre la armonía de principios del siglo XX, Carlos Hayre comenta:

En esa época [mediados de los 1940] el avance de la armonía en la música popular tenía un límite, un techo: se tocaba con cierto tipo de acordes que adolecían de una cosa ya estandarizada [...]. Se usaban solo acordes de quinta. (Lloréns y Chocano, 2009, p. 152)

Aquí, Hayre nos muestra cómo en una época en que la influencia de Felipe Pinglo ya era notoria, el repertorio mayoritario era aún el de La Vieja Guardia con una armonía que utilizaba fundamentalmente acordes de quinta, refiriéndose a los acordes triada.

Esta primera época del vals criollo limeño que vemos representada en la música de Montes y Manrique se ve remecida por la presencia de quien será considerado un renovador:

Felipe Pinglo. Su composición, tanto en letra como en música, desarrollaba elementos distintos a los tradicionales gracias a la influencia que recibió de géneros foráneos como el tango, el jazz y otros.

Frente a las varias perspectivas planteadas estará como elemento determinante el análisis musical. Tanto los libros *El Waltz y el valse criollo* (Santa Cruz, 1989) y *El Valse Peruano. Análisis musicológico de una de las expresiones más representativas de la música criolla del Perú* (Yep, 1998), a pesar de tener criterios de elaboración distintos, nos brindan datos en cuanto al análisis del vals tradicional de la primera mitad de siglo con claves rítmicas, elementos armónicos y melódicos, y criterios de forma musical valiosos para determinar las características del vals criollo limeño que Carlos Hayre desarrolló. En una línea similar de material y análisis se encuentra el libro *Felix Casaverde, guitarra negra* de Fernando Elías Llanos (2019) en el que se realiza un minucioso análisis musical de claves rítmico-melódicas, armonías y técnicas de ejecución del repertorio de Felix Casaverde, y que contrastado con el material de Yep brinda un análisis musical más detallado del trabajo del músico en cuestión.

Con estas fuentes, lo que se puede observar es que el análisis musical ha sido realizado desde la generalidad de las características del género y dejando de lado, más allá de los trabajos de Llanos y Yep, la muestra de cómo diversos géneros afectaron de manera palpable en el uso de acordes, progresiones, desarrollo melódico y estilo de ejecución del vals criollo limeño de todas las épocas.

Marco Teórico

El marco teórico de esta investigación está determinado por tres conceptos fundamentales: estilo y género musical, cambio musical y entramado cultural. Cabe mencionar que en el devenir de la investigación se vio conveniente y necesario utilizar conceptos diversos

que, sin ser de menor valía, no se mencionan en este apartado, pero que son debidamente explicados en los capítulos en los que han sido requeridos.

Estilo y Género Musical

El uso de estos términos, en el orden planteado, obedece a la necesidad por determinar las características particulares de la manera de tocar, componer y arreglar que desarrolló Carlos Hayre para con el vals criollo limeño. Con ese fin, tomaré lo planteado por Juliana Guerrero (2012) en *El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización*, en el que, aunque no propone un concepto para el término, considera al estilo como un código musical entendido desde el punto de vista de las formas que desarrolla el ejecutante en base a la influencia de su entorno natural y humano, como su geografía, lengua o historia. Este punto de vista lo considero pertinente y adecuado para el estudio de la obra de Hayre ya que en base a los datos biográficos encontrados se destacan hechos personales, sociales e históricos que formaron parte de su entorno y se condicen con los caminos que tomó, como músico y persona, durante su etapa juvenil y adulta. Además, se destacan hechos como la influencia que recibió por el contacto con importantes músicos criollos desde la niñez, por una juventud signada por el crecimiento e impacto de las industrias musicales en el continente y por una adultez en la que vivió el mayor auge que ha tenido la música criolla en su historia. Así, también, en cuestiones más subjetivas, gracias a estos datos biográficos se pueden determinar postulados sobre cómo ciertas experiencias personales determinaron una merma en su producción artística. Existen, al parecer, suficientes indicios que muestran en Hayre a un personaje cuya producción artística no puede analizarse simplemente desde el ámbito musical.

Para complementar y obtener una mirada más amplia en cuanto a un elemento tan trascendental para esta investigación me fundaré en los conceptos de Bruno Nettl (2005) y el

estilo entendido en términos generales como característica identitaria de un grupo humano que está determinada, para el caso de esta investigación, por los elementos de una música (*music making*, el armado de los elementos de altura, ritmo, frase, timbre, estilo de cantar, etc.) y cómo estos se organizan y se combinan. Así, enfocándome en el análisis específico de los elementos musicales, podré obtener conceptos que aporten para la realización de un análisis metódico, desde el punto de vista musical, de su obra, y que ayuden a comprender las reacciones de su entorno para con las variantes que él planteaba, ya que, tal como propone Nettl, es en base a los elementos característicos que una cultura musical determina lo que es nuevo o extraño con relación a su estilo, y por ende, reacciona. Y en función a lo planteado encuentro pertinente determinar el marco en el cual esta diversidad de características se desarrollaron. En este caso, en el vals criollo limeño, especialmente, tomando en consideración el hecho de que Carlos Hayre se desarrolló con maestría en varios géneros, hecho que se verá explicado y ejemplificado en el desarrollo de la investigación.

El vals criollo limeño ha pasado por diversas transformaciones, desde su nombre, que alguna vez fue *vals limeño* (Borras, 1983, p. 20), hasta la inclusión del cajón peruano y las transformaciones estructurales en letra y forma que se dieron, y ciertamente se dan, por la influencia de músicas relacionadas directamente al manejo mediático de las industrias culturales. Pero estas variaciones no han sido independientes de su entorno. Por el contrario, se han dado en la amplitud de lo que se considera música criolla y música costeña, y que también ha ido cambiando su concepto a lo largo de los años por distintos factores musicales, sociales y culturales. Por ello considero que el mero análisis estilístico de la obra de Carlos Hayre termina siendo insuficiente si no se enmarca en un ámbito más amplio que, en este caso, es el género del *vals criollo limeño*. Para la comprensión de este concepto me apoyaré en el Grove Dictionary of

Music and Musicians. Según este podemos entender que género es una clase, tipo o categoría determinado por convención. Y que refiriéndonos concretamente a piezas o prácticas musicales las señala posibles de cambio. Plantea, además, la comprensión del término género como un *tipo ideal*, en base a los postulados de Max Weber, y como un hecho de las ciencias sociales al tener sentido cultural y estar determinado por actores sociales. Esto, que apuntala la necesidad de determinar un marco sobre el que se pueda estudiar con claridad un estilo, se verá apoyado con el trabajo de Juliana Guerrero (2012), en cuanto a que el género es una *práctica cultural*, y que por lo tanto debe ser comprendida desde los puntos de vista de quienes la producen como de quienes la reciben. Por ende, las variables del contexto social, del performance, del territorio, del tiempo y de las tradiciones se tornan determinantes para una cabal comprensión del término. Asimismo, considero relevante en este texto la diferencia entre género y estilo que sigue las ideas de Allan Moore y Franco Fabbri, quienes sintetizaron la consideración del género como el qué, refiriéndose a los códigos del hecho musical, y al estilo como el cómo en una obra de arte, refiriéndose al código musical en sí.

Cambio

Carlos Hayre es relevante para el estudio musicológico no solo por su habilidad como multinstrumentista o por su incursión en diversos géneros, sino porque, para fines específicos de esta investigación, desarrolló su propio estilo en uno de los géneros más difundidos y debatidos en el ambiente musical peruano: el vals criollo limeño. Hayre fue un guitarrista que desde el punto de vista de la técnica de ejecución, el desarrollo armónico y melódico y la forma musical hizo un vals distinto al que él encontró en sus primeras incursiones musicales. Para fines de esta investigación, sugiero que Carlos Hayre practicaba un estilo de vals criollo limeño distinto al que ejecutaban sus coetáneos y del que hicieron y hacían quienes utilizaban herramientas y criterios

similares a los suyos para su ejecución y creación. Carlos Hayre, en base a sus estudios y experiencia desarrolló un estilo que se desmarcó de las convenciones vigentes en el género desde mediados del siglo XX, y es por eso que el término cambio se hace relevante y necesario para esta investigación.

Para la comprensión y uso apropiado de este término tomaré las referencias que hace Bruno Nettl (2005) a la continuidad del cambio, determinado por el individuo y su sociedad que al cambiar con los tiempos también cambia su música. Esto nos lleva a las tensiones entre cambio y permanencia para con mucha música de larga data; y para fines de este estudio, para con el vals criollo limeño.

Para entender estos cambios desde el punto de vista del músico y su entorno utilizaré los postulados de Kay Shelemay (2011) en cuanto a los tipos de *comunidad musical de descendencia, de diferencia y de afinidad*, considerando la comunidad musical de diferencia como la que mejor representa el entorno en el cual desarrollaré esta investigación. En este tipo de comunidad se proponen cambios por parte de músicos que estimulan el rompimiento del status quo, y estos músicos en base a su carisma, discurso o popularidad son reconocidos como elementos diferenciadores y, por ende, criticados o admirados.

He considerado también, continuando con los postulados de Shelemay, al tipo *de afinidad*, ya que esta comunidad comparte vínculos de parentesco para con una o varias figuras musicales importantes a través de su presencia viva, del proceso de cambio que propugnó, y luego a través del recuerdo de su música, imagen o mensaje.

Entramado Cultural

Utilizaré el concepto de *entramado cultural* propuesto por Josep Martí (2004) para determinar el sistema en el que los agentes sociales desarrollan elementos culturales. Para

determinar un sistema en el que los agentes sociales comparten códigos y un conjunto particular de características que se ponen de manifiesto en su idiosincracia, maneras de actuar y en los productos concretos que desarrollan. Este entramado cultural con su precisión me permite analizar procesos de conflicto y negociación para el cambio, lo que lo diferencia, para fines prácticos de concisión y especificidad, del término cultura (conjunto de modos de vida y costumbres, conocimiento y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.), y me ayuda a delimitar a la comunidad musical de la que hablo dentro de parámetros determinados. Considero este particular concepto esencial en la investigación, ya que para entender la obra del guitarrista Carlos Hayre en el vals criollo limeño se hizo necesario realizar un análisis de su producción en la vastedad de géneros musicales en los que incursionó y en los diversos tipos de actividad musical que realizó. Así, determinando uno o varios entramados culturales se logró entender con mayor claridad el “mundo particular de objetividades” (como se citó en Martí, 2019) desarrollado entre quienes compartieron su entorno, así como el “conjunto polidimensional de elementos culturales pertenecientes tanto al ámbito de las ideas, de las acciones y de los productos concretos” (Martí, 2004, p. 5) que determinan el o los entramados en los que Carlos Hayre se desarrolló.

Consideraciones Metodológicas

La representación instrumental del objeto de estudio tendrá una unidad de análisis determinada por el estilo de ejecución, composición y arreglo de Carlos Hayre para con la guitarra del vals criollo limeño y los cambios que implica este respecto de estilos anteriores; y por cómo los actores involucrados en la investigación, composición, arreglo y ejecución del vals criollo comprenden su obra. Además, se han planteado unidades de observación que buscarán representar de manera concreta nuestro objeto de estudio en base a investigación empírica y

descriptiva de las técnicas de ejecución, composición y arreglo para guitarra en el vals criollo limeño antes de Carlos Hayre, las técnicas de ejecución, composición y arreglo para guitarra en el vals criollo limeño de Carlos Hayre y los discursos sobre la obra de Carlos Hayre por parte de músicos, musicólogos y otros especialistas.

En cuanto a las técnicas aplicadas en el proceso de investigación para obtener la data necesaria que describa correctamente las unidades de observación se consideró pertinente el uso del análisis musical desde diversas perspectivas que partieron del objeto sonoro específico hasta el sentido de la relación de este con su creador y/o ejecutante, tomando en cuenta las variables de su contexto histórico, social y cultural. Además, se utilizó la transcripción musical de una selección de temas ejecutados por el músico en cuestión y por otros músicos que desarrollaron su obra. Para lograr este fin, se hizo uso de herramientas como el análisis formal y estilístico de sus obras por parte del investigador y de ejecutantes diversos, quienes fueron elegidos en base a criterios musicales, históricos o experienciales. Este proceso se aplicó sobre material de diversas épocas con el fin de determinar diferencias y paralelos que respondan al objetivo general de la investigación y aporten a la determinación de características objetivas en el desarrollo del vals criollo limeño y de la música criolla y costeña en general. Solventando estos datos en el análisis histórico, social y cultural que vivió el músico, así como en la nutrida información existente en cuanto al contexto social y cultural que las generaciones previas legaron a la suya, se podrá brindar información que complemente los estudios ya realizados y cubra los espacios referidos al análisis musical-estilístico de las primeras etapas de la historia de la música criolla. Así, sumando a esta investigación experiencial las referencias bibliográficas pertinentes sobre el criollismo y el vals criollo limeño, se pudo desarrollar un marco que soporte la información que nos brindó la recopilación del material discográfico, audiovisual y periodístico existente sobre el

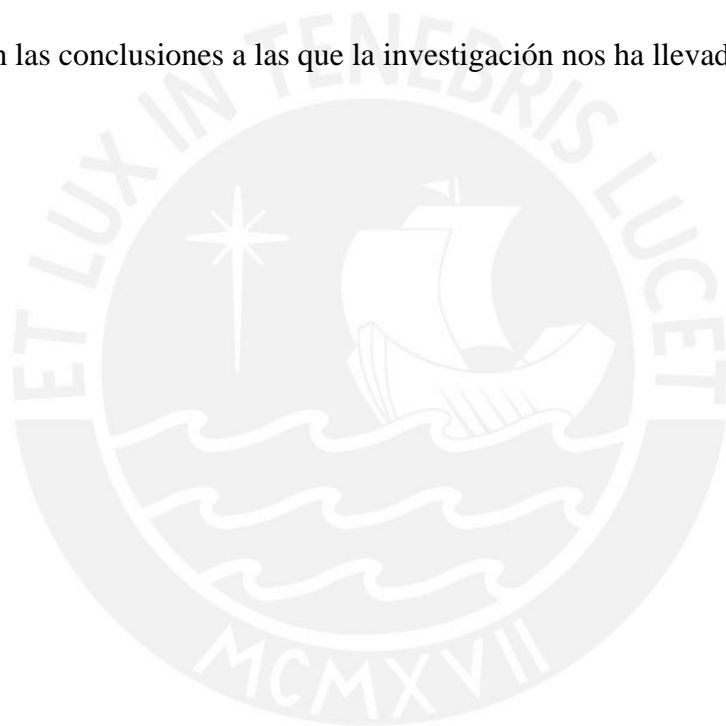
músico; y con este conglomerado estar en la capacidad de dar respuesta a nuestro interés principal por determinar las características que definen el estilo de Carlos Hayre para con la guitarra del vals criollo limeño. La siguiente herramienta fue la recopilación de testimonios, que se desarrolló mediante entrevistas de tipo semi-estructurado y entrevistas complementadas con ejecución musical por parte de los involucrados que accedieron a la solicitud. Sobre esta última herramienta procedimental, las fuentes fueron los músicos que con relación directa o no a la persona del músico investigado pudieron ejecutar las obras en cuestión para así brindar una opinión aún más profunda y con mayor perspectiva sobre el tema. La tercera y última herramienta principal fue la ejecución musical. Con esta, el investigador realizó un análisis desde la performance musical para así lograr una mayor comprensión de la obra del autor con la intención de sobrepasar el análisis meramente estructural. La fuente utilizada fue una selección de obras realizadas por el músico investigado y que se consideraron pertinentes para determinar características relevantes que coadyuven a la consecución de las metas que esta investigación plantea.

Esquema de la Tesis

Este trabajo de investigación estará dividido en cinco capítulos. El primero, en un inicio, buscará indagar en el proceso de formación del vals criollo limeño para luego ahondar en las particulares características que lo singularizan entre las múltiples variantes del tan afamado género europeo en América, y así poder describir los cambios acaecidos en el devenir de su historia. Luego se desarrollará el marco teórico que dejará sentadas las bases que permitirán entender las delimitaciones que se han realizado a los tan amplios conceptos que determinan nuestro tema de investigación. Para finalizar, se plantearán las consideraciones metodológicas que determinarán el objeto de estudio y se hará un análisis de las particularidades del uso de la

guitarra en el vals criollo limeño en cuanto a lo histórico, social y cultural, así como en lo méramente referido al fenómeno sonoro desde el punto de vista del ejecutante y del oyente. En el segundo capítulo se determinarán las características estéticas del vals criollo limeño de la primera mitad del siglo XX, y para esto nos enmarcaremos en la división temporal determinada por Lloréns y Chocano (2009) en cuanto a las etapas de La Guardia Vieja y de La Época de Oro del vals criollo limeño. Con esta información se busca entender el contexto en el que Carlos Hayre estuvo inmerso en su niñez y adolescencia, con la intención de determinar los principales criterios estéticos del vals criollo limeño con el que se formó. En el tercer capítulo se desarrollará un análisis exhaustivo de la vida y obra de Carlos Hayre. De este se espera determinar las características estéticas, sociales y culturales que permitan entender su obra desde puntos de vista que superen lo referido méramente al fenómeno sonoro. Para esto se indagará en su biografía y en los fenómenos sociales, culturales, económicos, musicales, y de toda índole posible, de acuerdo a la información recabada, que hayan podido influenciarlo en su desarrollo como persona y, por ende, como artista. Se hará particular hincapié en su formación musical académica, elemento determinante para entender la impronta de su obra. Sobre esta base se desarrollará un análisis, lo más verás posible en función a la data recabada, de la figura del músico Carlos Hayre dentro del espectro de la música costeña peruana en la segunda mitad del siglo XX, para así poder delimitar con pertinencia su incursión, obra y aporte respecto al vals criollo limeño. Y, así también, esta será la base sobre la cual se indagará en el aún más amplio espectro de la escena musical limeña en la que, en su calidad de multinstrumentista, compositor y arreglista, ha dejado registros – en los diversos géneros en los cuales incursionó – que se consideran relevantes para la comprensión cabal de su figura como artista. En el capítulo cuatro se responderá con acuciosidad y detalle a las dos primeras partes de nuestra pregunta de

investigación. Se plantearán, fundamentarán y analizarán las características que definen el estilo de ejecución, composición y arreglo de Carlos Hayre para con la guitarra del vals criollo limeño, y en base a lo planteado en el capítulo tres se determinarán los cambios que se observan respecto de estilos anteriores. El quinto capítulo indaga en cómo los actores involucrados en la investigación, composición, arreglo y ejecución del vals criollo limeño comprenden la obra de Carlos Hayre, con particular detalle en la guitarra del vals criollo limeño, y se expone en sus discursos y consideraciones sobre la obra y la persona de Carlos Hayre. Finalmente, en el último apartado se plantean las conclusiones a las que la investigación nos ha llevado.



Características Estéticas del Vals Criollo en la Primera Mitad del Siglo XX

La Vieja Guardia

Géneros Fundacionales y Características

Remontándonos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX nos encontramos con una Lima en la que eran aún famosas y populares la jota y la mazurca, danzas de ritmo ternario que competían en popularidad con el vals vienés. César Santa Cruz (1989) postula que este último fue calando en las preferencias populares gracias al particular detalle que implicaba el hecho de enlazarse con la respectiva pareja de baile. Pero no solo estaban estos tres géneros. Existían otros, muy populares, tales como la zarzuela, la polca y la habanera, bailes europeos no españoles vilipendiados y considerados por sus detractores como extranjerizantes y contrarios a la tradición española, pero que calaron en el gusto popular. Así, en esta etapa germinal y convulsionada por rezagos coloniales, una guerra de intereses económicos salitreros y una república en proceso, se generó una simbiosis entre los elementos más apreciados de cada una de estas prácticas culturales. Estos elementos, tanto musicales como extra musicales, fueron gestando un género popular peruano ligado al vals vienés y a lo criollo limeño (Santa Cruz, 1989). Y este fenómeno, replicado en todas las excolonias europeas en América, determinó el nacimiento de un híbrido. Un vals de corte sudamericano que fue conocido en la Argentina como litoraleña, en Colombia y Panamá como varsoviana o capuchinada, en Brasil como valsa brasileña, en México como valse mexicano, en Venezuela como valse venezolano y en el Perú como vals criollo (Yep, 1998).

Sobre la época en la que el vals criollo limeño tiene su origen existen diversos estudios que la ubican en la segunda mitad del siglo XIX. Gérard Borrás, en su libro *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*, inicia su investigación desde el año 1900 planteando que a partir de

esa fecha el vals criollo limeño va determinando características propias. A pesar de esto, menciona el planteamiento de Ricardo Palma situando el nacimiento de la música criolla en 1860 y su proceso de desaparición en las últimas décadas de aquel siglo, y repara en la particular contradicción que se genera con este postulado cuando “esta es la misma época en que la producción literaria y periodística de mediados y finales del siglo XX ha situado los orígenes históricos del vals limeño popular” (2015, p. 40).

Para describir aún mejor los inicios del vals criollo limeño y su relación con sus géneros fundacionales y los factores socioculturales que la fueron definiendo, podemos mencionar los postulados de César Santa Cruz quien afirma que “el vals de la aristocracia se mezcla con la jota de las clases medias, se bailaba el vals pensando en la jota” (1989, p. 28), y reafirma este comentario señalando que quienes, al no tener pareja, no bailaban, contribuían a la alegría con el jaleo tradicional de la jota con típicas exclamaciones, algunas de ellas aún en uso, como: “¡Ole!, ¡Toma!, ¡Arza! [¡Alza!], ¡Dale!, ¡Eso!, ¡Anda!, etc.” (1989, p. 27). Como se puede observar, el vals criollo, al igual que los criollos de los inicios de la república, está imbuido de usos y costumbres musicales que se recibieron de España y que fueron discurriendo del salón al callejón. Y esta influencia no solo se dio en lo musical ya que, tal como refiere Luis Gómez Acuña, “el vals era un producto directamente ligado a la zarzuela, la poesía romántica de la época y otras experiencias que lo alimentaron literaria y musicalmente” (2012, p. 146). Y sobre la zarzuela, Lloréns y Chocano mencionan que cuando el vals criollo limeño fue gestándose en la segunda mitad del siglo XIX ocurrió que se estaba dando en España “la revivificación y consiguiente florecimiento” (2009, p. 83) de este género, con la consiguiente influencia en la que fue su principal colonia. Así también, diversa bibliografía de investigación musicológica reciente se encuentra con que mucha de la producción musical de los primeros tiempos del vals cantado

fue desarrollada en base a préstamos o apropiaciones de material literario que llegaba a las manos de los primeros compositores de este novel género. Para muestra está el caso de Abelardo Gamarra, a quien se le conocía como autor de la letra de uno de los primeros vals criollos de la historia llamado *Ángel hermoso*, pero que en realidad pertenecía al escritor español Luis Mariano de Larra y que fue publicado en 1856, cuando Abelardo Gamarra tenía seis años (Lloréns y Chocano, 2009).

Cabe mencionar que al conglomerado de géneros musicales que aportaron al desarrollo del vals criollo limeño de La Vieja Guardia se debe incluir como fuentes de gran importancia “las mestizas de la costa central (pregones, tristes) y las afroperuanas de la misma región” (Lloréns, 1983, p. 28).

Los Músicos de La Vieja Guardia: Sus Influencias y Sus Instrumentos. Los diversos estudios realizados sobre el vals criollo limeño que, cabe mencionar, no tiene una división temporal consensuada, nos brindan un esquema medianamente ordenado para la investigación a realizar y, a la vez, determinan hitos para la comprensión del proceso que siguió este género en su devenir histórico. Por ello, a partir de aquí me posicionaré según el esquema temporal propuesto por Antonio Lloréns y Rodrigo Chocano quienes en su libro *Celajes, Florestas y Secretos. Una historia del vals popular limeño*, plantean que se llama vals criollo de La Vieja Guardia a la música de los inicios del género y que cronológicamente “se ubica entre el final de la Guerra con Chile y el inicio de la Primera Guerra Mundial, época que se inicia con el ascenso de Nicolás de Piérola al poder [...]” (2009, p. 73). Señalan, además, que esta música está determinada por su carácter popular y sencillo, además de estar influenciada por ritmos clásicos extranjeros como el vals, la mazurca, el minué y otros (2009). La generación de músicos que conformó esta etapa de nuestra música estuvo representada, a criterio de Fausto Gastagneta en su

libro *Los barrios de Lima*, por “Carlos Colichón, Augusto Paz, Eudocio Carrera, César y Manongo Andrade, Julio Vargas, César Manrique (del dúo Montes y Manrique), y los miembros de la popular ‘Palizada’, Pepe Ezeta y Alejandro Ayarza” (Como se citó en Lloréns y Chocano, 2009). Y aunque existieron muchos otros, la opinión de Gastagneta se hace relevante, ya que él formaba parte de la tendencia tradicionalista crítica que postulaba el discurso de Ricardo Palma, quien en 1891 escribía: "Dijo bien el que dijo [refiriéndose a Abelardo Gamarra] que la gracia y originalidad de nuestros cantos populares ha muerto. La chispa criolla ha ido al osario, y nos hemos zarzuelizado" (Palma, 1977, p. 344).

Según César Santa Cruz en su libro *El Waltz y el valse criollo*, los músicos populares criollos que fueron desarrollando el género, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, eran básicamente “obreros con pasión por el arte” (1989, p. 17). Estos se nutrían de las músicas que escuchaban; principalmente, del conjunto musical llamado *Estudiantina* al que Santa Cruz considera “la máxima expresión de la vida musical popular criolla” (1989, p. 18) de aquellos años y que tenía como repertorio principal los aires de diversos países americanos y europeos. Santa Cruz plantea también que además de la estudiantina había una actividad popular que fue muy importante para la difusión de música entre las clases populares llamada *La retreta*. Esta era una actividad desarrollada por bandas de músicos del ejército que tocaban en las plazuelas un repertorio mayormente conformado por “oberturas, arias, selecciones de ópera, opereta y zarzuela, música selecta y música popular” (1989, p. 18). De esta forma, Santa Cruz, plantea cómo la música popular se fue nutriendo y cómo se fueron desarrollando conjuntos musicales populares en formatos de dúo, trío o cuarteto instrumental en “donde la melodía la hacía la bandurria o el laúd” (1989, p. 28), instrumentos que junto a la mandolina serían los responsables de la melodía en los conjuntos musicales populares de aquellos años.

En cuanto a los conjuntos musicales populares de principios de siglo podemos ver que las diversas músicas y danzas de los géneros fundacionales del vals criollo limeño llegaron a las clases populares y se desarrollaron en base a los recursos con que estas contaban. Sobre esto, Alejandro Lara comentó que “el vals vienés era tocado con pianos y violines en el segmento aristocrático y tenía un estilo de danza, de [hacer] giros. En los sectores populares no había piano y violín, así que cogieron la guitarra, lo que los obligaba a otro tipo de ritmo, por lo que el baile cambió de [hacer] giros a danzar de punta y taco” (Lloréns y Chocano. (2009). [Entrevista al compositor Alejandro Lara]. *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*, p. 89).

La Guitarra del Vals Criollo de La Vieja Guardia

Sobre la guitarra, que se irá convirtiendo en el principal instrumento del género, cabe señalar que es un instrumento relativamente joven dentro de la organología occidental, y más allá de pequeños cambios no estructurales sucedidos en el último siglo, la guitarra no ha variado de manera significativa en cuanto a los estándares planteados por Antonio de Torres Jurado (1817-1892) durante la segunda mitad del siglo XIX (Weinreich et al, 2001); además, es importante señalar que el sonido era en algunos casos distinto al que conocemos actualmente, ya que se tocaba con cuerdas de metal o de tripa y la técnica de ejecución tenía una diversidad de variantes que se mantienen hasta el día de hoy y que van desde el tañer con o sin plectro, pasando por los toques apoyando y tirando, y llegando hasta el toque con dedos con uñas o sin uñas.

En base a lo planteado hasta ahora tenemos postulados bastante generales sobre la guitarra del vals criollo de La Vieja Guardia. Sin embargo, considero pertinente hacer un análisis de la diversidad de elementos que comprende el estilo en esta corriente musical, para poder así sustentar lo previamente expuesto. Esta consideración se sustenta en la perspectiva de Bruno

Nettl (2005), quien define el estilo como característica identitaria de un grupo humano que está determinada por los elementos de una música (*music-making*, el armado de los elementos de altura, ritmo, frase, timbre, estilo de cantar, etc.) y cómo estos se organizan y se combinan. De manera similar, esta investigación también se apoya en el punto de vista de Allan Moore y Franco Fabbri (Guerrero, 2012) quienes entienden el estilo como el cómo en una obra de arte, refiriéndose al código musical en sí.

Apuntes sobre su Ejecución: Ritmo, Altura y Dinámica. En cuanto a la ejecución, la guitarra del vals criollo de principios de siglo tiene características bien conocidas y descritas por ejecutantes contemporáneos. Una de ellas es el *tundete*, toque de tres tiempos que Jorge Vega afirma, “[...] era bastante simple. Era ‘Pum, cha, cha’ y el manotazo era abierto, no había ese estilo que después se desarrolló” (J. Vega, comunicación personal, 16 de julio de 2020), y que proviene de la función de instrumento acompañante y base armónica que cumplía la guitarra en los conjuntos de la época, tal como se ha expuesto previamente.

Sobre el *tundete*, Wendor Salgado afirma que:

Había famosos laudistas, pero lo que ponía la base era la guitarra. [...] O sea, o dos guitarras o una guitarra y laúd. A veces laúd con mandolina, pero no entraban mayores instrumentos. [O] para hacer las introducciones o los arreglos (refiriéndose al eventual uso de otros instrumentos). Pero la base, el *tundete*, lo ponía la guitarra. Básicamente, eso era lo que se hacía en la música criolla. (W. Salgado, comunicación personal, 15 de agosto de 2020)

Otra característica resaltante es mencionada por Luis Abanto Morales, quien dice que “años atrás predominaba el bordón de la guitarra, no había punteo. Antes había «tundete», pero luego salió la creatividad del punteo” (Lloréns y Chocano, 2009, p. 89). Este comentario se ve

reforzado por Carlos Hayre, quien menciona que “hablando del proceso del bordoneo, de introducción en los valeses y tocando el punto de Montes y Manrique [...] las introducciones eran o en los graves o combinando [las cuerdas] graves como bajos y un poco las dos primeras cuerdas para hacer la entrada” (Lloréns y Chocano, 2009, p. 89). Sobre esta última parte referida al uso de las dos primeras cuerdas, Carlos Ayala menciona un comentario de Óscar Avilés, quien le dijo que vio tocar al guitarrista Cesar Manrique, del dúo Montes y Manrique, y que “hacía cosas como de la mitad del diapasón para arriba. Cosas agudas siguiendo el cuádruplo del diapasón de la guitarra... las posiciones [...]” (C. Ayala, comunicación personal, 29 de mayo de 2020).

Un elemento característico de la voz cantante que afectó directamente en el estilo de ejecución de la guitarra tiene que ver con la altura. Sobre esto Lloréns y Chocano plantean que:

Entre sus características musicales, el vals limeño de La Vieja Guardia destaca por el tono agudo de su canto, en parte condicionado por el entorno en que se realizaba la práctica musical. En efecto, no había aún equipos de amplificación sonora. Tanto en reuniones familiares y fiestas, como en las primeras presentaciones en auditorios públicos y demás actuaciones ante espectadores relativamente numerosos en lugares abiertos, se necesitaba tener buen volumen de voz. Por lo demás, las tesituras agudas se pueden escuchar mejor en esos entornos. (2009, p. 85)

Ante esto, la necesidad de una ejecución con dinámicas fuertes que permitan que el o los guitarristas no sean opacados por las voces cantantes se hacía necesario, así como también, la claridad rítmica, determinante para el baile. A la mixtura de estas características Sergio Valdeos llama el sonido criollo y lo explica planteando que:

[...] entonces, yo creo que el sonido criollo es un sonido que tiene una función social, por decirlo de alguna manera, que es hacer bailar a la gente. El vals se había hecho para la fiesta y se tocaba para bailar. Había valeses para escuchar, pero la gran mayoría eran valeses para bailar. (S. Valdeos, comunicación personal, 26 de agosto de 2020)

Análisis de Fuentes

El conjunto más representativo de los inicios de la guitarra criolla peruana es el dúo Montes y Manrique, y su música es, hasta cierto punto, de mayor acceso que la de todos los demás músicos que grabaron en los años siguientes de esa misma década (1910-1919), pero para un análisis musical del estilo de la guitarra del vals criollo se da una realidad bien explicada por Wendor Salgado quien dice que:

El dúo Montes y Manrique. [...] Dejaron bastantes canciones grabadas. Y actualmente los estudiosos se dedican a estudiar lo que fue Montes y Manrique y se encuentran con que tienen... tenían un tesoro, ellos. Una cantidad de canciones que nunca se han escuchado. Actualmente, ni conocemos, ni sabemos que existen. Y todo eso lo dejó Montes y Manrique. Pero ¿Porqué? Porque ellos tuvieron la suerte de grabar. En cambio, había otros conjuntos, como digamos, como los hermanos Áscuez, como el dúo Huambachano-Pizarro... había dúos y cantantes que tenían su propio bagaje musical, sus propias composiciones que ya tenían... que eran parte de su repertorio... uno todavía encuentra algunas grabaciones, digamos, de Salerno y Gamarra o de los Hermanos Áscuez con Alejandro Sáenz. Hay canciones que Luciano Huambachano ha dejado grabadas que son hermosas. Hay otros guitarristas y otros dúos. Digamos, en el Cuartel Primero [Barrio de Monserrate - Cercado de Lima] estaba el dúo Salerno y Gamarra que cantaban bien bonito y tenían un propio repertorio muy, muy largo. Los hermanos

Celada, Goyo con Adolfo... también eran del Cuartel Primero. Así que imagínate lo que había... en los Barrios Altos, en cada cuadra había un grupo musical. Cada callejón tenía su propio grupo y todos tenían su manera de tocar bien. Era riquísimo los Barrios Altos en música criolla ...cuando uno iba a reunirse, a jaranear a los Barrios Altos, era quedarse dos o tres días. (W. Salgado, comunicación personal, 15 de agosto de 2020)

Pero este no es el único material disponible para analizar y entender el estilo de ejecución de la guitarra del vals criollo limeño de La Vieja Guardia. La Discography of American Historical Recordings (DAHR) es una base de datos de grabaciones hechas por compañías discográficas estadounidenses durante la era de los discos de 78 rpm. En esta podemos encontrar grabaciones de músicos peruanos de La Vieja Guardia. Este material junto al publicado por el coleccionista Darío Mejía en la plataforma de audio abierta SoundCloud y en la plataforma de reproducción de videos YouTube me permitió obtener material diverso para hacer un análisis que vaya más allá de los icónicos discos grabados por Montes y Manrique. Así, con la intención de analizar el material grabado más antiguo posible que represente el estilo de ejecución de la guitarra de La Vieja Guardia, indagué en las fuentes previamente mencionadas.

En cuanto a la música grabada por los llamados padres del criollismo, he recurrido al disco *Montes y Manrique 1911-2011. Cien años de música peruana*, considerando que además del material sonoro cuenta con información escrita que aporta a una mejor comprensión del material grabado por el famoso dúo. Además, utilizando las otras dos fuentes mencionadas, y tomando en cuenta que la primera grabación de música peruana fue realizada en 1911, realicé una búsqueda de piezas musicales en el género de vals en formato de ensamble de voz o voces con acompañamiento de cuerda pulsada que hayan sido grabadas en la década del diez, descartando las que por su antigüedad no tuvieran la calidad de sonido mínima para realizar un

análisis adecuado. Esta búsqueda arrojó como resultado un conjunto de veinticuatro vales grabados en 1911, 1913 y 1917, en los cuales se daba el formato de dúo o trío de cantantes masculinos o femeninos en los que siempre había acompañamiento de guitarra o dos guitarras o guitarra y mandolina. Se encontró que el acompañamiento instrumental del conjunto de piezas que se ajustaba al criterio de elección fue desarrollado por los guitarristas César Manrique, Carlos Saco, Justo Arredondo, Oscar Andrade, Emilio Sirvas, el guitarrista del dúo Rodríguez y Vargas (no se encuentra información definitiva, pero hay indicios de que era Julio Vargas) y Guillermo Suarez. Como es de suponer, algunos de estos músicos participan como instrumentistas en más de un conjunto musical. En las piezas analizadas se encontraron elementos que prueban lo ya planteado previamente tanto por investigadores como por músicos, pero se ha considerado conveniente ahondar en el análisis de los elementos musicales que permitan determinar con mayor claridad las características estilísticas del género en cuestión. Las piezas elegidas, el nombre de los conjuntos que las interpretaban, sus instrumentistas, su año de grabación y sus fuentes se encuentran descritas en la Tabla 1.

Tabla 1

24 Valses de La Vieja Guardia

Nro.	Conjunto	Canción	Ubicación	Guitarrista	Año
1.	Montes y Manrique	Jorge Chavez	Cien Años De Música Peruana 1911-2011 [Disc 1]	César Manrique	1911
2.	Montes y Manrique	La palizada	Cien Años De Música Peruana 1911-2011 [Disco 1]	César Manrique	1911
3.	Montes y Manrique	Arica	Cien Años De Música Peruana 1911-2011 [Disco 1]	César Manrique	1911
4.	Montes y Manrique	Rosa Elvira	Cien Años De Música Peruana 1911-2011 [Disco 2]	César Manrique	1911
5.	Montes y Manrique	La mariposa	Cien Años De Música Peruana 1911-2011 [Disco 2]	César Manrique	1911
6.	Cobián y Díaz	Alondra	https://soundcloud.com/dario-mejia/la-alondra-vals-cobi-n-y-d-az	Oscar Andrade	1913
7.	Hermanas Gastelú	Lucía	https://soundcloud.com/dario-mejia/luc-a-hermanas-gastel-lima-5	No registra	1913
8.	Hermanas Gastelú	Adios, adios	https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600003250/L-150-Adis_adis	Oscar Andrade	1913
9.	Ramírez y Monteblanco	Llorar por una ilusión	https://soundcloud.com/dario-mejia/llorar-por-una-ilusi-n-ram-rez	Justo Arredondo	1913
10.	Farfán y Miranda	Margarita	https://soundcloud.com/dario-mejia/margarita-vals-farfan-y-miranda-lima-16-septiembre-1913	Justo Arredondo	1913
11.	Suarez y Espinell	Goza, goza	https://soundcloud.com/dario-mejia/goza-goza-vals-suarez-y-espinell-lima-10-septiembre-1913	Suarez y Espinell	1913
12.	Suarez y Espinell	Mi ninfa	https://soundcloud.com/dario-mejia/mi-ninfa-vals-suarez-y-espinell-lima-13-septiembre-1913	No registra	1913

Nro.	Conjunto	Canción	Ubicación	Guitarrista	Año
13.	Duo Velarde y Medina	Las violetas	https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600003436/L-336-Las_violetas	Emilio Sirvas	1913
14.	Almenerio y Velez	Victoria	https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=cJY8NnBN1mU	Oscar Andrade	1913
15.	Hermanas Arata	El olvido	https://soundcloud.com/dario-mejia/el-olvido-vals-hermanas-arata-lima-12-septiembre-1917	Carlos Saco	1917
16.	Duo Rodriguez y Vargas	Palabras vanas	https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600001572/G-2395-Palabras_vanas	No registra	1917
17.	Duo Rodriguez y Vargas	Alejandro Montes	https://soundcloud.com/dario-mejia/alejandro-montes-rodru-guez-y	No registra	1917
18.	Almenerio y Saez	Amor eterno	https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600001550/G-2373-Amor_eterno	Justo Arredondo (guitarra)	1917
19.	Almenerio y Saez	Lamentos	https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600001456/G-2279-Lamentos	Carlos Saco	1917
20.	Almenerio y Saez	Noche clara	https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600001461/G-2284-Noche_clara	Carlos Saco	1917
21.	Almenerio y Saez	Recuerdos de un día	https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600001455/G-2278-Recuerdos_de_un_da	Carlos Saco	1917
22.	Almenerio y Saez	Trovador	https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600001558/G-2381-Trovador	Carlos Saco	1917
23.	Almenerio y Saez	Esa noche	https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600001562/G-2385-Esa_noche	Carlos Saco	1917
24.	Gamarra y Marini	Luis Pardo	https://soundcloud.com/dario-mejia/luis-pardo-vals-gamarra-y	Carlos Saco	1917

Armonía, Melodía y Ejecución. Gérard Borrás menciona respecto de los vales criollos de finales del siglo XIX que “se desarrollan en un ámbito mucho más reducido y que las rejillas de acordes son extremadamente repetitivas. Como si existiese una suerte de matriz predefinida cuyas variaciones mínimas definiesen las características propias de la pieza tocada” (2015, p. 119-120). Con esta frase, Borrás explica algunas de las características básicas de los vales de La Vieja Guardia. Estas son su forma básica y repetitiva proveniente de las formas clásicas de las danzas tradicionales europeas, además de la armonía triádica, propia del siglo XIX, que primaba en la música que llegaba de Europa a Lima y que no iría a cambiar hasta la cada vez mayor divulgación de géneros foráneos gracias a la influencia de la radio y el cine. Sobre esto, Carlos Hayre comenta:

Los vales antiguos o pre-Pinglo están siguiendo un patrón relacionado con la zarzuela o con los vales de salón de dos o tres partes. La primera parte en un tono, pero normal. La segunda parte también normal, aunque en otro tono. Y no es que del tono anterior pasabas a este, sino que terminabas ahí y luego abrías el nuevo tono. Así que no habría lugar a sorpresas porque estas comenzando con otro vals, realmente, que viene a ser la segunda parte de ese. Por ejemplo, Haydé, ... (tarareando) después viene ... (tarareando la misma melodía, pero en una altura distinta) que cambia de tono, ¿no? pero previo al cambio de tono. (Giannoni, 2012, 55:15)

Esto se comprueba al realizar el análisis de los temas previamente mencionados y encontrar que las armonías eran básicamente con movimientos de dominante a tónica y de dominantes secundarias a su acorde resolutivo. Usualmente, eran armonías con movimientos armónicos hacia el segundo grado de mayor (V/II - II) o cuarto grado de menor (V/IV - IV), eran en tonalidades mayores o menores o moviéndose entre ambas tonalidades en el transcurrir de la

pieza musical, y la estructura global era la I - V - I, sin modulaciones a tonalidades cercanas. Y considerando que se está analizando el elemento sonoro en cuanto armonía y melodía, cabe mencionar que en reiteradas ocasiones se pudo notar una afinación distinta de la afinación clásica de la guitarra (afinación por intervalos de cuarta justa y una tercera mayor), ya que se notaron variaciones micro tonales en algunas cuerdas que generaban sonoridades con tendencia a escalas modales o a acordes de calidad inexacta. Se escucharon, además, reiterados trasteos originados en los traslados en mano izquierda, ritmos irregulares en el desarrollo del tema que generaban ciertos quiebres entre el fraseo del canto respecto del acompañamiento y notas falsas tanto en las líneas melódicas desarrolladas como segunda voz junto al bajo como en acordes que al ser rasgueados omitían notas generando acordes incompletos o incluían notas generando acordes con notas no cordales. En cuanto al elemento afinación cabe mencionar, de acuerdo con la investigación de Heck et al. (2001), que las cuerdas que se utilizaban para la guitarra antes de 1946 eran de metal o de tripa. Y ambos tipos de cuerda tenían problemas recurrentes de tensión que obligaban al ejecutante a corregir la afinación continuamente. Además, encontré preeminencia en el uso de bordoneos y de melodías a dos voces en las dos primeras cuerdas, a manera de bicordios melódicos. Se pudo ver que los bordoneos más que los bicordios eran la herramienta preferida para los espacios en los que el instrumento no acompañaba a las voces y que, aunque se utilizaban más que nada en base a las notas del acorde o como notas de paso, al momento de cambiar de acorde. Se encontró también que algunos de los guitarristas planteaban bordoneos con un desarrollo melódico más complejo, interesante y hasta virtuoso.

Aquí merece hacer una mención particular a Carlos Saco, quien resulta ser la excepción a la regla en cuanto a las características planteadas previamente. Al analizar sus interpretaciones reconocí en él a un guitarrista de técnica depurada tanto en mano derecha como en mano

izquierda. Esto lo determiné luego de encontrar que, a diferencia de todos los guitarristas analizados, su ejecución instrumental es clara en cuanto a traslados ya que no hay arrastres, trasteos o notas mal pisadas que generen desafinaciones involuntarias o apoyaturas forzadas. Además, encontré en él a un músico virtuoso, ya que sus bordoneos y bicordios se realizan a una velocidad que pondría en aprietos a cualquier guitarrista. Destaca de manera resaltante su gusto por los bordones rápidos con aire español, ya que utilizaba el recurso de la combinación de escalas menores naturales, armónicas y melódicas, con ligaduras y mordentes para adornar y embellecer el movimiento virtuoso de las apoyaturas por grado conjunto. Como elemento final del análisis cabe señalar dos características de su técnica de ejecución que se condicen con los estándares formativos de un guitarrista clásico. Noté una guitarra siempre afinada correctamente de acuerdo con el estándar previamente mencionado y con un sonido limpio (sin trasteos, notas falsas o ruidos diversos), tanto en las melodías como en los acordes, ya que se escuchan con una claridad que permite determinar las notas ejecutadas sin problemas, característica particularmente contrastante respecto de los demás ejemplos analizados. Y encontré al músico siempre ajustado al tiempo y al ritmo; sin *accelerandos* o *rallentandos* innecesarios, sin silencios forzados en el acompañamiento y sin vacíos en la base rítmica, a diferencia de como acontece en las ejecuciones de los otros guitarristas analizados.

Es pertinente mencionar algo que durante el siglo XX se hizo característico del vals criollo limeño. Esto es *la introducción*, entendida como una sección amplia al inicio de cada tema, con un criterio melódico y armónico particular y usualmente compleja y hasta virtuosa. Aunque sobre esto se hablará más adelante, se hace necesario mencionar que de los ejemplos analizados se encontró que en la mayoría de los casos la introducción era una serie de compases en los que no se daban las complejidades mencionadas previamente y que solamente se tocaba la

armonía introductoria sobre el esquema I - V- I con el típico tundete. Se observó, además, que en algunos casos se hacía más compleja en base a la utilización de bordoneos y melodías a dos voces con bicordios. Esto se condice con lo planteado en el libro de Lloréns y Chocano en una entrevista realizada a Óscar Avilés: “(*Las introducciones que usted hace no son iguales a las de Montes y Manrique en los años de 1910, al menos en sus discos ellos no hicieron introducciones...*). No, ellos marcaban acordes... «tundeteaban» prácticamente” (2009, p. 89); y lo que explicó Carlos Hayre diciendo que “hablando del proceso del bordoneo, de introducción en los valeses y tocando el punto de Montes y Manrique [...] las introducciones eran o en los graves o combinando [las cuerdas] graves como bajos y un poco las dos primeras cuerdas para hacer la entrada” (Lloréns y Chocano, 2009, p. 89).

Con esta suma de elementos característicos de La Vieja Guardia en la que se hace un particular análisis de lo guitarrístico es que planteo la base sobre la cual indagaremos en lo que se considera la siguiente etapa en el desarrollo del vals criollo limeño.

La Vieja Guardia finaliza con la aparición de Felipe Pinglo Alva (1899-1936) quien fue determinante para la llamada Época de Oro, que se sitúa aproximadamente entre los años 1925 y 1965 con un nuevo tipo de vals influenciado por géneros modernos como el foxtrot, el one-step, el tango y otros.

La Época de Oro

Existen diversas propuestas que intentan delimitar las etapas de la música criolla. En esta investigación no se postula ninguna en particular y es por lo que el devenir histórico estará determinado por el orden temporal de los datos recopilados de las diversas fuentes sobre las que se basa esta tesis.

El Periodo Crítico y La Generación Pinglo

Planteado lo anterior considero conveniente iniciar con la referencia a una suerte de etapa puente entre La Vieja Guardia y la llamada Época de Oro que José Antonio Lloréns (1983) llama en su libro *Música Popular en Lima: Criollos y Andinos*, El Periodo Crítico. Llama así a una etapa de modernización ocurrida luego de la Primera Guerra Mundial, entre 1920 y 1930, a raíz de los profundos cambios suscitados en el país durante el segundo gobierno del presidente Augusto Leguía. En estos años tanto el vals como la polca van perdiendo su hegemonía, “aún en los callejones y en las jaranas de barrio” (1983, p. 41), ante las músicas de moda que venían del extranjero. Y tal como comenta el reconocido compositor de vales Manuel Covarrubias, “parecerá mentira, pero en los callejones no querían bailar el valse... Tango, la juventud quería tango... [...]” (Borras, 2015. p. 117). Así, con la llegada del cine sonoro y de los sistemas masivos de difusión musical, encabezados por el gramófono, se va forjando una nueva etapa en la música criolla (Lloréns y Chocano, 2009).

Otro término planteado por José Antonio Lloréns (1983) es La Generación Pinglo. Así nombra a la generación de músicos nacidos entre 1895 y 1910 que se vieron obligados a digerir los acelerados e intensos cambios sociales, tecnológicos, culturales y políticos que se sucedieron en el mundo y que afectaron a nuestro país. Esta generación de músicos debió adaptarse al cambio en los gustos musicales de las audiencias guiadas en ese entonces por los nuevos medios de difusión cultural, lo que los obligó a asimilar géneros y ritmos foráneos. Este hecho determinó la combinación de características propias de estos nuevos géneros con las músicas tradicionales y, por ende, un cambio de estilo en la música de La Vieja Guardia. Y ya que los medios de difusión se hicieron masivos a nivel local, nacional e internacional, este cambio de estilo fue homogeneizando la manera de hacer vals criollo limeño y provocando la desaparición de los

estilos locales que se daban en los distintos barrios de la capital. Esto se condice con los planteamientos de Juliana Guerrero (2012) en cuanto a cómo el estilo o código musical es desarrollado por los ejecutantes en base a la influencia de su entorno; en este caso, a las transformaciones acontecidas en la década de los veinte por el desarrollo e influencia cada vez mayor del capitalismo norteamericano de postguerra en los métodos de producción y difusión cultural (Lloréns, 1983). Y no solo se dieron influencias foráneas ya que se introdujeron al vals ciertas características melódicas y rítmicas de la marinera limeña y de la resbalosa gracias a que “[...] algunos de los compositores de la generación de Pinglo surgieron de la población negra de Lima y sus alrededores” (como se citó en Lloréns, 1983).

Uno de los fenómenos más relevantes producidos por la llegada de los nuevos procesos de difusión cultural es planteado por César Santa Cruz cuando habla de “el divorcio entre el grupo consumidor y el grupo creador e intérprete del arte musical popular criollo limeño [...]” (1989, p. 69) por la introducción de la vitrola. Y plantea que, en los modestos hogares de la clase trabajadora, gracias a este equipo de audio, “el éxito de sus futuras fiestas familiares no depende más de la voluntad de los integrantes del conjunto musical del barrio u otros conjuntos amigos” (1989, p. 71). Si a esto agregamos la llegada de la radiofonía a mediados de la década de los veinte no es difícil hacerse una idea de lo complejo y retador que fue el entorno en el cual los miembros de La Generación Pinglo desarrollaron su arte.

Felipe Pinglo Alva y la Intermusabilidad. José Antonio Lloréns, en base a información recopilada de César Santa Cruz, Augusto Ázcuez y Aurelio Collantes menciona lo que parece ser un supuesto bien fundamentado. Este es el hecho de que el genial compositor de música criolla es recordado por su afición a tocar las músicas de moda en su rondín durante su niñez, y que en sus inicios como músico fue reconocido como ejecutante de foxtrot, para recién después

convertirse en la figura criolla que conocemos. Se afirma, además, que muchos de sus coetáneos tuvieron ese mismo proceso antes de hacerse músicos criollos, y que los géneros preferidos variaban entre el tango, el one-step, el paso doble y demás géneros foráneos de moda en los primeros años del siglo XX (1983). Nos encontramos, entonces, ante un fenómeno que bien podría calificarse de *intermusabilidad* (Baily, 2008), tal como John Baily llama a la musicalidad y habilidad que se desarrolla en dos o más músicas, y que Pinglo tanto como otros músicos de su generación desarrollaron gracias al cada vez mayor desarrollo, impulso e influencia de los medios de comunicación y difusión. Y si se toma en cuenta que la corriente tradicionalista llegó a considerar que la música criolla se estaba muriendo por la influencia de nuevos géneros, se puede entender el desarrollo de lo que Carlos Ayala, para Lloréns y Chocano, llama corriente antigua y corriente pinglista (2009). [Entrevista al guitarrista Carlos Ayala]. Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño, p. 133). Esta apreciación encuentra correlato, además, en declaraciones de Wendor Salgado en cuanto a que:

[...] a los viejos antiguos, digamos; Augusto Áscuez, [Manuel] Covarrubias, Luciano Huambachano... a ellos no les gustaba Pinglo porque decían que Pinglo les estaba cambiando la música criolla, y era lo mismo que pasaba... que nos pasaba a nosotros con Carlos Hayre. (W. Salgado, comunicación personal, 15 de agosto de 2020)

O tal como comenta Sergio Valdeos: “cuando viene Pinglo comienza a hacer temas como ‘Aldeana’, o desde ‘Amelia’; ¿eh?, que es el primer vals que él compone. Las modulaciones radicales pasan dentro de cada parte. Eso sería como un gran quiebre con relación al vals antiguo” (S. Valdeos, comunicación personal, 26 de agosto de 2020).

Otra descripción bastante acertada y mas detallada de los cambios desarrollados por Pinglo y su generación la brinda José Antonio Lloréns, quien señala elementos como la

ampliación y diversificación del universo armónico y la variación en el orden, duración y estructura característica de la música de la generación anterior en cuanto a los grados de la tonalidad. Y plantea que estos elementos brindaron la posibilidad de desarrollar melodías más complejas generando “una notoria alteración de los estilos y contenidos musicales de La Vieja Guardia” (1983, p. 49). Como colofón cabe mencionar un comentario de Carlos Hayre sobre Pinglo y sobre los guitarristas de su generación: “Su melodía es lo que llamaban ‘medio quebrada, medio torcida’, decían los guitarristas; porque no podían acompañar algunas canciones. Solamente los superdotados de la época y los que habían estado a su lado podían acompañar las canciones de Pinglo” (Giannoni, 2012, 53:00).

Visiones sobre La Época de Oro

Existe consenso entre músicos e investigadores en cuanto a ubicar el inicio de la llamada Época de Oro del vals criollo entre 1930 y 1940, y para ahondar en este postulado se tienen declaraciones brindadas por Augusto Polo Campos para Lloréns y Chocano quien dice que:

[El] periodo de gloria [del criollismo] fue entre el [año] treinta y el sesenta. Entre el treinta y el sesenta salieron no menos de treinta conjuntos [criollos] de calidad [...]; esa fue la época de oro que comenzó con los compositores fuertes; entre ellos ya estaba [Lorenzo H.] Sotomayor, y el que yo considero el mejor; Laureano Martínez Smart; estaba Alcides Carreño; estaban grandes compositores. Y comenzaron a surgir los grandes cantores [...]. Es decir, había como veinte tríos pero a cual mejor. Y estaban de [cantantes] mujeres, jóvenes chicas, Jesús Vásquez, Eloísa Angulo, Delia Vallejos, estaba Esther Granados, Rosita Passano, Alicia Lizárraga, muchachas guapas y todo. (2009, p.140)

El vals criollo limeño de La Época de Oro ha recibido influencias de diversos géneros. En cuanto a esto, Lloréns y Chocano (2009) plantean que el vals criollo fue principalmente influenciado por el jazz, el tango, la música mexicana — primero a través de rancheras y corridos y luego a través del bolero mexicano — y la música tropical; principalmente cubana y puertorriqueña.

Tres Décadas de Desarrollo e Influencias. Más allá de lo planteado previamente en cuanto a los cambios en el vals criollo limeño generados por Felipe Pinglo y sus coetáneos en la década de los treinta, existen postulados como los de Carlos Hayre, quien menciona cómo, a mediados de los cuarenta, la música criolla aún adolecía de estándares limitantes al estar enmarcada por la armonía triádica, pero que fue haciéndose cada vez más rica en base a las influencias de géneros foráneos. Estas influencias determinaron el ingreso de la séptima de dominante, en primer lugar, y luego de los acordes con tensiones. Hayre señala que estas sonoridades podían resultar molestas para el oído acostumbrado a las armonías triádicas tradicionales pero que poco a poco esas sensaciones se fueron superando. Ejemplifica este hecho con “Lorenzo Humberto Sotomayor, que compuso una serie de canciones que tenían una armonía preciosa y consecuentemente una melodía diferente, como los valeses «Corazón», «Burla», y algunos otros más que fue componiendo” (Lloréns y Chocano, 2009, p. 152).

En el proceso de entrevistas realizado para esta investigación se consultó sobre los géneros que más influenciaron al vals criollo limeño, y uno de los más mencionados fue el bolero. En cuanto este género se da la conocida influencia de los tríos mexicanos como Los Jaibos, Los Tres Diamantes, Los Panchos, Los Tres Ases, Los Tres Caballeros y muchos otros, determinando un formato instrumental que habría de emularse con éxito en los grupos criollos, tanto en lo vocal como en lo instrumental. Además, se da un hecho relevante para la técnica de

ejecución y para el sonido de la guitarra. Este es el uso de las cuerdas de nailon, cuya introducción al mundo musical de acuerdo con la investigación de Heck et al. (2001), se da en 1946. A partir de ese año se inicia el proceso de desaparición casi total de las cuerdas de tripa y de metal. Según Óscar Avilés el cambio a las cuerdas de nailon en él y luego en el conglomerado de guitarristas criollos se dio gracias a la sugerencia en cuanto a su uso que le hizo personalmente Chucho Navarro, guitarrista de Los Panchos. En base a esto afirma que “Los Morochucos fueron los primeros en usar cuerdas de nailon. De allí sale lo dulce de nuestro sonido” (Lloréns y Chocano, 2009, p. 156). Otro elemento que influyó directamente a la instrumentación y al tipo de ejecución, composición y arreglo fue el uso de la guitarra puntera (usualmente más pequeña a manera de requinto o afinada de manera más aguda) que realizaba el canto agudo. Ejemplo de esta influencia en la ejecución de la guitarra del vals criollo limeño — en particular de la influencia del recordado requinto de Los Panchos, Alfredo Gil — se puede observar, tal como afirma Carlos Ayala, en la guitarra de Rafael Amaranto, Paco Macera y Guillermo Chipana (Lloréns y Chocano, 2009).

Conocer las características del bolero y de sus variantes y subgéneros es de suma importancia para entender su influencia en la historia del vals criollo limeño. Por ello es pertinente mencionar a Carlos Hayre, quien hace un apunte que merece considerarse para el caso particular de este género, ya que podría generar confusiones en el lector conocedor de las notorias diferencias del bolero mexicano respecto del bolero caribeño. Hayre (1990) repara en que el bolero fue creado en Cuba, para luego nutrirse con el danzón y el son, generándose el filin, al que considera influencia relevante en el desarrollo de la música criolla. Este análisis es sumamente importante tomando en consideración que esta investigación abarcará todo el siglo

XX, y que en la segunda mitad de este siglo nos encontraremos con géneros relacionados directa o indirectamente con el bolero.

En cuanto a la influencia caribeña, esta se vio representada, además del bolero, por géneros como la guaracha y el son, y como ejemplo de personajes representativos del vals criollo limeño que se dedicaban a ser músicos profesionales abocándose a la música internacional que el público más consumía y requería, Carlos Hayre menciona a reconocidos músicos criollos que fueron considerados grandes exponentes de géneros caribeños como Alfredo Leturia, Guillermo D'Acosta y Antonio Velásquez. El mismo Carlos Hayre menciona cómo en sus inicios, a mediados de la década de los cuarenta, la influencia mayor estaba en la guaracha, el son y el bolero; tanto así que repasa en el hecho de que la percusión “de lo que llaman música negra [peruana], es una formación cubana montuna: bongó, cencerro y tumbas” (Lloréns y Chocano, 2009, p. 158). Esto se relaciona con el hecho de que también en la década de los cuarenta se inicia un proceso de revaloración de la música peruana de raíz africana gracias a la compañía Pancho Fierro, la influencia de la familia Vásquez (amigos y maestros de Carlos Hayre) y, más adelante, de Perú Negro y de la familia Santa Cruz (Feldman, 2009); pero sobre esto se hablará más adelante.

Sobre la técnica de ejecución de la guitarra del vals criollo limeño en la década que analizamos, Eduardo Arévalo (2020) en su tesis *El proceso estilístico de la guitarra en el vals criollo de la década de 1950: de instrumento acompañante a protagonista* ahonda en detalles referentes al uso de la guitarra y brinda datos relevantes sobre las variaciones del estilo de ejecución de la guitarra respecto de La Vieja Guardia. Arévalo plantea la estandarización de una guitarra rítmica-armónica y una guitarra melódica que compartía funciones similares con el piano (en el caso de esa particular instrumentación), el toque staccato de la guitarra rítmica-

armónica, la utilización de dominantes secundarias sobre el grado II y IV en mayor y menor respectivamente, el recurso del inicio anacrúsico y el uso de herramientas típicas de La Vieja Guardia como las terceras paralelas, los bordones con aproximaciones cromáticas y notas del acorde, las escalas diatónicas propias del acorde y el cierre de secciones con arpeggios.

En la década de los cincuenta nos encontramos con una Lima que escuchaba mucha música cubana en las radiolas de las casas y que bailaba al son de Compay Segundo, el Sexteto Ignacio Piñeiro o del trio Los Compadres. Sobre esto, Felix Casaverde menciona:

Llegaba mucha música cubana, por lo menos en esa época, yo [estaba] chico y mi padre cantaba música... o sea música portorriqueña y música cubana también. Yo siempre noté en los viejos, por lo menos en mi padre, [también] en Carlos Hayre que iba a mi casa... El otro día me encontré con él y hablamos de eso, yo estaba chico, él ya era un hombre, se tocaba mucha música cubana, era la novedad. (Lloréns y Chocano, 2009, p. 157)

La influencia de los géneros de raíz caribeña se iba gestando desde los treinta, década en la que, según César Santa Cruz, se da el primer contacto con la música cubana con la llegada de la Cubanacan, compañía de estampas típicas cubanas (1989). Estas fechas concuerdan con lo planteado por Augusto Polo Campos, quien menciona que la música caribeña se hizo popular en el primer lustro de los treinta gracias a la rumba de músicos como Armando Oréfiche y de bandas como la Lecuona Cuban Boys. Este género luego sería destronado por el mambo y la figura prominente de Dámaso Pérez Prado (Lloréns y Chocano, 2009). Las referencias sobre la década del cincuenta abundan en comentarios acerca de los géneros de moda y de las nuevas formas de componer, arreglar y ejecutar que estas brindaban. Cuestiones resaltantes en cuanto a la ejecución de la guitarra son el uso de elementos melódicos y armónicos tomados de secciones del tema, obviando así la típica progresión tradicional (C. Ayala, comunicación personal, 29 de

mayo de 2020) y “el uso de disonancias (refiriéndose particularmente a la guitarra de Lucho Garland) en las contramelodías ejecutadas para la voz principal y el uso de bordones en complemento del acompañamiento de la segunda guitarra, de manera similar a la guitarra de Óscar Avilés” (Arévalo, 2020, p. 109).

El vals criollo limeño, tal como se conocía en La Vieja Guardia, había cambiado, y gracias a la radio y al disco se iba generando el paso de los estilos barriales al estilo compositivo personal de creadores como Augusto Polo Campos, Chabuca Granda o Mario Cavagnaro, por mencionar algunos. Sobre este último se da un caso particular que nos refiere a lo dicho sobre Felipe Pinglo Alva y sus mentados inicios no criollos, ya que hablando sobre sus primeras canciones menciona:

[...]las empecé a hacer en 1951. Fueron boleros porque estaban de moda Los Panchos.

Con mi orquesta de muchachos de mi edad, tocaba música tropical, tipo Lecuona que era famosa. Por entonces desconocía la música criolla, la cual recién conozco cuando estoy metido profesionalmente en la música. (Lloréns y Chocano, 2009, p. 161-162)

Hacia finales de la década de los cincuenta se puede ver, en base a la música de tríos como Los Morochucos, Los Embajadores Criollos y Los Trovadores Criollos, cómo el piano va siendo relegado por la guitarra, de tal forma que las guitarras desarrollan tanto las introducciones como los cierres y los desarrollos melódicos intermedios. Se mantienen los usos mencionados como típicos en la década de los cuarenta, pero, además, se recurre al uso de ornamentos clásicos como los mordentes y las apoyaturas, y se hacen comunes elementos de duración, fraseo e interpretación como la fermata en los finales de los temas para brindar opción de intervención melódica a la primera guitarra (Arévalo, 2020). Década a década se hace más notoria la influencia de los géneros en boga gracias a los medios de difusión masiva y, aunque el caso del

jazz ya ha sido mencionado previamente en referencia a Felipe Pinglo Alva a principios del siglo XX, cabe mencionar la influencia que también tuvieron sus variantes, subgéneros y géneros relacionados como fue el caso del *swing* o de la *bossa nova* en el devenir de la segunda mitad del siglo XX. Todos estos géneros aportaron elementos tanto rítmicos como melódicos y armónicos que determinaron cambios trascendentales en la manera de componer, arreglar y tocar el vals criollo limeño (Lloréns y Chocano, 2009).

Es remarcable, para entender el proceso y las razones de la influencia del jazz en el vals criollo limeño, el caso del compositor criollo Laureano Martínez Smart, quien llegó a conformar una orquesta llamada Aleluya Jazz con la que tocaban géneros en boga, pero “no tocaban valeses” (2009, p. 151). Este hecho se condice con lo previamente mencionado en cuanto al decrecimiento en la popularidad del vals y la polca; ya que, tal como menciona Cecilia Barraza, “[...] siempre en el Perú [el vals criollo] era un poquito relegado” (Lloréns y Chocano, 2009, p. 150).

Sobre este tema Sergio Valdeos también comenta:

Tenemos ahí a Lorenzo Humberto Sotomayor. El maestro tocaba música caribeña, tocaba con los boleristas. Tenía un grupo que acompañaba a todos los que venían de fuera. Pero al mismo tiempo él hacía sus valeses, sus polcas. Y cuando uno ve... analiza los valeses de Lorenzo Humberto Sotomayor ve que en él se nota mucho la influencia tanto del jazz directamente como del bolero. Y el propio Pedro Espinel, nuestro rey de las polcas, él era cantante de one-step. Entonces, en la polca, cuando tú escuchas [la polca] *anhelos*, por ejemplo... tararea... hay un no sé qué de New Orleans y... que no se lo quita nadie. ¿No? Y; bueno, claro, él era *crooner*; como era crooner también el zambo Cavero. (S. Valdeos, comunicación personal, 26 de agosto de 2020)

El caso de estos pianistas y directores es relevante para esta tesis ya que, como menciona Carlos Hayre para Lloréns y Chocano (2009), los pianistas tenían la opción de conseguir las transcripciones y arreglos de los temas de moda para su instrumento mientras que los guitarristas tenían que transcribir y en algunos casos transportar la música del piano a la guitarra. Hayre considera, además, que algunos de los innovadores de la armonía en aquellos años fueron Lorenzo Humberto Sotomayor, Laureano Martínez Smart y Alberto Haro, quienes gracias a sus orquestas de música internacional tenían más opción de explorar combinaciones armónicas en el vals criollo limeño. Y se suma a esto el hecho de que tanto los cantantes como instrumentistas estaban familiarizados con los nuevos giros rítmicos, armónicos y melódicos, ya que su actividad musical los preparaba para ello. Esto nos brinda un elemento importante para la comprensión de los factores extra musicales que influenciaron en el género y que determinaron características de estilo en base al bagaje de los compositores e instrumentistas, quienes como músicos profesionales se veían inmersos en un mercado que los obligaba a desarrollarse en varios géneros. Ejemplo de esto lo brinda el mismo Carlos Hayre quien declaró:

Lo que toco es la guitarra, [aunque] he tocado también el contrabajo. Una época dejé de tocar la guitarra y me dediqué al contrabajo durante algunos años, luego retomé la guitarra, porque estuve trabajando como contrabajista en radio Central. [Yo]

Acompañaba; era acompañante de todos los géneros que pasaran por el auditorio de la radio. Lo mismo que los distintos grupos que pasaban por la disquera [donde trabajaba], sea música de Huancayo, sea el nacimiento de la «Nueva ola», sea la música tropical, de acuerdo con la disposición de los grupos [musicales] que llegaran a grabar [en la disquera]. (Lloréns y Chocano, 2009, p. 151)

Pero no todo está referido a las características de este género norteamericano. Se producen cambios diversos como la ya categórica inclusión del cajón peruano en el formato instrumental del vals criollo, y junto a este se produce una asimilación de elementos rítmicos y melódicos de la música afroperuana. Este fenómeno, en sus inicios, fue muy criticado por tradicionalistas como César Santa Cruz al punto de considerar que se profanaba el vals y que el público era inducido, por los medios de comunicación, a “[...] escuchar y bailar algo que está convirtiéndose en la negación de lo que conocimos como nuestro valse criollo. [...] el interés comercial que alienta la osada y alevosa introducción de variantes rítmico-melódicas en la singular forma popular costeña, desnaturalizándola sin remedio, progresa más y más” (Santa Cruz, 1989, p. 8).

Profesionalización y Técnica de la Guitarra en La Época de Oro

Las declaraciones de Carlos Hayre, previamente expuestas, en cuanto a sus labores como personal de planta en empresas de radiofonía y de producción de discos muestran cómo la escena musical limeña había cambiado respecto de lo que acontecía en las primeras décadas del siglo XX. La etapa inicial del vals criollo limeño, conformada por músicos aficionados que según César Santa Cruz eran “obreros con pasión por el arte” (1989, p. 17), llegaba a su fin y se abría paso una etapa de profesionalización. Hablamos de una etapa en la que los músicos podían insertarse en un mercado laboral en el que obtenían ingresos trabajando como ejecutantes en radios, disqueras, centros de instrucción musical, centros sociales y eventos diversos, y en el que también había espacio para realizar labores como compositor, arreglista y director; actividades que Hayre también realizó.

Sobre la profesionalización en la guitarra del vals criollo limeño Wendor Salgado comenta:

Había una corriente que era la que seguía tocando en los callejones, en los centros musicales y habían bastantes, pero habían otros que se profesionalizaron. Practicaron nuevas técnicas como técnicas para grabar, por ejemplo, para grabar había que ser exacto a la hora de pisar la cuerda. En cambio,... cuando tocabas en una jarana, no importaba si pisabas bien o no, ¿no?. Nosotros no teníamos la técnica como para hacer una grabación. En cambio, los que se profesionalizaron, sí. Ellos sí tenían técnica para grabar, técnica para tocar en un radio, una televisión. (W. Salgado, comunicación personal, 15 de agosto de 2020)

Pero otro elemento importante de este proceso de profesionalización es la formación académica. Existe un personaje muy mentado en las conversaciones de La Catedral del Criollismo, y esta información se pudo comprobar en conversaciones personales con Wendor Salgado durante la realización de esta tesis. Este personaje es Carlos Barraza, del importante trío de cuerdas Márquez-García-Barraza integrado por Eduardo Márquez Talledo, Manuel García y Carlos Barraza a finales de la década de los treinta. La historia cuenta que él estudió los diez años del Conservatorio pero que esto no quitó un ápice de sabor criollo en su manera de tocar. Tal como dice Sergio Valdeos, “entonces tenía una técnica de guitarrista clásico, [pero] al mismo tiempo, era un criollo incontestable” (S. Valdeos, comunicación personal, 26 de agosto de 2020).

Lo recientemente planteado brinda motivo para mencionar un tópico que se ha hecho común en todas las entrevistas realizadas en esta investigación: la técnica de la guitarra clásica y la formación teórico musical ligada a la influencia de los géneros ya mencionados en la primera parte de este capítulo. En cuanto a esto, tanto Jorge Vega como Carlos Córdor mencionan al maestro Juan Brito, personaje fundacional de la guitarra clásica en el Perú y maestro de los primeros guitarristas clásicos peruanos del siglo XX. Ambos músicos afirman haber recibido la

información de que el Mtro. Brito fue un personaje requerido por muchos guitarristas criollos, no para aprender música tradicional peruana, sino más bien para aprender técnica clásica.

Lo que pasa es que ellos no iban a aprender. O sea, Brito no sabía [...] de vals. Los guitarristas iban a aprender, ...a pulir su técnica. Por ejemplo, a tocar escalas sin repetir, a tener un mejor sonido, a mejorar su mano izquierda. La mecánica y ese tipo de cosas. Veían con él aspectos técnicos, pero Brito no sabía nada [de vals]. (J. Vega, comunicación personal, 16 de julio de 2020)

Ahondando en la técnica de ejecución en la guitarra del vals criollo limeño, Carlos

Cóndor comenta:

Mira, yo he conocido a algunos guitarristas que llegaron ya muy mayores, el último que lo vi tocar con púa murió como de noventa y tantos años. Lo que pasa es que, por ejemplo, yo he conversado con algunos guitarristas que son de esa época y, bueno, lo que pasa es que lo que logro entender es que obviamente no había la información que hay ahora, ¿no? Entonces, tampoco había... no todos tienen el alcance de estudiar con Juan Brito o qué sé yo, ¿no?; entonces la mayoría tocaba como veían en el barrio tocar o como veían al papá tocar. Por ejemplo, un día hablando con Máximo Dávila, que es un referente de la guitarra criolla, me decía que cuando era joven, todo lo tocaba con la ceja de su dedo; o sea, poniendo ceja en el dedo, y tocaba así y tenía que trasladar así; hasta que alguna vez vio a Los Panchos, a la primera... al requinto de Los Panchos, y vi que no ponía el dedo acá, sino tocaba todo así, y ahí comencé a trabajar y, olvídame... ¿no? ...es urgente, ¿eh?; entonces ese tipo de historias han pasado con un montón de guitarristas. (C. Cóndor, comunicación personal, 07 de agosto de 2020)

Haciendo un contraste en cuanto a la información de cómo la guitarra criolla se nutrió de la guitarra clásica, Carlos Córdor brinda un comentario sumamente relevante en cuanto a la técnica de ejecución de la guitarra criolla que se fundamenta en su experiencia como guitarrista criollo y, así como Carlos Barraza, como egresado del Conservatorio Nacional de Música de Lima donde la formación guitarrística es totalmente clásica. Hablando sobre la técnica de la guitarra del vals criollo limeño dice:

Ahora, lo que yo te puedo decir acerca de [la técnica de la guitarra del vals criollo limeño]..., yo creo que cada guitarrista criollo tiene su propia técnica. Además, que la guitarra criolla en general también tiene una técnica particular porque se usa mucho el dedo pulgar. Hay cosas que se tocan hasta en la primera cuerda con dedo pulgar, no precisamente con índice medio; entonces, eso no es una escuela clásica, sino es un toque muy propio de los guitarristas criollos. (C. Córdor, comunicación personal, 07 de agosto de 2020)

Esta información brinda indicios para suponer que la guitarra del vals criollo limeño fue desarrollándose en base a la creatividad y criterio de los guitarristas de manera autodidacta y empírica, matizada por la formación clásica de algunos de sus representantes y por la posibilidad de algunos de acceder al conocimiento de la técnica empleada por los guitarristas más relevantes a nivel internacional.

Propuestas de Cambio en la Guitarra de la Generación de La Época de Oro. El proceso de cambio en cuanto a la técnica de ejecución, arreglo y composición de la guitarra del vals criollo limeño de la generación de La Época de Oro puede observarse con mayor claridad a partir de la década de los cincuenta. Un cambio notorio se dio en la armonía con el desarrollo de progresiones distintas a las utilizadas por La Vieja Guardia. Algunas de ellas se usan hasta

nuestros días, y por ello considero pertinente mencionar a la que se conoce por el nombre coloquial de *progresión chivera*, refiriéndose a la típica progresión de dieciséis compases que se utiliza en las introducciones de los valeses tradicionales, tal como se observa en las Figuras 1 y 2.

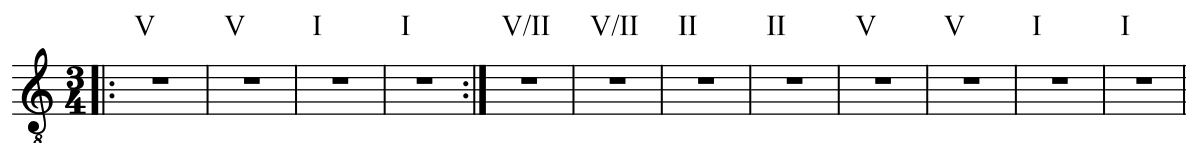


Figura 1. Progresión mayor



Figura 2. Progresión menor

Carlos Ayala plantea que Óscar Avilés, como muchos otros guitarristas posteriores a la Generación Pinglo:

[...] tocaba el mismo círculo [armónico] y me imagino que comienza a cansarse. Luego de esto empieza a proponer cosas distintas, propuestas distintas como, por ejemplo, tomando elementos de la melodía del tema [...]. Entre el [año] 52 y el [año] 56 desarrolla introducciones diferentes, progresiones distintas con adornos; distintas por sus capacidades técnicas provenientes del clásico... [Emilio] Pujol y otros clásicos, u otros géneros que trabajaban técnicas de guitarra distintas. Introducciones tomando armonías y motivos del tema. (C. Ayala, comunicación personal, 29 de mayo de 2020)

Para entender porqué el criterio de Óscar Avilés se considera tan relevante hay que tomar en cuenta que él fue contratado como director artístico de la disquera Iempsa en 1957, era referente guitarrístico de la guitarra criolla y era quien definía quiénes grababan y la línea de lo que se grababa en esa disquera. “[Óscar] Avilés me dijo: creatividad, sentimiento y que sea vendedor. Tengo que hacer un disco para vender. Proponer cosas novedosas que empaten con el oído del público, con lo que propongo y lo que está de moda” (C. Ayala, comunicación personal, 29 de mayo de 2020). Y lo que le brindó ese derecho y estatus a Avilés se explica por lo que tanto Wendor Salgado como Yuri Juárez plantean en cuanto a su técnica de ejecución de la guitarra. Salgado menciona que:

Más o menos desde 1945 en adelante, hasta el año ochenta... antes había guitarristas que llegaron a grabar... como Óscar Avilés, Adolfo Celada; había un guitarrista... Felix Dongo que tocaba con los Costa y Monteverde, y después Manuel Garrido, que era la primera guitarra de Los Hermanos Govea ... y llegaron a trabajar a tocar en radio y televisión. Había en ese tiempo programas criollos y..., pero nunca llegaron a grabar porque no tenían la técnica; fue Avilés el que llegó a decir: así tiene que ser para todos. Él fue el que... mandó...él en la guitarra... en la guitarra él comandó el movimiento profesional de la guitarra. (W. Salgado, comunicación personal, 15 de agosto de 2020)

Salgado menciona, además, que:

A partir de los sesenta ya comenzaron a salir... es decir, se profesionalizaron, pues, los guitarristas. Ya había guitarristas, digamos, para las grabaciones... como Víctor Reyes, como Javier Munaico, como... en este momento no me acuerdo sus nombres, pero [había] excelentes guitarristas para grabar. Como digamos, uno de los mejores... para mi, ¿no?, ...uno de los creadores de introducciones era Máximo Dávila. Otro creador de

introducciones preciosas era Rafael Amaranto. Incluso en un tiempo llegaron a decir que era mejor que Avilés. No es que fuera mejor, sino que tenía más conocimiento. Por estudio. Amaranto estudió en el Conservatorio. Tenía varios años en el conservatorio; en cambio Óscar [Avilés], no. (W. Salgado, comunicación personal, 15 de agosto de 2020)

La técnica de Avilés es referencial para los diversos análisis e investigaciones realizadas sobre la Época de Oro de la música criolla. Sobre esto Yuri Juárez comenta:

Se observa, entonces, que con Óscar Avilés tenemos las bases de lo que es el toque del trino potente, del tundete entrecortado, pesado, el toque de la guitarra fuerte, contundente; vamos a decir tosco en algunas cosas, pero a la vez con unos brillos y unos silencios muy señoriales, muy elegantes; y una guitarra evidentemente con mucho sabor, que quiere decir en términos musicales, ritmo. (Y. Juárez, comunicación personal, 17 de julio de 2020)

Conclusiones del Capítulo

Nos encontramos, entonces, ante un joven género híbrido sudamericano que en sus inicios tuvo características que lo relacionaban con géneros tradicionales europeos de ritmo ternario y armonía triádica. Una práctica cultural que pasó del salón al callejón gracias al talento de músicos aficionados que suplieron con un instrumento humilde, la guitarra, lo que el piano, los instrumentos de cuerda frotada, los ensambles instrumentales y las orquestas les brindaban en su entorno. Así también se observa cómo el género, desarrollado en la guitarra, tenía características meramente rítmicas (el tundete) que se adornaban con técnicas tomadas de la música clásica española (bordoneo), así como de la técnica de ejecución de tradicionales instrumentos melódicos como la mandolina, el laúd y la bandurria (los punteos y los bicordios). Se observa, además, cómo al pasar del tiempo el género fue variando en base a las influencias

que los músicos recibían de un entorno que año a año iba siendo dominado por las industrias culturales y de difusión. Industrias que determinaron la profesionalización de los músicos criollos que comenzaron a formarse con la técnica de ejecución de la guitarra clásica, y a desarrollar estilos en base a la influencia de géneros en boga en la primera mitad del siglo XX que determinaron cambios en el instrumento (cuerdas de nailon), en las características armónicas del género (acordes de séptima), en la estructura formal (desarrollo de las introducciones y reducción de secciones en base al tiempo máximo de grabación requerido por las disqueras) y en la técnica de ejecución del instrumento (limpieza del sonido y virtuosismo).

Estas etapas están determinadas por la impronta de personajes referenciales. El primero de estos es el dúo Montes y Manrique, que fue elegido por la Columbia Graphophone para realizar la primera grabación de música tradicional peruana, a pesar de que variadas declaraciones los señalan como un conjunto poco relevante en la escena criolla de aquellos años. El siguiente es Felipe Pinglo, de quien se dice de manera contundente y unánime que revolucionó el vals criollo limeño en armonía, melodía, estructura y temática. Y, más recientemente, Óscar Avilés, quien es señalado como el iniciador de la profesionalización en la música criolla y como referente del toque de la guitarra tradicional del vals criollo limeño de La Época de Oro.

Así, se ha buscado determinar las características del vals criollo limeño del que Carlos Hayre y su generación se nutrieron en su etapa formativa, así como los cambios ocurridos en este durante la llamada Época de Oro. Así también, se ha indagado en las características estilísticas de la guitarra dentro del género en la primera mitad del siglo XX y en los cambios acaecidos en este, tomando en consideración los fenómenos económicos, sociales y políticos de la época. Por ende, se considera pertinente introducirnos en la investigación de la vida y la obra del músico

con la intención de determinar, en base al análisis comparativo, las características de su estilo, y por añadidura, apreciar el proceso de desarrollo del género en las décadas posteriores a la llamada Época de Oro.



Indagaciones sobre su Vida, su Discografía y su Carrera como Músico Profesional

En este capítulo se indaga en la obra de Carlos Hayre y en las influencias de su entorno natural y humano, con el fin de lograr una mayor comprensión de su obra. Para ello se ha realizado un trabajo de investigación biográfico que detalla sus experiencias de vida, su formación musical y lo más relevante que ha sido posible verificar de su actividad como músico profesional. Con esta información se busca, además, conocer la obra que en su calidad de multinstrumentista, compositor y arreglista ha realizado a través de su vida en los diversos géneros en los cuales incursionó, lo que considero relevante para la comprensión cabal de su figura como artista.

Experiencias Musicales Tempranas y Formación Artística

Carlos Humberto Hayre Ramírez nació el 28 de junio de 1932 en el distrito de Barranco y durante su niñez se mudó a Surquillo y luego a La Victoria. Sobre la ascendencia de Carlos Hayre, su hijo Carlos Alberto *Pascual* Hayre La Rosa, quien brindó toda la información familiar contenida en esta investigación, afirma que a él y a sus hermanos se les informó que tuvieron un tatarabuelo proveniente de la India, que su bisabuelo fue ebanista y que este le legó el oficio a su abuelo, Evaristo Hayre, quien se casó con Rosa Ramírez. Su padre, Carlos Hayre, fue el único hijo de ese matrimonio que años después optaría por la separación. Luego de esto, el pequeño Carlos se quedó a vivir en la casa paterna y su madre se mudó al distrito de Barrios Altos.

Sobre la etapa inicial de su vida se tienen algunos datos dispersos brindados por el mismo Carlos Hayre. Sus recuerdos de niñez y adolescencia hablan de una Lima en la que había barrios, como el suyo, en el que no existía el servicio de agua potable y en el que sus vecinos se ganaban el sustento vendiendo revolución caliente. Hablan de una Lima en la que siendo niño observaba las jaranas de las casas vecinas y en la que recuerda que el cajón solo se escuchaba en las

cuadrillas de negros que bailaban el son de los diablos. Hablan de una Lima en la que se escuchaba mucha música caribeña y en la que había músicos y agrupaciones de moda entre las que destaca a La Orquesta La Rosa y al Pato Villalobos (Giannoni, 2012). Estos recuerdos hablan, además, de sus inicios en la música y en la ejecución de cordófonos: “Mi padre me hizo (una guitarra) de un recipiente de jamón importado que había antes... de jamón ingles... eran unas latas ovaladas; y a partir de ahí mi papá les puso un mango, unas clavijas y unas cuerdas (...)” (Giannoni, 2012, 00:32). Señala, además, que años después su padre le hizo una guitarra de madera en la que “[...] (a) todo el diapasón... le puso... de las astas de los toros... de donde hacían los peines... algunas planchas las botaban porque no estaban buenas. Estaban rajadas. Mi padre las alisó las preparó y cubrió todo el diapasón de esas planchas (...)” (Giannoni, 2012, 02:00).

En cuanto a la formación artística de Carlos Hayre, esta incluyó prácticas musicales populares y aprendizaje formal de teoría y ejecución musical, los cuales él parece haber vivido como experiencias integradas antes que como paralelas. En sus propias palabras:

Y aprendí a tocar de oído, palomillando con unos amigos, reuniéndome en las tardes y en las noches. Y más adelante estudié guitarra clásica, que me sirvió para aplicar las técnicas en la música popular. Estudié en la Calle Chalaco del Rímac, con el maestro Víctor Toledo Burgos. (Comercio, E. (2007, Sep 27). El virtuoso de la armonía)

Cabe mencionar que Hayre llegó a Víctor Toledo por diligencia de Giordano Carreño Blas, quien, junto a su hermano, el reconocido compositor criollo Alcides Carreño Blas, integró uno de los dúos más importantes de la historia de la música criolla, y que es referencia histórica, ya que el mismo Felipe Pinglo Alva encomendó a Alcides cantar por primera vez en público el vals «El plebeyo» y al dúo el estreno de otro vals llamado Rosa Luz (Sarmiento, 2018). Víctor

Toledo le enseñó guitarra clásica, y esta formación artística se vio complementada luego con estudios de teoría musical y composición, esta última disciplina según declaraciones de Pascual Hayre, con el pianista, compositor y director de orquesta Manolo Ávalos Andrade. Se han encontrado datos sobre la carrera de Ávalos en la transcripción de la información brindada en el programa de mano del recital de piano que ofreció en homenaje al cincuentenario del día de la canción criolla en el auditorio del Banco Continental en 1994. De estos datos se hace relevante mencionar que a la edad de 17 años siguió estudios de música en el Conservatorio Nacional de Música de Lima y que desde joven integró orquestas como la Swing Makers Band, la Swing Fellows Band, la Orquesta de Danila, la Orquesta de Asto y la Orquesta de Charles Rodríguez y Coltrinari - Rullo, hasta formar y dirigir su propio elenco llamado Manolo Ávalos y su Orquesta (Nemovalse, 2019, “datos textuales”).

Como información final respecto a su formación musical, y en particular en guitarra clásica, considero pertinente mencionar que Pascual Hayre narra dentro de sus vivencias el conocimiento de la amistad que existía entre su padre y el principal referente de la enseñanza de guitarra clásica en Lima en la primera mitad del siglo XX: El maestro Juan Brito.

Un Entorno Barrial, Musical y Criollo

Su experiencia musical popular estuvo en gran medida relacionada al entorno en el que creció. En este la música siempre estuvo presente mediante relaciones familiares y amicales acentuadas por circunstancias históricas y geográficas que lo llevaron a vivir una etapa de auge de la música costeña peruana en distritos de la capital en los que la actividad musical se había tornado particularmente fructífera.

Carlos Hayre, gracias a su familia, entorno, época y talento, tuvo contacto directo con el arte de grandes músicos que son referentes históricos para la música tradicional peruana costeña.

En cuanto a esto, Pascual Hayre señala que su padre se nutrió de los grandes jaranistas de Barrios Altos. Menciona, por ejemplo, a su tío abuelo Jorge Gonzales, hermano de su abuela Luzmila Gonzales Aymar, segunda voz y guitarra de El Trío Mercedarias que era conformado por Gonzales junto al Cholo Nicolás y a Samuel Joya, e indica que la casa de la madre de Carlos Hayre en Barrios Altos era un importante punto de reunión y jarana. Además, Carlos Hayre relata su amistad con artistas como El cojo Ballón, quien vivía a tres cuadras de su casa en Surquillo, y con Alberto Condemarín, a quien llamaba tío, en la década de los 50, ya que era amigo de sus sobrinos. Sobre el cajonista Ganchito Arciniegas, a quien conoció en 1949 en Barrios Altos cuando visitaba a su madre, Carlos Hayre menciona que era del barrio de Santo Cristo a unas cuatro o cinco cuadras del barrio de Cinco Esquinas, muy cerca de la Av. Huari, donde vivía su madre. La suegra de su madre era amiga de Arciniegas, quien en ese año ya tocaba en Radio Central. El gancho le enseñó a tocar *zapateo*, llamado también *pasada*, ya que los bailarines están de pasada de barrio en barrio recibiendo pequeños regalos por su danza (Giannoni, 2012). Y sobre el referente histórico de la música afroperuana, Porfirio Vásquez, menciona que lo conoció en tiempos de colegio. El contacto era familiar ya que era primo hermano de su madrastra y por esta relación lo llamaba tío. Hayre ya estaba tocando, así que el primer contacto con intención de adquirir conocimiento musical fue cuando quería aprender a tocar jarana. Porfirio le enseñó a tocar marinera y zapateo. Tanto Nicomedes Santa Cruz como Adolfo Zelada y Carlos Hayre aprendieron de Porfirio Vásquez en su etapa juvenil. En esas interacciones se generó una broma o comentario que decía: “Porfirio le enseña un bordón a Hayre, y Hayre le pone michi” (P. Hayre, comunicación personal, 03 de marzo de 2021).

Sobre esta etapa fundamental en su formación, Carlos Hayre, en un conversatorio con Cesar Lévano, menciona que los músicos que más lo habían influenciado en su juventud

temprana fueron los guitarristas Adolfo Zelada y Carlos Barraza, y su maestro de teoría musical, el pianista Manolo Ávalos (C. Hayre y C. Lévano, (s.f.), [Conversatorio]). El joven Hayre, en esos años, ya ejecutaba la guitarra con maestría. Tanto así, que Pascual Hayre señala, en base a una narración familiar, cómo el tío Porfi, refiriéndose a Porfirio Vásquez, les pedía permiso a los papás de Hayre para llevarlo a jaranear, ya que lo sabía talentoso. Tocaba en las fiestas a las que sus papás le dejaban ir, tocaba con los jaranistas del barrio y tocaba también en el colegio.

Sobre su maestría con la guitarra en los años finales de la década del 40 es que Manuel Acosta Ojeda, comentando sobre sus primeras jaranas y experiencias musicales, en particular de las que se realizaban en casa de Porfirio Vásquez, afirma que:

(...) la “rareza” y por el que iban muchos artistas y “diletantes” (a las jaranas en casa de Porfirio Vásquez), era Carlos Hayre Ramírez. (...) tocaba la guitarra en una forma desconcertante. Lo que casi nadie sabía es que Carlos ya en el 46 – tenía entre 13 y 14 años – tocaba Tárrega, Albeniz, Granados, Chopin y Bach. “Recuerdos de la Alhambra” y “Torre Bermeja” eran las favoritas para escuchar en la madrugada, cuando ya no había ganas de bailar. Además “La Perezosa” – obra para dos guitarras catalogada como Opus 19 del argentino Juan Alais (1844-1914) – una mazurca, que en su última parte requería de una “digitación” ligerísima y muy limpia. (Acosta, s.f., pp. 32-33)

Cabe mencionar que en la década de los cuarenta Carlos Hayre conoció a Manuel Acosta Ojeda cuando estudiaba la secundaria en el Colegio José María Eguren de Barranco. Este encuentro determina el inicio de una relación amical que generaría una dupla creativa transcendental para la música criolla peruana. Según declaraciones del mismo Carlos Hayre, se conocieron el año 1947. Hayre explica el inicio de su relación señalando que Acosta Ojeda era amigo de sus amigos de barrio, y que la relación se fue generando de manera espontánea en el

cotidiano uso del tranvía y en las conversaciones de los estudiantes a la salida del colegio rumbo a sus hogares. Hayre señala: “Él hablaba de que había escrito unos versos (...), y ahí fue el enlace. Oye, a ver dame alguno para ver si le pongo música. (...). Así comenzamos.” (Giannoni, 2012, 48:20). En 1947, cuando Hayre tenía entre 14 y 15 años, compone el que es uno de los temas más innovadores en la historia del vals peruano: el vals *Miraflorina*.

Hacia la década de los cincuenta, Enrique Galdós Molina afirma que Carlos Hayre conoció en el Centro Cultural Ricardo Palma al reconocido laudista Juan Araujo, quien tenía algunas coautorías con Felipe Pinglo (2012, p. 11). Este Centro Cultural fundado por Ernesto Lindley estuvo a cargo de Luis Samanamud entre los 50 y 60, y convocó a gente joven, entre ellos al joven Carlos Hayre que era vecino de Samanamud. Sobre estas experiencias de juventud en Surquillo, Hayre cuenta que podía volver de la función nocturna del cine y escuchar aromas musicales que provenían de lugares cercanos y a los cuales él se acercaba para nutrirse del talento de grandes músicos jaraneros. Entre ese Surquillo y el Barrios Altos de la casa materna, Hayre también conoció al Chato Díaz, conocido guitarrista de Felipe Pinglo Alva, y a las estirpes jaraneras de los Bolaños y los Casaverde, quienes junto a Juan Araujo tocaban en el centro cultural que el joven Hayre frecuentaba. Sobre estas dos familias, Pascual Hayre menciona que cuando su papá vivía en Surquillo había un grupo importante de la familia Casaverde y otra de los Bolaños que vivían en una zona llamada El Ranchito y brinda, además, un dato muy importante para entender las tendencias que se desarrollaban en aquellos años en Lima y en el joven Carlos Hayre. Pascual indica que en estas familias era “todo tirado más a lo tropical. No a lo criollo” (P. Hayre, comunicación personal, 03 de marzo de 2021). Sobre este dato, Manuel Acosta Ojeda recuerda que se llamaba El Rancho a la amplia casa de la familia Bolaños en Surquillo, y que “allí ensayaba el conjunto de música tropical ‘Los Nieves’, integrado por Nacho

Bolaños, Jorge y Luis Casaverde – tío y padre de Félix. Este último tocaba el acordeón y la guitarra, y era el único del conjunto que sabía leer y escribir música” (Acosta, 2011). Carlos Hayre afirma que a los 18 o 19 años aprendió del Gancho Arciniegas a tocar más zapateo. En este caso, lo aprendió en modo menor. Para esa edad ya había aprendido tres toques distintos con Porfirio Vásquez, con Francisco Monserrate y con El gancho. Así, como él mismo afirma, fue desarrollando e improvisando su toque de zapateo, diferenciándose de la mayoría de los músicos, quienes usualmente tocaban siempre solo un tipo de acompañamiento (Giannoni, 2012). Y Ahondando en su formación musical basada en la experiencia y en la influencia de su entorno se encuentra información brindada por su coetáneo y amigo íntimo Manuel Acosta Ojeda, quien narra experiencias junto a Carlos Hayre en las que se nutrían, junto a otros músicos de su generación, de reconocidos representantes del arte popular costeño del Perú. Acosta afirma que en 1950 conoció al reconocido compositor de música criolla Máximo Bravo en una reunión en la casa de Porfirio Vásquez, en la Calle Huancabamba de Chacra Colorada en el distrito de Breña. Afirma que su único aval – en esas reuniones – era ser amigo de Carlos Hayre y tener algunos vales con él. Comenta que “Nicomedes Santa Cruz era un jovencito que hacía sus primeras décimas. (...) Los muchachos Pipo [Daniel] y Abelardo [Vásquez] cantaban boleros (...) del repertorio de ‘[El Conjunto] Matamoros’, ‘[El Cuarteto] Marcano’, Rafael Hernández, Pedro Flores, Daniel Santos, etc.” (Acosta, s.f., pp. 32-33). Y afirma, además, que en estas reuniones pudo nutrirse con el arte de grandes como Nicolás Wetzell, Óscar Avilés, Hernán Carnero La Rosa, Ricardo Carrera Curro, Augusto y Elías Áscuez, entre otros (Acosta, s.f.).

En esta década, aproximadamente en el año 1953, Carlos Hayre se casó con Mercedes Gregoria La Rosa Gonzales en matrimonio religioso católico realizado en la Iglesia de Cocharcas en el Jirón Huánuco del distrito de Barrios Altos. Mercedes era hija de Hernán La Rosa Llaque,

cantor de jarana conocido como El carnero La Rosa. De este matrimonio nacieron cuatro hijos: Carlos Alberto, César Augusto, Rosa Mercedes y María del Carmen.

Como se puede observar, las dos primeras décadas de su vida muestran experiencias formativas sumamente relevantes que dan luces sobre la amplitud, variedad y calidad de su obra. El hecho de tener una familia con tradición musical y todo lo que eso implica desde el punto de vista de la influencia del entorno se acentúa si consideramos que estamos hablando de que Carlos Hayre bebió del talento y del cariño familiar de algunos de los mayores representantes del arte costeño peruano, y que, además, gracias a ellos fraternizó con otros grandes representantes de este arte que por amistad o trabajo estaban vinculados con su familia. Se suma a esto el hecho de su formación en guitarra clásica, que según la información mostrada lo llevó a interpretar obras que requerían un alto nivel técnico a muy corta edad, y su posterior formación en teoría musical con un maestro instruido en música clásica académica en el Conservatorio Nacional de Música de Lima. Y si se toma en cuenta que su maestro de teoría musical fue un músico cuya carrera es básicamente reconocida por su trabajo como pianista y director en orquestas de música internacional con repertorios acordes a los géneros en boga en esa época, esto nos lleva a entender en mucho el porqué de ciertas características que distinguen a Carlos Hayre del resto de músicos criollos.

El Músico Profesional: Creaciones, Experimentaciones y Colaboraciones

La información recabada en entrevistas, así como los registros de los conjuntos con los que Hayre hizo música, muestran que su actividad profesional comenzó en los cincuenta. Sergio Valdeos afirma que durante esta década Carlos Hayre grabó muchísimo como contrabajista (S. Valdeos, comunicación personal, 26 de agosto de 2020), información que se ve corroborada en *El Libro de Oro del Vals Peruano*, donde se señala que en la década de los cincuenta, Carlos

Hayre era contrabajista oficial de Sono Radio (Serrano y Valverde, 2000, p. 208), y también por Pascual Hayre, quien informa que, antes de que él naciera (1954), su padre viajó a Colombia con la Orquesta Habana Cubans – referente fundamental para entender la influencia cubana en la música tradicional peruana costeña – en la que tocaba el contrabajo. Así también, tocó como contrabajista con las orquestas de Mario Cavagnaro (La Sonora Sensación), Carlos Berscia, Enrique Linch y Lucho Macedo, para quienes además realizaba arreglos musicales. Para quien también realizó arreglos fue para Níco Estrada, músico peruano convertido en estrella internacional de la música tropical de aquellos años y, de acuerdo con la publicación *Cuadernos de Música Peruana* (Díaz, 2012), para el colombiano Benny Bustíos, con quien se afirma que trabajó dos años en Caracas, Aruba y Bogotá.

Se tiene registro, gracias a un artículo escrito por el etnomusicólogo Rodrigo Chocano (2012), de una experiencia musical con una famosa cantante de la época y que reafirma su juventud, talento y dominio de los géneros caribeños:

Entrevistador: Maestro, ¿es cierto que usted una vez tocó contrabajo con Rita Montaner?

Carlos Hayre: Sí, es cierto, hace muchos años cuando vino a Lima.

E: Se dice que Rita Montaner es la cantante cubana más completa de todas. ¿A usted qué le pareció?

CH: No recuerdo, la verdad no le presté mucha atención.

E: ¿Pero no estaba usted ahí con ella en el escenario?

CH: Sí, pero yo tenía veintiún años (1953 – 1954). Yo estaba más empeñado en que los muchachos del barrio me vieran ahí tocando el contrabajo.

Hacia la década de los sesenta no solo se darán grandes cambios culturales, sociales y políticos en el Perú y el mundo, sino que, a la par, ocurrirán muchos hechos sumamente relevantes para la vida del músico Carlos Hayre.

En esta década realiza trabajos de investigación y composición con quien fuera un compañero de andanzas juveniles, Nicomedes Santa Cruz. En entrevista brindada para el diario *El Comercio*, Hayre comenta sobre la realización de trabajos que resultarían trascendentales para la historia de la música afroperuana y que realizó junto a Santa Cruz recopilando algunas canciones muy antiguas y restaurándolas, tales como el festejo *A mí no me cumbé*, *La raíz del guarango*, *Manuel Antonio*, entre otras. En la misma entrevista comenta sobre la anecdótica composición del tema *Saguata Cumbia*, pieza de género tropical, que fue tomada luego por La Sonora Matancera en 1965 y que fue convertida en éxito internacional.

Estábamos en una reunión y Nicomedes improvisó la letra, yo le puse música, en pleno apogeo de su producción intelectual, y la desconoció al día siguiente. Pero yo había apuntado las ocho líneas, donde surgió el coro: cumbia, cumbia, saguata cumbia... Llegó a la Sonora Matancera a través de un amigo que era periodista y vivía en Estados Unidos. Entonces le di la música y él tuvo contacto con el conjunto. Y así fue que la grabaron. (Comercio, E. (2007, Sep 27). El virtuoso de la armonía)

Otro creador e intelectual, referente de las letras y el periodismo peruano de siglo XX, con quien desarrolló una amistad que duraría hasta el final de sus días fue el reconocido, periodista, escritor, profesor y poeta Edmundo Dante Lévano La Rosa, más conocido como César Lévano, con quien se conoció en 1962 y que en un artículo escrito para el Diario *La Primera* el 20 de julio de 2012 refiere la existencia de un discípulo de Hayre:

Recuerdo que en los intensos años sesenta solíamos reunirnos en mi casa en jaranas de antología con Pablo Casas, Hayre, Acosta, Carlos Montañez, discípulo de Carlos, Nicomedes Santa Cruz, Alicia Maguiña, Augusto y Elías Áscuez, y otras catedrales de la canción popular. (Lévano, 2016)

Esta es la referencia más antigua que se ha obtenido en esta investigación sobre un discípulo suyo. Y cabe mencionar que Carlos Montañez es considerado por todos los músicos entrevistados en esta investigación como un guitarrista sobresaliente pero casi desconocido y poco reconocido por sus colegas y por la escena criolla a pesar de su gran calidad como intérprete.

Otras referencias sobre Carlos Hayre en esta década provienen de Pascual Hayre quien rememora eventos sucedidos con su padre que hablan del Carlos Hayre multinstrumentista y de su pasión por la guitarra clásica. Pascual afirma que hacia 1964, cuando tenía 9 o 10 años, él y su padre iban al Rímac – por el antiguo Cine Latino – a casa de Washington Gómez del trío Los Chamas, y tocaban música clásica. En esas reuniones también los acompañaba Rafael Amaranto. Pascual recuerda que de chico le decía a su padre para aprender música popular, pero Hayre no se lo permitió si no aprendía antes música clásica. Y sobre el gusto de Hayre por la música clásica, Pascual recuerda los muy cuidados discos de vinilo de su padre entre los que rememora con claridad a Gershwin, Tárrega, Sor y Stravinsky. Otros importantes recuerdos que menciona son la participación de su padre en la grabación del LP *Cárcel de Amor* de la cantante de boleros peruana Linda Lorenz, y de las introducciones preciosas de su padre con el tres cubano que hizo junto con su orquesta para la bolerista María Luz. Este recuerdo corresponde aproximadamente al año 1965 cuando Pascual tenía 11 años. Pascual, en base al comentario sobre el tres cubano y ahondando en la muy mentada habilidad de Carlos Hayre para con los instrumentos de cuerda,

afirma que además de la guitarra, el contrabajo y el tres cubano, su padre también tocaba el violín.

Es apropiado mencionar que Hayre no fue ajeno a otras expresiones artísticas, y por ello su producción musical tuvo matices particulares como los que se generaron gracias a su relación con el reconocido poeta peruano, Arturo Corcuera, con quien hizo las cumananas *Matalaché* y *Contrapunto*, las danzas *Incitación*, *Mi reina* y *Luna sin noche*, el festejo *Copla del empreñadero* y el tondero *Canción de la libertad*; y con los poetas César Calvo y Reynaldo Naranjo, sobre quienes menciona:

Fue una cosa bohemia y más que ensayar era conocernos. Cocinábamos y asentábamos el almuerzo, y por ahí una guitarrita. Fue en la casa de una amiga en Surquillo, frente al cementerio. E hicimos un disco: "Poemas y canciones" en 1966, bastante improvisado, pero fue interesante. (Comercio, E. (2007, Sep 27). El virtuoso de la armonía)

Esta década es, además, sumamente relevante en su vida personal ya que luego de separarse de su primera esposa contrae matrimonio civil en el año de 1968 con la cantante Alicia Maguiña, quien en su libro biográfico *Mi vida entre cantos*, escribió: "En junio de 1968, Carlos y yo, a pesar de que sabíamos que en el Perú sería un escándalo, arriesgando todo nos casamos en Nobol (Guayaquil)" (Maguiña, 2018, p. 255). Y también es relevante para la historia de la música criolla ya que 1969 fue el año en que Hayre conoce al percusionista con el que revolucionaría los criterios de percusión en el vals criollo limeño: Eusebio Sirio Pititi. Hayre narra en entrevista para el diario *El Comercio*: "Yo conocí a Pititi en la casa de César Lévano, el año en que los astronautas llegaron a la Luna" (Comercio, E. (2007, Sep 27). El virtuoso de la armonía).

Otros datos no referenciados en fuentes bibliográficas sobre la obra de Carlos Hayre han sido brindados por su hijo Pascual Hayre, quien afirma que en esta década su padre realizó grabaciones con Daniel Santos y Julio Jaramillo, y que junto a Guillermo Regueira “El niño” Nicasio, grabó para el histórico dúo cubano Los Compadres, en Lima. Esta información, y sus poco conocidas relaciones laborales y amicales con músicos de renombre internacional, se ve confirmada por el mismo Carlos Hayre, quien en entrevista brindada al antropólogo Rodrigo Chocano (2012) menciona que tocó con Julio Jaramillo, que entabló amistad con Paquito de Rivera, que se jaraneó con Guillermo Portabales – recordado cantante y compositor cubano de la guajira-son *El carretero* y referente de la música caribeña – y que hizo primera guitarra en discos de Daniel Santos, reconocido cantante y compositor puertorriqueño cuya obra se da en géneros caribeños, principalmente el bolero, con incursiones en la plena, la guaracha y la rumba cubana.

La década de los setenta encuentra a Carlos Hayre como un hombre maduro con una basta experiencia en la labor musical, casado con una cantante mediáticamente reconocida, en un entorno socio cultural de renovación de todas las artes y con una coyuntura política que, por diversas razones, brindaría apoyo a la música criolla peruana en particular. En estos años graba dos álbumes que serían históricos para la música criolla costeña peruana. El primero de ellos es el LP *Alicia y Carlos* que revolucionaría el estilo de composición, arreglo y ejecución del vals criollo limeño gracias a innovadores arreglos de guitarra y a un muy cuidado y planeado tratamiento de la ejecución del cajón que desarrolló Carlos Hayre con Eusebio Sirio Pititi. Sobre esto Hayre comenta:

A los que les gustaba la bulla, el tacu tacu tacu tacu para bailar, para jaranear, no les interesaba más que el ritmo, el tiempo. Pero yo vi el cajón de otra manera, de una forma disciplinada, rítmica y acompañante. No protagonista sino acompañante. De frente me

puse a trabajar con un cajonista y fuimos ensayando ritmo y forma, era un tipo extraordinario. (Comercio, E. (2007, Sep 27). El virtuoso de la armonía)

Además, se dio un cambio en la instrumentación tradicional de algunos de los valeses arreglados para el disco. Este fue el uso de una batería en vez del cajón o de la percusión menor. Este cambio fue determinado por Hayre en su búsqueda por una sonoridad similar a la de los tríos acústicos de jazz, particularmente, el del conjunto del guitarrista Charlie Byrd, según menciona el propio Hayre (Giannoni, 2012). El segundo álbum mencionado es *La Marinera Limeña es Así*, grabado en 1972 para el sello Iempsa, y que cuenta con la participación de algunos de los más importantes representantes del tradicional canto de jarana como Augusto Áscuez, Abelardo Vásquez, Valentina Arteaga, Augusto Curita Gonzales, Vicente Vásquez junto a Carlos Hayre en la guitarra, Reynaldo Canano Barrenechea en el cajón y Pepe Hernández en el bajo.

Todo el reconocimiento y el bagaje acumulado por Hayre en esos años llevaron a que en los ochenta se den encuentros, referencias y comunicaciones importantes para con investigadores que lo consideraron como una fuente de conocimientos confiable para entender la música tradicional peruana. Una de sus colaboraciones más relevantes fue con el guitarrista Charles Postlewite, quien entre 1985 y 1986 realizó dos viajes de investigación a Sudamérica. Postlewite llegó al Perú para entrevistarse con Carlos Hayre y con Raúl García Zárate. Otra importante colaboración fue la que tuvo con el etnomusicólogo canadiense William Tompkins, quien lo requirió para obtener información que lo ayudó a sustentar su tesis de Maestría y Doctorado en la Universidad de California.

En la década de los noventa se dan dos eventos trascendentales para su vida: la separación de su segunda esposa y su posterior viaje a los Estados Unidos de América. Los datos

sobre su estancia en ese país son escasos, pero gracias a referencias de su familia y amistades se tiene información sobre algunas de sus vivencias en esos años. Se tiene conocimiento de que en 1996 llega a los EE. UU., y de acuerdo con información brindada por Olga Milla, se establece en New Jersey, luego en California y luego nuevamente en New Jersey. Pascual Hayre comenta que ni bien llegó a ese país, la comunidad peruana lo recibió con cariño, y que poco a poco fueron llamándolo “de todos lados, y él comenzó a viajar por todos lados” (P. Hayre, comunicación personal, 03 de marzo de 2021). Ya en los EE. UU., una de las primeras personas que lo recibió al emigrar fue Olga Milla, con quien en el futuro trabajaría en sus discos *Caricia* (1999 - 2000) y *rePercusión* (2005), dedicado a Carlos Hayre. Este último álbum fue considerado por la *Latin Beat Magazine* como uno de los cinco mejores álbumes producidos por latinos en los Estados Unidos en el año 2005. Para el disco *Caricia*, Milla le propuso a Hayre participar como arreglista, hacer un vals de su autoría (*Despertar*) y que todas las marineras del disco lleven su guitarra. Milla fue productora del Tributo a la música mestiza del Perú - Homenaje a José María Arguedas y a José Durand Flores (1997), evento que recibió el apoyo del Consulado Peruano en EE. UU. y de la American Society. Para ese tributo se llevó a EE. UU. a Jaime Guardia y a Máximo Damián, quienes junto a Carlos Hayre e integrantes de Perú Negro además de Óscar Stagnaro y José Luna en la percusión, participaron en el evento.

En su etapa en los EE. UU. aparece también la figura de la cantante chilena Mochi Parra, a quien conoció en 1998 y con quien grabó un disco que dio inicio a una nutrida actividad musical conjunta durante la siguiente década. En el año 2004 graban el disco *Candela*, en el que Parra y Hayre trabajaron junto a Daniel Zamalloa en el violín, Pedro Perico Díaz en la percusión y el cajón, y Martín Quaglia en la segunda guitarra. Parra señala: “Con este trabajo musical recorrimos algunos de los escenarios más exquisitos de New York (el Lincoln Center, el

Symphony Space, The Blue Note, entre otros). De igual manera recorrimos varios estados y ciudades de los Estados Unidos, en especial California [...]” (M. Parra, comunicación personal, 15 de agosto de 2020).

Ya establecido en los EE. UU. se da el encuentro, en 2002, con Erik Kurimski, guitarrista estadounidense a quien tomaría como discípulo y quien se dedica hasta nuestros días al desarrollo de la música costeña peruana.

Su contacto con la escena musical peruana se retoma cuando en 2003 compone, por encargo de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), una obra para cuarteto de guitarras. Así es como surge *Kantu*, pieza que lleva el nombre de la flor sagrada de los Incas. La obra fue trabajada y estrenada por El Cuarteto Aranjuez, dirigido por quien fue en su juventud alumno de Hayre y que con los años se convirtió en maestro y referente de las últimas generaciones de guitarristas clásicos del país: el maestro Óscar Zamora.

No se ha obtenido más información en cuanto a las actividades musicales de Carlos Hayre en sus años en EE. UU., pero en base a los testimonios recabados de Olga Milla, Mochi Parra, Erik Kurimski, Sergio Valdeos, Yuri Juárez y Pascual Hayre se tiene conocimiento de que tuvo encuentros sumamente relevantes con personajes de la escena musical estadounidense y mundial. Uno de ellos fue David Byrne, a quien conoció en el Centro Cultural y Escuela de Manhattan donde Hayre brindaba formación musical a estudiantes de diversos países. Ahí, Byrne, estudiaba castellano y, además, sabía de Hayre gracias a su relación con Susana Baca. Otro músico con quien Hayre tuvo la oportunidad de departir fue con Henry Sant Clair Frederick, más conocido como Taj Mahal, personaje histórico y referencial del blues en los EE. UU. con quien desarrolló una relación amical. Pero el más mencionado por todas las fuentes encontradas es el guitarrista Stanley Jordan. Tanto Pascual Hayre como Eric Kurimski, Sergio

Valdeos, Olga Milla y Mochi Parra señalan que existió una especial relación amical de respeto, contacto e intercambio musical que se dio entre ambos artistas.

Antes de culminar con su etapa en los EE. UU. es pertinente mencionar lo que su hijo Pascual Hayre manifiesta fue un hecho trascendental para su última etapa de vida. Señala que su padre dejó de tocar la guitarra por un accidente sucedido a raíz de una mala maniobra en la manipulación de su maleta en un viaje aéreo y que en este accidente fue afectado un tendón de la mano derecha. Pascual Hayre afirma que la familia no tuvo ningún diagnóstico médico que determinara que el problema que le generaba a Carlos Hayre el conocido temblor involuntario en la mano derecha, haya sido por la enfermedad de Parkinson, y suponen que el accidente mencionado fue el detonante de su problema de salud.

La última etapa de su vida se dio en el Perú y comenzó con su retorno en el año 2007 para un homenaje que se realizó los días 16 y 17 de febrero de aquel año. Sobre este evento, Silente Mayor escribe en un artículo publicado en el diario *La República* el primer día del homenaje:

Carlos Hayre es reconocido como el renovador de la guitarra criolla; pero es eso y mucho más. Es también el compositor, el director de orquesta, el arreglista, el contrabajista, el teórico musical de nuestra música popular, de la costa y la sierra. Ha vuelto al Perú después de once años de travesía en el exterior, particularmente en Estados Unidos. En señal de bienvenida y gratitud, hoy y mañana a las 7 pm, en la Derrama Magisterial (Gregorio Escobedo 598, Jesús María), lo más graneado de la música popular le rinde homenaje. En el escenario estarán Arturo 'Zambo' Cavero, Miki González, Rafael Matallana, Manuel Acosta Ojeda, José Escajadillo, Ellen Burhum, Manuelcha Prado, Rosa Guzmán (la hija del inolvidable José 'Tato' Guzmán), Manuel Silva 'Pichincucha',

Victoria y Octavio Santa Cruz, Perú Negro, Carmen Flores. El Cuarteto Aranjuez, cultor de la guitarra clásica, se sumará a este festival, como demostración de que Hayre no es solo el hombre que enriqueció el acompañamiento de la música criolla, sino también el estudioso de todos los secretos y misterios de la música. (Silente Mayor, 2007)

Pero este no fue el único homenaje ya que en 2008, por Resolución Directoral del 15 de agosto de ese año, el Instituto Nacional de Cultura (INC) le otorga la distinción Personalidad Meritoria de la Cultura por su calidad de guitarrista, compositor, arreglista y director de música, y el 31 de octubre de ese mismo año, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) lo condecora con la Medalla de la Cultura en mérito a su contribución a la música y el ennoblecimiento del arte popular del Perú junto a su amigo Manuel Acosta Ojeda, también galardonado. Y en 2010, la organización del XXI Festival Internacional de Guitarra celebrado en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) de Miraflores, decidió realizar esa edición en su homenaje.

Sobre estos años muchos de los entrevistados refieren que tuvieron contacto con Carlos Hayre y que fueron testigos del cariño con el que se le recibía en los diversos entramados culturales criollos, así como de lo requerido que fue por muchos músicos e investigadores jóvenes quienes lo buscaron para nutrirse de su conocimiento sobre la música costeña peruana y para recibir formación en guitarra y armonía.

Los últimos registros que se tienen de su labor como músico tienen que ver con el proceso de elaboración de un libro sobre la técnica de la guitarra en los diversos géneros de la música costeña peruana, realizado junto a su discípulo Sergio Valdeos, su amigo Roberto Wangeman, y con el apoyo de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP); y, además, su

participación en 2012 en el documental *Sigo siendo (Kachkaniracmi)* de Javier Corcuera, que fue estrenado en 2013.

Carlos Hayre falleció el 19 de julio de 2012.

Según lo expuesto se puede observar que Carlos Hayre dentro del espectro de la música peruana y desde el punto de vista de las nacientes industrias culturales en el segundo tercio del siglo XX era un músico que laboraba principalmente como contrabajista y arreglista, y que el género en el que se encuentra mayor registro de su trabajo en esos años es en el de música caribeña. Y aunque ya había desarrollado una trayectoria como guitarrista acompañando a importantes músicos, no solo de la escena criolla sino de diversos géneros, y que había compuesto o arreglado obras en una diversidad de géneros nacionales e internacionales, no se ha encontrado mayor referencia de su persona y de su trabajo que lo expuesto en este capítulo. Además, se encuentra que su nombre es mencionado siempre de manera subalterna respecto de guitarristas con mayor reconocimiento en los medios de comunicación como Óscar Avilés y Rafael Amaranto. Esta situación cambia posteriormente cuando su trabajo de investigación, ejecución, composición y arreglo en música costeña peruana y en particular de vals criollo limeño se ve reconocido y comentado de manera notoria en la década de los sesenta. En particular, a partir de sus trabajos con la cantante Alicia Maguiña.

Su Obra. Registros, Historias, Fuentes y Comentarios

En el proceso de esta investigación se llegó a la conclusión de que la búsqueda de material fonográfico, publicitario y registro legal de obras que Carlos Hayre creó o en las que participó en su desarrollo, no era el camino ideal para determinar la amplitud de su obra. Esto a raíz de los criterios de registro que se tenían en las producciones fonográficas de aquellos años y que eran bastante limitados en información. Por ello, se optó por desarrollar un catálogo y

ordenamiento de sus obras en base a todas las fuentes posibles que certifiquen la participación del músico, y según esta, analizar las características de su obra en las distintas etapas de su vida.

Tal como se dijo previamente, la actividad profesional de Carlos Hayre comienza en los cincuenta, pero no es hasta la siguiente década que se tiene registro fidedigno de su trabajo.

Se ha encontrado que, luego de haber tenido una nutrida actividad como ejecutante de música caribeña en los años cincuenta, Hayre, tal como su maestro Manolo Ávalos, desarrolló su propia agrupación a la que llamó Carlos Hayre y su Orquesta, con la que grabó el LP *Con Sabor Tropical* (1966) para el sello El Virrey, entre otros álbumes. Además, se tiene registro de su participación en un proyecto experimental llamado Compay Quinto (1967) que desarrollaba música cubana con guitarras eléctricas y en el que tocó el bajo eléctrico. Y ya que su actividad principal había sido la de contrabajista, cabe mencionar su participación con ese instrumento en el disco *Voz y Vena* grabado por Isabel Chabuca Granda para el sello Sono Radio en 1968.

Como hecho referencial respecto del impacto que generó la cantante Alicia Maguiña en su vida personal y profesional, se puede observar que entre 1962 y 1969 llegó a grabar cuatro discos con la cantante, y que en estos tuvo labores diversas que abarcaron los arreglos de los larga duración (LP) *Alicia Maguiña con Mario Cavagnaro y su Sonora Sensación*, *Alicia Maguiña y su Conjunto y Perú Moreno*, así como la ejecución del contrabajo en el disco *Alicia Canta a...* Pero la labor de Hayre no se limitó a la ejecución y arreglo, también abarcó la pedagogía, la investigación y la experimentación en otros géneros. Ejemplo de esto son sus trabajos junto a Nicomedes Santa Cruz en los discos *Inga* (1961) y *Cumanana* (1964), la composición de su famoso *Estudio 7 (Polka)* (1966), la obra *Máquina* (1968), composición de estilo afro en honor al percusionista Francisco Monserrate, y su álbum doble *Método de Guitarra* (1969) que incluye un manual, 20 lecciones de solfeo, 5 lecciones, 8 ejercicios de guitarra, un

estudio de ceja y pulgar, 5 ejercicios de púa, enlaces y aplicaciones y 4 estudios de guitarra compuestos por él. Además, se ha podido confirmar que, en la década siguiente, su trabajo como ejecutante, arreglista y director con su segunda esposa fue intenso, y que se grabaron con ella los discos homónimos *Alicia Maguiña* (1971 y 1976) y los discos *La Voz de la Tierra* (1974), *Te adoro tierra mía* (1978) y *De adentro sale el canto* (1979). Así también se han podido encontrar registros de una nutrida actividad en conciertos, apariciones en televisión y actividades públicas gracias al agrado, apoyo y acogida de los medios de comunicación para con su segunda esposa. Pero Hayre supo mantener algunos de sus proyectos personales y ejemplo de esto son los discos *Ritmo Al Rojo Vivo* de 1975, *Carlos Hayre Y Su Orquesta presenta...* de 1977 y el disco *La Reina y su Corte* (1974) grabado con la reconocida cantante Jesús Vásquez.

Un hallazgo importante al que se llegó gracias a la información sobre la amistad y admiración mutua existente entre Carlos Hayre y el compositor José Luís Madueño, así como a las referencias ya mencionadas sobre sus colaboraciones con profesionales de otras ramas del arte, fue el corto cinematográfico *Cimarrones (Assault to the Caravan)* de 1975. Carlos Hayre fue el encargado de realizar la musicalización de esta obra dirigida por Carlos Ferrand y que desde el 2019 es parte de la colección permanente del Museo de Arte Reina Sofía de Madrid.

En este punto, considero pertinente plantear como la producción más importante para esta investigación y como su obra más destacada de esta década en base a criterios de innovación y experimentación, a un disco grabado en 1970 que es considerado como trascendental para la música peruana desarrollada para guitarra solista. Una producción solo comparable en calidad y complejidad a los trabajos de Raúl García Zárate en la música andina peruana: El LP *Mi guitarra peruana*.

En cuanto a la década de los ochenta la investigación halló poco material verificable pero no por eso menos importante, ya que, además de sus previamente mencionadas colaboraciones con los investigadores Postlewite y Tompkins, se dio un trabajo conjunto de investigación y ejecución de guitarra clásica peruana y universal junto al guitarrista e investigador Manuel Echeopar, que se vio consumado cuando, en 1986, desarrollan la serie de cuatro conciertos llamada Guitarras en Concierto. Los conciertos se llevaron a cabo en la histórica Sala de Conciertos Bernardo Alcedo de Lima, también llamada Sala Alcedo, y el repertorio estuvo conformado por piezas para guitarra solista y a dúo, entre las que se presentaron cuatro obras de su autoría. La única producción fonográfica de la que se tiene registro fidedigno en esta década es la del LP *Andrés Soto* grabado en 1981 para el sello Iempsa y que cuenta con su dirección musical, así como de su trabajo en la realización de los arreglos musicales para el estreno para la televisión peruana de la obra *Matalaché* de Enrique López Albuja en 1987 (Zielina, 2006).

Tal como se observa, hacia finales del siglo XX y principios del XXI se da un decrecimiento en su producción artística, de investigación y de experimentación, hecho que se condice con las referencias históricas que muestran el decaimiento en la producción y consumo del arte popular costeño y criollo en esos años. Y a pesar de que en los noventa se dan situaciones emocionalmente complejas como la separación de su segunda esposa y su alejamiento de la escena musical peruana migrando a los EE. UU., el músico desarrolló trabajos relevantes desde el punto de vista de la composición de música clásica académica con la presentación en 1994 de la pieza para piano y flauta *Yana Machu* en el Festival Internacional de Flauta de ese año en Lima, y el estreno en 1999 de su versión sinfónica del vals *El plebeyo*, por el centenario del nacimiento de Felipe Pinglo Alva, en el Teatro Municipal de Lima.

Conclusiones del Capítulo

En este capítulo se ha buscado indagar en la vida de Carlos Hayre en base a sus experiencias personales, su formación artística y en su actividad como músico profesional, tomando en cuenta las influencias de su entorno natural y humano, con el fin de comprender al músico y a su obra. Es así como encuentro que la información recabada muestra a un músico polifacético y complejo con una obra vasta pero poco verificable. Se observa, además, que, a diferencia de su obra musical pedagógica y de guitarra solista, sus trabajos en música peruana costeña y andina realizados casi en exclusividad absoluta con su segunda esposa son los referentes sobre los que, básicamente, los medios y el público consumidor de música peruana lo reconoce. Se destaca también el hecho de que la figura de Carlos Hayre se ha visto limitada al músico ejecutante de géneros tradicionales peruanos, cuando el registro de su obra verificable muestra una actividad fructífera, amplia y colaborativa en una diversidad de disciplinas que incluyeron al cine, a la televisión, a la poesía, a la pedagogía, a la investigación musicológica y a la música clásica tradicional y contemporánea.

Finalmente, en cuanto al género y al entramado cultural sobre la que esta tesis indaga, se puede observar que su aporte al vals criollo limeño se ve reconocido en sus primeros años de trabajo profesional, básicamente, por músicos de su entorno, para luego, en el devenir de su vida adulta, ser proclamado por buena parte de la prensa y de la comunidad musical peruana como un renovador del género.

Análisis de Seis de sus Obras Valsísticas

En el presente capítulo se analizan seis temas del repertorio valsístico de Carlos Hayre desde el punto de vista del compositor, del arreglista y del ejecutante, con el propósito de determinar los cambios más relevantes respecto de estilos anteriores. La elección de los temas estuvo determinada por una investigación previa desarrollada con la intención de obtener partituras y material de audio y video que brinden una versión certificada y fidedigna de la música a analizar. En base al material obtenido consideré pertinente elegir una serie de temas que, de acuerdo con el estudio de su vida y obra y de las recomendaciones y opiniones recopiladas en las entrevistas realizadas en esta investigación, puedan brindar datos que aporten a la comprensión de su estilo como compositor, arreglista y ejecutante. Los dos primeros temas analizados fueron *Miraflorina* y *Siempre*. Ambos cuentan con fuentes que determinan que fueron creadas en un esquema de trabajo colaborativo entre Manuel Acosta Ojeda en letra y Carlos Hayre en música. Esta investigación, además, determina su año de composición en 1948. Analizando estos temas se busca determinar las características de composición, arreglo y ejecución de los inicios de su carrera. La elección del tercer tema estuvo determinada por el interés en analizar una obra que Carlos Hayre haya compuesto en letra y música. El tema elegido fue *Despertar*. Esta es la única pieza que, en base a declaraciones de su familia, alumnos y de su exesposa, se pudo confirmar que es de su completa autoría. La pieza, además, es un ejemplo de la producción valsística realizada en su etapa adulta, antes de su matrimonio con la cantante Alicia Maguiña y cuando su trabajo musical se repartía principalmente entre géneros tropicales y criollos. En cuarto y quinto lugar están los temas *Por eso* y *Tierra querida*. Registran como autora en letra y música a Alicia Maguiña, como arreglista a Carlos Hayre y forman parte del disco *Alicia y Carlos* que, según opinión de la mayoría de entrevistados, marca un antes y un

después en la manera de arreglar y ejecutar en el vals criollo limeño. Por último, se analiza el tema *Idolatría* del disco *Mi guitarra peruana* de Carlos Hayre. El principal criterio para la elección de este tema estuvo determinado por el hecho de que es un disco enteramente instrumental que explora diversos géneros peruanos desde la guitarra solista y que brinda una perspectiva distinta en cuanto a la interpretación del vals criollo limeño.

Para el análisis de su técnica de ejecución se recurrió a fonogramas (caseros y grabados profesionalmente) y a material audiovisual brindado amablemente por colegas y amigos de Carlos Hayre, por profesionales del arte que recurrieron a sus servicios, así como a todo el material disponible que se pudo encontrar en portales digitales y plataformas de internet abocadas a la difusión de música.

Para el análisis de las estructuras de los temas se han utilizado términos de la teoría clásica (Alianza Editorial, 1985) variando los elementos que los conforman. Las unidades base son las semifrases que podrán ser antecedentes o consecuentes y que constarán de cuatro compases. La suma de estas determinará una frase de ocho compases que podrá ser antecedente o consecuente; y a su vez, la suma de estas determinará una sección. El elemento motivo será utilizado solo si la pieza a analizar lo requiere.

Tabla 2

Esquema Estructural de Análisis

Sección	Estructura de cada sección			
	Frase Antecedente (8 compases)		Frase Consecuente (8 compases)	
(16 compases)	Semifrase Antecedente [Sf. Ant.] (4 compases)	Semifrase Consecuente [Sf. Cons.] (4 compases)	Semifrase Antecedente [Sf. Ant.] (4 compases)	Semifrase Consecuente [Sf. Cons.] (4 compases)

Es pertinente mencionar que para la cabal comprensión del análisis de los temas se hará necesario, en ciertas ocasiones, mencionar de manera independiente a los autores de la letra, la melodía, la armonía y el arreglo. Esto a raíz de que no se ha podido obtener información que determine de manera fidedigna la autoría de todos los elementos mencionados en algunos de los temas. Así también haré uso del término acordes extendidos (referente a la tonalidad extendida), para referirme a los acordes que estén basados en la triada y que contengan una o más notas a distancia de intervalo de tercera una de otra por encima de la séptima del acorde, y de armonía funcional para referirme a la armonía entendida desde el punto de vista de la función que cumplen los sonidos dentro de un sistema organizado.

Miraflorina

Este tema se analizó en base al manuscrito de la partitura escrita por el puño y letra de Carlos Hayre (Ver Apéndice A). Fue brindada por Sergio Valdeos y en esta se indica que fue escrita en 1948 con letra de Gastón Arteaga y música y arreglos de Carlos Hayre. Son escasas las fuentes de audio y video que existen de este tema y ninguna de las obtenidas tiene una ejecución del compositor. Por esto, el análisis desde el punto de vista del intérprete no pudo ser realizado. Ante esto se recurrió al análisis de la partitura en base a las referencias brindadas por Sergio Valdeos, quien fue testigo de algunas de las interpretaciones del tema en cuestión por parte del mismo compositor.

En el análisis de este tema se observa una estructura de cuatro partes, tal como se muestra en la Tabla 3, y resalta de manera particular el criterio motivico que determinó que la melodía se desarrolle, en las secciones A, B y D, sobre el movimiento de corcheas en un intervalo recurrente de tercera menor que resuelve las melodías de manera ascendente o descendente, según requiera el fraseo. El motivo se da siempre al final de las semifrases.

Tabla 3

Esquema Estructural del Vals Miraflorina

Sección	Estructura de cada sección			
A	Frase Antecedente		Frase Consecuente	
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.
	4	4	4	4
B	Frase Antecedente		Frase Consecuente	
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.
	4	4	4	4
C	Frase Antecedente		Frase Consecuente	
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.
	4	4	4	4
D	Frase Antecedente		Frase Consecuente	
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.
	4	4	4	4

Otro elemento singular en la estructura del tema es la sección C, que desarrolla un motivo de blanca y negra que se despliega luego en ritmo de corcheas hacia la segunda mitad de la sección y que se desliga completamente de los elementos básicos planteados en las secciones A y B, resultando en una sección totalmente contrastante. Este fenómeno se da gracias al movimiento melódico ascendente por intervalos de segunda por grado conjunto y su desarrollo posterior en corcheas que determinan una momentánea polirritmia generada por una variación en la acentuación, propia del compás binario de 2/4.

Análisis Estructural

Sección A. Se desarrolla en base a la progresión armónica V - I, característica en los vales de La Vieja Guardia, y presenta ciertos procesos armónicos que ameritan ser destacados. Se observa que en los compases 6 y 7 nos encontramos con la progresión Bm - F7 que presenta un movimiento I - V contrario al V - I que el tema desarrolla. Este análisis se fundamenta en uno de los criterios del ritmo armónico que determina que la sonoridad de séptima de dominante se

ubica en el compás débil (compás par de la frase), para resolver en un acorde mayor o menor ubicado en un compás fuerte (compás impar de la frase). Esta aparente progresión invertida se ve explicada en el uso del acorde F7 como sustituto tritonal o Sub V (acorde sustituto del acorde de séptima de dominante) del acorde siguiente de B7. Esta progresión, dentro de los parámetros de la armonía funcional, puede llegar a considerarse errónea. Otro uso particular de la armonía se encuentra en los compases 15 y 16 en los que se da la progresión Bm7 - Bb7 / EbMaj7 - C7 (#5) (b9). De aquí tomaremos los tres primeros acordes entre los que se genera lo que se puede denominar una progresión II – Sub V con resolución trunca, ya que la armonía funcional determina que la resolución correspondiente, en el primer tiempo del siguiente compás, sea el acorde de AMaj7. Gracias a esta variante se genera una sonoridad propia de la tonalidad de Do menor a manera de dominante (Bb7) del tercer grado (Eb Maj7) dando indicios sobre una modulación próxima a aparecer en las secciones siguientes. Se encuentra, además, que el compás 12 está cifrado como F#7 cuando en realidad es F#7 (#9) gracias a la tensión de novena aumentada que aporta la melodía.

Sección B. En esta sección se da una variante que se hará característica de las secciones B en todos los temas analizados en esta investigación y que es la utilización de la progresión armónica II - V - I como estructura base de la armonía del arreglo. Desde el punto de vista de la armonía se puede considerar que la progresión II - V - I determina un estilo más sofisticado y de mayor movimiento gracias al agregado de la subdominante en la progresión.

Otro elemento resaltante es la aparición intermitente de atisbos de modulación a Fa mayor, lo que determina un movimiento armónico a la tonalidad cercana ubicada a una quinta descendente de distancia respecto de la tónica. Esta es la modulación más natural y se dirige al

quinto grado descendente, ya que el acorde de tónica toma la función de dominante respecto de este. Además, entre los compases 21 y 24 se puede observar una progresión similar al típico uso jazzístico de los dominantes en cadena, caracterizado por la progresión continua de acordes de séptima de dominante que determinan una sonoridad ininterrumpida de tensión sin resolución hasta el acorde elegido para el reposo, que en este caso es el acorde de F. Esto determina un nuevo anuncio de la sonoridad de Fa mayor que podría desarrollarse en las secciones siguientes. Dentro de esta progresión se encuentra un elemento que, desde los cánones de la armonía funcional, oscurece la progresión. Esta es la nota Fa#, en la melodía, que contradice la estructura del acorde G7(+5) en el cual está contenida. Un elemento similar se presenta entre los compases 31 (Cmaj7) y 32 (Gm7 - C7 [b9]), en los que de acuerdo con los criterios de la armonía funcional contemporánea se recomienda el uso del acorde de sexta (C6) en vez del acorde de séptima mayor (Cmaj7), ya que la séptima mayor genera una disonancia de novena menor.

Sección C. La sección inicia en el acorde de F. Se entendería que es el grado uno de la nueva tonalidad, pero funcionalmente es el sexto grado de La menor. O sea, se encuentra en el campo armónico de Do mayor y es una sección totalmente contrastante gracias a los elementos previamente mencionados en cuanto a lo estructural, motivico, armónico y melódico. Es pertinente destacar particularidades dentro de la estructura como los que ocurren en los tres acordes finales de esta sección. Acontece, una vez más, un quiebre en el ritmo armónico, ya que el acorde de Dm7 debería estar en tiempo fuerte, el de G7 en tiempo débil y resolver luego a C13. Se esperaría además que en el penúltimo compás de la frase que consta de G11 y G7, el acorde de G11 esté ubicado antes del G7, ya que de esta forma el penúltimo compás de la sección sería V/V y el último compás de la frase sería el dominante (C13 [b9]) de la nueva

tonalidad (Fa menor) que, adecuadamente, resuelve en la sección D. Es un inusual orden de acordes.

Entre los compases 36 y 37 se da una progresión de Sub V trunca, ya que el acorde de Ab9#5 es seguido por un acorde de Fm cuando usualmente resuelve a G y en el compás 38 se genera una vez más una sonoridad no permitida entre melodía y acorde cuando la nota Do# contradice la estructura del acorde de Dm7 en el cual está inmerso.

La partitura contiene algunos acordes escritos de manera inexacta o errada que procedo a detallar:

- En el compás 7 está escrito el acorde F7 cuando en realidad es F7#11 o Sub V/V
- En el compás 12 está escrito el acorde F#7 cuando en realidad es F#7 (#9)
- En el compás 30 está escrito el acorde G7 (b9) (#5) cuando en realidad es G+13 (b9)
- En el compás 36 está escrito el acorde Ab9 (b5) cuando en realidad es Ab9 (#11) o Sub V
- En los compases 44 y 52 está escrito el acorde Ebm7 cuando en realidad es Eb°7

Sección D. En esta sección se da una suerte de reexposición de la sección 1, pero en la tonalidad de Do menor. Así, se retoma el motivo de terceras – sin una calificación particular – y la reutilización de la progresión II - V - I como estructura base de la armonía del arreglo. Aquí, tal como se observa en la Tabla 4, se dan algunos usos particulares de la armonía. Un ejemplo de esto es la progresión Fm7 – Bb7 – Gm7 que se da en los tres primeros compases de la sección y que determina una cadencia trunca ya que la habitual resolución se daría, no en Gm7 como acontece, sino que en el acorde de Eb que aparece recién en el compás siguiente. Se menciona este uso porque tanto en este como en los demás temas analizados se encuentran resoluciones indirectas ya que, como en este caso, el arreglista hace variaciones sobre la progresión II - V - I añadiendo acordes entre ellos.

Tabla 4*Progresiones II – V – I con acordes añadidos del Vals Miraflores*

Compás	6	7	8	9
Progresión	II	Acorde añadido	V	I
Acorde	Bm	F7(#11)	E7	Am
Compás	21	22	23	24
Progresión	II	Acorde añadido	V	I
Acorde	Dm9	G7 (+5)	Gm7	Cm7
Compás	41	42	43	44
Progresión	II	V	Acorde añadido	I
Acorde	Fm7	Bb7	Gm7	Eb°7
Compás	49	50	51	52
Progresión	II	V	Acorde añadido	I
Acorde	Fm7	Bb7	Gm7	Eb°7

Siempre

Este tema, así como el anterior, fue realizado en 1948 con letra de Manuel Acosta Ojeda y música de Carlos Hayre. La versión utilizada fue obtenida en la plataforma de videos YouTube y se utilizó una transcripción (Ver Apéndice B) realizada por el guitarrista Raúl Zúñiga (De Guitarra y Armonía, 2020). El video muestra una versión del tema en cuestión interpretado por ambos músicos en el programa televisivo *Contigo Perú* dirigido por el compositor Augusto Polo Campos. En este tema, Carlos Hayre como ejecutante muestra que ya se encontraba utilizando la técnica de mano derecha con uñas, lo que se puede confirmar, más allá de las tomas a su mano derecha, por un sonido con más preeminencia de las frecuencias medias y agudas, y por la sonoridad y fluidez propias del toque con uñas al ejecutar arpeggios. Una característica importante de la técnica de ejecución que se observa y escucha es el uso del pulgar de la mano derecha

según los cánones de la técnica de guitarra clásica que postulan una posición recta evitando el quiebre de la falange distal al pulsar sobre el instrumento, logrando así que el metacarpiano sea el eje del ataque. La postura del guitarrista no puede analizarse con detalle ya que el asiento que utilizaba no le permitía mayor opción de postura, pero puede apreciarse que la mano derecha y la mano izquierda fueron trabajadas según los cánones de la técnica clásica. Así, se observa el brazo derecho apoyado en la cercanía del puente generando un ángulo aproximado de toque de 70° respecto del torso, la mano derecha colocada sobre las cuerdas a la altura de la boca del instrumento y la mano y el antebrazo manteniendo una postura recta sin quiebre de muñeca. No se escuchan trasteos ni notas falsas, y se percibe una dinámica controlada aún en las secciones *forte* y en los bordoneos, ya que estos últimos, por la fuerza natural de las cuerdas graves del instrumento, determinan una sonoridad con dinámica naturalmente intensa. De esta manera el intérprete permite al oyente apreciar la melodía del canto siempre en un primer plano dentro del espectro sonoro del conjunto. Motívicamente, todas las secciones desarrollan un movimiento melódico por intervalo de segunda descendente al final de cada frase, a excepción de la primera y tercera semifrasas consecuentes de la sección B, en las que se las cambia por un unísono. En el desarrollo de las frases prima el desarrollo motívico de corcheas por grados conjuntos con bordaduras y notas de paso, y los saltos por terceras a manera de arpeggio. El esquema estructural del tema puede apreciarse en la Tabla 5.

Análisis Estructural

Secciones A y A'. El tema se desarrolla en el campo armónico de Re menor en las dos primeras secciones. Esto se ve ligeramente modificado en el primer antecedente de la sección A' en la que, diferenciándose de la casi idéntica frase anterior, se mueve a la relativa mayor generando un contraste notorio con el inicio de la primera frase y que se condice con el cambio

Tabla 5*Esquema Estructural del Vals Siempre*

Sección	Estructura de cada sección				
A	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
	Sf. Ant 4	Sf. Cons. 4	Sf. Ant 4	Sf. Cons. 4	Sf. Cons. 4
A'	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
	Sf. Ant 4	Sf. Cons. 4	Sf. Ant 4	Sf. Cons. 4	Sf. Cons. 4
B	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
	Sf. Ant 4	Sf. Cons. 4	Sf. Ant 4	Sf. Cons. 4	
	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
		Sf. Cons. 4	Sf. Ant 4	Sf. Cons. 4	

de carácter en la melodía, ya que el tema exige dinámicas forte en un rango agudo. Estas dos primeras secciones desarrollan una estructura de cinco partes, ya que se da una doble semifrase consecuente en la frase final y la armonía en las dos primeras secciones se desarrolla con progresiones V - I al acorde principal de la tonalidad y a acordes sustitutos de este, y se dan en la forma de dominantes secundarias a los grados III y IV. Ambas secciones se diferencian en sonoridad apenas por un pequeño segmento de acordes extendidos (compases 7 y 8), para luego variar a una sonoridad triádica, con acordes de séptima de dominante añadidos, en la que prima el uso de acordes en inversión como herramienta que permite destacar la característica sonoridad del bordoneo criollo.

Es destacable la conducción de voces que muestra cómo el desarrollo de la melodía se distribuye entre los bajos y la voz aguda, y que se ve matizada por diversos elementos característicos del género como el bordoneo con elementos escalísticos que destaca en los compases previos a las semifrases finales de las secciones A y A' con la escala de sol menor

armónica, generando una temporal sensación moduladora a la relativa menor de la tonalidad próxima, y la rítmica con acentos en *staccato* sobre la rítmica sincopada y el uso de arpeggios.

Cabe mencionar el uso de la resolución indirecta – graficado en la Tabla 6 – tal como se hizo en *Miraflorina*. En este caso, la herramienta se observa de manera más sutil ya que, aunque los acordes desarrollan un apropiado V - I, en la melodía del bajo se observa la resolución indirecta gracias a los bajos de los acordes en inversión.

Este uso se repite en las demás secciones del tema y se ve apoyado por aproximaciones cromáticas que determinan una fluida y bien desarrollada conducción de voces.

Sección B. Considero que esta sección es particular, compleja y, hasta cierto punto, experimental, ya que el análisis muestra una estructura que podría considerarse irregular y que afecta a la unidad del tema, pero que a la vez brinda variedad. La sección desarrolla una particular estructura de siete partes que considero pertinente analizar.

El inicio de la sección muestra concordancia armónico-melódica entre la primera frase antecedente y consecuente. Pero acontece que en vez de proseguir con una estructura similar de dos frases de ocho compases (antecedente y consecuente), se desliga del proceso y anula la que debería ser una segunda semifrase antecedente, quedándose solo con las tres semifrases finales. Este quiebre en la estructura se ve subsanado por un fraseo prolongado y poco usual de tres semifrases que se repiten a manera de antecedente y consecuente hasta el cierre del tema.

Luego del análisis planteado se procedió a indagar en estructuras similares y a realizar consultas al respecto con músicos y compositores, con quienes se llegó a la conclusión de que se trata de una estructura libre determinada por el criterio del arreglista, presumiblemente, respecto de la letra que musicalizó.

Tabla 6*Progresiones II – V – I con acordes añadidos del Vals “Siempre”*

Compás	5	6	7
Acorde	D/F#	D/C	Gm9
Función	Tensión	Nota añadida	Resolución
Bajo	F#	C	G
Compás	9	10	11
Acorde	C9/E	C/Bb	F
Función	Tensión	Nota añadida	Resolución
Bajo	E	Bb	F

Esta sección modula a Fa mayor, tonalidad relativa de la tonalidad inicial, y es totalmente contrastante respecto de las dos primeras en sonoridad y carácter. Estas características se expresan en rangos dinámicos de *forte* y *mezzo forte* con reiterados *sforzatos* que resuelven en notas largas que brindan lirismo y matizan el fraseo. Y este fraseo se torna aún más particular gracias al desarrollo de una polirritmia que divaga en el contraste de ritmos ternarios (3/4) y binarios (6/8). Esta momentánea pero clara percepción binaria es destacada en el arreglo para guitarra con acordes y notas largas expresadas en blancas con punto, cuatrillos de blanca con punto, tresillos de blanca y síncopas diversas en la segunda y tercera semifrase consecuente. En cuanto a la armonía, esta sección utiliza todos los elementos mencionados en las dos primeras secciones destacando los acordes de séptima y el uso de la sustitución tritonal en la penúltima semifrase de ambas frases.

Despertar

De este tema no se ha podido obtener registro de ninguna ejecución profesional por parte del músico. La única muestra obtenida, gracias a Sergio Valdeos, fue el registro sonoro de una ejecución poco prolija realizada de manera artesanal y que consideré no apropiada para fines de

esta investigación. Todos los músicos consultados, así como su hijo Pascual Hayre y su exesposa Alicia Maguiña, mediante registro bibliográfico, informan que el tema es de autoría de Hayre en letra y música, y no se tiene información del año en el que fue compuesto, más allá de la referencia que señala que ya había sido compuesta antes de que Alicia Maguiña empezara a trabajar con él en el año 1966 (Maguiña, 2018).

Las fuentes para su análisis provienen fundamentalmente de Sergio Valdeos y son una transcripción (Ver Apéndice C) que el músico realizó de una versión del mismo Carlos Hayre, además de un arreglo (Ver Apéndice D) que realizó para una producción discográfica realizada con Rosa Guzmán y Edward Pérez que lleva el nombre del tema en cuestión (*Despertar*) y que brindó amablemente para esta investigación. Para fines de contraste se analizaron versiones diversas, llegando a la conclusión de que las fuentes elegidas eran las que más se aproximaban al estilo del compositor. La estructura del tema puede apreciarse en la Tabla 7.

Tabla 7

Esquema Estructural del Vals “Despertar”

Sección	Estructura de cada sección				
A	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.	
	4	4	4	4	
B	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Cons.
	4	4	4	4	4
C	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.	
	4	4	4	4	

Análisis Estructural

Sección A. Se desarrolla en el campo armónico de La mayor y presenta dos frases que plantean un mismo esquema armónico que, para fines de contraste, se ve diferenciado gracias a los matices que le brinda la utilización de acordes sustitutos, desarrollando así una armonía llena de colores armónicos diversos. Este efecto diferenciador y variado se obtiene gracias a una melodía que apunta a las disonancias propias del acorde correspondiente y que tiene como elemento motivico principal el movimiento interválico de tercera, mayor o menor, en ritmo de corcheas. La progresión de la semifrase antecedente de las dos primeras frases se dirige al IV de la tonalidad, en estado menor, obviando el usual movimiento al II, brindando así una sonoridad inusual para un vals en tonalidad mayor; presumiblemente, anticipándose a la sonoridad de la progresión típica del vals en tonalidad menor que se verá en la sección C y que se dirige, tal como la progresión típica manda, al II. Además, en la primera frase se observa el uso de dominantes secundarias y de la progresión II - V - I, mientras que en la segunda frase se da una progresión a primera vista inusual. Esta es la misma estructura armónica que la anterior pero expresada en acordes sustitutos y finalizada con el sustituto tritonal de I que luego se tornará en dominante secundaria del primer acorde la sección B.

Sección B. Se desarrolla también en el campo armónico de La mayor. En esta sección el compositor hace un despliegue de técnicas características del jazz como son el uso de la progresión II - V - I, de dominantes secundarias, de acordes conectores, de sustituciones tritoniales y de acordes sustitutos. Además, se observa nuevamente el uso de resoluciones truncas – muy utilizado en los dos temas previamente analizados – que alteran el acorde resolutivo transformando su calidad para desarrollar una nueva progresión resolutiva II - V - I. Cabe mencionar que en la primera frase se hizo uso de cadenas de dominantes con progresiones

continuas de II - V, y que, en la frase siguiente, a pesar de usar una melodía similar, se desarrolló otra cadena de dominantes con acordes Sub V y con acordes sustitutos fundamentados en la escala disminuida. Hayre estaba particularmente interesado en el estudio de la escala disminuida al punto de haber desarrollado un tratado no publicado pero que forma parte del material recopilado para esta tesis. La sección termina con un II - V - I que presenta la tonalidad de La menor a la que se modulará en la sección C.

Sección C. En esta sección, aunque se observa un desarrollo armónico mesurado, se mantienen los usos y características de las secciones anteriores.

Por Eso

Para el análisis de este tema se recurrió a la versión grabada en el disco *Alicia y Carlos* que está registrado en letra y música por Alicia Maguiña y en arreglos por Carlos Hayre. De esta se realizó una transcripción (Ver Apéndice D) cuya estructura se puede apreciar en la Tabla 8.

El análisis como ejecutante se realizó mediante audio, sin video, y de este se desprende un notorio uso de la técnica de toque en mano derecha sin uñas por las razones acústicas y tímbricas mencionadas en el análisis de anteriores piezas. No se escuchan trasteos ni notas falsas, y se observa que el arreglo instrumental fue desarrollado dando preminencia a las frecuencias medias del instrumento. Esto se condice con los cánones de la composición en cuanto exigen que las distintas voces del arreglo no se mezclen y que las voces acompañantes no interrumpen la melodía principal que, en este caso, realiza el canto. El tema se desarrolla mayormente en una dinámica mezzo forte que crece en los clímax a un forte bien manejado por los dos instrumentos acompañantes. Y se observa que tanto en la introducción como en los espacios en los que la melodía cierra frases y la guitarra y la batería quedan solas, se llena el vacío de la voz, siempre

Tabla 8

Esquema Estructural del Vals “Por eso”

Sección	Estructura de cada sección					
Introducción	Frase Antecedente			Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.
	4	4	4	4	4	4
A	Frase Antecedente			Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.
	4	4	4	4	4	4
A'	Frase Antecedente			Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Ant	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.
	4	4	4	4	4	4
B	Frase Antecedente			Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.
	4	4	4	4	4	4
Interludio (Introducción)	Frase Antecedente			Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.
	4	4	4	4	4	4
B	Frase Antecedente			Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.
	4	4	4	4	4	4

Nota. En la Introducción se da un compás introductorio de tipo acéfalo.

en el rango agudo del espectro acústico, con las frecuencias agudas de las dos primeras cuerdas de la guitarra. Hacia el otro lado del espectro de las frecuencias se puede ver que el arreglista utiliza con cautela y en número limitado el recurso de los bordoneos y adornos en la región grave. Esto se condice con la presencia de la batería que, a diferencia del cajón peruano, representa una presencia más grande y variada en timbres dentro de la instrumentación, brindando al tema una rítmica más amplia, compleja y con más presencia que reta al arreglista a evitar polirritmias o, por el contrario, texturas homorrítmicas innecesarias. Se da una menor exigencia en la mano izquierda de la guitarra, ya que el tema desarrolla un tempo moderado, y las frases más complejas, por el uso continuo de ceja o por adornos y figuraciones, tienen su

contrapeso en las zonas con acordes de notas largas o arpeggios con posiciones fijas que aportan al reposo de músculos y tendones en ambas manos; algo necesario para una ejecución más cómoda y limpia.

Análisis Estructural

Introducción. En esta sección, así como en todo el tema, la tonalidad que prima es la de Fa mayor con movimientos modulatorios temporales en ciertas partes del tema que serán mencionados más adelante. Se observa que el desarrollo de esta sección está determinado por elementos característicos distribuidos a lo largo del tema. Se observan, además, las notas pedal, que referencian a las notas largas de la melodía principal de las secciones A y A', y los cromatismos que se utilizan tanto en la melodía como en la conducción de voces de la armonía durante toda la pieza. Presenta una armonía fundamentada en acordes de séptima, plena de acordes sustitutos, dominantes secundarias, sustitutos tritonales y progresiones II - V - I. Además, se observa una textura con matices homorrítmicos, una conducción de voces que llega a ser de hasta tres partes y una polirritmia que encuentra en las variaciones momentáneas de acentuación hacia 6/8 y 2/4 una herramienta contundente para brindar carácter al fraseo.

Sección A. Además de lo mencionado previamente, y que se encuentra en esta sección, es notorio el uso de la nota E3 (nota correspondiente a la sexta cuerda de la guitarra tocada al aire) como nota pedal, destacada por mordentes en la melodía del canto, y un movimiento de la línea del bajo mayormente por grado conjunto. Se observa el uso de arpeggios en corcheas en toda la amplitud del compás y acordes en negra con textura homorrítmica a manera de herramienta de contraste, respecto a la rítmica sincopada. Así también, de manera acorde al fraseo del canto o como herramienta de cierre de frase, se observa el uso de cuatrillos de blanca con punto y

silencios de corchea. En la frase consecuente se reitera el uso del mordente, pero esta vez en la línea de los bajos.

Sección B. La armonía en esta sección se desarrolla en los ámbitos tonales de Fa mayor, en la frase antecedente, y de Si bemol mayor, su primera tonalidad cercana, en la frase consecuente. Esto se confirma con la preminencia en la partitura de la nota Mi bemol (propia de la tonalidad de Si bemol mayor), así como en las progresiones desarrolladas en las que se destaca el uso de Fa mayor (quinto grado de Si bemol mayor y acorde principal de la tonalidad del tema analizado) como acorde *pivot* gracias a su funcionalidad en ambas tonalidades.

Como se mencionó en cuanto a la melodía en el análisis de la sección A, tomando en cuenta elementos característicos de temas anteriormente analizados, se puede observar que el ritmo en el cierre de las frases se hace particularmente importante, y que en estos casos se observa la utilización del motivo de dos negras con punto o de negra y blanca, o ritmos similares en duración y función. Esto permite el reposo de la melodía a manera de apoyatura descendente o de notas sostenidas en la misma altura. Y considero pertinente mencionar que en esta composición registrada a nombre de la cantante Alicia Maguiña en letra y música se da una constante muy destacable durante todo el tema. Esta es que la melodía incide con mucha frecuencia en notas disonantes del acorde correspondiente. Este uso determina que la cantante desarrolló este tema, a diferencia de sus trabajos anteriores, sobre herramientas compositivas características de géneros ligados al jazz. Además, tomando en cuenta elementos característicos de temas anteriormente analizados, se puede observar que el ritmo en el cierre de las frases se hace particularmente importante ya que es recurrente el uso del motivo de dos negras con punto o de negra y blanca, o ritmos similares en duración y función, que reposen la melodía en la misma nota. Así, este uso determina que los cierres de frase tengan carácter motivico, tal como

se observa en los temas analizados en la primera parte de este capítulo y en los temas en los que Carlos Hayre tuvo participación como compositor de la música y del arreglo, más no de la letra.

Tierra Querida

El tema se desarrolla en el ámbito tonal de Do mayor con modulación a su tonalidad relativa (La menor) en la sección C, utiliza Coda al final del tema y su estructura puede apreciarse en la Tabla 9. Para el análisis como ejecutante se utilizaron dos herramientas. La primera, así como con el tema anterior, fue la versión grabada en el disco *Alicia y Carlos* que está registrada en letra y música por Alicia Maguiña y en arreglos por Carlos Hayre, de la cual se realizó una transcripción (Ver Apéndice E). La segunda fue el video de una de las emisiones del programa de televisión *Solamente Alicia*, en formato de concierto, realizada en el año de 1975.

El tema presenta una predominante dinámica forte y el uso de acentuaciones en extremos graves (bordoneos) y agudos (síncopas de la variante del toque periquete). Se observa además el uso del *glissando* como elemento preponderante en todo el tema, así como importantes secciones melódicas, que requieren ser destacadas, con fines de un apropiado fraseo, en las cuerdas graves. Se observa también que la partitura presenta una digitación compleja caracterizada por el uso continuo de ceja, adornos y figuraciones, determinando una gran exigencia física en la mano izquierda. Esta introducción se hace con la intención de poner en contexto el análisis de la interpretación del guitarrista, ya que la grabación muestra trasteos intermitentes con mucha preminencia en los bordoneos y en los *glissandos*, además de las sonoridades propias de traslados inexactos y de una mano agotada por la exigencia física, por lo que, además de la complejidad técnica en la ejecución del tema, se presume una guitarra en condiciones no ideales. En el video no se puede observar el performance del guitarrista ya que las tomas se enfocan completamente en la cantante. Auditivamente se escucha una sonoridad de toque sin uñas y una

ejecución con ligeros cambios a la partitura original de la versión del disco. Además, se puede ver que el tempo es ligeramente más lento y que las secciones ad libitum se expanden por tiempos mayores a los utilizados en la grabación.

Tabla 9*Esquema Estructural del Vals “Tierra Querida”*

Sección	Estructura de cada sección				
Introducción	[2]	4	4	4	[2]
A	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.	
	4	4	4	4	
A'	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Ant	Sf. Ant	Sf. Cons.	
	4	4	4	4	
B	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.	
	4	4	4	4	
C	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.	
	4	4	4	4	[1]
Interludio (Introducción)	[2]	4	4	4	[2]
A	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.	
	4	4	4	4	
A'	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Ant	Sf. Ant	Sf. Cons.	
	4	4	4	4	
B	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.	
	4	4	4	4	
C	Frase Antecedente		Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Ant	Sf. Cons.	
	4	4	4	4	[1]
Coda (En ritmo de festejo)	2	2	1		

Nota. El dígito escrito entre corchetes ([]) determina el número de compases añadidos.

Análisis Estructural

Introducción. Se desarrolla en los usuales 16 compases manteniendo los grados habituales (I - V - V/II - II) pero sin la progresión típica de acordes, tal como se aprecia comparando las Tablas 11 y 12.

Presenta, además, motivos y sonoridades como las aproximaciones cromáticas por arrastre (glissando) y los bajos en tiempo fuerte seguidos por una rítmica de corcheas en las notas del acorde adornadas por notas de paso o bordaduras.

Sección A. Tal como se observa en la introducción, el criterio de composición fue determinado bajo los estándares de los vales tradicionales de La Vieja Guardia, y esto se fundamenta en el desarrollo armónico basado en la progresión V - I. Inicia con un acompañamiento rítmico *marcato*, sin llegar a ser staccato – podría considerarse una variación del golpe periquete – que contrasta notoriamente con la frase consecuente. La frase consecuente desarrolla una variación rítmica, tanto en la melodía como en el acompañamiento armónico, que genera una sensación auditiva de variación a una métrica binaria simple de notas prolongadas que se hace aún más contrastante gracias a una interpretación ad libitum por parte de los dos músicos. La densidad armónica y rítmica en esta frase es sobrecogedora y se da por movimiento de intervalos de segunda en el bajo, de manera similar al arreglo del tema *Miraflorina*.

Tabla 11

Progresión Armónica Típica de la Introducción del Vals Criollo Limeño

Compases	4	4	4	4
Grados	V - V - I - I	V - V - I - I	V/IV - V/IV - IV - IV	I - V - I - I

Tabla 12*Progresión Armónica de la Introducción del Vals “Tierra Querida”*

Compases	2	4	4	4	2
Grados	I - V	V - V - I - I	V/IV - V/IV - IV - IV	I - V - I - V	V - V

Sección B. Tal como se ha visto en los temas analizados previamente, se encuentra que esta sección se desarrolla en base a la progresión armónica II - V - I. Además, mantiene la esencia de la variación periquete al marcar el tiempo débil del segundo tiempo, pero generando un fraseo totalmente distinto, ya que la nota ubicada en ese tiempo se mantiene prolongada a manera de blanca en decrescendo, y el toque *legato* de la guitarra se condice con el fraseo de notas largas realizado por la melodía.

Es una sección bastante lírica que se ve matizada con veloces finales de frase en ritmo de corcheas que anuncian el carácter de la Sección C.

Sección C. En esta sección se retoma la variación periquete matizada con las aproximaciones cromáticas en glissando que presentó en la introducción. Se desarrolla además un fraseo con más movimiento gracias al acento en las segundas corcheas de los tiempos uno y dos, característico del golpe periquete, y que se ve reforzado por un toque staccato. La dinámica es forte y la ejecución de ambos músicos muestra un carácter interpretativo más intenso que se ve reflejado en la sonoridad de sus instrumentos. Y a partir de aquí se repiten las secciones Introducción (Interludio), Sección A y Sección B, para luego dar paso a la Sección C que se repite de manera exacta a excepción del detalle de la anulación del último compás de la frase consecuente para dar paso a una Coda totalmente contrastante que se desarrolla en rítmica de festejo determinando un cambio en el indicador de compás (6/8) y el tempo y carácter (animado).

Idolatría

Este tema instrumental está escrito en la tonalidad de La menor con una modulación a su relativa mayor en la sección final. Es un arreglo a tres voces del vals compuesto por Óscar Molina (1895-1964). No se ha obtenido el año de creación del arreglo y se analizó tomando como fuente la versión grabada para el disco *Mi guitarra peruana* (1970) y un manuscrito (Ver Apéndice G) brindado amablemente por Erik Kurimski, cuya estructura puede apreciarse en la Tabla 13.

En cuanto al manuscrito cabe mencionar que es ligeramente distinto de la versión grabada, ya que muestra una Sección A con casillas de repetición 1 y 2 constituidas por dos compases, mientras que en la versión grabada no se da esta repetición obviando la casilla 1.

Tabla 13

Esquema Estructural del Vals “Idolatría”

Sección	Estructura de cada sección					
A	Frase Antecedente			Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.		Sf. Ant	Sf. Cons.	
	4	4		4	4	
B	Frase Antecedente			Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.		Sf. Ant	Sf. Cons.	
	4	4		4	2	
					1.	2.
					2 :	2
C	Frase Antecedente			Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.		Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Cons.
	4	4		4	4	4
					[1] 4	
B	Frase Antecedente			Frase Consecuente		
	Sf. Ant	Sf. Cons.		Sf. Ant	Sf. Cons.	Sf. Cons.
	4	4		4	4	4
					1.	2.
					4	

Nota. El dígito escrito entre corchetes ([]) determina el número de compases añadidos.

Este mismo hecho sucede en la frase final de la Sección C. Además, se vio pertinente considerar un cambio de ritmo, para fines de una mejor comprensión auditiva de la partitura, entre los compases 63 y 64, entendiéndolos como un solo compás (ahora compás 63); y haciendo lo mismo, pero manteniendo lo escrito a excepción de la línea del bajo de los compases 65 y 66 (ahora compás 64).

Es notoria la formación clásica del músico, ya que la ejecución de la pieza muestra un muy preciso trabajo de conducción de voces en mano derecha que permite diferenciar con claridad las tres voces que, además, mantienen su independencia gracias a que la ejecución distingue, en amplias secciones del tema, a la voz inferior con una ejecución staccato. Además, la prolija ejecución, determinada por la claridad en el fraseo de las distintas voces, se presume estuvo determinada por la muy detallada digitación – escrita a mano – encontrada en una partitura en la que se observan glissandos y bicordios de manera muy similar a como se utilizan en las obras de la guitarra romántica, en particular de la obra de Francisco Tárrega, de la cual eran elementos característicos.

La grabación me permitió, además, reconocer que la sonoridad del toque sin uñas en mano derecha es clara por el timbre del instrumento que muestra mayor preeminencia en graves y medios y una sonoridad con características ya mencionadas en análisis anteriores.

Estos elementos, además de la utilización de armónicos en la pequeña frase final de la Sección B, son pasibles de ser considerados como referencias a las típicas herramientas de la guitarra académica de la etapa romántica que tuvo como mayores representantes al compositor y guitarrista previamente mencionado, así como a Miguel Llobet, Enrique Granados y Emilio Pujol (quien desarrolló un método de guitarra que Hayre estudió de manera autodidacta), entre otros.

Cabe mencionar que no se escucha ningún trasteo ni nota falsa en el proceso de la ejecución del tema y se observa un cuidadoso trabajo en cuanto al fraseo y conducción de voces, ya que a pesar de tener en ciertos momentos una distribución compleja, ninguna se ve afectada en su discurso tanto en duración como en dinámica. Además, un elemento singular y resaltante en la partitura se encuentra en un apunte de ejecución escrito a mano al final del documento que informa al músico ejecutante que la nota do ubicada en el compás 13 de la Sección B debe ser tocada con el pulgar de la mano izquierda; un recurso singular y muy poco utilizado en la ejecución de la guitarra.

Análisis Estructural

Sección A. Inicia la primera semifrase con un tempo lento a manera de introducción *ad libitum* cantando la melodía en la voz superior. Esto se da con un desarrollo métrico libre con tendencia a lo binario, acabando en una fermata que da pie al desarrollo del tema en tiempo ternario en la segunda semifrase. Aquí destacan los bicordios que cantan la melodía sostenidos por arpeggios en staccato en las regiones media y grave del instrumento. La semifrase final de la sección mantiene el desarrollo de la melodía en los agudos con un acompañamiento con notas largas en el bajo. Así se destaca la línea superior – el final y el clímax de la sección – en la que se utilizan adornos como apoyaturas y glissandos que sugieren la influencia del estilo de Francisco Tárrega.

Sección B. En la primera frase de la Sección B se desarrolla una variación rítmica a manera de motivo por retrogradación de la melodía (primeras cuerdas) con el acompañamiento (cuerdas graves), para luego determinar un cierre de frase en dinámica forte con bicordios sin acompañamiento en los bajos que destacan el canto. El arreglista desarrolla las frases con

elementos característicos del vals criollo tradicional como los contratiempos, el bordoneo y la distribución de voces intermedias con arpeggio o por salto.

La segunda frase contiene la misma variación rítmica pero el cierre de esta ya no se desarrolla en los bicordios sino en un arpeggio descendente del acorde de tónica en las cuerdas graves del instrumento, brindando una sensación de reposo y preparando la aparición de un nuevo tema en la siguiente sección.

Sección C. Esta sección, amplia y modulante, se caracteriza por una ejecución con carácter *ad libitum* que se comienza a ver desde el inicio de la primera frase. Aquí se genera una sensación de variación métrica gracias a un desarrollo melódico cada dos tiempos (2/4) marcando el tercer tiempo del compás con movimiento de semitono en un *rallentando* que luego frasea con bicordios a manera de contratiempo remarcando la sensación de compás binario. Así, se retoma el tempo de 3/4 en el cierre de frase solo para retornar a la acentuación binaria en la siguiente semifrase. Esta vuelve a desarrollar la sonoridad de corcheas, pero mantiene la interesante inestabilidad métrica al desarrollar fraseos binarios y ternarios aleatoriamente. El mismo elemento rítmico de corcheas con movimiento de semitono que se utilizó previamente, hacia el segundo tiempo del compás, para desarrollar la sonoridad de cambio de métrica, se utiliza ahora hacia el tiempo tres, brindando la sensación auditiva de un motivo rítmico y melódico familiar, pero esta vez sin alterar la acentuación natural.

La frase final de la sección inicia con armónicos de tres tiempos que introducen el cierre de frase en el que el 3/4 está claro, pero no se aleja abruptamente de las variaciones anteriores ya que inteligentemente mantiene el movimiento descendente de tres notas por vez, pero marcando el 3/4 con ayuda del ritmo del bajo.

El tema termina con la repetición de la Sección B.

Conclusiones del Capítulo

El análisis realizado, al cual le sumo la experiencia de audición y ejecución de material no especificado en este capítulo, me brinda datos diversos que aportan a la comprensión de la figura de Carlos Hayre desde los tres puntos de vista planteados. Y me permite, además, sacar conclusiones sobre su estilo en el vals criollo limeño que intentaré expresar de manera sucinta en los siguientes párrafos.

En cuanto al género, es remarcable el que haya sido desarrollado utilizando sus elementos característicos, pero llevándolos fuera de los parámetros tradicionales. O sea, se utilizaban de una manera más libre o no se utilizaban, como en el caso de las características introducciones y secciones intermedias de lucimiento virtuoso solista que no parecen ser particularmente importantes en las creaciones de Hayre. Está también la modificación estructural de secciones (ampliación o reducción) realizada de manera reiterativa en las piezas analizadas, así como una particular y ubérrima libertad creativa aplicada al uso de la rítmica. Con esto me refiero al tradicional tundete, que es desarrollado con variaciones expresadas en diversos tipos de arpegio y bordoneo, así como con rítmicas contrastantes, variaciones de métrica y síncopas.

En lo referente a su técnica de ejecución se observa que su sonido pasó de la técnica sin uñas, de los inicios de su carrera, a la técnica con uñas, que se le escucha hacia las últimas décadas del siglo XX. Muestra, además, un toque de mano izquierda sin ruidos o sonidos añadidos y un toque de mano derecha sin dinámicas extremas. Estas últimas se muestran como elementos característicos y reconocibles de su estilo.

Así también, su tan mentada innovación armónica muestra un desarrollo sostenido. Desde lo que aparenta ser un inicio sinuoso dentro de la composición y arreglo del vals con herramientas de la armonía funcional que parecen conocerse más no dominarse, hasta una etapa

más madura y compleja en la que el análisis muestra un mayor dominio de técnicas y criterios composicionales. Se observa de manera particular que mantiene los usos armónicos complejos de su primera época - aparentes errores de proceso y armonización – y los usa a manera de herramienta de presentación previa de temas, modulaciones o variaciones armónicas diversas dentro del arreglo. Los ejemplos muestran que con estas herramientas logra explotar las posibilidades armónicas con resoluciones inconclusas, resoluciones prolongadas o rearmonizaciones no tradicionales. Se observa, además, el uso de recursos escalísticos y de movimientos melódicos por semitono para la consecución de relaciones armónicas más diversas, así como una variedad de herramientas armónicas determinadas según las posibilidades del arreglo.

En cuanto a los criterios de composición melódica utilizados tanto en la voz cantante como en la guitarra se observan elementos dignos de resaltar. El arreglista muestra conocimiento de técnicas de composición y arreglo para el desarrollo melódico en una composición polifónica y un depurado criterio para el desarrollo motívico con el uso de recursos de ornamentación y cromatismo. Y en cuanto a lo interpretativo se puede observar el uso de la variación rítmica y de métrica como herramienta para el fraseo o la determinación del carácter de los temas.

Se encuentra, finalmente, que su concepción del vals criollo limeño muestra una conexión entre la guitarra clásica romántica y los géneros de raíz caribeña que escuchaba en su niñez y juventud. Esto se demuestra en la variedad armónica determinada por el desarrollo melódico de la letra de las canciones y con el criterio contrapuntístico con el que desarrolla las texturas polifónicas. Estas características están ligadas a los géneros caribeños que lo influenciaron en su juventud más que al jazz y a la guitarra clásica de su formación juvenil. Por ello, de lo analizado también se desprende que el material escrito en diarios y revistas no

especializados que afirman que Carlos Hayre es un músico que desarrolló su obra en base al jazz y la bossa nova no se ajusta a la verdad, ya que los elementos jazzeros se observan como complementarios en todas las piezas analizadas, y no se ha encontrado relación alguna con la bossa nova dentro de las seis piezas analizadas, así como en el material alterno también analizado y que no se incluye en esta tesis.



El Estilo Hayreano

En el presente capítulo se hace una descripción detallada de las características del estilo de Carlos Hayre respecto al género investigado para luego, en función a esta información, realizar un análisis crítico comparativo respecto de estilos anteriores y, según la información disponible, de los de sus coetáneos. Tanto las descripciones como la comparativa se desarrollarán en base a lo que entendemos como estilo a partir de los postulados de Allan Moore y Franco Fabbri desde el punto de vista de cómo el artista desarrolla un código musical que según Juliana Guerrero (2012) está determinado por la influencia de su entorno natural y humano, y que de acuerdo a Bruno Nettle (2005) se torna en una característica identitaria, dentro de un grupo humano determinado, gracias al particular criterio de uso y organización de los elementos de la música que desarrollan. La sección final de este capítulo indaga en cómo los actores involucrados en la investigación, composición, arreglo y ejecución del vals criollo comprenden la obra de Carlos Hayre, con particular detalle en la guitarra del vals criollo, y se expone en los discursos sobre la obra, el estilo y la persona de Carlos Hayre.

Análisis, Crítica y Comparativa Respecto de Otros Estilos

El material analizado en el capítulo anterior brinda información diversa que aporta a la comprensión del estilo de Carlos Hayre, y con el afán de determinar elementos específicos que lo describan, desarrollaré los siguientes postulados en base a criterios que indagan en su labor como ejecutante, compositor y arreglista.

Sobre el Ejecutante

En el corto tiempo de vida de la guitarra se han dado diversos planteamientos sobre la manera ideal de tocarla. Y aunque existe una diversidad de estilos de ejecución para otra diversidad de géneros musicales, apelaré a los cánones de la técnica de ejecución de la guitarra

clásica para el desarrollo de este análisis, considerando las particularidades del género en cuestión y de la formación académica del músico investigado.

La teoría de la técnica en cuestión fue desarrollada por Abel Carlevaro (1916-2001) a quien se considera un ícono de la teoría de la técnica de ejecución de la guitarra en el siglo XX y cuya obra más conocida es la *Serie Didáctica para Guitarra (4 volúmenes)* y que es parte de la producción pedagógica para el instrumento desarrollada en el siglo XX. Este trabajo sigue la pauta de Ferdinando Carulli (1770-1841), Mateo Carcassi (1792-1853), Mauro Giuliani (1781-1829) y Fernando Sor (1778-1839), pioneros en este campo; y que continuó Francisco Tárrega (1852-1909), y luego sus alumnos, Miguel Llobet (1878-1938) y Emilio Pujol (1886-1980). Cabe mencionar que Emilio Pujol desarrolló su método *Escuela razonada de la guitarra* (1954), que fue muy utilizado por Hayre, según declaraciones de sus alumnos.

El análisis de la técnica de ejecución de la guitarra se fundamenta en la postura, la técnica de mano derecha y la técnica de mano izquierda. El primer punto para analizar, la postura, será entendida desde el punto de vista de la manera cómo el músico dispone su cuerpo para con el instrumento. Esto último por la particular manera como la guitarra debe ser ejecutada y que determina tres puntos fundamentales de apoyo con el instrumento en la pierna, el pecho y el antebrazo, además de los dos contactos adicionales que se generan con el toque de mano derecha y el agarre para la digitación de la mano izquierda.

Todos los performances analizados muestran los fundamentos básicos de postura y agarre que dicta la técnica de la guitarra clásica post segoviana de la segunda mitad del siglo XX y que se explica de manera detallada en los tratados técnicos de Abel Carlevaro.

Se pudo observar como una constante que la postura de Carlos Hayre tenía como eje el torso recto, pero con amplia movilidad cuando la ejecución determinaba digitaciones complejas

o digitaciones ubicadas en la región más aguda del instrumento. Además, se observó la disposición de una de las piernas siempre en una posición más elevada respecto de la otra, logrando así tener al diapasón de la guitarra dentro del rango de visión lateral sin quiebre de la articulación del cuello en un ángulo aproximado de 40° respecto de la columna vertebral. Se observó que también utilizaba una técnica observada en otros guitarristas criollos y que se basa en colocar la guitarra en la pierna derecha, no a la altura del arco central del instrumento, sino colocando la base de la caja de resonancia, a la altura de la curva inferior izquierda del instrumento, sobre la pierna derecha, logrando así una colocación más elevada del diapasón, respecto de la colocación previamente explicada, pero que permite un cómodo despliegue en la región aguda del instrumento. Esta colocación logra que la guitarra esté a una altura similar a la que se logra en la técnica clásica con el posapie o baquito de pie.

Antes de hablar de su técnica de mano derecha corresponde mencionar que con el material analizado se logró determinar que desarrollaba una sonoridad sin uñas hasta la década de los 70, y que se escucha un cambio al sonido con uñas hacia la década de los 80, aproximadamente. Esto se condice con las declaraciones del Mtro. Óscar Zamora quien menciona conversaciones con el guitarrista Javier Echeopar en las que se habló de la necesidad del uso de un toque con uñas planteada a Hayre para la realización de los conciertos que brindaron ambos en 1986. Además, se tiene la declaración de Erik Kurimski, quien menciona que el mismo Carlos Hayre le informó que desarrolló el toque sin uñas solo en la primera etapa de su carrera.

En cuanto a su técnica de mano derecha se observa una colocación trabajada con el fin de evitar el quiebre de la muñeca respecto del antebrazo, logrando así una colocación recta y diagonal respecto de la caja de resonancia con el punto de apoyo a una distancia ideal para el

toque de los dedos a la altura de la boca del instrumento. Se observa, también, que logra que su mano derecha genere un ataque diagonal con frotación de uña y yema sobre las cuerdas, y que, además, coloca al pulgar en posición recta sin doblar la falange logrando un ataque longitudinal. Se reconoce también la diferenciación de timbres con el uso del toque apoyando (toque de una cuerda que termina con el dedo ejecutor apoyado en la cuerda subsiguiente) y tirando (toque de una cuerda que termina con el dedo ejecutor en el aire). Además, su técnica de ejecución del pulgar de la mano derecha se observa acorde a los cánones de la técnica de guitarra clásica que postulan una posición recta evitando el quiebre de la falange distal al pulsar sobre el instrumento, logrando así que el metacarpiano sea el eje del ataque.

En cuanto a su técnica de mano izquierda se observa un criterio enteramente clásico determinado por una colocación perpendicular de los dedos y un apoyo particularmente trabajado del pulgar al centro del diapasón como punto de equilibrio para lograr traslados con una expansión uniforme de la mano evitando así el quiebre de la articulación de la muñeca.

Estas características de su ejecución, ligadas a los cánones de la guitarra clásica con la que fue instruido en su juventud, explican las grandes diferencias respecto al sonido criollo tradicional y muestran a un guitarrista que buscaba desarrollar dinámicas siempre controladas según los criterios de importancia determinados por la conducción de voces, y una emisión que suele llamarse limpia (sin sonidos añadidos), trabajada con el fin de evitar trasteos, arrastres innecesarios o la ejecución de notas no cordales.

De esto se desprende que algunas de las características consideradas hasta la actualidad como las más resaltantes del toque criollo de la mitad del siglo XX fundamentado en el trino potente, el tundete entrecortado y con peso, así como el toque de la guitarra fuerte matizada con brillos y silencios elegantes, no corresponden al estilo de ejecución de Carlos Hayre. Y, además,

que aquello que Sergio Valdeos llamó el sonido criollo en base a las características que su función social de hacer bailar requería con mayor o menor nivel a lo largo del siglo XX, en el caso de Carlos Hayre queda descartado.

En cuanto al estilo de ejecución del ejecutante y lo que con este consigue del instrumento, el análisis muestra un sonido sin dinámicas extremas, el uso de diversas variantes rítmicas y de ejecución del tundete, así como una sonoridad basada en la polifonía y en la conducción de voces, pero con un incontrastable sonido criollo determinado, según postulado de Yuri Juárez, por el uso apropiado y característico del ritmo (Y. Juárez, comunicación personal, 16 de julio de 2020).

Sobre el Compositor y el Arreglista.

Muchos de los entrevistados, refiriéndose a Carlos Hayre en cuanto a su estilo de composición y arreglo de vals criollo respecto de estilos anteriores y del que desarrollaron sus coetáneos, lo consideran un artista con espíritu experimental y moderno. Los siguientes párrafos intentarán determinar si estos pareceres se condicen con las evidencias analizadas.

Considero que su trabajo como compositor y arreglista merece una mención conjunta, ya que tanto en el material analizado como en la información recabada pero no analizada en esta investigación se observa que tiene una vasta cantidad de obras desarrolladas en colaboración con otros músicos y que existen pocas fuentes que determinen con certeza cuáles son obras de su completa autoría. En cuanto a las obras desarrolladas con su colega y amigo Manuel Acosta Ojeda, es pertinente mencionar que, según información brindada por algunos de los entrevistados, en el trabajo compositivo entre los dos músicos, el primero se encargaba de las letras y el segundo de la música. Así también se debe considerar el hecho de que Carlos Hayre era un músico polifacético que supo expresarse en varios géneros, y que la vastedad de su obra

como compositor y arreglista abarca no solo al vals criollo limeño, sino que, a los géneros andinos, la mayoría de los géneros peruanos de la costa, la música tropical y la música clásica.

Haciendo un análisis del material analizado desde el punto de vista estructural, se observan algunos casos en los que se experimenta realizando variaciones tales como la ausencia o el uso poco frecuente de introducciones – elemento icónico en los valeses de la segunda mitad del siglo XX – y la libertad en los criterios de uso de las repeticiones en las frases. Así también se observa que el compositor se toma libertades en cuanto a la elección del número de compases a utilizar en las distintas secciones, dependiendo de las necesidades determinadas por la letra o la armonía, dejando a un lado los criterios de forma exigidos por el género.

Carlos Hayre es mencionado por diversos artistas y conocedores como un innovador en el uso de la armonía en la guitarra del vals criollo limeño. En cuanto a esto, el análisis realizado muestra cómo el uso del esquema armónico V - I, característico de La Vieja Guardia y utilizado en los valeses tradicionales de la segunda mitad del siglo XX, es matizado con la utilización de acordes extendidos, o transformado según los patrones del esquema armónico II - V - I y la utilización de herramientas de la armonía funcional como los acordes sustitutos y las sustituciones tritonales. Se observa, además, que mientras sus obras de juventud desarrollan estructuras armónicas correctas, según los cánones de la armonía funcional, contienen libertades creativas que contradicen ciertos estándares en cuanto a proceso, y que esto se va corrigiendo en sus obras de la etapa adulta en la que se observa lo que podría considerarse un mayor dominio de los criterios compositivos de la armonía funcional. De acuerdo con el análisis de las obras *Miraflorina*, *Despertar*, *Tierra querida* y *Siempre* realizado con la asesoría de la compositora y pianista de jazz Ania Paz, las libertades creativas tomadas por Carlos Hayre no deben

considerarse errores ya que, tal como se observa en el análisis de los temas, desarrollan de manera inusual pero apropiada las progresiones armónicas planteadas.

En este punto es pertinente mencionar que antes de Hayre y luego de Felipe Pinglo Alva, en la historia del vals criollo limeño se desarrollaron innovaciones en cuanto a la armonía que tuvieron como referentes a pianistas y directores de orquesta como Lorenzo Humberto Sotomayor, Laureano Martínez Smart y Alberto Haro (Lloréns y Chocano, 2009, p. 153). Ellos, con sus orquestas, experimentaron con elementos del jazz y la música caribeña. Así también, hablando de la guitarra, es importante mencionar que dentro del género se habían desarrollado nuevas tendencias en la ejecución del instrumento con técnicas como el uso de elementos melódicos y armónicos tomados de secciones del tema (obviando la típica progresión tradicional), el uso de disonancias en las contramelodías y el uso de bordoneos en complemento del acompañamiento de la segunda guitarra (características relacionadas principalmente a Lucho Garland y a Óscar Avilés). Además, de este análisis se desprende que a pesar de observarse la utilización de criterios compositivos y de arreglo ligados al jazz, no se tiene registro de que haya recibido instrucción formal en ese género. Por ende, se confirma lo planteado por Llorens y Chocano en cuanto a que Carlos Hayre, tal como Felipe Pinglo, bebió de diversas fuentes relacionadas al jazz; en su caso, el filin, el bolero cubano y los géneros afrocaribeños en boga en su niñez y juventud. Pero, es pertinente mencionar lo relevante de su interés y deducible investigación del estilo del músico de jazz Charlie Byrd al punto de haber desarrollado parte de los temas del disco Alicia y Carlos, según sus propias palabras, en base al formato de trío que Byrd desarrollaba. Además, no se tiene información de que haya sido formado en teoría musical en su etapa adulta, por ende, se deduce que su tan mentada formación autodidacta haya sido la que le brindó conocimientos que pulieron su técnica compositiva. Así también, no se han

encontrado declaraciones o datos dentro de todo el proceso de investigación histórico-biográfico y del análisis musical que lo relacionen al joven género brasileño de la bossa nova. Por esto, considero que no solo es importante destacar su innovadora armonía, sino cómo la desarrollaba en función al género. El análisis muestra que utilizaba las habituales herramientas del vals criollo tradicional (el tundete, el toque pizzicato, los bordoneos y los bicordios) como elementos estilísticos en composiciones de dos o tres voces dentro de arreglos instrumentales que, relacionándolo con su formación en guitarra clásica y con la música y los músicos que marcaron a su generación, explotan al máximo las posibilidades del instrumento de forma similar a como lo hicieron Agustín Barrios Mangoré o Antonio Lauro con la guitarra y los géneros tradicionales de sus países, así como también lo hicieron, desde el punto de vista del estilo, la sonoridad del instrumento y del tipo de ejecución, guitarristas como Charlie Byrd o Egberto Gismonti, ligados al jazz y a la música experimental.

Cabe mencionar que, aunque la herramienta del acompañamiento arpegiado se puede observar en la técnica de ejecución de muchos guitarristas contemporáneos a Carlos Hayre, el análisis realizado muestra que el uso que le daba estaba determinado mayormente por la conducción de voces y que su función rítmica era complementaria. Así, se observa un uso de herramientas diversas para lo que parece ser una búsqueda por el desarrollo de un estilo más cercano a la visión de Juliana Guerrero (2012) en cuanto lo que el músico desarrolla basado en la influencia de su entorno, y algo lejana de la visión de Bruno Nettl (2005) ya que se mantuvo distanciado de las características identitarias del género, que por aquellos años se fundamentaban, según palabras de Óscar Avilés, en combinar los elementos de una música con el fin de innovar en base a complementar su propuesta personal con lo que sea de mayor aceptación para el público consumidor.

Considero que como resultado del análisis de sus características más resaltantes se desprende que su obra muestra siempre elementos ligados a los nuevos lenguajes que la música en América fue desarrollando y que llegaron a él como géneros ligados al jazz en sus inicios para luego decantar en criterios técnicos compositivos directamente ligados a este y fundamentado en criterios de ejecución de la guitarra clásica. Todo este bagaje siempre enmarcado en su personalidad criolla.

Finalmente, pienso que es fundamental su visión orquestal del instrumento, criterio composicional contrastante con la tradicional y aún vigente división del arreglo instrumental en primera y segunda guitarra, expresado en un tipo de composición desarrollado sobre diversas capas sonoras determinadas por altura y timbre, utilizando variadas herramientas para el desarrollo de sus creaciones en las que fusionaba sonoridades, formas y técnicas de distintos estilos y géneros sin que estos pierdan su esencia, a pesar de que los temas mantenían un incontrastable sonido criollo.

Miradas Contemporáneas sobre Carlos Hayre y su Obra

Antes de proceder con el desarrollo de esta sección considero pertinente mencionar que al haberse realizado esta investigación en una etapa compleja de la historia de nuestra civilización como es la pandemia generada por el virus Sars-CoV-2 iniciada en el año 2019 y que sigue desarrollándose mientras estas líneas son escritas, el proceso de obtención de fuentes y de declaraciones fue particularmente difícil, y en algunos casos imposible. Por esta razón se considera pertinente mencionar la ausencia de declaraciones que considero hubieran sido de suma importancia para este capítulo, como las de Alicia Maguiña, ex esposa del músico, lamentablemente fallecida en el proceso de conversaciones para obtener una entrevista, las de Rosa Hayre, hija de Carlos Hayre, fallecida antes de la etapa de entrevistas desarrollada en esta

investigación, las del Mtro. José Luis Madueño a quien no se pudo entrevistar ya que una condición médica no se lo permitía, las del músico Pepe Villalobos quien por razones de salud no pudo brindar declaraciones a pesar de expresar su deseo de aportar a esta investigación, así como las de Roberto Wangeman con quien por problemas de coordinación no se pudo pactar una entrevista.

La obra de Hayre en el vals criollo, si bien es ampliamente reconocida, ha generado opiniones diversas y hasta contrastantes entre cultores de este género. Por ello, es importante considerar que los músicos consultados comprenden la obra de Hayre desde la perspectiva de su propia obra, desarrollada dentro de un panorama musical que involucró otros aportes musicales igual de valiosos que también transformaron el vals criollo y que determinaron y determinan la impronta de su propia obra. Por esto es por lo que considero pertinente plantear un contexto sobre el vals criollo limeño de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, desarrollado en base a los comentarios y experiencias de estos entrevistados y sobre la que ellos definieron sus apreciaciones.

Este inicia con la generación del 50, influenciada por los tríos mexicanos y por la figura del requintista Gilberto Puente, en la que se señala a Julio y Máximo Dávila, Víctor Reyes, Álvaro Pérez, Enrique Delgado, Pepe Torres, entre otros; y que algunas de las características que determinaban su estilo eran la digitación compleja y depurada, el virtuosismo, el uso recurrente de escalas y la ejecución de dúos. Luego, en referencia a las siguientes generaciones, las opiniones apuntan a otra tendencia en la ejecución determinada por la influencia brasilera de la bossa nova que se vio reflejada en Julio Dávila, Lucho Gonzáles y Félix Casaverde. Se menciona además a Álvaro Lagos como referente inobjetable de la guitarra criolla y a algunos olvidados o injustamente relegados entre los que se señala a Octavio Ticona, a Carlos Montañez y a Rufino

Ortiz. Los dos últimos fueron alumnos de Carlos Hayre y según algunos entrevistados determinaron el estilo de Félix Casaverde.

En cuanto al vals criollo limeño en el siglo XXI considero importante la opinión de Wendor Salgado, el de mayor edad entre todos los entrevistados, y sus opiniones en cuanto a que la generación integrada por Sergio Valdeos, Yuri Juárez, Jorge Vega, Carlos Ayala, Mario Orozco, entre otros, tiene un rasgo de genialidad y que cada uno tiene su manera de tocar. A esta visión se aúna Víctor Reyes quien menciona elogiosamente a músicos como Óscar Cavero y Carlos Ayala, y a guitarristas más jóvenes como Carlos Córdor y Giancarlo Tejada. Y a esta lista de músicos de generaciones más recientes, se suman nombres planteados por los entrevistados nacidos entre las décadas del 80 y del 90, quienes mencionan a guitarristas como Rey Soto, Renzo Gil, Giancarlo Quezada, Alonso Salas, Coco Cabrera y Carlos Rincón. Así, el contexto sobre el cual los músicos entrevistados han fundamentado sus opiniones respecto a cómo entienden la obra de Carlos Hayre está determinado por la historia investigada y difundida del vals criollo limeño y por la obra de al menos dos generaciones de músicos criollos que llegaron después de Hayre y que determinaron cambios en el género que actualmente están siendo recibidos, entendidos y procesados por los músicos de la generación que en estos momentos está desarrollando su propuesta.

Como punto de inicio para este compilado de apreciaciones sobre la obra de Carlos Hayre considero pertinente mencionar algunas opiniones, no necesariamente compartidas por todos los implicados, expresadas por los guitarristas Wendor Salgado, Carlos Ayala y Carlos Córdor; músicos que desarrollan el género que analizamos de manera más tradicional, respecto a que Carlos Hayre era un segunda guitarra, que como guitarrista aparece tardíamente en la escena del vals criollo limeño y que su propuesta se centró solo en acompañar a Alicia Maguiña. Además,

Salgado afirma que hubo un tiempo en el que consideraba, junto a otros ejecutantes y personajes del ámbito criollo, que Carlos Hayre hacía experimentaciones con el vals criollo limeño que podrían considerarse inapropiadas; pero indica que “sin embargo, después, cuando va pasando el tiempo, nos damos cuenta de que esas armonías eran bonitas. Eran nuevas. Eran cosas que nosotros no entendíamos bien, pero que eran bonitas. Entonces comenzamos a apreciar el trabajo de Carlos Hayre” (W. Salgado, comunicación personal, 15 de agosto de 2020). Y menciona, además, que “Carlos Hayre tuvo muchos seguidores entre los que están Carlos Montañés, Octavio Ticona, Waldi Pedraza y Javier Munaico, que aplicaban esos acordes distintos que nosotros no sabíamos qué acordes eran” (W. Salgado, comunicación personal, 15 de agosto de 2020).

Sobre la influencia de Carlos Hayre en generaciones más recientes, Carlos Córdor postula que su influencia llegó solo a un determinado sector. Un sector de guitarristas más comerciales, dando a entender que se refiere a músicos ligados a la música popular – no criolla, mediáticamente más difundida y relacionada al world music – y que los guitarristas que están más en los espectáculos de música criolla [tradicional] no han tomado mucha referencia de él. Considera, además, que en los espacios donde sí ha llegado Hayre, no lo han utilizado como influencia, sino que lo han copiado, tal como ocurre en algunos espacios, según informa el entrevistado, con el caso de Óscar Avilés. Pero estas opiniones van variando ligeramente cuando hablamos con músicos que buscan renovar y proponer nuevos códigos en el lenguaje del vals criollo limeño y de la música costera en general. Este es el caso de Jorge Vega quien considera que Carlos Hayre representa la figura del guitarrista peruano, no sólo como acompañante y considera que fue el pionero de la figura del guitarrista acompañante y solista. En cuanto a esta consideración cabe señalar que Jorge Vega plantea este hecho como relevante explicando que

existe un estereotipo que determina que el sinónimo de guitarrista es acompañante. Este mismo estereotipo es señalado por Sergio Valdeos en cuanto al aparente desconocimiento de la guitarra como instrumento solista, así como de las posibilidades sonoras que han sido desarrolladas con este instrumento en otros géneros alrededor del mundo. Y las opiniones se van tornando más contrastantes cuando son vertidas por músicos que desarrollan su arte bajo criterios que podríamos considerar modernos, experimentales, renovadores o de fusión. Por ejemplo, en opinión de Santiago Linares, quien fue alumno de Carlos Hayre, su maestro ha sido referente para todos los guitarristas modernos, indicando que “no hay guitarrista moderno que no haya tenido como referencia a Carlos Hayre” (S. Linares, comunicación personal, 07 de agosto de 2020).

Sobre los conceptos planteados por Linares pienso apropiado postular las consideraciones de Amauri Suarez con la intención de contrastar visiones generacionalmente, al ser él un músico de veintiocho años que forma parte de la actual generación de músicos que desarrollan el vals criollo limeño y la música costeña peruana.

Suárez dice:

Hayre me parece espectacular porque su desarrollo me parece demasiado vasto. Solamente hablando del vals, ¿ya?, en cantidad de propuestas [...]. [...] Además, es muy inspirador. Yo lo veo [...] así como disparadores, o sea, yo veo la potencialidad, en lo que escucho, de expandirlo hasta el infinito [...]. [...] Yo creo que muchas veces las influencias de los maestros nos llegan por filtros de otros maestros también. Entonces, la influencia de Hayre va a llegar por el filtro de muchos guitarristas de por medio. [...] Y creo que eso de alguna forma yo podría verlo en las generaciones de ahora; y es que ese interés en este personaje que regresó al Perú en sus últimos años, en sus últimos cinco años de vida a pasarlo con nosotros, despertó en la

gente, porque había una especie de mito, ¡Hayre!, ¡Hayre! Y era una marca. Porque él se va y de repente aparece y se encuentra con una generación de guitarristas que estaban expectantes de verlo, y evidentemente creo que sí hay una influencia importante, porque el tema que esta generación ha buscado, de explorar en el tema armónico, comienza con él. (A. Suarez, comunicación personal, 17 de julio de 2020)

Deseo plantear dos puntos de vista en cuanto a la figura de Carlos Hayre que tienen que ver más con la persona que con el músico. El primero de ellos es el de Sergio Valdeos, alumno y amigo de Carlos Hayre, quien considera que su mentor mostró una vía para modernizar la música peruana. O sea, plantea que él comenzó una modernización en muchos temas, inclusive en la música de la costa, por ejemplo, en la marinera. Y mostró que eso se puede hacer sin tergiversar la música. Valdeos afirma que Hayre planteaba que primero había que conocer bien los géneros. Que los ritmos los tiene uno que incorporar, y una vez que uno los respira y los tiene muy seguros, se puede tocar un género en cualquier instrumento con cualquier elemento distinto a lo tradicional sin perder su esencia, ya que el elemento nuevo lo que le va a dar es un color, pero no como un sonido superpuesto, sino como algo que está fusionado. Por ello considera que Hayre mostró que la fusión se puede hacer de tal forma que no se pierda la esencia del género. Plantea además que fue un gran pedagogo y que su trabajo pedagógico *per se* es relevante para la música peruana. Lo considera una persona que dedicó una buena parte de su vida a escribir métodos y escribir temas que tuvieran efectos pedagógicos para aprender algún género. Menciona, además, en cuanto a su espíritu innovador y experimental, que durante la realización del libro que desarrollaron junto a Hayre y Wangeman descubrió que “él había escrito y analizado cosas al mínimo detalle, poniendo las partituras de una manera, después hacía como experimentos, volteando al revés para ver que quedaba el ritmo después sacando... es que

es impresionante” (S. Valdeos, comunicación personal, 26 de agosto de 2020). Señala, además, que la figura de Carlos Hayre debe verse desde diversos puntos de vista. La del músico, la del pedagogo y la del artista.

Como colofón considero pertinente también tomar las declaraciones del maestro Óscar Zamora quien señala que:

Es paradójico, pero de lo que más hay que aprender es de lo que no se ha hecho con él.

Por ejemplo, aprender de cómo se le dio la espalda. [...] aprender de las cosas buenas, de su aporte musical y de su generosidad como persona. (O. Zamora, comunicación personal, 23 de septiembre de 2020)

Conclusiones del Capítulo

Lo expuesto me ayuda a entender que los cambios planteados por Carlos Hayre respecto del vals de las generaciones anteriores se enmarca en el uso de los elementos característicos del vals tradicional como herramientas para obtener el sonido criollo característico del género dentro de un contexto procedimental más amplio, determinado por la influencia de géneros con procesos más complejos y que logró dominar gracias a la formación musical académica que recibió desde su niñez. Así también, es posible determinar que como compositor y arreglista desarrolló un estilo caracterizado por la innovación y experimentación en melodía, armonía y forma; y que las fuentes de las que se nutrió fueron principalmente los géneros sudamericanos influenciados por el jazz estadounidense. Esto, sumado a un sonido determinado por la técnica de ejecución de la guitarra clásica, distinto del que se podría considerar tradicional, permite entender las características esenciales de su estilo. Cabe mencionar respecto a este punto que muchos de los entrevistados señalan que en su opinión - y en la que informan, era la de sus maestros - Carlos Hayre era un músico con capacidades superlativas y rasgos de genialidad. Se

puede observar, además, que los músicos que interpretan este cambio resaltan elementos que son importantes desde sus respectivos puntos de vista. Por esto es por lo que puede encontrarse que las consideraciones sobre su trabajo armónico varían entre las visiones más cercanas a la tradición y las que tienden a lo moderno o experimental en cuanto a si el cambio es un aporte real o una experimentación más dentro de la historia del género. Y bajo este mismo criterio dual se podría hacer un análisis de las visiones de estos músicos en cuanto a su sonido, a su criterio de desarrollo melódico, al criterio de desarrollo estructural de sus arreglos y composiciones, a su uso de las herramientas típicas del género, a su variación de estas y a la propuesta y utilización de nuevas técnicas y herramientas de ejecución, composición y arreglo dentro del género. Pero lo que sí puede decirse con certeza y afirmar que hubo consenso entre todos los entrevistados y en todas las fuentes investigadas, es que se reconoce a Carlos Hayre como un músico competente y talentoso, que ostentaba un dominio cabal de la técnica de ejecución de la guitarra que le permitía desarrollar un sonido prolijo en ella, que se le considera el iniciador de un estilo de ejecución, composición y arreglo en la guitarra del vals criollo limeño, que no caben dudas de que como persona y como músico era un criollo – con todas las variadas características que para cada una de las fuentes este término implica – y que junto a Óscar Avilés son considerados los dos pilares de la guitarra del vals criollo peruano.

Conclusiones

La meta de la investigación realizada ha sido determinar las características del estilo del guitarrista Carlos Hayre respecto del vals criollo limeño. Para lograrla se consideró conveniente determinar un contexto sobre el cual se pueda entender al individuo como persona social y como músico, y a su música como un conglomerado de particularidades fruto de la influencia de su entorno natural y humano. Por ende, considero conveniente plantear conclusiones que detallen las formas particulares en que el músico desarrolló los elementos del género, así como las características identitarias del entramado cultural al cual pertenece y representa; y cómo la práctica cultural que él desarrolló, el vals criollo limeño, es un hecho social que se ha visto afectado desde su nacimiento por variables de contexto, tiempo y tradición.

Se ha podido determinar que el vals criollo limeño es una práctica cultural mestiza nacida en las últimas décadas del siglo XIX y que ha ido desarrollando sus características en base a cómo el grupo humano que la desarrolla ha ido viviendo su contexto. Un contexto cambiante en el que los agentes sociales que, ciertamente, desarrollan estas prácticas culturales poniendo de manifiesto su idiosincrasia se han visto enfrentados en las distintas etapas de su existencia a fenómenos sociales, culturales y políticos que, inevitablemente, determinaron tensiones entre cambio y permanencia. En este caso, los primeros conflictos registrados se hallaron a finales del siglo XIX y se evidencian en la famosa cita de Ricardo Palma quien en 1891 escribía: "Dijo bien el que dijo [refiriéndose a Abelardo Gamarra] que la gracia y originalidad de nuestros cantos populares ha muerto. La chispa criolla ha ido al osario, y nos hemos zarzuelizado" (Palma, 1977, p. 344). Posteriormente, se registran discrepancias con la propuesta de La Generación Pinglo, influida por los géneros en boga de esos años, a quienes se les acusó de estar cambiando y matando la música criolla, y que tiene como característica poco mencionada el hecho de que

algunos de sus integrantes provenían de la población afrodescendiente de Lima y sus alrededores. Otro conflicto con referencia a los aportes de la cultura afrodescendiente peruana al vals criollo limeño se dio con la inclusión del cajón en su instrumentación, lo que llegó a considerarse una profanación del vals tradicional. Y considero pertinente detener este listado de eventos ya que los que ocurrieron posteriormente se dieron en el tiempo de vida de Carlos Hayre y será apropiado mencionarlos como parte de los cambios planteados por la comunidad musical de diferencia a la cual él perteneció.

El planteamiento de que la generación de Carlos Hayre pueda catalogarse como una comunidad musical de diferencia (Shelemay, 2011) parte del hecho de que se registra históricamente como la generación que determinó cambios estructurales en el género, tal como La Generación Pinglo lo hizo en su tiempo. Estos cambios se dieron por dos rutas en particular. Una de ellas, liderada por Óscar Avilés y un estilo que se caracterizó por técnicas de ejecución más depuradas y acordes a los requerimientos de las industrias culturales. Así también, por criterios armónico-melódicos y de forma desarrollados por la influencia de los géneros en boga y por los criterios de creación exigidos a quienes deseaban acceder al mercado del disco, y que estaban determinados por los conceptos de creatividad, sentimiento y rentabilidad. La otra vertiente es la que ocupa a esta investigación y estuvo liderada por Carlos Hayre.

Carlos Hayre forma parte de la misma comunidad musical de diferencia que Óscar Avilés, ya que desarrolló un estilo que estimulaba el rompimiento del *statu quo* imperante, pero lo hizo de una manera muy distinta, al punto de diferenciarse enteramente de ambos estilos; o sea, diferenciándose de la manera cómo estos grupos humanos – el de La Generación Pinglo y el de su generación – organizaban los elementos de la música.

Los cambios planteados por Carlos Hayre en el género del vals criollo limeño son complejos y estructurales ya que no se basan en organizar de manera distinta o en embellecer los elementos de la música tal como tan prolijamente lo hicieron muchos de sus coetáneos con lo que La Generación Pinglo les legó. Carlos Hayre realizó cambios más profundos que se determinaron indagando en su estilo desde el punto de vista de la ejecución, la composición y el arreglo.

En cuanto a su ejecución se halló que su estilo estuvo determinado por su formación en guitarra clásica y que deslindó de los característicos usos del pulgar para el desarrollo de melodías, del trino potente y de la guitarra fuerte matizada con brillos y silencios elegantes. En resumen, el postuló un toque totalmente distinto al toque con peso característico del vals criollo limeño que la mayoría de su generación desarrolló. Estas distinciones estuvieron determinadas por un toque con dinámicas controladas a raíz del tipo de composición y arreglo que desarrollaba, ya que al trabajar texturas polifónicas de más de dos voces se generan requerimientos dinámicos que obligan al músico a desarrollar un toque que permita que todas las voces sean escuchadas. Por ende, el uso de la dinámica forte, tan usual en el vals tradicional cuando un músico toca la guitarra rítmica y otro la primera, así como cuando se dan ambos elementos en una misma guitarra, con la diferencia de que usualmente solo se hace un acompañamiento meramente rítmico o un ordenamiento a dos voces, se hace inapropiado ya que desnaturaliza el sentido del arreglo o la composición polifónica.

En cuanto a la composición y el arreglo se consideró conveniente realizar el análisis de manera conjunta por razones que en el desarrollo de las características se harán explícitas.

La obra de Carlos Hayre, tal como se indica en el capítulo tres, es vasta en géneros ya que además del vals criollo limeño se logró determinar que desarrolló música caribeña, música

andina peruana, música costeña peruana, música para cine y música clásica. Así también, se comprobó que hizo trabajos para instrumento solista, ensamble, conjunto instrumental y orquesta sinfónica, formatos con los que trabajó dirigiendo, componiendo, arreglando y tocando. Sobre esto, sus alumnos y familiares señalan que antes de su muerte contaba con una vasta biblioteca colmada por libros de música y por partituras de sus creaciones que podían contarse por cientos.

En cuanto al vals criollo limeño se pudo determinar que la mayor parte de su obra no fue registrada y que se le reconoce mayormente por los trabajos colaborativos que realizó con diversos artistas entre los que destacan su amigo íntimo Manuel Acosta Ojeda y su exesposa Alicia Maguiña. El análisis de sus obras desarrollado en el capítulo cuatro, así como el análisis personal realizado en material no especificado en esta investigación, me llevó a conclusiones que determinan características particulares que procederé a explicar.

Entendiendo el género del vals criollo limeño como una forma musical con características determinadas por su melodía, armonía y forma, se encontró que el trabajo de Carlos Hayre realizado en este género, toma elementos de los géneros que lo influenciaron en su niñez y juventud. Tal como el mismo Hayre lo menciona en declaraciones a diversos medios, él se vio influenciado por el bolero, el filin y por géneros afines como el son, la rumba y los ritmos caribeños. Así, el desarrollo melódico de sus obras se caracteriza por criterios motivicos y de movimiento ligados a una armonía no triádica, lo que determina que las melodías se complejizan a raíz de las nuevas posibilidades y requerimientos que se generan. O sea, ya que Hayre desarrollaba su obra fundamentándose en lo que se conoce como tonalidades extendidas, esto determinó que, al igual que en el bolero y el filin, su melodía se vea afectada por criterios más complejos generados por toda la suma de variantes y posibilidades que brinda el uso de acordes de más de tres notas. Estas posibilidades implican, respecto de la armonía triádica propia del vals

tradicional, nuevas alternativas y reglas fundamentadas en los criterios de armonía funcional adaptados a la teoría del jazz para clasificar acordes que pueden ser sustituidos por otros para fines improvisatorios y que fue influenciando a todos los géneros sudamericanos de manera directa o indirecta. En la música tonal, la melodía y la armonía van de la mano; por ello es por lo que en el caso de las composiciones en las que Hayre desarrolló tanto melodía como armonía, se puede observar cómo, a diferencia de los vales tradicionales, la melodía desarrolla patrones motivicos y movimientos interválicos recurrentes de segunda y tercera; elementos que facilitan el desarrollo de sus más complejas progresiones armónicas. Y en el caso de sus arreglos se puede ver cómo se enfoca en explotar las posibilidades de la armonía y la forma en los temas en los que la melodía se le ha impuesto y que, en el caso del vals, son mayormente creadas según los cánones tradicionales del género en base a la armonía triádica.

Sobre la forma es pertinente mencionar que tomando en cuenta que Hayre no fue partidario del uso de introducciones o del solo instrumental típicos y característicos del vals tradicional desarrollado por la otra vertiente de su generación, encuentro como característico el hecho de que la variación en las formas en base a la mutilación o repetición de secciones no correspondientes según los cánones estructurales brinda al oyente la posibilidad de gozar del lirismo de las frases elegidas para repetirse, ya que la música que la conforma ha sido desarrollada de tal forma que no se escuche solo como un acompañamiento rítmico, sino como un todo en el cual la melodía es una de las partes.

El capítulo final de esta investigación indagó en la visión que se tiene de Carlos Hayre desde la perspectiva de músicos pertenecientes a diferentes entramados culturales y que no necesariamente comparten una misma idiosincrasia. Así fue como se encontró que el concepto respecto del músico Carlos Hayre en cuanto a la guitarra del vals criollo limeño desarrollado por

cada músico entrevistado en base a su mundo particular de objetividades dentro de su correspondiente entramado cultural ha determinado una comunidad de afinidad que comparte vínculos de respeto y admiración para con Carlos Hayre a quien consideran una figura que fue importante mientras vivió, que se respeta por los cambios que propugnó y al que se recuerda no solo por su gran calidad humana sino por el valor y la trascendencia de su música.



Referencias

- Acosta, M. (s.f.) Don Máximo Bravo: un criollo de la mejor ley y prosapia. *Criollismo*, (2), pp. 32-33.
- Acosta, M. (24 de octubre de 2011). *Félix Casaverde Vivanco Volver para quedarse*. Manuel Acosta Ojeda. <http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2011/10/felix-casaverde-vivanco.html>
- Arévalo, E. (2020). *El proceso estilístico de la guitarra en el vals criollo de la década de 1950: de instrumento acompañante a protagonista*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/16856>
- Baily, J. (2008). *Ethnomusicology, Intermusability, and Performance Practice*, in Henry Stobart, ed., *The New (Ethno)musicology*, 1 1 7-34. Scarecrow.
- Borras, G. (2015). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Institut français d'études andines. <http://books.openedition.org/ifea/6490>
- Cáceres, L. (2017). *La Catedral del Criollismo, Guardia Vieja del siglo XXI*. Editorial UPC.
- Carlevaro, A. (s.f.). Serie didáctica para guitarra. *Editorial Barry*.
- Celis, O. (15 de diciembre de 2013). El vals peruano: Devenir histórico y formas de toque en la guitarra acústica. *A contratiempo*, 22. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo2/?ediciones/revista-22/nuevas-manos/el-vals-peruano-devenir-historico-y-formas-de-toque-en-la-guitarra-acstica.html>
- Chocano, R. (08 de agosto de 2012). *Una semblanza del maestro Carlos Hayre*. Sonidos Perú. <https://www.sonidos.pe/articulos/una-semblanza-del-maestro-carlos-hayre/>

- Comercio, E. (2007, Sep 27). El virtuoso de la armonía. *El Comercio*. [https://www-proquest-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/newspapers/el-virtuoso-de-la-armonía/docview/336281789/se-2?accountid=28391](https://www-proquest-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/newspapers/el-virtuoso-de-la-armonia/docview/336281789/se-2?accountid=28391)
- De Guitarra y Armonía. (14 de agosto de 2020). *Homenaja a Carlos Hayre y Manuel Acosta Ojeda / Transcripción / Siempre*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hotY57RAbCU>
- Díaz, F. (2012). *Carlos Hayre Ramírez*. Revista Cuadernos de Música Peruana N°11. Luis Justo Caballero.
- Elías, F. (2019). *Félix Casaverde, guitarra negra*. Editorial UPC.
- Feldman, H. (2009). *Ritmos Negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Instituto de Etnomusicología - Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto de Estudios Peruanos
- Ferrand, C. (Director). (1975). *Cimarrones (Assault to the Caravan) [Corto cinematográfico]*.
- Giannoni, D. (29 de octubre de 2012). *Carlos Hayre*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tzxxml5NkzA>
- Giannoni, D. (29 de octubre de 2012). *Carlos Hayre y Yuri Juárez*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=h7jF6LvU-sA>
- Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16. pp. 2-22
- Hayre C. y Lévano C. (s.f.), *Conversatorio [MP3]*

Heck, T., Turnbull, H., Sparks, P., Tyler, J., Bacon, T., Timofeyev, O. y Kubik, G. (2001). *Guitar* (Fr. guitare; Ger. Gitarre; It. chitarra; Sp. guitarra; Port. viola; Brazilian Port. violão).

Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43006>

Instituto de Etnomusicología - PUCP. (07 de agosto de 2020). *Saberes musicales 16: Los Centros Sociales Musicales Criollos*. [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=qcOEUDVCVhk&list=PL7F->

[Lyk3RyG022IYf9NqMvtDBM6FdUZAr&index=17](https://www.youtube.com/watch?v=qcOEUDVCVhk&list=PL7F-Lyk3RyG022IYf9NqMvtDBM6FdUZAr&index=17)

Instituto de Opinión Pública – PUCP. (2017). *Radiografía Social de los Gustos Musicales en el Perú – Julio 2017*. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/iop-pucp-la-cumbia-es-el-genero-musical-de-mayor-preferencia-a-nivel-nacional/>

Lévano, C. (02 de noviembre de 2016). *Carlos Hayre: Cuando calla una guitarra mayor*.

Fundación César Lévano. <http://fundacionlevano.org/2016/11/02/carlos-hayre-cuando-calla-una-guitarra-mayor/>

Lloréns, J. (1983). *Música Popular en Lima: Criollos y Andinos*. Instituto de Estudios Peruanos.

Lloréns, J. y Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Instituto Nacional de Cultura.

Maguiña A. y Hayre, C. (1970). *Alicia y Carlos [LP]*. Odeon. Apple Music

Maguiña, A. (2018). *Mi vida entre cantos*. Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres

Martí, J. (2004). Transculturación, globalización y músicas de hoy. *TRANS-Revista*

Transcultural de Música/Transcultural Music Review 8

<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy>

- Michels, U. (1985). *Atlas de la musica (Vol. 1)*. Alianza Editorial
- Montes, E., Manrique, C., Rohner, F., Borrás, G. (2010). *Montes y Manrique 1911 – 2011 Cien Años de Música Peruana [CD-ROM]*. Institut français d'études andines. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto de Etnomusicología.
- Pajares, G. (s.f.). Entrevista a Sergio Valdeos: Carlos Hayre: Entre la tradición y la experimentación. Libros & Artes, pp. 7-8.
- Palma, R. (1977). *Cien tradiciones peruanas*. Recuperado de <https://latinoamericanauno.files.wordpress.com/2012/10/palma-ricardo-cien-tradiciones-peruanas.pdf>
- Pérez, E. (2018). *Carlos Hayre y la Armonía Funcional: Análisis Armónico de un Arreglo para Guitarra*. [Tesis de grado, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas]. <http://repositorio.escuelafolklore.edu.pe/handle/ensfjma/54>
- Programa de mano del recital ofrecido por el pianista Manolo Avalos en el año 1994*. (2019). <https://nemovalse.wordpress.com/2019/02/18/programa-de-mano-del-recital-ofrecido-por-el-pianista-manolo-avalos-en-el-ano-1994/>
- Rohner, F. (2018). *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885-1930)*. Instituto de Etnomusicología - Pontificia Universidad Católica del Perú
- Romero, R. y Alfaro, S. (2015). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Instituto de Etnomusicología - Pontificia Universidad Católica del Perú
- Salazar, L. (11 de septiembre de 2019). *Guillermo D'Acosta: Un gran músico peruano*. Músicas del Perú. <http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2019/09/guillermo-dacosta-un-gran-musico-peruano.html>

- Sarmiento, R. (2018). *Felipe Pinglo y la canción criolla. Estudio estilístico de la obra musical del Bardo Inmortal*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Facultad de Letras y Ciencias Humanas
- Serrano, R y Valverde, E. (2000). *El libro de oro del vals peruano*. Raúl Serrano y Eleazar Valverde
- Serván, J. (junio de 2012). Carlos Hayre, músico nato y reliquia musical de Surquillo. Autor del vals “Despertar”. *De Cajón*, 7, p. 16
https://issuu.com/peruahora/docs/edicion_julio_de_cajon
- Shelemay, K. (2011). Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. *Journal of the American Musicological Society*, 64, 2, pp. 349-390.
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2011.64.2.349>
- Silente mayor. (22 de mayo de 2019). Personajes. Homenaje al maestro Carlos Hayre. *La República*. <https://larepublica.pe/politica/263357-personajes-homenaje-al-maestro-carlos-hayre/>
- Suarez, A. (14 de septiembre de 2020). *Alicia Maguiña y Carlos Hayre (1975 – Concierto Completo!*. [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=16JZ7OKhB7U&t=371s>
- Sulca, A. (2005). *Vals, sujeto y nación en el Perú*. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vásquez, R. (29 de mayo de 2016). *La música criolla. Carlos Hayre (Conferencia por el 25 aniversario de DESCO, Lima 1990)*. Chalena Vásquez – Músicóloga e investigadora.
<http://www.chalenasvasquez.com/almacen/ponencias/LamuicacriollaautorCarlosHayre.pdf>
- Weinreich, G., Woodhouse, J., Hubbard, F., Wraight, D., Bonta S. y Partridge, R.

(2001). String (Fr. corde; Ger. Saite, Streich-; It. corda). *Grove Music Online*.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45984>

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

Zielina, M. (2006). La africanía en el espacio socio-cultural e histórico de las Américas. *Revista del CESLA*, (9),11-24. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=2433/243316413001>



Apéndice A. Partitura del Vals "Miraflorina"

Antonio Gómez
11/1/1940

MIRAFLORINA

141

(VALSE) 1940 (16v) GAETANO ARTERAGA
MUS. CARLOS WAYRE
ARR. CARLOS WAYRE

The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It includes the following chords and markings:

- Measure 1: C
- Measure 2: B7
- Measure 3: Em
- Measure 4: D7
- Measure 5: G
- Measure 6: Bm
- Measure 7: F7
- Measure 8: E7
- Measure 9: Am
- Measure 10: E7
- Measure 11: Am
- Measure 12: F#7
- Measure 13: Bm
- Measure 14: F#7
- Measure 15: Bm7 (1), Bb7 (2), EbM7 (3), C7(b9) (4)
- Measure 16: FM7 (5), B7(b9) (6)
- Measure 17: Em9 (7), A7(+5) (8), Dm9 (9), G7(+5) (10), Gm7 (11), C7(b9) (11)
- Measure 18: FM7 (11), B7(b9) (12), Em9 (12), A7(+5) (12), Dm9 (12), G7(b9) (12)
- Measure 19: CM7 (13), Gm7 (13), C7(b9) (13), FM7 (13), G7(b9) (13), Am7 (13), Ab9 (b5) (13)
- Measure 20: Fm7 (14), Dm7(4) (15), G7(b9) (15), G11(+5) (15), b7 (15), C13(b9) (15), Fm7 (15)
- Measure 21: Bb7 (16), Gm7 (16), Eb° (16), Dm7 (16), G7 (16)
- Measure 22: Cm7 (17), Am7 (17), Dm7 (17), Eb° (17), Fm7 (17), Bb7 (17), Gm7 (17), Ebm7 (17)
- Measure 23: Dm11 (18), G13(b9) (16), CM7 (16)
- Measure 24: Bm7 (1), Bb7 (2), EbM7 (3), C7(+5) (4), Fm7 (5), B7(b9) (6), Em9 (7), A7(+5) (8), Dm9 (9), G7(b9) (10), C7b9 (11), G7(b9) (12), G7b9 (13), AbM7 (14), Dm7 (15), G13(b9) (16)

Apéndice B. Partitura del Vals “Siempre”

Transcripción:
Raúl Zúñiga M.

Siempre

Acompañamiento ejecutado por
Carlos Hayre

Manuel Acosta Ojeda
/Carlos Hayre

The musical score is written in 3/4 time and consists of eight staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1: A/C#, A/E, Dm/F
- Staff 2: D/F#, D/C, Gm9
- Staff 3: C9/E, C/Bb, F, D7
- Staff 4: Gm7, Dm/F, A/C#, Dm/F, D/F#
- Staff 5: Gm, Dm/F, A/C#, Dm
- Staff 6: C7/E, C7/G, Dm/F
- Staff 7: D/F#, Gm, Gm/Bb
- Staff 8: C7/E, C/Bb, F/A, D7

2

Siempre

34 Gm7 Dm/F A/C# Dm/F D/F#

38 Gm Dm/F A/C# Dm

43 C7/E E⁹/G F/A

47 F7 F/E^b B^b D7/A Gm

51 C7/E C7/G F Am11 Ab7(#11)

55 Gm7 C7 F

59 Cm7 F13 B^b D/F# Gm

63 C7/E Dm/F Am7 Abm7

67 Gm7 C7/G F *rit.*

The musical score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff (measures 34-37) features a melodic line with chords Gm7, Dm/F, A/C#, Dm/F, and D/F#. The second staff (measures 38-42) continues the melody with chords Gm, Dm/F, A/C#, and Dm. The third staff (measures 43-46) has a more rhythmic feel with chords C7/E, E⁹/G, and F/A, including a triplet in measure 46. The fourth staff (measures 47-50) features chords F7, F/E^b, B^b, D7/A, and Gm. The fifth staff (measures 51-54) shows chords C7/E, C7/G, F, Am11, and Ab7(#11). The sixth staff (measures 55-58) has chords Gm7, C7, and F. The seventh staff (measures 59-62) includes Cm7, F13, B^b, D/F#, and Gm, with a quartuplet in measure 60. The eighth staff (measures 63-66) features C7/E, Dm/F, Am7, and Abm7. The final staff (measures 67-70) starts with Gm7, C7/G, and F, followed by a *rit.* (ritardando) section.

Apéndice C. Partitura del Vals “Despertar” (Transcripción de Sergio Valdeos)

Peru **Despertar** Carlos Hayre Ramírez
Vals

Chord progression (measures 1-56):

1-5: E7^{b9} | A^{add9} | A7⁹ | D/A | Dm6/A

6-10: Bm7(11) | E7 | A | F#m7(9) | A^{add9}

11-15: B^b | Bm7 | D7⁹ | C#m7 | C7M

16-20: Bm7 | B^b7¹³ | A7¹³ | D7M | G7¹³ | C#m7

21-25: F#7 | Bm7 | E7 | Em7 | A7^{b5}

26-30: D#7⁹ | G#7^{b5} | C#m7 | Gm6 | F#7 | Bm7

31-35: E7¹³ | Em7⁹ | E^b9^{#11} | D7M | G7

36-40: F#7 | F#7 | Bm7⁹ | E7 | Am

41-45: E7⁹ | Am | Dm6/A | Am7 | A7⁹

46-50: Dm/A | B/A | E7/G# | E7 | G7

51-55: F7 | E7 | A7 | Dm | Am

56: E7 | Am | E7⁹ | E7 | Am

Sergio Valdeos

Apéndice D. Partitura del Vals “Despertar” (Arreglo de Sergio Valdeos)

Despertar

Carlos Hayre

The musical score for "Despertar" is written in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score consists of a melody line and a guitar accompaniment line. The guitar part includes various chords and techniques such as barre (B), bends (B), and slurs. The melody line features eighth and sixteenth notes, often with grace notes. The score is divided into systems, with measure numbers 7, 13, 19, 31, 37, 43, 55, 61, and 66 indicated. A section labeled "To Coda" begins at measure 61, and the piece concludes with a "D.S. al Coda" instruction at measure 66.

Chords: A(add9), A9, D/A, Dm6/A, A(add9), A9, D/A, E7b9, A(add9), A9, D/A, Dm6/A, Bm11, E7, A, F#m9, Aadd9, Bb°, Bm7, D7#9, C#m7, C7M, Bm7, Bb7¹³, A7¹³, D7M(9), G7¹³, C#m7, F#7, Bm9, E7, Em, A7b5, D#7#9, G#7b5, C#m7, Gm6, F#7, Bm7, E13, Em9, Eb9(#11), D7M, G7, F#sus, F#7, Bm9, E7, Am, E7#9, Am, Dm6/A, Am9, A7#9, Dm/A, B/A, E7/G#, E7, G7, F7, E7, A7, Dm, Am, Bm7b5, E7, Amadd9, E7sus4(b9), E7, Am, Am/G, F7M, E7, A7M.

Section Markers: To Coda, D.S. al Coda.

Apéndice E. Partitura del Vals “Por eso”

Por eso
 Vals peruano (Acompañamiento ejecutado por Carlos Hayre)
 Alicia Maguiña
 Transcripción: Raúl Germán Zúñiga Meneses

Musical score for the Vals "Por eso" in 3/4 time. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The piece consists of six staves of music, each with a measure number and a set of chords above it.

Staff 1 (Measures 1-5): Chords: Bb, Bbm, Fmaj7, D. The melody features eighth-note patterns and quarter notes.

Staff 2 (Measures 6-9): Chords: Gm7₂, C7, Cm7, F13, F+7, F7, Bb. The melody includes a triplet of eighth notes in measure 7.

Staff 3 (Measures 10-13): Chords: Bbm, Fmaj7, D. The melody continues with eighth-note and quarter-note patterns.

Staff 4 (Measures 14-17): Chords: Gm7₂, C7, Fmaj7. The melody features a mix of eighth and quarter notes.

Staff 5 (Measures 18-21): Chords: Am, E/G#, Gm6, Fmaj7. The melody consists of quarter notes and eighth notes.

Staff 6 (Measures 22-25): Chords: A^ø, Bbm11, Am11, Ab13(#11). The melody includes quarter notes and eighth notes.

2

Por eso

Musical score for "Por eso" in G minor, featuring guitar chords and a watermark for "MCMXVII".

Chords and measures shown:

- 26: G° , $G\flat 13(\#11)$, F
- 30: $G7$, $C7$, E^+ , Gm , $G\#m$
- 34: $A m$, $E/G\#$, $Gm6$, $F maj7$
- 38: A° , $B\flat m11$, $A m11$, $A\flat 13(\#11)$
- 42: $G m7$, $C\#^{\circ}$, F/C , $D m7$
- 46: $G7$, $C7$, $E7$
- 50: $A7$, $A m6$

Por eso

3

54 Dm7 Em7 Ebm7 Dm7 Db7 C7 Cm7 F13

58 Bbmaj7 Eb9 Am A7 D7/F#

62 G7 Gb7 F7 Cm7 F13 F+7

66 Gm/Bb Eb9 Am A7 D7/F#

70 G7 Gb7 F

74 Bb Bbm Fmaj7 D

78 Gm7₂ C7 Cm7 F13 F+7 F7 Bb

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of seven staves of music. The first staff (measures 54-57) features a sequence of chords: Dm7, Em7, Ebm7, Dm7, Db7, C7, Cm7, and F13. The second staff (measures 58-61) includes Bbmaj7, Eb9, Am, A7, and D7/F#. The third staff (measures 62-65) contains G7, Gb7, F7, Cm7, F13, and F+7. The fourth staff (measures 66-69) has Gm/Bb, Eb9, Am, A7, and D7/F#. The fifth staff (measures 70-73) shows G7, Gb7, and F. The sixth staff (measures 74-77) features Bb, Bbm, Fmaj7, and D. The seventh staff (measures 78-81) includes Gm7₂, C7, Cm7, F13, F+7, F7, and Bb. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords, with some measures containing triplets and four-measure rests.

4

Por eso

82 $B\flat m$ $F\text{maj}7$ D

86 $Gm7$ $C7$ $F\text{maj}7$ G/B

90 $E7$ $A7$ $A\text{m}6$

94 $Dm7$ $Em7$ $E\flat m7$ Dm $D7$ $C7$

98 $Cm7$ $F13$ $F+7$ $B\flat6$ $E\flat9$ $A\text{m}$ $A7$

102 $D7/F\sharp$ $G7$ $G\flat7$ $F7$ $Cm7$ $F13$

106 $F+7$ $B\flat6$ $E\flat9$ $A\text{m}$ $A7$

110 $D7/F\sharp$ $G7$ $G\flat7$ $F6$

rit.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Por eso'. It consists of eight staves of music in a single system, all written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The music is primarily composed of chords and short melodic lines. Chord symbols are placed above the notes. Measure numbers 82, 86, 90, 94, 98, 102, 106, and 110 are indicated at the start of their respective staves. The score includes various chord types such as major 7th, minor 7th, dominant 7th, minor 6th, minor 9th, and minor 13th. There are also some specific voicings like G/B and F6. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking and a final sustained chord.

Apéndice F. Partitura del Vals “Tierra Querida”

Vals peruano

Tierra querida

Letra y melodía: Alicia Maguiña

Música: Carlos Hayre

Afinación: 448



Transcripción: Raúl Germán Zúñiga Meneses

INTRO

The musical score for the introduction is written in 3/4 time and consists of four systems of staves. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the bass clef, with some chords in the treble clef. Chord symbols are placed above the bass staff: E7, Am, A7(b9), Dm, Am, G#°, Am, and E7(b9). The score includes measure numbers 5, 9, and 13. A large watermark 'ETU IN TENEBRIS' is visible in the background.

2

Tierra querida

A

17

E7/G# Am

21

E7/G# Am

25

Am B \flat 9 Bm7 Cmaj7 B \flat 9 Bm7 G6 To coda

29

Am Bm7 Cmaj7 Bm7 Am G A

B

33

Dm G C6

Tierra querida

3

37

E7 Bb7(b5) Am

41

Dm G C6

45

E7 Bb7(b5) Am A7(#9)

C Coda

49

Dm G7/D C

4

Tierra querida

53

E7 E7/G# C A7

57

Dm G7/D C

61

E7 E7/G# Am

65

D.S. al Coda

C' Φ Coda Tierra querida 5

66

66

70

70

74

74

78

78

81 *accel.*

81

Am7 Ab7(b5) Bb9 Am Asus2(add6)

IDOLATRÍA (pág. 2)

The image shows a handwritten musical score for guitar, titled "IDOLATRÍA (pág. 2)". The score is written on six staves. The first staff has a handwritten "40.2" above it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Chord diagrams are present, with some labeled with Roman numerals like VII, VIII, and XII. Fingering numbers (1-4) are written above notes. Performance instructions like "2a. SOLA" are written at the end of the fourth staff. The score is densely annotated with these details, indicating a complex piece.

ISOLATRIA (pág 3)

40.3

Handwritten musical notation for guitar, consisting of three systems of staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (1-4). Roman numerals (C VIII, V, XI, VII, XII) are used to indicate fret positions. The first system is marked with a dashed line and a '2' at the end. The second system includes a 'P (c)' marking and a circled '4'. The third system includes a circled '3', a circled '2', and the instruction 'a la letra' with a circled 'B'. The final note of the third system is marked 'Repetir y Fin' with a circled 'B'.

Compañ 13 de letra **B** "PISAR EL DO DE 6ª CUERDA CON EL PULGAR DE LA MANIZO."

Four empty musical staves provided for practice or additional notation.