

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ

FACULTAD DE BELLAS ARTES

ESCUELA DE MÚSICA

EL VALS CRIOLLO PERUANO

POR

VERÓNICA CASTRO

**PARA OPTAR POR EL GRADO ACADÉMICO DE LIC. EN BELLAS ARTES CON
ESPECIALIZACIÓN EN MÚSICA**

PANAMÁ, 2023

DEDICATORIA

Este trabajo va dedicado con mucho amor a mi papá abuelo Raúl Frías, mi mamá abuela Emérita Carrión y mi mamá Zunilda Frías, quienes se han sacrificado por mi durante todos estos años, esperando siempre lo mejor. También a mis hermanas Abdelis Marín, Aybelis Marín, y a Juan Hidalgo quien ha sido mi apoyo incondicional y mano derecha para culminar rápidamente este proyecto.

Verónica Castro

AGRADECIMIENTO

Primero que todo le doy gracias a Dios por permitirme culminar este proyecto, pues no fue nada fácil adentrarse en una cultura ajena a mis raíces.

Agradezco sinceramente a mis padres por su paciencia en este arduo proceso, y a todas las personas que de alguna manera me estuvieron apoyando en este trayecto con su tiempo y brindándome sus conocimientos musicales en general, principalmente a Juan Hidalgo por su ayuda incondicional en los análisis realizados en esta tesis, también a Joel León, William Callender y el señor Rodrigo Dávila quien fue el responsable de introducir a mis conocimientos y gustos musicales este género, el cual es la base de esta tesis.

Agradezco mucho al profesor Moisés Guevara, quien fue mi asesor durante el desarrollo de este trabajo, por su tiempo y paciencia.

Verónica Castro

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	i
AGRADECIMIENTO.....	ii
RESUMEN.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	vii
Capítulo I. Aspectos Generales de la Investigación	1
1.1 Planteamiento de Problema.....	2
1.2 Objetivos de la Investigación.....	2
1.2.1 Objetivos generales.....	2
1.2.2 Objetivos específicos.....	2
1.3 Justificación.....	3
1.4 Antecedentes.....	4
1.5 Limitaciones del estudio.....	6
Capítulo II. Marco Teórico.....	7
2.1 Conceptos fundamentales.....	8
Capítulo III. Marco Metodológico.....	20
Capítulo IV. Evolución del Vals Criollo Tomando su Origen desde el Vals Europeo.....	22

4.1 Origen del vals europeo.....	23
4.2 Llegada del vals al continente americano.....	27
4.2.1 Tipo o variantes del vals.....	27
A. Vals tango o valsecito criollo.....	28
B. Vals mexicano.....	28
4.3 El vals criollo peruano.....	30
4.3.1 Primera etapa: la Guardia Vieja.....	36
A. Autores e intérpretes de la guardia vieja.....	38
4.3.2 Periodo crítico.....	44
4.3.3 Etapa de Felipe Pinglo Alva.....	48
A. Pablo Casas.....	55
B. Augusto Armando Polo Campos.....	61
C. José Escajadillo.....	67
4.3.4 Representación femenina en el vals criollo.....	69
A. Chabuca Granda.....	70
B. Lucha Reyes.....	78
C. Eva Ayllón.....	83
4.4 Guitarristas destacados en el vals criollo.....	88

A. Rafael Amaranto.....	89
B. Óscar Avilés.....	90
Capítulo V. Aspectos Técnicos del Vals Criollo.....	93
5.1 Instrumentos.....	96
A. El cajón.....	96
B. El piano.....	97
5.2 La guitarra como instrumento precursor.....	99
5.3 Consideraciones musicales.....	101
5.4 Análisis de partituras del vals criollo.....	104
A. Vals Regresa.....	104
B. Vals Ódiame.....	111
CONCLUSIONES.....	123
RECOMENDACIONES.....	124
BIBLIOGRAFÍA.....	125

RESUMEN

Este proyecto pretende dar a conocer el vals y su evolución en América Latina, enfocándonos principalmente en Perú. Se menciona brevemente la llegada del vals europeo a países como México, Argentina, donde también adquirió características que lo diferencian del vals vienés.

El vals criollo fue acogido con gran entusiasmo por muchos compositores de la época como Abelardo Gamarra, Justo Arredondo, José Savas Libornio, Juan Peña Lobatón, Federico Barreto, Oscar Molina Peña, Nicanor Casas, Alejandro Ayarza, Pedro Bocanegra, Carlos A. Saco, Alberto Condemarín, Víctor Correa Márquez, Guillermo Suárez, entre otros. El mismo, paso por tres etapas: La Guardia Vieja, el Periodo Crítico y la de Felipe Pinglo Alva. Tuvo una evolución considerable en cuanto a su estructura, armonía, interpretación e instrumentación, ya que se fueron agregando más instrumentos para una mayor riqueza melódica. El cambio de las cuerdas de metal a nylon fue otro de las evoluciones importantes ya que adquirió un sonido más dulce.

INTRODUCCIÓN

El vals europeo proveniente del verbo alemán *walzen*, es un elegante baile musical originario del Tirol, Austria en el siglo XII, y del sur de Alemania. En su origen contaba con un ritmoailable lento, posteriormente se ha convertido en una danza de ritmo vivo y rápido.

En las investigaciones de Augusto Vera (2008), sobre el vals arequipeño, nos menciona que el origen del vals no ha sido plenamente establecido y que existen diversas corrientes que lo sitúan como consecuencia y desarrollo de distintas danzas de la época barroca. Desde las últimas décadas del siglo XVIII, el vals fue adentrándose en los salones de baile de las grandes capitales europeas hasta convertirse en el protagonista absoluto un siglo después.

Este trabajo se enfoca principalmente en el vals peruano. El mismo, es un subgénero y adaptación musical del vals europeo originado en Perú, volviéndose parte de su identidad. Su origen tampoco ha sido plenamente establecido.

En general esta investigación estudia la llegada del vals europeo al continente americano y su evolución en América Latina, enfocando su desarrollo en Perú, en donde eventualmente recibe la denominación de *vals criollo*. Posteriormente, se analiza su influencia en los países latinoamericanos. Además, se hace un estudio comparativo sobre el vals en Europa y el vals criollo peruano considerando su estilo, estructura y ritmo musical.

CAPÍTULO I
ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

ASPECTOS INTRODUCTORIOS

1.1 Planteamiento del problema

Esta investigación estudia la llegada del vals europeo al continente americano y su evolución en América Latina, enfocando su desarrollo en Perú, en donde eventualmente recibe la denominación de *vals criollo*. Posteriormente, se analiza su influencia en los países latinoamericanos. Además, se hace un estudio comparativo sobre el vals en Europa y el vals criollo peruano considerando su estilo, estructura y ritmo musical.

Es notoria la escasez de la información técnica acerca de este tema a pesar de su popularidad en los países de Suramérica. La importancia de este género tan querido por sus practicantes no se puede subestimar, ya que obedece a un entorno cultural particular y progresivamente se ha ido expandiendo.

1.2 Objetivos de la investigación

1.2.1 Objetivos generales

- Reconocer la evolución del vals criollo peruano.

1.2.2 Objetivos específicos

- Analizar el surgimiento y desarrollo del vals criollo peruano a través del estudio estilístico, estructural y el ritmo musical utilizado.

- Identificar los elementos musicales retenidos en el vals criollo peruano provenientes del vals europeo.
- Describir los elementos técnico musicales característicos (ritmo, estructura, tempo, etc.) del vals criollo peruano.
- Detectar las circunstancias que produjeron el surgimiento y desarrollo del vals criollo en Perú.
- Nombrar intérpretes sobresalientes del vals criollo.
- Indicar las condiciones que provocaron la internacionalización del vals criollo.

1.3 Justificación

Es importante conocer no solo la historia y cultura de nuestro país, sino también la de nuestros países hermanos, en este caso Perú, la cual tiene una cultura musical muy enriquecida e interesante, como lo es el vals criollo, que al pasar de los años ha ido creciendo y abriéndose paso en la industria musical en muchos países de América Latina. Sin embargo, aún en Panamá no es muy conocido.

1.4 Antecedentes

En las investigaciones realizadas por algunos historiadores como César Santa Cruz, Niko Cisneros, José Llórens Amíco, nos mencionan que el vals fue trasladado al continente americano por los inmigrantes austríacos y alemanes, concluyendo que esta inyección cultural se dio a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, mezclándose así con la música autóctona de varios países de habla hispana, dándole pie a otros géneros musicales.

María Queralt en su redacción para la prestigiosa revista “National Geographic” describe que en el año 1833 un manual británico de buenos modales hacía la recomendación que el vals sólo lo danzaran las mujeres casadas, ya que muchos lo consideraban “un baile demasiado inmoral para que las señoritas de la sociedad lo bailaran.

José Lloréns y Rodrigo Chocano en su libro “Celajes, Florestas y Secretos (2009), asocian la llegada del vals a Perú al periodo que va desde el final de la guerra con Chile en el año 1883, hasta comienzos de la segunda década del siglo XX, la Primera Guerra Mundial. En él, nos hacen mención de la vertiente del pop internacional. A partir de los años 60 surge una nueva variante en la producción musical criolla, y que es comúnmente llamada “vals romántico” o “melódico”. Ellos nos mencionan que esta tendencia logra bastante popularidad, estando entre sus más conocidos compositores José Escajadillo Farro, Juan Mosto Domecq, Pedro Pacheco, Félix Pasache, entre otros.

En el libro “Lima Obrera 1900-1930” (1986) Stein señala que el vals criollo se originó en Lima entre los años 1900 y 1910 convirtiéndose en la tendencia principal de la música de la clase popular en los años 20 y comienzos de los 30.

En el libro “Felipe Pinglo, A un Siglo de Distancia” (1999), el investigador Manuel Zanutelli afirma que el vals, vino de Austria con Johann Strauss, naciendo así el vals criollo.

Santa Cruz (1989), basándose en los escritos de Manuel Atanasio Fuentes (1867), donde se señala que la enseñanza de bailes como el vals lo daban personas de raza negra, indica que la afición a los valeses se dio de manera simultánea tanto en las clases altas y medias como en las clases populares.

Raúl Romero (1988), citado en el libro “Lima, el Vals y la Canción Criolla” de Gerard Borrás (2012) menciona que a finales del siglo XIX, el llamado repertorio criollo se fue conformando por aquellos géneros originalmente foráneos que fueron adquiriendo paulatinamente caracteres locales y propios.

Víctor Hurtado en su publicación en “Criollos Peruanos” (2007) menciona a uno de los compositores peruanos Abelardo Gamarra, “El Tunante”, quien falleció en la ciudad de Lima en el año 1924 dejándonos bellos valeses criollos, de los cuales podemos mencionar su legendaria obra “Canto a Luis Pardo”, “La Oruga”, etc.

1.5 Limitaciones del estudio

Una de las limitaciones que dificultaron la recopilación de datos de esta investigación fue el traslado al país de origen del val criollo, Perú, por motivos de la pandemia mundial del 2020 y 2021, y lo costoso que resultaba el traslado a dicho país.

Otra limitación fue la escasa documentación del tema, ya que varios de los libros se encontraban de manera impresa en las bibliotecas peruanas las cuales se mantenían cerradas al

igual que las de Panamá, aunque aquí los documentos de dicho tema eran escasos, por lo que se acudió a libros virtuales que muchas veces mantenían un costo y otros eran gratuitos; también videos y formato de documentos portátil (PDF) acreditados. En general la información era escasa, ya el surgimiento del vals europeo y criollo no ha sido suficientemente estudiado.

CAPÍTULO II
MARCO TEÓRICO

2. MARCO TEÓRICO

En esta sección se expondrán las teorías y conceptos fundamentales para la comprensión y desarrollo de esta investigación.

2.1 CONCEPTOS FUNDAMENTALES

El Vals

Proveniente del verbo alemán *walzen*, que quiere decir ‘girar, rodar’, es un elegante baile musical originario del Tirol, Austria en el siglo XII, y del sur de Alemania. En su origen contaba con un ritmo bailable lento, posteriormente se ha convertido en una danza de ritmo vivo y rápido.

Su característica más significativa es que sus compases son de 3/4 con 58-60 pulsaciones por minuto y también en 6/8 con 29/30 pulsaciones por minuto. El primer tiempo siempre es considerado como el tiempo fuerte (F), y los otros dos son débiles (d). Así, el patrón es “fuerte, débil, débil”. El vals era música instrumental escrita para diferentes tipos de orquestas.

Para Queralt (2020) al igual que sucedió con el tango y el rock ‘n’ roll, el vals surgió a finales del siglo XVIII como un baile atrevido e “inmoral”, hasta que la alta sociedad lo convirtió en un signo de distinción.

La Volta

Es una danza en pareja que surgió en el Renacimiento, de tiempo ternario y carácter vivaz. Tuvo su mayor esplendor en la Europa de los siglos XVI y XVII. Es probable que pueda ser el origen del vals e incluso también de la polka.

Criollo

En varios de los países americanos el vals fue denominado criollo. La palabra criollo nace cargada de prejuicios. Proviene del portugués *crioulo* que quiere decir “esclavo que nace en casa de su señor” o “negro nacido en las colonias;” después pasó a significar “blanco nacido en las colonias.” Posteriormente se llamaba así a los descendientes de españoles nacidos en América que alentaban sentimientos de nacionalidad propia y se extendió a los mestizos, zambos y mulatos. Es con los criollos que nace ese sentimiento de patriotismo. El estar lejos de España les hacía extrañar las cosas más significativas de su país y sintieron apego por su tierra y por las costumbres que en ella pudieron desarrollar.

Entre los años 1850 y 1950, llegó una gran cantidad de europeos a Uruguay y Argentina. Así como otras migraciones posteriores, la denominación de criollo, se documenta desde el siglo XIX para indicar a los nativos del país de raza caucásica: hijo de españoles nacido en el país era un criollo. Esto fue cambiando al pasar de los años hasta emplearse para designar a los descendientes de personas que habitaron el país y que formaban parte de su sociedad, ya que los pueblos indígenas conformaban sus propias sociedades aparte desde la época anterior a la de la oleada inmigratoria, diferenciándose así de los descendientes de inmigrantes llegados a partir

de mitad del siglo XIX. La gran mayoría de las personas que inmigraban eran europeos, quienes conforman una importante porción de la población argentina y una mucho mayor en la uruguayana.

La noción de criollo, en la actualidad, permite referirse a las personas nacidas en un país hispanoamericano, pero también para resaltar a los sujetos u objetivos con características propias y distintas de estos países. Criollo es, por lo tanto, algo propio, distintivo o autóctono de Latinoamérica. (Pérez Porto & Merino, 2013)

Por otro lado, vemos que, en Lima, hasta principios del siglo XIX la palabra “criollo” era equivalente a “blanco”. Sin embargo, en el primer tercio de este siglo, y a partir de importantes procesos sociales como la independencia de España y la formación de la república, como también la guerra con Chile, el término *criollo* fue reapropiado por la población de la costa del Perú como forma de afirmar su propia identidad nacional (Feldman, 2009)

Actualmente en Perú el término “criollo” tomó un curso diferente. Tiene distintos significados, muchos de los cuales no poseen un valor social, racial o étnico, lo que quiere decir que no solo se refiere a la mezcla de las razas como generalmente se le conoce, sino también, se usa como adjetivo calificativo para la música de la región de la costa, específicamente con géneros como “vals criollo”, marinera (danza que se practica en Perú, caracterizada por el uso de pañuelos y su ritmo 6/8), tondero, o algunos con fuertes orígenes afroperuanos, tales como el festejo u otros. También es utilizado para calificar la comida típica de la región de la costa peruana como el ceviche, ‘el chupe de camarones’ o la ‘jalea’, etc.

Conocidos intérpretes de esta música tienen nombres como: Los Embajadores Criollos, Los Troveros Criollos, Las Criollitas y otros. El “criollo” es el hombre común costero,

criado en cultura popular, comiendo comida criolla y escuchando música criolla, con un orgullo de su herencia española, afroperuana o mestiza.

Música criolla

Género variado de la música peruana característico de la costa, con mezclas musicales y rítmicas, e influencias, desde de los colonizadores españoles, la gente indígena nativa de Perú y los esclavos africanos.

José Llórens (1983) nos menciona el siguiente concepto: “Entendemos por música criolla la que era producida y consumida por las clases populares de la ciudad de Lima, constituida básicamente por dos géneros: el valse y la polca” (p.28).

Vals criollo peruano

Es un género musical originado en el Perú dentro del género de la música criolla y afroperuana, que se desarrolló en Lima y en gran parte de la costa peruana entre los siglos XIX y XX.

Según Raúl Romero (1988), “el vals es una de las expresiones que mejor representa y exhiben el carácter de lo criollo. Fue desarrollado y aceptado principalmente por las clases bajas (...) El carácter netamente popular del vals se confirma por el abierto rechazo de las clases altas que lo consideraban como una expresión inferior y contraria a los postulados estéticos de estos sectores...” (p.257).

Jaranas

Se define como un tipo de diversión o fiesta animada, bulliciosa y en la que a veces se cometen excesos.

Tauro (1967), nos comenta que es un “tipo de reunión donde campean el alcohol, una excesiva algazara, cierto desorden y modales desentonados, los bohemios criollos”.

Fonógrafo

Fue el primer dispositivo utilizado comúnmente para grabar y reproducir sonidos desde la década de 1870 hasta la década de 1880. Fue inventado por Thomas Alva Edison.

En sus formas posteriores, también se llama gramófono, como una marca registrada desde 1887, o como toca discos desde la década de 1940.

“Nacido en un período de marcada efervescencia tecnológico-científica, en el cual la invención se encuentra a la orden del día, el fonógrafo constituye uno de los avances tecnológicos más influyentes en lo que refiere a la manipulación del sonido” (González, 2017).



El Fox-Trot

Forma o ritmo musical escrito en compás de 2/2. Es un baile popular estadounidense, que nace con las primeras orquestas de Jazz en el año 1912. Su nombre significa, literalmente, “trote del zorro” el cual se refiere a las primitivas danzas negras que imitaban pasos de animales y en las que se inspiraron los primeros bailarines de Fox- Trot. Los creadores de este baile fueron africanos y caribeños establecidos en los Estados Unidos, al son de improvisaciones jazzísticas.

El One-step

Nombre de un estilo de baile que apareció en los años 1910 en Estados Unidos, alcanzando popularidad en 1914, y en la década de 1920 se extendió por todo el mundo. Su compás es de 2/4, como el pasodoble.

Un ejemplo de este tipo de baile es la popular canción española titulada *¡Si vas a París, papá!*, con música de Ledesma y Oropesa y letra de M. Álvarez Díaz, que tuvo un gran éxito por la década de 1930.

El pasodoble

Es el ritmo más genuino y representativo de la música española, formando parte del repertorio de las bandas de música. Generalmente, se escribe en compás de 2/4. Suele tener introducción y dos partes principales, con un ritmo a flamenco.

Barrioaltino

Persona residente en los “Barrios Altos”, zona correspondiente al Cercado de Lima en la provincia de Lima, Perú. Barrios Altos es una zona muy criolla y humilde en Lima, algo parecido a la comunidad del Chorrillo en Panamá.

Rondín (armónica)

El rondín es el nombre con el que se conocía años atrás a la armónica en Perú, principalmente en Lima. Es un instrumento musical de viento que está compuesto por un pequeño soporte alargado de madera o metal con varias ranuras en las que hay una serie de lengüetas interiores que suenan al soplar o aspirar por las ranuras.



Cuarteta

Consiste en una estrofa de cuatro versos, por lo general octosílabos, que riman en consonante (abab). La cuarteta suele ser utilizada frecuentemente, en diversos géneros musicales especialmente de carácter romántico o folclórico. Por ejemplo:

*La tierra donde naciste
no la puedes olvidar,
porque tiene tus raíces
y lo que dejas atrás.*

Gloria Estefan – Mi tierra

Vihuela

Instrumento musical de cuerdas, madre de la guitarra. Fue muy popular en la península ibérica (España) y en Italia durante el siglo XVI.

En principio tenía el fondo de la caja de resonancia plano a diferencia de los laudes, o en ocasiones abombado. Cuenta con seis o siete grupos de cuerdas semejantes conocidos como órdenes.



Laúd

Instrumento musical de cuerda dotado de hasta 14 cuerdas dobles, con un mástil de grandes dimensiones, con tapa en forma oval, el reverso abombado y el clavijero doblado hacia atrás. Actualmente existen muchas variaciones en la forma, el material y el detalle de la caja de resonancia e incluso en su decoración, pero la forma básica original asemejaba a una pera.



Castañuelas

Instrumentos de percusión fabricadas con madera cuyos orígenes se remontan miles de años atrás. Se trata de dos piezas cóncavas unidas por un cordón que se deben hacer golpear entre sí para que produzcan su sonido característico.



Bandurria

Instrumento de cuerda pulsada perteneciente a la familia del laúd español. Existen otras variantes de la bandurria en Sudamérica, especialmente en Bolivia y el Perú. Posee cuatro juegos de cuerdas, en lugar de los seis juegos de las bandurrias españolas. Los cuatro juegos de cuerdas pueden estar dobles, triples o cuádruples, y se afinan como una guitarra, en lugar de la afinación en cuarta, empleada en la española.

Posee un cuello más largo que la española. Otra diferencia es que la bandurria andina se toca con los dedos en lugar de usar un plectro (plumilla). Las personas que ejecutan este instrumento suelen dejar crecer sus uñas de la mano de derecha para lograr un cálido y hermoso sonido tanto rítmico como melódico. En Lima, Perú, los dúos de bandurria se volvieron muy comunes a partir del siglo XX. Hoy día, la bandurria es empleada para tocar el popular vals peruano o vals criollo.



Bordonear

Característico de los valeses peruanos. Es la melodía que se hace entre la quinta y sexta cuerda de la guitarra llamadas bordones. El término también se refiere al tubo, la cuerda, la voz o el registro más bajo, ya sea como pedal o para un acompañamiento grave y a menudo repetitivo.

Tundete

Martha Hildebrandt define esto como un sustantivo masculino que expresa el ritmo ternario, tocado principalmente en la guitarra, la cual se aprecia claramente en los valeses criollos. (Redacción EC, 2015)

“El acompañamiento de la guitarra en el vals se da en compás de 3/4, tocando el primer tiempo con una nota grave o bordón, y los otros dos tiempos pulsando otras tres cuerdas, ya sean las cuerdas 1-2-3 o 2-3-4 de acuerdo al guitarrista. A este patrón armónico-rítmico se le denomina tundete en la práctica musical criolla”. (Pacheco, 2018)

Amalgama

Según el diccionario de la Real Academia Española, amalgama significa la unión o mezcla de cosas de naturaleza contraria o distinta. En Música, cuando se habla de amalgama, se refiere a un compás en el que hay dos o más compases mezclados, unidos. Estos compases deben tener el mismo denominador, por ejemplo: Cuando sumamos el compás de $2/4 + 3/4$ tenemos un compás de $5/4$.

Hemiola

Es un tipo de ritmo cruzado donde se incorporan tres figuras del mismo valor donde normalmente caben dos.

“La hemiola es un efecto rítmico que se produce al cambiar la agrupación de los tiempos. Lo más habitual es pasar de grupos de dos a grupos de tres (o viceversa). En el caso de la música para guitarra, lo más frecuente es pasar del compás de $6/8$ al de $3/4$.”
(OleosyMúsica.blog, 2022)

Ornamento

Adornos que se utilizan para embellecer una línea melódica y, menos frecuentemente, de una línea armónica (LATHAM, 2008)

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

3. MARCO METODOLÓGICO

La metodología que se utilizó en esta investigación fue el método de análisis debido a que se estudió la razón del fenómeno denominado “surgimiento del vals criollo”. Se utilizó un análisis de datos provenientes de escritos técnicos y de las prácticas socioculturales peruanas; así como partituras y entrevistas.

Esta es una **investigación cualitativa**, ya que no se trata de la recopilación de datos numéricos ni experimentales, sino más bien estudia el vals criollo en su contexto natural de desarrollo.

También es una **investigación histórica** porque analiza sucesos ocurridos en el pasado y su desarrollo.

Por otro lado, es una **investigación descriptiva** debido a que se pretende presentar los componentes del vals criollo.

Esta investigación es realizada en la ciudad de Panamá por medio de libros, documentos, videos y todo tipo de información disponible con un contenido claro y acreditado. También se acudió a la interacción con personas de nacionalidad peruana residentes en Panamá.

Fue necesario ser un poco selectivos a la hora de incorporar los elementos que presentan dichos estudios, orientados por el propósito de nuestro proyecto, tratando de ser precisos en cuanto a las etapas en la historia del vals criollo peruano, el cual ha trascendido fronteras musicales en muchos países de habla hispana, volviéndose parte importante de la identidad del peruano, por consiguiente, este estudio se limitará a los aspectos que nos fueron más accesibles.

CAPÍTULO IV
EVOLUCIÓN DEL VALS CRIOLLO
TOMANDO SU ORIGEN DESDE EL VALS EUROPEO

4.1 ORIGEN DEL VALS EUROPEO

El vals nace en Europa como un ritmo musicalailable lento, hasta su llegada y evolución en América Latina.

Los orígenes de este baile fueron humildes y rurales. Es heredero del folclore tirolés. Algunos autores se inclinan por atribuir su coreografía a la *volta*, una danza que ya se practicaba en Francia en el siglo XVI.

Augusto Vera (2008), en sus investigaciones sobre el vals arequipeño, señala: “El origen del vals no ha sido plenamente establecido. Existen diferentes corrientes que lo sitúan como consecuencia y desarrollo de distintas danzas de la época barroca. En lo que casi todos están de acuerdo es en el hecho de que su nacimiento ocurrió en la región del sur de Alemania, es decir en la zona de Los Alpes” (p.17).

Desde las últimas décadas del siglo XVIII, el vals fue adentrándose en los salones de baile de las grandes capitales europeas hasta convertirse en el protagonista absoluto un siglo después. El vals parece actualmente inseparable de la Viena del Imperio de los Habsburgo.

A principios del siglo XIX, el vals causó un impacto positivo entre los más jóvenes de la sociedad. En cierto modo se había convertido en la expresión perfecta de una nueva sociedad que había arrinconado los usos aristocráticos y había concedido el mando a la burguesía en el continente. El vals les permitía a las parejas entrelazarse, conquistando en cada uno de sus vertiginosos giros una plena sensación de libertad. Goethe (1774, como se citó en Queralt, 2020) lo mostró en una escena de *Las penas del joven Werther*, en la que el protagonista cuenta: “Cuando llegamos al vals comenzamos a dar vueltas alrededor de los otros, como si fuéramos

esferas [...] Jamás he bailado con mayor ligereza y facilidad. Era yo algo más que hombre. Tener en mis brazos aquella amable criatura, volar con ella como una exhalación, perder de vista todo lo que me rodeaba...’’



Bal Mabille. Escena típica de este salón de baile parisino recreada por Charles Vernier. Museo Carnavalet, París.

Brigeman/Aci

Muchas de las mentes conservadoras de la época no tardaron en calificar de inmoral el hecho de que una pareja bailara entrelazada. Hasta entonces, lo usual era que los bailarines sólo se tomaran de la mano mientras realizaban complejas coreografías.

Ninguna de estas críticas u objeciones pudo impedir que el vals se difundiera, por el contrario, contribuyó a la apertura de un tipo nuevo de establecimiento: las salas de baile.

En el año 1759, la cantante lírica Teresa Cornelys, tras el escaso éxito que obtuvo al recorrer los escenarios en múltiples países de Europa, fundó en Londres el que iba a ser el primer salón de baile público, el Carlisle House. Funcionaba como un club privado y exclusivo donde las personas podía jugar a las cartas, escuchar las interpretaciones de una orquesta de cámara, cenar y principalmente bailar.

Su idea no tardó en ser acogida y popularizada en otras capitales europeas. Los más jóvenes acogieron con entusiasmo la nueva moda y las salas de baile acabaron siendo el hábitat natural donde se desarrolló el vals.

En el año 1818, la institutriz del futuro rey Luis Felipe de Francia, Madame De Genlis, dijo que el vals echaría a perder a toda joven honesta que lo baile. De Genlis definía así el nuevo baile:

“Una joven dama, ligeramente vestida, se arroja en brazos de otro joven que la estrecha contra su pecho y la conquista de forma tan precipitada que no puede impedir que su corazón lata desaforadamente y que la cabeza empiece a darle vueltas. ¡Tal es el efecto del vals!”. (Queralt, 2020)

Queralt (2020) nos menciona que en el año 1833 un manual británico de buenos modales hacía la recomendación que el vals sólo lo danzaran las mujeres casadas, ya que muchos lo consideraban “un baile demasiado inmoral para que las señoritas de la sociedad lo bailaran”.

El aumento de la popularidad del vals se debe mucho a los músicos austríacos Josef Lanner, Johann Strauss padre y Johann Strauss hijo. Este último fue el autor del más representativo de los vales vieneses, “El Danubio Azul”. Cuando Johann Strauss hijo muere en 1899, todas las orquestas de Viena interpretaron este vals al paso de su féretro.

Los tres compositores austríacos mencionados anteriormente fueron los responsables de transformar una simple danza campesina en obras plenas de carácter y musicalidad dirigidas a un público mucho más sofisticado. Lo mismo cabe decir de los vales del polaco Frédéric Chopin, del alemán Carl Maria Von Weber, o los que el ruso Piotr Tchaikovsky incluyó en algunos de sus reconocidos ballets, como *El Lago De Los Cisnes*, *El Cascanueces*, o *La Bella Durmiente*.

“A mediados del siglo XIX, el vals se había convertido ya en el rey absoluto de los salones de baile de la clase alta en toda Europa. La sociedad europea estaba cambiando también al compás de tres por cuatro” (Queralt, 2020).



El Danubio azul. Partitura original escrita por Johann Strauss hijo. Museo de Viena.

Foto: Brigeman/Aci

4.2 LLEGADA DEL VALS AL CONTINENTE AMERICANO

El vals es trasladado al continente americano por los inmigrantes austríacos y alemanes. Esta inyección cultural, según algunos historiadores como César Santa Cruz, Niko Cisneros, José Llorens Amíco, entre otros, se da a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, mezclándose así con la música autóctona de varios países de habla hispana y dándole pie a otros géneros musicales. Su difusión fue extraordinaria, adaptándose con ciertas características propias en la mayoría de los países donde fue recibido con aprecio, como lo fue en Argentina, Colombia, México, Cuba, Venezuela, Brasil, Ecuador y sobre todo en Perú, donde el vals adquirió características que difieren de los demás. El vals toma un importante lugar en Latinoamérica, aumentando la cantidad de compositores que le acogen.

4.2.1 TIPOS O VARIANTES DEL VALS

En Hispanoamérica, podemos encontrar diversas variantes del vals vienés con características que difieren según el país; como son el vals venezolano, el vals argentino, el vals colombiano, el vals ecuatoriano, el vals peruano, entre otros. Podemos decir que, prácticamente, muchas de las culturas tienen sus valeses equivalentes como por ejemplo las rancheras en México y el pasillo colombiano; entre muchos otros. Todos mantienen la misma métrica que el vals vienés, pero con características propias de cada país que los hace únicos y diferentes los unos de los otros. Algunos cantantes reconocidos que han interpretado también melodías de gran éxito pertenecientes a este género son: Soledad Pastorutti, Eva Ayllón, Rocío Dúrcal, el Grupo Mecano, Carlos Cano, Tom Jones, Ana Belén, Gloria Estefan y Joaquín Sabina.

A. Vals tango o valsecito criollo

En los años 1800, el vals se dio a conocer en Argentina. El *valsecito criollo* surgió a finales del siglo XIX, ya que en esa época el vals vienés, era uno de los géneros musicales que estaban de moda y porque a gran parte del territorio argentino inmigraron multitud de suizos, austríacos y alemanes, los cuales influyeron con su música en la música folclórica argentina. Así surgieron en Argentina los “valsecitos criollos” tan célebres como *Salud, Dinero y Amor* o *Caserón de Tejas*, entre muchos otros. Frecuentemente acompañado con letras similares a las del tango argentino.

El vals, no sólo tuvo variaciones de tiempo, que fue lo más notable, sino también de forma. En general, el valsecito criollo argentino tiene una instrumentación acompañada de una típica vocalización por parte de un o una cantante que está más próxima al tango argentino, aunque su tempo es más lento y el compás de 3/4, que es el usualmente utilizado, se deriva del vals clásico o, mejor dicho, del vals vienés. El valsecito criollo argentino típicamente también se baila en un compás de 3/4; a esta música se le llama también tango vals o vals criollo argentino. Podemos decir que hay muchos tipos de vals, pero el *vals criollo* es el más reconocido.

B. Vals mexicano

El vals europeo es la base rítmica tanto de la canción ranchera mexicana como del vals mexicano. Entre 1810 y 1815, el vals llega a México alcanzando rápidamente popularidad. Se convirtió en un eslabón entre la música clásica y la popular. Tuvo una pronta

aceptación tanto por las élites como de las clases populares, adaptándose a las diferentes regiones de México e interpretándose con los instrumentos musicales de las mismas.

El vals mexicano al igual que el argentino tuvo variación en el tiempo. Al hacerlo más lento, también se hizo más adecuado para ser escuchado.

Muchos compositores mexicanos incursionaron en este género desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX; por ejemplo: “Dios nunca muere” de Macedonio Alcalá, “Rosalía” de Quirino Mendoza y Cortés, “El Faisán” de Miguel Lerdo de Tejada, “Alejandra” de Enrique Mora Andrade, “Sobre las Olas” de Juventino Rosas, entre otros.

Uno de los vales más reconocidos es “Sobre las Olas” de Juventino Rosas, la cual estrenó en 1890. Éste es sin duda una de las melodías de vals más conocidas del siglo XX.

Rosas, lo había compuesto en una mesa de cocina, y escuchando el ruido del agua de una fábrica cercana cuando vivía en el aún pueblo de Santa María Cuautepec, hoy Cuautepec de Madero. El vals se tocó durante un año solamente en Cuautepec, pero al interpretarlo en la Ciudad de México, se hizo popular entre las orquestas capitalinas. Fue Miguel Ríos Toledano quien transcribió al piano el vals y le bautizó como “Sobre las olas”. La casa editorial Wagner and Levien publicó la partitura de esta pieza, luego de que el mismo Rosas les vendiera los derechos de autor por muy pocos pesos.

Hoy en día muchas de estas obras cuentan con fastuosos y desarrollados versos, los cuales fueron interpretadas por artistas de la talla de Pedro Infante como lo es el caso de “Dios nunca muere” de Macedonio Alcalá; “Julia” de Francisco Mouré Holguín interpretada por Javier Solís, entre otros.

4.3 EL VALS CRIOLLO PERUANO

No se conoce con exactitud la génesis o el proceso de aparición del vals criollo, pues no ha sido suficientemente estudiado. Probablemente el resurgimiento y gran apogeo que tuvo la zarzuela española durante esos años en Lima haya influido en la formación del vals criollo, después que el vals vienés llegara a mediados del siglo XIX. En general, algunos estudios ubican el punto de partida del vals criollo desde finales del siglo XIX a inicios del siglo XX.

Algunos hechos históricos son mencionados como punto de partida. No podemos mencionar fechas definidas, pero sí un referente histórico cultural.

Desde mediados del siglo XIX, se dieron una serie de acontecimientos como la Guerra del Pacífico en 1879 que trajo consigo pérdidas económicas, de territorios y tensiones sociales que llegaron a marcar fuertemente la dirección sociopolítica y económica del país. Las guerras civiles que se dieron llegaron a afectar fuertemente la estabilidad y la memoria de una sociedad que necesitaba reconstruirse.

Los dramáticos episodios que vivieron los peruanos durante la guerra, marcaron un antes y un después en la historia del Perú. Durante el periodo del conflicto, la situación era incierta para las clases altas y mucho más para las clases populares dejando en evidencia las grandes divisiones sociales y la pobreza que se acentuaba. Para muchos, la música sirvió como manifestación cultural, se utilizó como fuente de inspiración e instrumento de creación para expresar emociones, sentimientos y experiencias vividas durante y después de los sucesos acontecidos.

Lloréns y Chocano (2009) lo asocian al periodo que va desde el final de la guerra con Chile en el año 1883, hasta comienzos de la segunda década del siglo XX, la Primera Guerra Mundial.

Lo sufrido por la sociedad limeña debido a la gran magnitud de los acontecimientos, principalmente por la clase menos privilegiada o con menores ingresos en su economía, no quedó del todo olvidado. En los últimos años del siglo XIX el surgimiento del vals criollo en las clases populares tuvo un factor determinante para su creación.

Por otro lado, Stein (1986), señala los inicios en el siglo XX: “El vals criollo se originó en Lima entre 1900 y 1910 y se convirtió en la tendencia principal de la música de la clase trabajadora urbana en los años 20 y comienzos de los 30”. (p.90)

“Felipe Pinglo en su libro: A un siglo de distancia afirma: Del vals, que vino de Austria con Johann Strauss, nació nuestro vals criollo. Llegó con ‘El Danubio Azul’, con ‘Voces de primavera’, con ‘Sangre vienesa’, con tantos otros.

Don Ismael Portal (1863-1934), dijo que la entrada del vals, en Lima, fue triunfal. El primero que escuchó fue ‘A orillas del Danubio’. (Zanutelli, 1999, pág. 20)

No podemos dejar de mencionar a Lloréns (1983) que, por su parte, se refiere siempre al “waltz vienés”, dando por sentado la procedencia vienesa del vals peruano sin mayores apuntes al respecto.

¿Cuáles fueron los principales grupos sociales receptores de esta música y cómo se llegó a dar su acogida? Algunos estudios realizados anteriormente señalan que los valeses se tocaban en los salones aristocráticos de Lima en el siglo XIX, siendo acogidos mayoritariamente por la alta sociedad.

Con respecto a esto, Rohner (2018) afirma que los primeros valeses que sonaron y se bailaron en Lima lo hicieron en estos espacios y de ahí fueron llevados a los espacios privados de los grupos populares.

Santa Cruz (1989), basándose en los escritos de Manuel Atanasio Fuentes (1867), donde se señala que la enseñanza de bailes como el vals lo daban personas de raza negra, indica que la afición a los valeses se dio de manera simultánea tanto en las clases altas y medias como en las clases populares.

Concluyendo de que los valeses provenían de raíces europeas, es probable que su llegada a Lima haya sido incorporada a través de espacios reservados para las élites limeñas, siendo estas su primer público. Es necesario señalar que Lima no fue el único lugar donde llegó el vals, sino también, a ciudades como Cusco y Arequipa.

Ejemplo de esto es Luis Duncker Lavalle, compositor y pianista arequipeño, entre cuyas obras destacadas tenemos los valeses “Luz y Sombra”, y “Quenas” (Serván, 2014).

¿Nos preguntamos el por qué dentro de tantos géneros musicales el vals fue escogido como el principal del repertorio musical? Rohner (2018) nos señala que la respuesta está en el posicionamiento social que quería adoptar un grupo de la clase popular frente a una sociedad que era dominada por las clases altas, para ser vistos como personas “decentes”, es decir, de una

forma más respetable, no como negros ni indios, sino como criollos. Ellos tenían la idea de que el vals les concedería, quizá inconscientemente, ese logro.

El vals criollo forma parte de la música popular limeña, también conocida como música criolla y del patrimonio cultural del Perú, pues comprende ciertas expresiones que una gran parte de la población peruana reconoce como parte substancial de las características culturales que le otorgan una identidad particular.

Algunos de los autores mencionados que tienen su enfoque en el estudio del vals criollo formulan varios análisis bastante cercanos, no sobre sus orígenes que para todos siguen siendo bastante vagos, sino sobre su estatus cultural y social a la vuelta del siglo XX, momento en el que aparece y se consolida. Todos ellos concuerdan en ver el vals como el género máspreciado del repertorio criollo peruano y meramente reservado a las clases populares más desfavorecidas:

Raúl Romero (1988, como se citó en Borrás, 2012): “A fines del siglo XIX, el llamado repertorio criollo se fue conformando por aquellos géneros originalmente foráneos que fueron adquiriendo paulatinamente caracteres locales y propios. En sentido estricto, fueron el vals, la polca y la marinera los géneros que experimentaron mayor arraigo entre los músicos limeños, aunque con primacía del primero de los nombrados”.

“Niko Cisneros escribió en torno de la evolución del vals: “Al comenzar el siglo XX el vals jaranero tenía supremacía en las reuniones. La movilidad en el baile aumentaba y los cantores lo interpretaban en los solares y callejones en forma aguda. Gustaban de imitar a los artistas vocales de las compañías de ópera que nos visitaban, único espectáculo público musical de la época”. (La Crónica, 1960, citando a Manuel Zanutelli, como se citó en Borrás, 2012).

Steve Stein (1982, como se citó en Borrás, 2012): “... la estrecha identificación de la música criolla con las masas populares llevó al total rechazo de tal música por parte de las clases alta y media de Lima. La antipatía exhibida por estos últimos grupos hacia la expresión popular alcanzó tal virulencia que los músicos de clase baja a menudo sufrieron agresiones verbales y, en ocasiones físicas, cuando llevaban abiertamente sus guitarras en vecindarios aristocráticos”. Añade: “Se tocaba y cantaba vales exclusivamente en los callejones populares de la ciudad”.

Una característica de esos barrios era la existencia de callejones que se componían de corredores largos con puertas en ambos lados que conducían a viviendas pequeñas, las cuales contaban con una sola habitación, un ambiente para la cocina y otro llamado corral para la crianza de animales domésticos. Al fondo del callejón se encontraba una virgen o santo patrón, además del famoso caña que le da el nombre al callejón de un solo caño. Es en estos callejones donde nace y se ejecuta el vals criollo.

El primer registro que se tiene sobre esta nueva expresión musical es de Abelardo Gamarra, conocido como el Tunante. Vivió en diversos barrios populares de Lima después de mudarse a la capital cuando entraba a la adolescencia. Él fue el autor del primer vals con letra, *Ángel hermoso*, cuya música le pertenece a su prima Zoila Gamarra. Este vals fue creado en Arequipa en 1885, cuando fue a pasar una temporada en dicha ciudad en la casa de unas primas.

Una de ellas, quien era excelente pianista, le pidió a nuestro poeta que improvisara una letra y él, que se encontraba en lo alto, lo hizo rápidamente arrojándole la letra aquella por la ventana, a la vez que decía: “Niña, recibe esta paloma”. La prima Zoila Gamarra, inmediatamente le puso música naciendo así el primer vals peruano.



Abelardo Manuel Gamarra Rondó
El Tunante

Nació en Sarin, Provincia de Huamachuco región de la libertad, el 31 de agosto de 1852. Sus padres fueron Don Manuel Guillermo Gamarra y Jacoba Rondó Quezada.

En 1870, ingresó al Convictorio de San Carlos para estudiar medicina, pero ganando por la afición literaria, abandona las letras académicas y se entrega de lleno a sus actividades de escritor, destacándose como autor teatral, crítico literario, periodista, compositor y político.

En el ambiente musical es recordado, pues fue él quien bautizó con el nombre de “MARINERA” a ese baile que antes de la guerra de Pacífico era llamado en el Perú “ZAMACUECA”. El mismo fue llevado a Chile y volvió con el nombre de “CHILENA” o simplemente “LA CUECA”. (DiarioInca, 2020).

Abelardo Gamarra nos dejó bellos vales criollos, de los cuales podemos mencionar su legendaria obra “Canto a Luis Pardo”, conocido también como “La Andarita”, historia real del bandolero Luis Pardo Novoa, hijo del pueblo de Chiquian en el norte de Perú; “La Oruga”, “Radiante Espiritual”, las cuales fueron musicalizadas por el maestro Justo Arredondo.

Abelardo Gamarra, “El Tunante”, falleció en la ciudad de Lima en el año 1924 (Hurtado, 2007).

4.3.1 Primera etapa: la Guardia Vieja

Esta primera etapa está comprendida desde fines del siglo XIX hasta el comienzo de los años 30 aproximadamente. A los exponentes de esta primera etapa, se les conoce como la “Guardia Vieja” y son una generación de músicos y compositores a los que se les considera como los padres del vals criollo inicial y que hasta el día de hoy se les reconoce como una leyenda musical. Rohner (2018) se refiere a ellos como *la etapa mítica del vals criollo* debido a que la información documental no era suficiente.

Los investigadores confrontan un gran problema al dar respuesta con respecto a los compositores de la Guardia Vieja. La idea de autor al comienzo de este siglo no parecía muy establecida en el mundo de la canción popular limeña. El ejemplo más claro que se puede mencionar es el de las 172 canciones grabadas por Montes y Manrique en 1911, en la cual todas aparecen como anónimas.

Los músicos y compositores criollos de la Guardia Vieja eran personas que se dedicaban a las artesanías en general y las labores de construcción. A la gran mayoría de ellos no se les otorgaba ningún beneficio económico en su labor artística, siendo muy escasos los que podían vivir exclusivamente de la música. Dichos compositores no tenían para ese entonces mucho interés en registrar oficialmente sus obras, ya que no había ningún incentivo económico para hacer valer los derechos de autor sobre temas que no iban más allá de la ocasión festiva, y que muy rara vez se oían fuera de las jaranas o de los barrios populares (Llórens, 1983).

Para ese entonces no existía una industria musical que promoviera una visión comercial de la música tal como podemos ver en la actualidad, ni tampoco se tenían ideas exactas con respecto a la propiedad intelectual. Muchas de esas canciones tomaban letras de poesías o melodías que ya existían para su creación. La creación era transmitida de compositor a intérprete por medios orales y bajo ciertas condiciones musicales artesanales y sin registrarse por medios gráficos. Sería también en esos barrios populares en donde iría germinando la esencia del vals criollo, a través de las presentaciones musicales que se daban en las llamadas “jaranas” (Llórens, 1983).

“Las improvisaciones de los compositores repentistas eran celebradas durante fiestas de toda laya. Muchos de estos trovadores espontáneos tomaban trozos de zarzuelas y de poemas publicados en el Almanaque Bristol, y los musicalizaban sin rigor técnico. Estas obras eran aprendidas desordenadamente de oído, por terceros quienes las repetían en cuantas jaranas frecuentaban...” (Tarrillo, 1989, pág. 52)

Podemos destacar que la generación criolla de la Guardia Vieja se desenvuelve sin la presencia generalizada de los medios de difusión. Las influencias musicales internacionales que recibe provienen de fuentes que utilizaban canales más tradicionales de propagación. Entre ellos mencionamos las funciones de teatro (ópera, zarzuela...), las retretas públicas que ofrecían las bandas militares, además de los pianitos ambulantes o portátiles que la mayoría de las veces eran alquilados para amenizar o animar las reuniones a la espera de los músicos y guitarristas o también para los paseos campestres que se daban en los alrededores de la ciudad. Los músicos que conformaban la Guardia Vieja, por ser compositores que por lo general no tenían una preparación técnica ni formal, debieron recoger sus ideas musicales foráneas de los temas y

géneros de moda que se difundían a través de los medios mencionados, ya que no podían leer las partituras que aparecían en diversas revistas limeñas o que vendían las casas de música.

Cuando empiezan a extenderse por la capital los modernos medios de difusión, a fines de la segunda década del siglo XX, la Guardia Vieja ya había plasmado sus estilos característicos, marcando una etapa en el desarrollo y crecimiento de la música criolla peruana. (Llórens, 1983)

A. Autores e intérpretes de la Guardia Vieja

Algunos autores intentaron identificar a estos creadores iniciando un grupo de personas de la Guardia Vieja, donde aparecen los representantes históricos generalmente bien conocidos por haber dado origen a composiciones muy famosas, siempre cantadas, pudiendo así salir del anonimato. Según Lloréns (1983), Eleazar Valverde y Raúl Serrano en su obra “El libro de oro del vals peruano”, mencionan algunos de los creadores donde aparecen 24 nombres entre los cuales se encuentra el poeta colombiano Julio Flores, autor del poema “El Guardián” y Carlos Gardel, quien, a pesar de ser argentino, aparece nombrado porque fue intérprete con su colega Razzano de un vals del poeta peruano Federico Barreto. Fuera de ellos, los otros sí son autores e intérpretes que han sido los creadores del vals: Abelardo Gamarra, Justo Arredondo, José Savas Libornio, Juan Peña Lobatón, Federico Barreto, Oscar Molina Peña, Nicanor Casas, Alejandro Ayarza, Pedro Bocanegra, Carlos A. Saco, Alberto Condemarín, Víctor Correa Márquez, Guillermo Suárez, Alejandro Sáez, Manuel Covarrubias, Nicolás Wetzell, Filomeno Ormeño, Braulio Sancho Dávila, Benigno Ballón, Máximo Bravo y David Suárez (Valverde & Serrano, 2000: 19).

Vale la pena mencionar brevemente a uno de estos autores, Alejandro Ayarza, conocido también como “Karamanduka”, una conocida figura en el ambiente criollo. Nació en Lima el 21 de Julio de 1884, fue militar hasta el grado de Mayor de Caballería, pero también era criollo convicto y jaranista. Por su juventud fue el engreído de los de la última “Palizada”, grupo que seguía a los que nacieron patrióticamente en los negros días de la Lima ocupada, en el conflicto del Pacífico.

De acuerdo a Leyva (1999, como se citó en Bustamante, 2007) por ejemplo, a “ [...] Alejandro Ayarza, le correspondió tal vez el primer intento de asumir el vals criollo por un grupo social distinto a su legítimo creador”, es decir por una persona de los sectores dominantes.

“Alejando Ayarza ‘Karamanduka’, creó el primer vals de éxito que todo Lima cantó a toda voz, no solo atraía la quebrada insolencia de sus estrofas, el culto por lo peruano, sino también su cadencia en la cual estallaba el contenido rítmico de una picardía, que, aunque de estirpe andaluza era peruana y limeña, esta era La Palizada”. (Rose, 1968)



Señor Alejandro Ayarza

Publicamos el retrato del joven autor nacional, señor Alejandro Ayarza y una vista de su obra recientemente estrenada en el teatrillo «Victoria», con franco éxito.

La revista *Musica peruana*, letra y música de Ayarza, ofrece la meritoria

particularidad de ser genuinamente nacional, con un criollismo legítimo, de buena cepa. Novedosa relativamente dentro de los moldes de las revistas, se impone por su soltura, por su audacia y por cierta original valentía para presentar las cosas. Los cuadros son animados, pintorescos, y se conoce que el autor es persona que conoce Lima á todas horas y en sus más características fases.

La música es ligera y ha tenido su autor el tino de recordar con ella aires netamente nacionales que ya se van perdiendo y que apenas recuerdan algunos aficionados á las viejas cosas de sabor puramente criollo. La *cundia*, el *agua de nieve*, la *zaña*, la *marinera* y el *huaynito* son legítimos, fáciles y agradables al oído.



Revista *Música Peruana* de Alejandro Ayarza; tomado de *Variedades*, 7 de diciembre de 1912, página 1147.

El vals criollo de la Guardia Vieja cuenta con una característica que lo hace distinguir y diferenciarse de un vals foráneo, que es la formación de una esencia impregnada por la cultura limeña que lo caracteriza de una manera única y especial.

Se ha recogido como referencia algunos valeses que fueron producción de la Vieja Guardia, los cuales son muy conocidos hasta la actualidad:

EL GUARDIÁN

Nota: Su autor fue el poeta colombiano Julio Flores,
según el documental de la canción criolla por Aurelio Collantes (Lima, 1972).

La música pertenece a Juan Peña Lobatón, limeño.

Yo te pido guardián que cuando muera

Borres los rastros de mi humilde fosa

No permitas que nazca enredadera

Ni que coloquen funeraria loza

Una vez muerto quedo en el olvido

Y mi existencia quede terminada

Es por eso guardián que yo te pido

Que sobre mi tumba no permitas nada

Deshierba mi sepulcro día a día

Arroja lejos el monto de tierra

Y si va a llorar la amada mía

Hazla salir del cementerio y cierra

Una vez muerto quedo en el olvido

Y mi existencia quede terminada

Es por eso guardián que yo te pido

Que sobre mi tumba no permitas nada

TUS OJOS

(AUTOR: ALFONSO DE SILVA)

Tus ojos que contemplo con delirio

Los quiero y los adoro con empeño

Tienen la palidez de mi martirio

Y la dulce mirada del ensueño

¡Ay! Y la dulce mirada del ensueño.

Es por eso que de ellos me enamoro

Y hasta el fondo de mi alma me embelesan

Me hacen llorar de pena cuando lloran

Y me llena de amor cuando me besan

¡Ay! Y me llena de amor cuando me besan.

Bendito sea el amor, bendito sea

¡Oh! imagen adorada de mi ensueño

Déjame que te cante y tu alma sepa

Por qué quiero tus ojos con empeño

¡Ay! Por qué quiero tus ojos con empeño

Es por eso que de ellos me enamoro

Y hasta el fondo de mi alma me embelesan

Me hacen llorar de pena cuando lloran

Y me llena de amor cuando me miran
 ¡Ay! Y me llena de amor cuando me miran.

Entiendo y sé el porqué de tu tristeza
 Hermana de mis mismas amarguras
 Por eso es que en tus ojos se reflejan
 Amores, sufrimientos y dulzura
 ¡Ay! Amores, sufrimientos y dulzura.

La existencia de este vals lo ubicamos por la grabación del dúo Montes y Manrique en el año 1911 en la ciudad de Nueva York. En 1917, el sello Víctor grabó este vals con el dúo Almenerio Sáez y posteriormente por otros más, existen hasta versiones argentinas de este vals.

LA PASIONARIA

(ANÓNIMO)

Aquí está la Pasionaria
 flor que cantan los poetas;
 los poetas cuando cantan
 cantan penas y tristezas.
 Vengo a que todos me desengañen
 aunque me cueste luego morir;
 vengo a arrancarte

¡ay! de otros brazos,
vengo por lo que es mío,
vengo por ti.

Me dicen que no me quieres
a mí que tanto te amaba;
me dicen que me abandonas
y yo no les creo nada.

Existen muchos otros valeses de la época, con características similares a los ya mencionados. Los autores de estos valeses han caído en el olvido, como se explicaba anteriormente, llegando así a convertirse en nuestros días como producción anónima o no registrada.

El vals criollo, al pasar de los años, ha logrado ocupar un importante lugar en la memoria de las personas que se identifican con él, llegando a ser parte esencial del patrimonio cultural ligado estrechamente con la historia peruana.

4.3.2 PERIODO CRÍTICO

Con el paso del tiempo, Lima estaba adquiriendo las diversas características de una ciudad moderna y comenzó a aparecer los medios masivos de difusión musical. Se debe recordar que el uso de estos medios de difusión empezó a popularizarse en el mundo con la producción

industrial del fonógrafo en los primeros años del siglo XX, marcando el comienzo una nueva era en cuanto a la propagación de la música. La ventaja de este aparato es que era práctico y accesible para el uso en el hogar, se podía oír en cualquier momento las canciones que estaban de moda todo tipo de música y sonidos que la creciente industria disquera lanzara al mercado.

Los artistas vieron en el fonógrafo la oportunidad de ser escuchados por más personas de las que cabrían en un teatro y en distintos lugares a la vez, todo esto sin la necesidad de estar presente. Con este modo, se formaba un nuevo proceso en la difusión de las modas musicales y la distinta relación entre el músico y su audiencia bajo una dinámica que sería reforzada a medida que iban apareciendo y desarrollando otros medios modernos de difusión musical.

El fonógrafo en Lima, hasta antes de 1920, no parece haber alcanzado más que una audiencia reducida y limitada a las clases altas y a los sectores que vivían atentos a las novedades técnicas del mercado internacional. A pesar del aumento de sus oyentes en la capital, al momento que iban apareciendo aparatos técnicamente superiores y cada vez con un costo menor, pudiendo así llegar a muchos hogares de las clases medias y populares, la música peruana durante las tres primeras décadas del siglo apenas alcanzó a ser registrada en roscos.

Probablemente no contaba todavía con un público consumidor suficientemente numeroso para hacer rentable una producción masiva de temas musicales que sólo eran populares entre los gustos locales de sectores con bajo poder adquisitivo. La idea de iniciar en Perú una fábrica de discos para absorber la producción artística nacional no fue muy atrayente en esa época para las empresas fonográficas, las cuales tenían sus sedes en Estados Unidos y Europa.

Las grabaciones y ediciones comerciales de músicos populares peruanos, realizadas esporádicamente, que se registraron antes de 1930 respondían más bien a satisfacer el gusto por lo exótico que el público norteamericano mostraba frente a las expresiones artísticas de otros países.

Uno de los primeros conjuntos criollos peruanos que registró sus voces en el disco para ediciones comerciales fue el dúo conformado por Eduardo Montes y César Manrique, los “Padres del criollismo”, precursores que en realidad no dejaron una verdadera huella. Muchas de las personas que vivían para ese entonces expresaban que no eran tan buenos cantando, tenían problemas de afinación.

Ellos viajaron en 1911 a Estados Unidos para que la empresa *Columbia Phonograph & Company* imprimiera discos con temas populares de la costa peruana, por cuenta de la casa *Holting y Cía.* de Lima que financió su viaje. Llegaron a editarse 91 discos dobles con 182 piezas, muchas de las cuales no estaban registradas pero que eran muy conocidas en esos años, como Luis Pardo, La Palizada y San Miguel de Piura.

“Consideramos que los discos que la Columbia hace de Montes y Manrique son un hito en la historia de la música popular peruana porque constituyen el punto de encuentro inicial entre las dinámicas globales de los medios de difusión y las prácticas musicales locales. A su vez, este punto de encuentro va a iniciar una gran transformación en la práctica musical de los sectores populares limeños, y que llevará en poco tiempo al declive de la etapa anterior (Guardia Vieja) y el inicio de la modernización en la producción musical criolla, surgiendo una nueva generación de compositores”.

(Lloréns & Chocano, 2009, pág. 108)

Podemos decir, entonces, que los modernos medios de difusión influyeron considerablemente sobre los gustos populares de la población limeña, en una dinámica que venía controlada desde el extranjero por la creciente industria cultural norteamericana, expandiéndose en poco tiempo sus efectos hacia los más numerosos sectores de la ciudad.

Las nuevas preferencias que tenía el público local, influyeron sobre los artistas capitalinos hasta el punto de verse obligados a incluir en sus repertorios musical los géneros internacionales del momento, especialmente el fox-trot, one-step, tangos, boleros, pasodoble, etc. El ciclo se completaría cuando los compositores populares limeños adaptaran sus creaciones a los estilos foráneos que predominaban, asimilando varias de sus características musicales para poder luego ser aceptados por la audiencia local y poder ser admitidos finalmente en los medios de difusión modernos.

A este fenómeno, ubicado a finales de la década de 1910, se le conoce también como el período crítico de la canción criolla. El vals y la polca criolla, alrededor de los años 1920, ceden posiciones hasta casi desaparecer (Santa Cruz, 1977). Los temas de la Guardia Vieja, que hasta entonces eran muy escuchados en las jaranas de barrio o callejón y en las fiestas populares, tuvieron una competencia fuerte y desigual con la música de moda extranjera, siendo desplazados durante cierto tiempo de casi todos los ambientes criollos, incluso de los mismos callejones limeños.

La mayoría de los músicos populares de Lima, que antes de 1920 ya habían madurado sus estilos, correspondientes a la Guardia Vieja, frente a esta situación, no pudieron o no quisieron adaptarse a los nuevos cambios de la moda musical. De este modo, el período crítico de la canción criolla, ubicado entre 1920 y 1925 y motivado por los cambios socioculturales que

atravesaba la ciudad, marcó el final de una modalidad en la difusión y producción de la música popular limeña. Así concluía lo que llamamos la Guardia Vieja criolla, pero se iniciaba una nueva época.

La transformación de Lima alteró también la dinámica de la creación, difusión y producción musical, cambios que se plasmarían en la siguiente generación de compositores criollos.

4.3.3 Etapa de Felipe Pinglo Alva

En los años 1920s fue muy difícil para los jóvenes compositores e intérpretes limeños el ser forzados a aprender y ejecutar los nuevos ritmos, incluso en las jaranas de callejón, pues al no adaptarse perderían oyentes y popularidad.

Basta mencionar el nombre de Felipe Pinglo para iniciar esta nueva etapa en la música popular criolla.

El paso de la primera etapa (Guardia Vieja) a la segunda está marcado por la figura de Julio Felipe Federico Pinglo Alva, conocido también como “El Bardo inmortal”. Destacado músico y compositor peruano, nacido en Lima el 18 de julio de 1899. Considerado uno de los máximos exponentes de la música criolla.

Los primeros años de Pinglo fueron en una casita de la calle El Prado en Barrios Altos, casi a las afueras de la ciudad (Leyva, 1999). Para ese entonces, Perú vivía como la República Aristocrática, un periodo conocido por ser gobernada por el Partido Civil que a pesar de sostener una aparente estabilidad política e impulsar un crecimiento económico apoyado en capitales inglesas, ignoraba a las clases populares y a los cambios en la sociedad.



Casa de Felipe Pinglo en El Prado, Barrios Altos.
Foto por Marco Gamarra Galindo.

Lloréns (1983) nos menciona que a pesar de cualquier situación que estuvieran pasando las personas en el barrio, siempre se encontraban motivos para celebrar y fiestas donde bailar al son de la música de moda: vales, polcas, marineras, tristes, yaravíes, mazurcas y cuadrillas.

Desde muy temprana edad, Pinglo se acercó a la lectura, motivado por la afición a la literatura de una familia paterna la cual estaba conformada por muchos educadores (Leyva, 1999) y a la música por medio del rondín, instrumento con el que aprendió a interpretar los temas que estaban de moda (Miranda, 1989).

A los 15 años, Felipe decidió irse de su hogar familiar y Víctor Correa, músico y compositor amigo de Pinglo, lo acogió en su casa.

Felipe Pinglo, crece y vive en un ámbito donde la música criolla estaba muy presente, pero también le gustaba mucho la música extranjera.

Cuando Pinglo tomó en sus manos su necesidad de contar y de cantar, no eran buenos tiempos para el criollismo peruano. El tango y el bolero, a través de los discos y el cine, hacían que el vals criollo se fuese desapareciendo, sin embargo, Pinglo en cierto grado,

se inspiró de aquellos ritmos fraternales e intrusos para someterlos a su propio talento, su estilo musical. En el tango, por ejemplo, Pinglo acepto su importancia temática, su urbanismo descriptivo de personas y paisajes citadinos, pero dentro de cánones musicales y situaciones inconfundiblemente de los limeños. Fueron muchas sus creaciones extraordinarias. (Rose, 1968)

Era la época del vals Boston, one-step, tango, fox-trot, pasodoble y bolero. Así como las generaciones pasadas tuvieron grandes influencias por la música europea especialmente la española, pero también la vienesa, francesa, alemana y polaca (Santa Cruz, 1989) la nueva generación lo estuvo por la música de Estados Unidos y Latinoamérica. Pero si algo marcó verdaderamente la diferencia con la generación predecesora, fue la nueva forma de audición que impuso la industria fonográfica (Rohner, 2015).

El inglés no estaba dominado en las clases populares; tanto los compositores, intérpretes y el público carecían de dicho conocimiento. La necesidad llevó a que los compositores inventaran letras en castellano basadas libremente en la traducción del título que aparecía en las etiquetas de los discos importados.

El Bardo no se quedó atrás con esta iniciativa. Al escuchar las canciones en inglés que estaban de moda para ese entonces, Pinglo escribía ingeniosas letras en castellano y sus colegas luego las cantaban en las distintas fiestas de Lima (Santa Cruz, 1989).



Felipe Pinglo en la década de 1920.
Fotografía perteneciente a la colección privada de la familia
Carcelén Pinglo.

Felipe Pinglo Alva, “El Bardo”, es el modelo del criollismo de todos los tiempos, con sus letras llenas de crónicas políticas de la crisis de la época. Produjo aproximadamente 300 canciones, muchas de ellas perdidas o conocidas solamente en forma fragmentadas. Algunas de las canciones difundidas fueron “El Plebeyo”, “Rosa Luz”, “El espejo de mi vida”, “La Oración del Labriego”, “Sueños de Opio”, “El Huerto de mi amada”, “El Canillita”, “Pobre Obrerita”, “Pasión y Odio”, “Amor Traidor”, “Melodías del Corazón”, “Celos”.

El primer éxito público para Felipe Pinglo se da en la década de 1930 con el estreno del vals “Rosa Luz” en el Teatro Apolo en 1929, a cargo del cantante norteño Alcides Carreño. Un año después, el mismo Alcides junto con su hermano Giordano estrenaron “El plebeyo” en el Teatro Alfonso XIII del Callao (Miranda, 1989).

Durante los primeros años de esta década, Pinglo escribió sus más logradas y celebradas canciones, algunas de las cuales, además de ser interpretadas en las radios y teatros de Lima, aparecieron en los principales cancioneros de Lima, evidenciando la popularidad que su obra alcanzó.

ROSA LUZ

La morena Rosa Luz es mi beldad
a quien amo con todito el corazón
saborea las delicias del cariño
ella vive muy feliz con su pasión

En sus ojos se refleja la ansiedad
porque libe de sus labios el amor
entre besos y suspiros sollozantes
me confiesa que su vida es mi afecto y mi calor

Siempre dicen que el cariño nace así
como nace entre el follaje una flor
sin que nadie la regara ni advirtiera
era sola en el mundo del amor

Sus miradas con las mías se cruzaron
una tarde de otoño que pasó
y en el fuego de sus haces convergieron
los ideales de dos seres en un solo corazón
Todo cambia y en sus ojos hoy no encuentro
las miradas que ese otoño descubrí
será acaso que mis pupilas no miran

o quién sabe si ella no pensaba en mí

Cruel martirio se apodera del querer
y los celos me hacen la vida un sufrir
tengo miedo de que broten de otros labios
las promesas de cariño que ella oyó de mí.

————— o —————

EL PLEBEYO

La noche cubre ya con su negro crespón
de la ciudad las calles que cruzan las gentes
con pausada acción;
la luz artificial con débil proyección propicia la penumbra
que esconde en su sombra venganza y traición.

Después de laborar vuelve a su humilde hogar
Luis Enrique el plebeyo, el hijo del pueblo,
el hombre que supo amar,
y que sufriendo está esa infamante ley
de amar a una aristócrata siendo plebeyo él.

Trémulo de emoción dice así, en su canción:
el amor siendo humano tiene algo de divino,
amar no es un delito porque hasta Dios amó,
y si el amor es puro y el deseo es sincero,
¿por qué robarme quieren la fe del corazón?

Mi sangre, aunque plebeya también tiñe de rojo
el alma en que se anida mi incomparable amor:
Ella de noble cuna y yo humilde plebeyo,
no es distinta la sangre ni es otro el corazón.

Señor, ¿por qué los seres
no son de igual valor?

El Bardo no dejó mayor rastro de algunas de sus canciones, salvo las letras que llegaron a los cancioneros y las escasas melodías que se transcribieron en partituras, pero el reconocimiento a su figura y legado desde los círculos más íntimos del criollismo puso rápidamente en manifiesto su valor para la música criolla peruana. Su obra musical ha sido declarada Patrimonio Cultural de la Nación.

Felipe Pinglo Alva, murió un 13 de mayo de 1936; no pudo apreciar en su plenitud el éxito de su música, que llegó después cuando se multiplicaron las antenas radiales. Tan solo cuatro días después de su partida, el 17 de mayo de 1936, amigos, colegas y admiradores, preocupados por guardar su producción, fundaron el Centro Social y Musical Felipe Pinglo Alva.

Cuando en una oportunidad le preguntaron a Pinglo quién consideraba él como su heredero musical, respondió sin vacilar a Pablo Casas. Tiempo después el triunfo del vals “Anita” confirmó lo dicho, y desde entonces Pablo Casas es en el criollismo Don Pablito.

A. Pablo Casas (Don Pablito)



Pablo Casas Padilla nació el 13 de marzo de 1912 en la Calle Sequión, Lima. Fue un destacado compositor peruano, considerado uno de los 10 mejores compositores de música criolla peruana.

Casas era sobrino de otro gran compositor barrioaltino, Nicanor Casas, por lo que la música criolla era una especie de herencia familiar para este gran compositor.

El primer instrumento que llegó a sus manos fue un rondín, el cual tocó maravillosamente hasta la adolescencia; luego su abuelo, al observar las grandes cualidades musicales del nieto, le obsequió una guitarra. Pasado un tiempo, llegó a dominar muy bien la guitarra y su figura se hizo presente en las jaranas que solían organizarse en las casas barrioaltinas.

Cuando Casas lanzó sus primeras composiciones, el conocido compositor Felipe Pinglo lo definió como “la mejor promesa de la música criolla”.

Puro sentimiento y buen corazón era lo que le sobraba a este pequeño moreno de Barrios Altos, quien acompañado de su fiel compañera, la guitarra, solía dedicar hermosas letras que iban al amigo, al amor, pero sobre todo a las mujeres y a su cariño bonito.

Este enamorado criollo dueño de una extensa producción, así como de una generación de 14 hijos, fue llamado en algún momento el sucesor de Felipe Pinglo. Las crónicas de 1935 cuentan que cuando el bardo inmortal estaba a poco tiempo de morir, él señaló a Pablo Casas como el indicado, fue así como la escena, cierta o no, pasó a la historia. Lo indiscutible es la influencia de Pinglo en las composiciones de Casas, todas tienen ese ritmo cadencioso. Quienes lo conocieron, como Jorge Armas, intérprete de sus composiciones, recuerda que fue entre ensayos y jaranas donde la amistad de Pinglo con Casas se fortaleció. (Arribasplata, 2012).

A los 17 años, sufrió su primera decepción amorosa, y producto de esa situación, compuso su primer vals *Desengaño*, y lleno de valentía lo cantó a su amada en la puerta de su casa. Luego siguieron muchas canciones más, entre las cuales se encuentran los valeses: Anita, Desengaño, Digna, Dos contra el mundo, Humillado, Juanita, Mal proceder, Olga, Teresita, Tiempos pasados y Vida.

DESENGAÑO

Una vez prendado me quedé
de una infiel mujer que no me supo amar,
por eso ya no quiero más amor,
me bastan los desengaños y no quiero recordar.

Por eso yo reniego siempre
la mala hora en que la amé,
al estrecharme entre sus brazos
sin cariño
y sin amor.

¿Para qué amar, para qué querer?,
mejor reír de la mujer,
así se siente un placer
y un alivio al corazón.

Así es como se vive y se goza el amor,
el amor es un sueño, pero nada es realidad.

Hoy, después de haber sufrido tanto
con esta cruel traición, que no tiene perdón,
por eso yo reniego hoy del amor,
el amor se me hace odioso y no quiero recordar.

Casas superó rápidamente aquella desilusión amorosa de su juventud, naciendo así sus valeses Olga, Mal proceder, tiempos pasados, entre otros. En el año 1936, Pablo Casas se consagró como compositor al escribir *Anita*. Dicha composición se escuchó tanto en Perú como en el extranjero. Según nos cuenta Mejía (2021), Anita era una trabajadora del mercado central.

Fue la musa a quien el compositor barriobajino dedicó ese hermoso vals. Anita fue la compañera y madre de los primeros hijos de Casas, falleciendo a temprana edad.

ANITA

Quisiera confesarte mi cariño
quisiera que comprendas mi dolor
no sé cómo podré explicarte
mi afecto, mi pasión, mi amor
más temo el llegar a fracasar.

Tal vez sea por falta de optimismo
que me haga rehusar mi confesión
no puedo soportarlo más
presiento que me aceptará
y entonces por mi triunfo cantaré.

Feliz seré,
y entre tus brazos me enterneceré
y a los acordes de un modesto vals
la dicha eterna te la brindaré.

Anita ven,
a acariciarte como anhelo yo
si tu comprendes bien la realidad
no atormentes por piedad mi ser.

Casi a finales de la década de los cincuenta fallece la esposa de su amigo Andrés Benites, quien afligido por su pérdida le pide que le escriba una composición. Consternado por lo sucedido, Casas en pocos minutos escribe sobre una servilleta el vals Juanita.

JUANITA

Por más que el tiempo pasa
no puedo olvidarla,
profunda es la pena
que lacera mi existir.

Conviértanse en martillo

los días de mi vida
por la mujer querida
que fue mi adoración.

Juanita se llamaba
mi amor mi idolatría,
la única alegría
que reinaba en mi vivir.

La muerte igual que siempre
ceñida en sus anhelos,
se llevó mi consuelo,
mi amor, mi corazón.

Conformidad le pido al redentor
para calmar mis penas
es tan intensa la desesperación
que quiere consumarme.

En ese mismo instante
pienso en mi pobre hijita
se cree tan solita
en este mundo cruel.

Este gran músico peruano falleció el 16 de enero de 1977, en el hospital Santo Toribio de Mogrovejo, casi olvidado por las autoridades de aquel entonces, quienes no reconocieron su gran aporte a la música peruana (Mejía, 2021).

B. Augusto Armando Polo Campos



Cantante y compositor peruano nacido el 25 de febrero de 1932 en Puquio, capital de la provincia de Lucanas, en el departamento de Ayacucho, Perú. Hijo de Rodrigo Polo Alzadora y Flor de María Campos. Autor de innumerables canciones de gran éxito popular tanto en Perú como en el ámbito internacional.

Cuando Augusto tenía dos años y medio, él junto con su familia se trasladó a Lima. Fueron a vivir a uno de los barrios limeños que respira más tradición y criollismo, el “Rimac”.

Desde temprana edad, Augusto Campos le gustaba escribir. Cada vez que le entregaba un escrito a su padre, él le daba una propina para incentivarlo y darle a entender que lo que hacía era valioso. A los cinco años, escribió sus primeros versos infantiles y a los ocho años, cuartetos ya más elaboradas.

Su hogar estaba lleno de cariño y criollismo. Su madre tocaba la guitarra y bajo sus enseñanzas ensayaban “Las Criollitas” integrado por las primas Margarita Cerdeña y la que luego fuera la inigualable Eloisa Angulo; sus tías Graciela y Noemí Polo “Las Limeñitas y Oswaldo Campos” del dúo Irma y Oswaldo. Su padre asistía a las grandes jaranas como animador y en las cuales asistían grandes músicos representantes del vals criollo como Samuel Joya, Montes y Manrique, Cesar Andre y hasta el mismísimo Felipe Pinglo Alva, entre otros.

Su primer vals “Bajopontina” lo compuso a sus 12 años de edad, el cual era dedicado a una linda joven llamada Gloria Velorio. A sus 13 años fue integrante del trío “Los Rimences”.

Con tan solo 20 años, dio a conocer lo que sería su primera producción ya como profesional. El popular dúo “Los Troveros Criollos” estrenan “La Jarana de Colón”, y de ahí sus éxitos fueron aumentando.

Augusto Campos, compuso su mayor éxito y canción bandera “Cuando Lloro mi Guitarra”, casi a diez años de su debut en la música peruana. El Trío “Los Morochucos” fueron los primeros en grabarla en 1962 para el sello Odeón del Perú. Ese disco tuvo un éxito nunca igualado en sus ventas durante su carrera artística, la radio lo transmitía completo ya que los oyentes lo pedían.

Una de las primeras estrellas mundiales en grabar “Cuando Lloro mi Guitarra” al estilo flamenco fue Lola Flores. También lo grabaron Raphael en vals peruano, Armando Manzanero (México), Los Hispanos (Puerto Rico), Luis Alberto Posadas y Helenita Vargas (Colombia); en Argentina casi todos los conjuntos folklóricos la tenían en sus repertorios considerándolo como suyo, aunque aclarando su procedencia peruana, también la cantante Soledad Pastorutti, etc...

CUANDO LLORA MI GUITARRA

Cansada de llamarte, con mi alma destrozada,
comprendo que no vienes porque no quiere Dios.
Y al ver que inútilmente, te envió mis palabras,
llorando mi guitarra, te deja oír su voz.

Llora guitarra porque eres mi voz de dolor,
grita su nombre de nuevo si no te escuchó
y dile, que aún le quiero, que aún espero que vuelva,
que si no viene, mi amor no tiene consuelo,
que solitaria sin su cariño me muero.

Guitarra, tú que interpretas en tu vibrar mi quebranto,
tú que recibes en tu madero mi llanto,
llora conmigo si no le vieras volver.

Augusto, fue un embajador de sentimientos quien estuvo dentro de la historia de la música peruana por su propio mérito. Por medio de sus canciones, el pueblo vuelca sus alegrías, sus tristezas y su amor por el país. Ejemplo de éstas: “Y se llama Perú”, “Contigo Perú”, “Esta es mi Tierra”, “El Grito”, entre otras. (EcuRed, 2019)

“En 1985, la Organización de Estados Americanos (OEA) lo nombró Patrimonio Cultural de las América, conjuntamente con María de Jesús Vásquez “La Reina y Señora de la Canción Peruana”, Óscar Avilés “la Primera Guitarra del Perú”, Luís Abanto Morales “El Cantor del Pueblo” y Arturo Caverro. (EcuRed, 2019)

Entre otras célebres composiciones de Augusto Campos podemos mencionar: “Regresa”, “Cariño Malo”, “Cariño Bonito”, “Cada Domingo a las 12 Después de la Misa”, “Cariño Bueno”, entre otros. Augusto murió el 17 de enero del 2018 en Miraflores, Perú.

REGRESA

Te estoy buscando, porque mis labios

Extrañan tus besos de fuego.

Te estoy llamando, y en mis palabras

Tan tristes mi voz es un ruego.

Te necesito, porque mi vida sin verte

No tiene sentido y van,

Y van por el mundo mis pasos perdidos,

Buscando el camino de tu comprensión.

Apiádate de mí, si tienes corazón,
Escucha en sus latidos la voz de mi dolor.

Pero regresa, para llenar el vacío
Que dejaste al irte, regresa, regresa,
Aunque sea para despedirte,
No dejes que muera sin decirte adiós.



CARIÑO BONITO

Donde se duerme tus ojos chinitos
Cariño bonito por donde andarás
Siento que vienen tus pies chiquititos
Cariño bonito cuando volverás
Duele tu ausencia cuando estoy solito
Cariño bonito ven, ven te quiero más
Y si no sabes que te necesito
Pasa un ratito por mi soledad
Yo sé que al verme cantando solito
Cariño bonito tendrás que llorar

Yo sé que al verme cantando solito
Cariño bonito tendrás que llorar

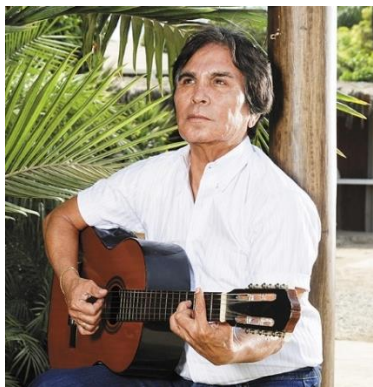
Cariño, regresa a mi lado
Ven acá cariño, yo sé que me quieres
Cariño, cariño, tu amor no se muere
Ven acá cariño, no me has olvidado

Ya te extrañaré, tú me extrañarás
Te recordare, me recordarás
Yo te buscare, tú me buscarás
Yo te encontrare, tú me encontrarás

Te perdonare, me perdonarás
Siempre te querré, siempre me querrás
Siempre te diré, siempre me dirás

Cariño, cariño, cariño
Cariño, cariño, cariño
Donde se duermen tus ojos chinitos
Cariño bonito por donde andarás

C. JOSE ESCAJADILLO



José Eloy Escajadillo Farro, es un compositor e intérprete peruano, principalmente de la música criolla, que nace el 1 de diciembre de 1942 en la provincia de Chiclayo, en el departamento de Lambayeque, al norte de Perú. Sus padres eran Pedro Escajadillo Medianero y Yolanda Farro Poggi y cuenta con 6 hermanos varones: Dante, Pedro, Bernardo, Víctor, Miguel y William.

En los años 70 da inicio su carrera como compositor, época en la cual gana muchos festivales y logra que sus composiciones sean cantadas por los más grandes intérpretes de la música peruana. Algunos de sus más célebres temas son: “Jamás impedirás”, “Yo perdí el corazón”, “El Artista”, “Que somos amantes” “El viejo y el mar”, “Huellas”, “Las horas que perdí”, “Cuando Llegue la Hora”, entre otros.

CUANDO LLEGUE LA HORA

Cuando llegue la hora de partir
no quiero que me mires con dolor
piensa que ha sucedido, lo mejor
y que ya estaba escrito
nuestro adiós...

Y no te preocupes, más por mí,
ya encontraras la forma de olvidar
Prescindiendo de todo, prescindiendo de ti
hasta del mismo instante en que te conocí

Cuando llegue la hora, la final de este amor
se morirá la historia que escribimos los dos
y por todas las calles escucharas mi voz
y el ultimo te quiero que mi boca cayo

Cuando llegue la hora la final de este amor
no haré cómplice al vino del inmenso dolor
cerraré los caminos que conducen a ti
hasta que llegue el día
hasta que llegue el día que te mueras en mí.

“En relación con la vertiente del pop internacional, a partir de los años 60 surge una nueva variante en la producción musical criolla, y que es comúnmente llamada “vals romántico” o “melódico”. Esta tendencia logra bastante popularidad, estando entre sus más conocidos compositores José Escajadillo Farro, Juan Mosto Domecq, Pedro Pacheco, y Félix Pasache”. (Lloréns & Chocano, 2009)

Las composiciones de José Escajadillo han sido interpretadas por grandes cantantes de la música criolla como: Eva Ayllón, Lucha Reyes, Armando Manzanero, Lucila Campos, Lucía de la Cruz, Óscar Avilés, entre otros; así como intérpretes de otros géneros como: Gianmarco y William Luna.

4.3.4 REPRESENTACION FEMENINA EN EL VALS CRIOLLO

“La imagen del vals criollo está aún en nuestros días estrechamente asociada a la de los creadores y artistas que lo hicieron nacer y lo interpretaron. En este panteón bien poblado, las intérpretes femeninas tienen un lugar preferencial. Desde la mítica Limeñita de los años treinta cuyo recuerdo está aún vivo, numerosas mujeres dieron al vals sus cartas de nobleza. Pensamos desde luego en Jesús Vázquez, una cantante cuya voz y belleza embrujaron a más de un criollo, en Chabuca Granda, verdadero emblema nacional”. (Borras, 2012)

Existen muchas compositoras e intérpretes del género, entre ellas podemos mencionar a: Teresa Vásquez, Eva Ayllon, Clara Aguilar, Esther Granados, Alicia Lizárraga, Amparo Baluarte, Serafina Quinteros, Lucha Reyes, Delia Vallejos, Eloísa Angulo, Luisa y Juana Estrella (Las Estrellitas), Las Criollitas (Hermanas Polo), Alicia Maguiña, entre otras.

Según nos comenta Borrás (2012) “La presencia femenina es un fenómeno relativamente tardío según. Podríamos decir que, hasta mediados de los años 1930, la canción criolla es compuesta y cantada casi exclusivamente por hombres”. También nos menciona que “El vals, la polca y la canción criolla en general, como los otros géneros populares que les son contemporáneos (el tango, el son, el bolero, la ranchera, etc.) hacen de la relación amorosa un tema mayor” (Borrás, 2012).

A. Chabuca Granda



María Isabel Granda Larco, conocida artísticamente como “Chabuca Granda”, fue la compositora y cantautora peruana más universal. Nació el 3 de septiembre de 1920 en Las Cotabambas Aurarias, asentamiento minero ubicado en el distrito de Progreso, en la provincia de Grau, en el departamento de Apurímac, Perú. Sus padres fueron el ingeniero de minas Eduardo Granda e Isabel Susana Larco Ferrari de Granda.

Era apenas una niña cuando en 1923 la familia decidió trasladarse a Lima. A los 12 años descubrió su vocación por la música y durante su juventud ingresó a la Asociación de Artistas Aficionados, participando en teatro y ópera. Formó el dúo Luz y Sombra junto a Pilar Mujica cantando música mexicana. Luego junto a las hermanas Martha y Rosario Gibson conformó un trío presentándose en Radio Miraflores y Radio Nacional. (Historia Peruana, 2021).

El 13 de mayo de 1942, contrajo matrimonio con Enrique Demetrio Fuller Da Costa, con el que tuvo tres hijos. Lamentablemente el esposo de Chabuca veía inmoral que ella fuese compositora de vales criollos, a tal punto que la acusó de conducta deshonesto, por lo que en 1952 terminó su matrimonio. En sus últimos años interpretó un repertorio ligado al renacimiento de la música negra afro-peruana. (Moreno, De la Oliva, Moreno, & Ramírez, 2021)

Su carrera como compositora inició en los años 1948 con el vals “Lima de Veras”, seguido de “Callecita encendida”, “Zaguán” y la marinera limeña “Tun tun... abre la puerta”. Uno de sus más emblemáticos vales es “La Flor de la Canela”.

LA FLOR DE LA CANELA

Déjame que te cuente, limeña

Déjame que te diga la gloria

Del ensueño que evoca la memoria

Del viejo puente, del río y la alameda

Déjame que te cuente, limeña

Ahora que aún perfuma el recuerdo

Ahora que aún mece en su sueño

El viejo puente del río y la alameda

Jazmines en el pelo y rosas en la cara

Airosa caminaba la flor de la canela

Derramaba lisura y a su paso dejaba

Aroma de mixtura que en el pecho llevaba

Del puente a la alameda

Mundo pie la lleva

Por la vereda que se estremece

Al ritmo de sus caderas

Recogía la risa de la brisa del río

Y al viento la lanzaba

Del puente a la alameda

Déjame que te cuente, limeña Ay!

Deja que te diga morena mi pensamiento

A ver si así despiertas del sueño

Del sueño que entretiene, morena,

Tus sentimientos

Aspiras de la lisura

Que da la flor de canela

Adornada con jazmines

Matizando tu hermosura

Alfombras de nuevo el puente

Y engalanas la alameda

El río acompasara tu paso por la vereda

Jazmines en el pelo y rosas en la cara

Airosa caminaba la flor de la canela

Derramaba lisura y a su paso dejaba

Aroma de mixtura que en el pecho llevaba

Del puente a la alameda

Mundo pie la lleva

Por la vereda que se estremece

Al ritmo de sus caderas

Recogía la risa de la brisa del río

Y al viento la lanzaba

Del puente a la alameda

El 7 de enero de 1950, Chabuca Granda escribe el vals “La Flor de la Canela” inspirada por Victoria Angulo, distinguida señora de raza negra que a partir de la música crea un vínculo de amistad entre ambas. Para Chabuca era Victoria esa flor, pues representa lo más hermoso de esa Lima que añoraba.

“La Flor de la Canela” se convirtió en uno de los vales más representativos en la historia de la música criolla.

Este vals fue grabado por primera vez en 1953 por el trío Los Morochucos, pero sería la versión del trío Los Chamas la que tendría el privilegio de inmortalizarla como compositora. Luego vinieron “Fina Estampa”, “El puente de los suspiros”, “José Antonio” y “Zeñó Manué”, entre otros.

Fue tanto el éxito del emblemático vals que se han realizado más de 600 versiones de este, creadas por artistas nacionales e internacionales como Eva Ayllón, Lucha Reyes, Gian Marco, Pepe Vásquez, Juan Diego Flórez, Yma Sumac, Julio Iglesias, Plácido Domingo y Caetano Veloso. (La República, 2019)

FINA ESTAMPA

Una veredita alegre con luz de luna o de sol

Tendida como una cinta con sus lados de arbol

Arbol de los geranios y sonrisas con rubor

Arbol de los claveles y las mejillas en flor

Perfumada de magnolia rociada de mañanita

La veredita sonrío cuando tu piel acaricia

Y la cuculí se ríe y la ventana se agita
Cuando por esa vereda tu fina estampa pasea

Fina estampa, caballero

Caballero de fina estampa

Un lucero que sonriera bajo un sombrero

No sonriera más hermoso

Ni más luciera caballero

Y en tu andar, andar, reluce la acera al andar, andar

Te lleva hacia los zaguanes y a los patios encantados

Te lleva hacia las plazuelas y a los amores soñados

Veredita que se arrulla con tafetanes bordados

Tacón de chapín de seda y fustes almidonados

Es un caminito alegre con luz de luna o de sol

Que he de recorrer cantando por si te puedo alcanzar

Fina estampa caballero quién te pudiera guardar

Fina Estampa es otra de las emblemáticas composiciones de Chabuca escrita el 21 de abril de 1956. Una canción dedicada a su padre y sus cualidades como caballero que hacían que las mujeres se desmayaran.

PUENTE DE LOS SUSPIROS

Puentecito escondido entre follajes y entre añoranzas.

Puentecito tendido sobre la herida de una quebrada.

Retoña el pensamiento, tus maderos.

Se aferra el corazón a tus balaustres.

Puentecito dormido y entre murmullo de la querencia

abrazado a recuerdos barrancos y escalinatas

Puente de los suspiros quiero que guardes

en tu grato silencio mi confianza.

Es mi puente un poeta que me espera

con su quieta madera cada tarde.

Y suspira y suspiro me recibe y le dejo

solo sobre su herida su quebrada.

Y las viejas consejas van cantando

de la injusta distancia del amante

Sus arrestos vencidos, vencidos por los ficus

de enterradas raíces, en su amada.

Es mi puente un poeta que me espera

con su quieta madera cada tarde.

Y suspira y suspiro me recibe y le dejo

solo sobre su herida su quebrada

Y las viejas consejas van contando

de la injusta distancia del amante.

Sus arrestos vencidos, vencidos por los ficus

de enterradas raíces en su amada.

Puentecito dormido...

Canción compuesta en 1960. Chabuca toma inspiración de El puente de los suspiros, una legendaria pieza arquitectónica de madera, construido en el año 1876 en el barrio limeño de Barranco.

Se le conoce con este nombre por ser el escenario por el que más amantes de todas las épocas han pasado. Cuenta la tradición que quien por primera vez cruce el puente sin respirar se le cumplirá su amoroso deseo. (Isel, 2017)

Chabuca Granda logró darle un mejor lenguaje al vals peruano y una tendencia poética a sus temas tanto en letra como en melodía.

Esta emblemática compositora falleció el 8 de marzo de 1983 en la ciudad estadounidense de Miami, tras una isquemia cardíaca. Su legado es resguardado por la Asociación Chabuca Granda, integrada por su hija Teresa Fuller Granda y su bisnieta Maccarena Becerra, entre otras personalidades. En 2017 el Gobierno de Perú declaró su obra musical como Patrimonio Cultural de la Nación.

B. Lucha Reyes



Lucila Justina Sarcines Reyes de Henry, apodada como “La Morena de Oro del Perú”, fue una cantante afroperuana de música criolla. Nació en el 19 de julio de 1936 en Lima, Perú. Proveniente de una familia afroperuana humilde, compuesta por sus padres y 15 hermanos.

Lucha Reyes sufrió una de las pérdidas más dolorosas tan solo a sus 6 años, al fallecer su padre. Su madre, pasado un tiempo, estableció otra relación con un hombre que se convertiría

en el verdugo de la infancia de Lucila, la maltrataba física y psicológicamente. Poco tiempo después su casa fue consumida por un incendio provocado por una vela. La familia se vio obligada a mudarse a otra zona de Lima conocida como la cuna de la música criolla, lo que marcó el futuro de la pequeña Lucila Reyes.

Su inquietud por la música nació en ella durante su infancia cuando vivía en un callejón de los Barrios Altos, ya que en ese lugar se reunían varios guitarristas que armaban jaranas que muchas veces terminaban en peleas callejeras, en ese ambiente escuchaba las más conocidas melodías criolla de antaño que fueron conquistándola y animándola a cantar.

Aunque su vida se tornara complicada, Lucha, gracias a las religiosas franciscanas pudo recibir una educación muy básica que le ayudó a valerse por sí misma en la vida. A sus 16 años, contrajo matrimonio con un sargento de la Policía Nacional de Perú. El sufrimiento perseguía sin duda a Lucila, ya que su matrimonio duró muy poco por los constantes episodios de violencia. Lo único bueno que pudo obtener de esa unión fueron sus dos hijos Humberto y Alejandro. A pesar del dolor que acompañó a Lucila gran parte de su vida, tuvo una segunda relación y, con sus hijos ya mayores, llegó a criar a otra niña. (López, 2019)

Lucila, mantenía a su familia vendiendo periódicos en las calles de Barrios Altos, también de lavandera, lustrabotas, trabajadora del hogar y cocinera. Un día mientras fregaba los platos en un restaurante comenzó a cantar para pasar el tiempo y no pensar en la pena que la acompañaba, y fue así como descubrieron su talento mientras trabajaba en un club criollo.

A mediados de los años 1950, con apenas 20 años de edad, participó en el programa “El Sentir de los Barrios” cantando el vals “Abandonada” generando gran expectativa en los oyentes de radio Victoria con su éxito rotundo. En ese momento sintió que su vida daba un giro y dejaba

atrás todas sus penas y sufrimiento para cambiarlo por el éxito y la tranquilidad económica, pero su tranquilidad duro muy poco ya que comenzó a enfrentar graves problemas de salud, sufría diabetes emotiva, edema y disnea, teniendo que someterse a continuas pruebas y pasando grandes temporadas hospitalizada.

Después de ser dada de alta en 1960, Lucila retoma su carrera artística volviendo a los escenarios, presentándose con el nombre artístico de Lucha Reyes. Su bella voz fue escuchada por Gonzalo Toledo, quien la llevó a realizar una audición para el entonces famoso programa televisivo de Augusto Ferrando, donde pudo presentarse. Al ver el conductor su gran talento, la invitó a ser parte de su peña “Ferrando” donde cantó por unos años y realizó exitosas giras al interior del país, luego empezó a cantar en la famosa “Peña Karamanduca”, donde también alcanza muchos éxitos musicales.

“En 1969 graba un mini *long play* [disco de vinilo] con 6 canciones y en 1970 es contratada por el sello discográfico RCA con quienes graba su primer larga duración ‘La Morena de Oro del Perú’ donde destacan los valeses ‘Regresa’ y ‘Tu voz’. Lucha Reyes durante su fructífera carrera musical también publicó otros grandes éxitos como: Propiedad Privada, Déjalos, Una Carta al Cielo, Jamás Impedirás, Corazón, Un Rosal Divino, Por unos Ojazos Negros, Así lo Quieres Tú y Qué Viva Chiclayo. Gracias a su talento Lucha Reyes fue ganándose al público nacional e internacional, en Perú tuvo un programa en radio llamado “Primicias Criollas”. En julio de 1972 se presenta en el Waldorf-Astoria de Nueva York y Chicago alcanzando un éxito rotundo”. (Sotomayor, 2021)

Cuando la fama de Lucha Reyes iba aumentando su estado de salud desmejoraba, por lo tanto, a inicios de 1973 los médicos le prohibieron seguir con sus presentaciones de manera definitiva.

En mayo, consciente de que su final estaba cerca, visitó al compositor Pedro Pacheco para pedirle que le compusiera un vals de despedida. Fue así como surgió “Mi Última Canción”, la cual fue integrada en su cuarto y último disco.

MI ÚLTIMA CANCIÓN

Letra: Pedro Pacheco

Esta será tal vez mi última
canción siento desfallecer en la
inspiración

Cuando mi voz ya cansada por el
tiempo le llegue su momento de decir adiós
cantando esta canción (2)

En cada nota triste de esta mi canción
abra un recuerdo

Por todos los aplausos que en
algún momento me hicieron feliz no abra
resentimiento aquí en mi pobre alma

ninguna mueca triste

solo abra sonrisas en mi corazón

Perdonen si esta vez una lágrima se escapa

Será por la emoción de poderles

cantar mi última canción

perdonen si esta vez una lágrima se escapa

Será por la emoción de poderles cantar

mi última canción

Esta será tal vez mi última

canción siento desfallecer en la inspiración

cuando mi voz ya cansada por el

tiempo le llegue su momento de decir adiós

cantando esta canción (2)

En cada nota triste de esta mi canción

abra un recuerdo por todos los aplausos que en

algún momento me hicieron feliz no abra

resentimiento aquí en mi pobre alma ninguna

mueca triste solo abra sonrisas en mi corazón

Perdonen si esta vez una lágrima se escapa

Será por la emoción de poderles

cantar mi última canción

Perdonen si esta vez una lágrima se escapa será por
la emoción de poderles cantar mi última
canción ... laralaralala ... laralaralala

“En la mañana del 31 de octubre de 1973 Lucha fue invitada a una misa en la Sociedad Peruana de Actores por la conmemoración del Día de la Canción Criolla. En el coche que la llevaba desde su casa sufrió un infarto que acabó con su vida a los 37 años”.
(López, 2019)

C. Eva Ayllon



“Ser capaz de cantar es el más maravilloso regalo que Dios me ha dado y cantar para mi país, Perú, me da un sentimiento de gran orgullo. Gracias a todos y cada uno de ustedes que me han apoyado durante mi carrera, y gracias por mantenerme en un pequeño lugar en sus corazones y en sus hogares”. - Eva Ayllón

María Angélica Ayllón Urbina, nació un 7 de febrero de 1956 en Lima, Perú. Fue criada en el seno de una familia tradicional limeña, la cual era encabezada por su abuela Eva. Sus padres son Carlos Alberto Ayllón García y Renee Urbina.

Con tan sólo tres años ya mostraba sus dotes artísticos en el canto, participando en la mayoría de las actividades que se desarrollaban en su colegio Zoila Aurora Cáceres con el apoyo incondicional de su querida abuela, además de programas juveniles de radio y televisión. Con ello, ayudó a su familia estudiando y trabajando desde muy pequeña para apoyarlos ya que eran humildes. Desde muy niña tuvo claro sus referencias musicales como lo son: Chabuca Granda, Alicia Maguiña, Augusto Polo Campos, José Escajadillo, Alberto Haro y Mario Cavagnaro, entre otros.

Al iniciar su carrera artística adopta el nombre de Eva, en homenaje y agradecimiento a la mujer que supo inculcar en ella principios y valores, y le otorgó su constante apoyo para despertar su vocación artística, su querida abuela Eva.

Aparte de su gran talento, el amor y la pasión por la música la llevó a conocer al guitarrista Javier Munayco, quien trabajaba su voz y realizaba algunos ensayos. Con él también aprendió a pararse sobre un escenario, pues le enseñó a corregir sus posturas y adoptar algunos movimientos corporales para una buena interpretación.

En 1970 decide empezar a cantar en concurridas peñas criollas, como, “La peña de los Ugarte”, “el Callejón de un sólo caño” o el “Rinconcito Monsefuano”, en cada presentación fue muy bien aceptada y aplaudida, todos quedaban maravillados con su indiscutible talento. En 1973, se integra al grupo *Los Kipus* siendo la voz principal y acompañándolos a recorrer todo

el Perú. Esa oportunidad le abrió muchas puertas pues gracias a ello comenzó a ser más conocida en el ambiente musical de lo que ya era. Graban temas como “Mal Paso”, “Huye de Mí”, “Nada Soy”, “Cariñito”, “Taita Guaranguito”, “Que somos Amantes”, “Súplica”, entre otros.

Después de separarse de Los Kipus, comienza su carrera como solista y empieza a trabajar en lo que sería su primer disco llamado, “*Esta noche... Eva Ayllón*”, que salió a la venta en el año 1979 y fue un rotundo éxito. Desde ahí se le abrieron muchas puertas para internacionalizarse pues es invitada a realizar presentaciones en varios países como Canadá, Estados Unidos, México, Ecuador, Argentina, Chile, Japón, entre otros. En 1997, realizó su primera gira de 45 días por varias ciudades europeas.

En 2003, el álbum titulado Eva fue nominado al Grammy Latino en la categoría de Mejor Álbum Folclórico. Eva recibió el doble platino por el álbum “30 años en Vivo”. El álbum celebraba sus 30 años de carrera profesional, que presentó ante 30,000 seguidores en Lima, en la cual interpreto “Muñeca Rota”, “Cuando Llegue la Hora”, “Nuestro Secreto, Que Somos Amantes, Huellas” [mix], “Huye de Mí, Nada Soy, Cariñito” [mix], “Mal Paso”, “Regresa, Como una Rosa, Propiedad Privada” [mix], entre otras.

Eva es una de las únicas artistas peruanas reconocida internacionalmente, capaz de agotar todas las entradas de un evento.

NUESTRO SECRETO

Letra: Félix Pasache

Este secreto que tienes,
conmigo nadie lo sabrá.

Este secreto seguirá,
escondido una eternidad.

Yo te aseguro nunca diré,
nada de lo que pasó;
y no te preocupes,
que todo lo nuestro
queda entre tú y yo. (bis)

Nadie sabrá que tu pecho,
juntito al mío ha latido,
que disfrutamos instantes,
de fascinante dulzura.

Nunca diré que hubo noches,
que te adoré con locura,
nadie sabrá que en tus brazos,
borracho de amor,
me quedé dormido. (bis)

QUE SOMOS AMANTES

Letra: José Escajadillo Farro

El lugar de siempre, la misma penumbra
los mismos bohemios, la misma florista
vendiendo sus rosas y claveles blancos
a la media noche

Cuantos años juntos, huyendo de todo
de los moralistas, de los puritanos
los que no perdonan, los que no comprenden
que somos amante

Que somos amantes
los que a escondidas en una caricia
se entregan la vida
que somos amantes sin otro destino
que el mañana incierto de nuestro camino
que somos amantes, que lo damos todo
a la luz del alba, en un hasta pronto
que somos amantes y que en carne y alma
tan solo pedimos
un fin de semana

Eva tiene una carrera que sobrepasan 30 producciones discográficas, entre ellos discos de oro y platino, diez nominaciones a los Grammys Latinos y en el 2019 recibió el Premio a la Excelencia Musical. Se encuentra hoy en su plenitud musical.

“Eva Ayllón, conocida también como la “Reina del Landó”, es considerada la mejor cultora de la música Afro Peruana, es una mujer que encanta con su voz a propios y a extraños y una gran artista de proyección internacional. La versatilidad de su voz le permite incursionar en diversos géneros musicales, característica que la ha llevado a compartir escenario con artistas internacionales como Marc Anthony, Gilberto Santa Rosa, Mariza, Raphael, Alex Lora, Pedro Aznar, Diego El Cigala, Albita, El Gran Combo de Puerto Rico y Armando Manzanero”. (Aylloncito Producciones, 2018)

4.4 Guitarristas destacados en el vals criollo

Entre algunos de los guitarristas peruanos más destacados desde el siglo XX hasta el siglo XIX se encuentran: Óscar Avilés, Rafael Amaranto, Vicente Vásquez, Félix Casaverde, Máximo Dávila, Óscar Cavero, Julián Jiménez, Tito Manrique, entre muchos otros más.

A. Rafael Amaranto



Conocido también como “el virtuoso de la guitarra”, “la guitarra más versátil del Perú”, “la primera guitarra académica del Perú”; es oriundo de la localidad de Coina, en el departamento de La Libertad, Perú. Su primer acercamiento a la guitarra se produce a los 11 años, cuando su familia se muda a Chimbote. Es ahí donde escucha por primera vez al Jilguero del Huascarán y se enamora del sonido desgarrador de sus canciones. Para ese entonces no contaba con una guitarra por la mala situación económica por lo que repetía los movimientos que veía tocar en sus propios brazos. (Quiroz, 2017)

Amaranto crece en Chimbote, Áncash, y fue ahí donde formó su primer trío, Los Porteños, por los años 1953. Al año siguiente el trío se anima y participa con otros 400 jóvenes en un concurso en Lima, cuyo jurado era el famoso trío de boleros Los Panchos. Gracias a los consejos del cantante Alfredo Gil, Amaranto sigue esa pasión por la música y estudia en el Conservatorio Nacional de Música.

El virtuoso de la guitarra también destacó como compositor, su valse “Iluminado” es considerado entre los 100 mejores del Perú. A ellos se suma “Delirio de amor”, “Abandonado”, “La mano del demonio”, “Gozar”, “Hechizo”, “Amor imposible”, “Perdóname”.

Como arreglista y director musical ha trabajado con grandes músicos como Alicia Maguiña, Jesús Vásquez, Mario Cavagnaro, Panchito Jiménez, Cecilia Barraza, entre otros.

La guitarra de Rafael Amaranto hizo introducciones inmortales para la música peruana. Como muestra de esto están las grabaciones que hizo con Lucha Reyes, como “Una carta al cielo”, “Como una rosa roja” o “Jamás impedirás”; “Ciudad blanca” y “Mal paso”, con Eva Ayllón.

B. Óscar Avilés



Guitarrista, compositor, cantor, arreglista y productor discográfico peruano nacido un 24 de marzo de 1924 en la provincia El Callao, en la calle Zepita, Perú. Actualmente esa calle lleva su nombre. Es hijo de la unión de José Avilés Cáceres y de Angelina Arcos quien era chilena. Tuvo 5 hermanos: Alberto, Carlos, Olga, Oscar Enrique e Irma.

Su gusto por la música criolla inició escuchando a su padre quien en reuniones sociales cantaba y tocaba música peruana con sus amigos. Fue su abuela materna doña Carmela Alván, quien le enseña sus primeros acordes con la guitarra.

Al inicio su padre no quería que fuera músico, tanto así que escondía su guitarra dentro de un ropero, pero luego presionado por sus amigos que vieron el talento de su hijo, aceptó que Óscar se dedicara a la guitarra.

En una entrevista recopilada por (SERPERUANO, 2018) Avilés nos cuenta lo siguiente:

“Cuando tenía 13 años mi papá me dijo que no quería que aprenda a tocar guitarra, que primero eran los estudios, pero un día mi mamá me encontró tocando dentro del ropero y me llamó la atención. Eso sirvió para que mi padre se diera cuenta de que era lo mío. Un año después, me inscribió en el Conservatorio Nacional de Música y contrató al profesor Isidoro Purizaga para que me diera clases particulares. Ese fue el día más feliz de mi vida”. Luego llegaron a ser sus maestros Nicolás Wetzell, Otiniano, Morales y otros.

En 1939, acompañó al dúo La Limeñita y Ascoy durante la gira que realizó por el sur. Fue en la época de oro de la música criolla y la radio que integró el Trío Avilés-Núñez Arteaga, el cual se presentaba en radio Goycochea. El interactuar con otros artistas para aquella época le enseñó a acompañar en diversos géneros. Formó el trío Los Morochucos al lado de Augusto Ego Aguirre y Alejandro Cortez, y posteriormente, Fiesta Criolla. Llegó a acompañar por más de 30 años a la conocida y renombrada compositora Chabuca Granda. En el año 1942, se ganó

el título de la Primera Guitarra del Perú. Una década después, formó la Escuela Peruana de Guitarra, la cual se ubicada en uno de los estudios de su padre, ubicado en la cuadra ocho de la calle Boza. (TAIPE, 2009)

En 1987, fue distinguido por la Organización de Estados Americanos (OEA) como Patrimonio Musical de América. Fue reconocido con las Palmas Magisteriales en el grado de Maestro. Sus obras más importantes son: “Te sigo”, “Reina Mora”, “Maravilloso”, “Hay que bailar así” y “Es decir”. Aparte de músico, compositor y profesor de música, se destacó como promotor del talento juvenil, coautor de libros sobre música criolla, productor discográfico y conductor de programas radiales. (TAIPE, 2009)

En el año 2000, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, le dio la distinción de Doctor Honoris Causa, que es el título académico más alto que se torga en esta casa de estudios.

Aparte de sus actividades musicales, fue el productor y director de su programa de radio llamado “La Hora de la Tradición” en diferentes emisoras, el cual fue conducido por Guillermo Gonzales. Durante los últimos cuatro años de vida pudo disfrutar mucho producir, dirigir y conducir el programa radial “El Óscar del Criollismo”, en Radio Nacional del Perú.

Óscar Avilés falleció el sábado 5 de abril del 2014 en la sala de cuidados intensivos del hospital Edgardo Rebagliati en Lima, Perú.

V CAPÍTULO

ASPECTOS TÉCNICOS DEL VALS CRIOLLO

La música que es parte de la cultura de los países, por excelencia, cuentan con una dotación instrumental que las identifican y diferencian de las demás. El vals criollo peruano no se queda atrás en cuanto a su evolución. En algunas entrevistas realizadas por Llórens y Chocano mencionan que los primeros valeses se tocaban con una dotación diferente a la actual:

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. El ritmo negro le dio el ritmo sincopado que tiene ahora (Lara, entrevista personal, 8 de abril de 2008, como se citó en Llórens & Chocano, 2009).

Algunos ciudadanos de aquella Lima donde iniciaba esta corriente musical nos mencionan que el vals europeo se escuchaba únicamente en la clase acomodada pues tenían dinero para poder contratar una orquesta de cámara. El pueblo observaba que el vals era agradable a los oídos de quien lo escuchase, pero no podían darle vida a dicha música pues contratar un contrabajo y un piano les resultaba muy caro, pero lo que estaba al alcance del mestizo y del criollo era la guitarra, la vihuela y el laúd. Los primeros valeses se hacen solamente instrumentales ya sea con cuartetos o quintetos de cuerdas. Más adelante los valeses empiezan a tener letras y a la vez se van achicando los grupos comenzando así los tríos. Para entonces el laúd hacía la primera voz (la parte aguda) y estaba la segunda guitarra que armonizaba junto con la tercera, hasta llegar al clásico, primera y segunda guitarra. Según nos menciona Rentería (2008, como se citó en Lloréns & Chocano, 2009) la segunda guitarra adquiere una versatilidad distinta porque tiene que hacer bordones, pues claramente no había contrabajo; la guitarra en la

música criolla es rica en bordones y la primera no se mueve de las tres primeras cuerdas ni del quinto traste.

Las castañuelas de origen andaluz era otro de los instrumentos característicos utilizados en esa época. Según nos describe Borrás (2012) ya tenían un uso frecuente durante las populares presentaciones de música criolla a inicios del siglo XX.

Por otro lado, nos mencionan Llórens y Chocano (2009) que algunos entrevistados llegan a la conclusión de que los instrumentos autóctonos del vals peruano y de la música popular en aquel entonces eran las guitarras y bandurrias, como también mencionan el laúd.

Según Santa Cruz (1989) en términos de ejecución, lo más común en esos tiempos era que las bandurrias llevaran la melodía en las introducciones y como complemento del cantante, mientras que las guitarras solamente acompañaban, marcando el ritmo, básicamente con acordes (rasgueo) y bordones (notas graves a modo de contrabajo). También nos menciona que en la Lima de fines del siglo XIX sigue vigente una tradición que viene de la colonia: la música del pueblo tiene su máxima representación en la estudiantina (rondalla), es decir, conjuntos de guitarras y bandurrias. En un momento, las bandurrias son remplazadas por el laúd o la mandolina. (Santa Cruz, 1989)

“Tengo entendido que antes de que yo nazca se usaba para una reunión el laúd o la mandolina como primera, porque no se hacía el punteo de la guitarra todavía en ese tiempo, y la guitarra era un instrumento de acompañamiento, y se cantaba. Luego a partir de los cuarenta y pico ya empezó la guitarra a florear como primera, y bueno,

acompañada por su segunda guitarra”. (Amaranto, entrevista personal, 22 de abril de 2008, como se citó en Llórens & Chocano, 2009)

Después de un tiempo ya no se utilizaba el laúd como primera voz pues ya la guitarra asumió ese papel como instrumento principal. Lloréns y Chocano (2009) indican que no había el punteo en la guitarra, sino un bordoneo simple que lo que hacía era marcar principalmente el compás ternario o “tun-de-te”.

5.1 INSTRUMENTOS

A. El cajón

El sonido percusivo del cajón, tan popular e indispensable en la música criolla hoy en día, no estaba aún presente durante los primeros años del vals criollo. Afirma Darío Mejía (2006) para el blog “Criollos Peruanos en el Mundo”, que fue la cantante Yolanda Vigil junto al cajonero Francisco Montserrate, quienes, durante sus presentaciones en el *Embassy*, incorporaron el cajón al vals criollo a finales de los años 40. La incorporación de este instrumento percusivo al vals criollo significó una variante en el esquema rítmico característico de los valeses de la Guardia Vieja, enfatizándose más el carácter binario del 6/8, propio de la música afroperuana.

La musicóloga peruana Virginia Yep (1998) nos menciona que el conjunto instrumental estándar consiste en dos o tres guitarras y un cajón. Sin embargo, hoy en día se ejecuta el vals también con orquesta, pequeños conjuntos y prácticamente con todo tipo de instrumentos.

En resumen, los ejecutantes del vals limeño terminan por asimilar el cajón afroperuano hasta volverlo en un instrumento estándar en la mayoría de las conformaciones musicales. Desde los dúos hasta las orquestas cuentan con un cajonista, y en algunas ocasiones el cajón reemplaza a la segunda guitarra en la marcación del ritmo.

B. El Piano

Otro instrumento incorporado en el vals de la Guardia Vieja, que trajo otra sonoridad a la música criolla fue el piano en dúos, como fue el que integraron Filomeno Ormeño y Luis de la Cuba, quienes grabaron el disco “50 años de música criolla 1914-1964”, presentado en 1964 por Ricardo Miranda Tarrillo, quien interpretó versiones instrumentales de conocidas canciones, entre los cuales se encuentran muchos valeses de antaño, interpretados a cuatro manos. Filomeno Ormeño también acompañó al dúo Costa y Monteverde, con quienes formó el Trío Peruano.

Uno de los pianistas más influyentes en el vals fue **Lorenzo Humberto Sotomayor**. Pianista, autor y compositor. El amor por la música lo envolvió tanto que decidió abandonar sus estudios de letras en la universidad para dedicarse a ella. Dirigió y tocó el piano en el conjunto “Los Chalanes del Perú”. (Mejía D. , 2014).

Lorenzo Sotomayor impulsó e introdujo diversos cambios armónicos en el vals a mediados de la década de 1940. Sotomayor fue adelantándose en los estilos de armonías, tomando en cuenta que la técnica en el piano es diferente a la de la guitarra, utilizaba el arpeggio.

Podemos agregar que para ese entonces los pianistas tenían cierta ventaja frente a los guitarristas ya que literalmente el conseguir transcripciones y arreglos para piano en una tienda de música era más fácil que para guitarra, sobre todo de los géneros que estaban de moda.

Un dato que resulta muy interesante mencionar era que varios de los innovadores de las armonías de la época eran pianistas y directores de orquesta, como el propio L.H. Sotomayor, Luis Martínez, entre otros. La mayoría de ellos tocaban en orquestas de música internacional, por lo que tenían una mayor disposición y capacidad para explorar las combinaciones armónicas en el compás del vals peruano.

Desde los años 40 se ha probado ejecutar vales con diversas dotaciones instrumentales que no se escuchaban en los primeros tiempos, desde versiones instrumentales en orquesta de cuerdas como, violas, violines, cellos y contrabajos tocados con arco, hasta el uso de guitarra eléctrica, pasando por la inclusión de instrumentos de viento como trompetas, flautas, saxofones, y de percusión afro-caribeña como la conga, bongó, cencerro, etc. Todos estos instrumentos son utilizados en las diversas producciones de los artistas de hoy en día, reproduciendo así, un sonido más completo y moderno.

5.2 LA GUITARRA COMO INSTRUMENTO PRECURSOR

Uno de los tantos aspectos estéticos característicos de los valeses criollos de la Guardia Vieja es la riqueza de timbres en cuanto a su instrumentación. Con esto Santa Cruz (1989) se refiere a las funciones determinadas que cumplían los instrumentos en el formato básico del vals de la Guardia Vieja: dos guitarras que acompañaban a dos voces.

La primera guitarra se encargaba de la introducción del tema, las armonías que acompañasen y apoyasen a la melodía principal del cantante y el puente musical, mientras que la segunda guitarra sería el soporte rítmico de la primera guitarra, y es la que acentúa el compás ternario. En el primer tiempo se tocaba el bordón (cuerdas más graves de una guitarra) y en el segundo y tercer tiempo se tocaban las cuerdas agudas.

En la Guardia Vieja, los valeses presentaban ciertas características y una gran variedad de estilos o formas de tocar la guitarra durante el acompañamiento a las voces, eso se debe a que cada barrio conservaba en cierto modo una exclusividad de estilos que lo diferenciaba de otros barrios. Podemos mencionar, por ejemplo, en el caso del barrio La Victoria, se conocía el estilo *Victoriano* y estaba caracterizado por la síncopa y el silencio, también la utilización frecuente de bordones en la primera guitarra, es decir, se alternaban pasajes melódicos y bordones. En Barrios Altos, se reconoce el estilo de Ángel Monteverde, quien se dice que utilizaba los acordes en inversión de manera que hacía un contraste con el patrón ternario de la segunda guitarra.

La manera en que se tocaban las guitarras aún no tenía ese estilo virtuoso que luego sería esa característica de la guitarra en la música criolla y por la cual se destacó Óscar Avilés.

El vals recibe una fuerte influencia de las formas de tocar de los tríos mexicanos, y más la primera guitarra. Con respecto a esto existen diferentes referencias en como el trío Los Panchos influyeron en algunos músicos del vals criollo.

Ayala (2008) nos comenta que muchos de los guitarristas de esa época eran seguidores de diversos tríos y hasta su manera de tocar tiene cierta semejanza a la de los tríos mexicanos.

Por la década de 1950 la guitarra criolla presentó un significativo cambio técnico, sus cuerdas de metal fueron reemplazadas por las de nailon. Óscar Avilés, quien fue la primera guitarra del trío Los Morochucos, reconoce que la presencia de Los Panchos fue fundamental en el uso de las cuerdas de nailon en el vals criollo.

En una de las entrevistas realizadas por el Comercio (2009) al trío Los Morochucos mencionan lo siguiente: “Antes de que apareciésemos nosotros [es decir, Los Morochucos], la guitarra criolla se tocaba con cuerdas de alambre. Fue con la llegada de Los Panchos a Lima cuando Chucho Navarro (guitarrista de Los Panchos) me dijo: Me gusta cómo tocas, pero ¿por qué no usas cuerdas de nailon? «Así vas a tener un sonido más dulce”. Por eso Los Morochucos fueron los primeros en usar cuerdas de nailon. De allí sale lo dulce de nuestro sonido”.

Cabe mencionar que, con la aparición de micrófonos, amplificadores de sonido, tocadiscos amplificados y radio, los instrumentistas accedieron a una mayor capacidad de registro (discos), facilidad de reproducción, difusión y volumen. Podemos decir que las facilidades de amplificación electrónica motivaron a los ejecutantes a esmerarse más en sus interpretaciones.

Los instrumentos se podían escuchar mucho mejor, favoreciendo a que la guitarra pudiera hacer introducciones más adornadas y se reforzara la formación instrumental estándar basada en una primera guitarra y una de acompañamiento o rítmica, e incluso una tercera guitarra para incluir notas bajas y también reforzar el acompañamiento.

Con esto podemos decir que se volvió importante la técnica del micrófono ya que facilitaba y permitía una mejor captación y amplificación sonora de las guitarras, lo cual contrapesa el menor volumen de las cuerdas de nylon, ya el timbre que le da al instrumento es más suave, grave y menos potente adquiriendo un sonido distinto a las de metal que emitían un sonido más brillante, agudo y potente.

5.3 Consideraciones musicales

Una de las principales herencias del vals europeo que caracteriza esencialmente al vals criollo es el compás ternario de $3/4$ con acentuación en el primer tiempo. Esta particularidad fue afectada por la influencia de nuevos instrumentos como el cajón, ya que introdujo patrones rítmicos de otros géneros criollos como la marinera el cual presenta un compás binario de $6/8$ y que crea una amalgama rítmica donde se acentuará el segundo y tercer tiempo de cada compás.

Otra de las fórmulas que se utilizaba en los valeses europeos como los de Strauss y Tchaikovsky, y que fue heredado en el vals criollo es la hemiola o sesquiáltera, en la cual se produce una alternancia entre compases binarios y ternarios.

Aunque principalmente el compás de 3/4 es el más marcado y constante en el vals criollo de la Guardia Vieja, también se escuchan breves fragmentos en donde se combinan este tipo de recursos rítmicos.

La armonía en los valeses seguía un esquema sencillo de tónica/dominante, con ciertas variaciones, pero básicamente ese modelo. Lloréns y Chocano (2009) nos mencionan dos patrones básicos del vals criollo a principios del siglo XX, los que están en tono menor como por ejemplo El guardián, La pasionaria, Blanca Luz, En el cementerio, Mi linda Rosa.

“Su patrón básico es el juego de acordes de tónica menor, dominante mayor (acorde de séptima) y subdominante menor; relativo mayor.

En el caso de los valeses en tono mayor, el patrón básico es similar: acordes de tónica, dominante mayor y subdominante mayor; subdominante del relativo menor. Ciertamente hay algunos valeses con armonías algo complejas pues hacen variaciones sobre la secuencia básica, pero manteniéndose en el universo armónico de ese conjunto de acordes”. (Lloréns & Chocano, 2009)

Los valeses de la Guardia Vieja presentaban cierta característica por el cual Rohner (2018) hace un énfasis mencionando que se presentaban mayormente en tonalidades menores y que eso se debía a la influencia del yaraví e indica que una gran parte de valeses de esta primera etapa, seguían la progresión armónica de tónica menor, dominante, relativa mayor y dominante de relativa mayor (i-V-III-V/III), la cual sería característica de los yaravíes. Como ejemplo menciona los valeses “Rebeca”, “Si dos con el alma” y “La despedida de Abarca”.

Santa Cruz (1989) nos menciona otra de las características de los valeses de la Guardia Vieja en cuanto a su estructura. Usualmente estos valeses contaban con más de tres partes o

estrofas, sin embargo, cuando se empezaron a transmitir por radio, tuvieron que rediseñarse recortando la letra de muchos vales, quedándose con dos partes o frases musicales. Sería lo que normalmente escuchamos como forma canción: verso 1 (estrofa), estribillo (coro), verso 2 y nuevamente estribillo o una repetición con variaciones.

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

Para los años de 1930-1950 L.H. Sotomayor introdujo al vals criollo algunas armonías del jazz, y al mismo tiempo otros músicos limeños también estaban explorando la manera de variar el vals mediante la incorporación de armonías con cierto grado de complejidad de las que tenía hasta ese momento, las cuales llegaban del jazz directamente.

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

pueden encontrar en los vales más elaboradas de Felipe Pinglo, como *El canillita*, *Jacobo el leñador*, *Tu nombre y el mío*, *Horas de amor* y *Sueños de opio*. (Llórens, 1983)

5.4 Análisis de partituras del vals criollo

A. Vals Regresa

A continuación, analizaremos la introducción del vals “Regresa” del compositor Augusto Polo Campos, e interpretada por Lucha Reyes, quien inmortalizó el tema volviéndola una de las canciones más tradicionales y pedidas en una peña criolla. No se encontraron partituras originales de la pieza por lo que procedí a realizar la transcripción cuya referencia fue tomada de la interpretación de la cantante Eva Ayllón. Originalmente esta introducción utiliza el acordeón, pero lo haremos para guitarra en su totalidad.

Dentro de la ilustración se encuentra el cifrado para interpretación del acompañamiento. La estructura de este vals es sencilla y cuenta con una introducción, la primera estrofa (A), un pre-coro y coro (B).

Introducción	A	Pre- coro	B (coro)
1-17	17-41	42- 50	51-79

Esta pieza se encuentra en la tonalidad de Do menor y su introducción cuenta con 17 compases. La primera guitarra inicia con la tónica presentando una articulación bien marcada, la cual regresa en el compás 9, brindándole así un carácter enérgico. El segundo compás da inicio el acompañamiento en Fa menor. Los compases 2, 3 y 4 se caracterizan por sus arpeggios

descendentes, acentuando la primera semicorchea de cada grupo de cuatro semicorcheas, mientras la guitarra acompañante va marcando los tres tiempos de cada compás. Podemos ver la palabra “tundete”, considerada la esencia del vals, donde se toca el primer pulso con el bajo (dedo pulgar) y los dos siguientes arpegiando las cuerdas a preferencia del guitarrista. Esto también nos puede indicar la libertad de variar la interpretación rítmica del 3/4, según el criterio del interprete. En el compás 5 presenta un ornamento muy utilizado en la música criolla, el trino¹. A partir de este compás la línea melódica varía, presentando una combinación entre escalas ascendentes y descendentes e intervalos de terceras.

REGRESA

Cm

The musical score is written for voice and guitar in the key of C minor (Cm) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Voz) and two guitar lines (G.1 and G.2). The second system also includes a vocal line and two guitar lines. The score is marked with 'REGRESA' and 'Cm'. The first system covers measures 1, 2, and 3. The second system covers measures 4, 5, and 6. The vocal line is mostly silent, with some notes in measures 2 and 3. The guitar accompaniment features a 'tundete' rhythm in measure 2 and a trino in measure 5. Chords are indicated as Cm, Fm, Fm/A, Cm, Cm/E, and G7.

En el compás 8 encontramos un Re bemol como apoyatura que sale por un salto de novena y resuelve por segunda al do, hasta llegar al primer tiempo del siguiente compás donde encontraremos un Fa bemol, que hace función de un acorde de Csus4. Desde el compás 9 al 12 repite la línea melódica presentada del 1 al 4 con un acompañamiento diferente rítmicamente.

¹ El Trino consiste en una alternancia entre dos notas adyacentes, por lo general estando a un semitono o un tono de distancia.

Desde el compás 13 la rítmica en la melodía varía haciendo combinaciones entre semicorcheas y corcheas. En el compás 14 encontramos un sustituto tritonal (re bemol7) usándolo de paso para ir hacia la dominante en el compás 15. El vals se caracteriza por utilizar estos elementos para enriquecer su armonía. En el compás 16 llegamos a la tónica, terminando la introducción en el compás 17, en el cual inicia la estrofa (A) hasta el compás 42.

19 20 21

VOZ por-que mis la-bios ex - tra-ñan tus be-sos de

G.1

G.2

22 23 24

VOZ fue - go tes - toy la - man - do

G.1

G.2

25 26 27

VOZ yen mis pa - la-bras tan tris-tes mi voz es un

G.1

G.2

28 29 30

VOZ rue - go te ne - ce - si - to

G.1

G.2

31 32 33

VOZ por-que sin ver-te mi vi - da no tie - ne sen

G.1

G.2

34 35 36

VOZ ti - do y van y van por el mun-do mis pa-sos per -

G.1

G.2

Del compás 42 al 51 encontramos un pre-coro donde disminuye el tiempo dejándolo libre

(Ad Lib²) para interpretación del cantante.

The musical score consists of four systems, each with three staves: VOZ (Vocal), G.1 (Guitar 1), and G.2 (Guitar 2). The key signature has two flats (B-flat major). The lyrics are as follows:

- System 1 (Measures 37-39): VOZ: di - sos bus - can - do el ca - mi - no; G.1: G7, G; G.2: G7, G.
- System 2 (Measures 40-42): VOZ: de tu com - pren - sión a - pia - da - te de; G.1: G, Cm; G.2: G, Cm.
- System 3 (Measures 43-45): VOZ: mi si tie - nes co - ra - zón; G.1: Cm; G.2: Cm.
- System 4 (Measures 46-48): VOZ: es - cu - chens sus la ti - dos la voz de mi do; G.1: Eb, Ab7, D; G.2: Eb, Ab7, D.

² Ad Libitum (Ad Lib), es una expresión del latín que significa literalmente “a placer, a voluntad” y quiere decir “como guste”.

En la anacrusa del compás 51 entra el coro (B) quedando sin base armónica hasta retomar el tempo en el compás 52. Se repite el coro desde el compás 65 hasta el compás 78 donde encontramos la cadencia autentica, disminuyendo nuevamente el tempo desde el compás 76.

The musical score consists of five systems, each with three staves: VOZ (Vocal), G.1 (Guitar 1), and G.2 (Guitar 2). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish.

System 1 (Measures 49-51):

- VOZ: - lor pe - ro re -
- G.1: Accompaniment with chords G and G7.
- G.2: Accompaniment with chords G and G7.

System 2 (Measures 52-54):

- VOZ: gre - sa pa - ra lle - nar el va -
- G.1: Accompaniment with chords Fm and G.
- G.2: Accompaniment with chords Fm and G.

System 3 (Measures 55-57):

- VOZ: ci - o que de - jas - te al ir - te re - gresa re - gre - sa un - que -
- G.1: Accompaniment with chords G and G7.
- G.2: Accompaniment with chords G and G7.

System 4 (Measures 58-60):

- VOZ: se - a pa - ra de - pe - dir - te no de - jes que
- G.1: Accompaniment with chords E-flat and D7.
- G.2: Accompaniment with chords E-flat and D7.

System 5 (Measures 61-65):

- VOZ: mue - ra sin - de - cir a
- G.1: Accompaniment with chords G7, G, and A-flat.
- G.2: Accompaniment with chords G7, G, and A-flat.

The score includes tempo markings: "A Tempo" above measure 52 and "rit." above measure 76. Chord markings include G, G7, Fm, G, E-flat, D7, A-flat, and G.

64 65 66

VOZ - dios pe - ro re - gre - sa

G.1

G.2 Cm C Fm

67 68 69

VOZ pa - ra lle - nar el va - ci - o que de - jas - teal -

G.1

G.2 Fm D7b Cm

70 71 72

VOZ ir - te re - gresa re - gre - saun - que - se - a pa - ra des - pe

G.1

G.2 Cm Eb

73 74 75

VOZ dir - te no de - jes que mue - ra

G.1

G.2 D7 Ab G

76 77 78

VOZ sin de - cir a - dios

G.1

G.2 Cm

79

VOZ

G.1 Cm

G.2

B. Vals Ódiame

El siguiente análisis lo haremos del vals Ódiame. Esta canción es parte del poema “El último ruego” del poeta Federico Barreto y fue el compositor peruano Rafael Otero quien lo retomó con ciertas variaciones y música de su autoría, convirtiéndose así en la canción “ÓDIAME”. Fue popularizada por el cantante Julio Jaramillo “El Ruiseñor de América” en el año 1965, volviéndola un clásico del vals grabado por muchos tríos e intérpretes solistas como Los Panchos, José Feliciano, Charlie Zaa, Los Tres Reyes, entre otros. La versión utilizada para esta transcripción es la del trío “Los Tres Reyes”.

Dentro de la ilustración observamos la pieza en mi menor con una introducción de 30 compases, una primera estrofa (A) que se repite, coro (B), luego interviene nuevamente la introducción, seguido de una segunda estrofa (A). Cuenta con cuatro voces que, a diferencia del otro análisis, incorpora un requinto como solista con la melodía, la guitarra 1 con una segunda voz, la guitarra acompañante con el Tundete y la guía de la voz.

Introducción	A	B(coro)	Interludio	A	B(coro)
1-30	31-46	47-62	63-91	92-108	109-136

En el compás 1 y primer tiempo del compás 2, vemos un movimiento de terceras entre la voz del requinto y la primera guitarra. A partir del segundo tiempo, vemos este movimiento paralelo en intervalos de sextas hasta el compás 9 y la guitarra acompañante solo marca los acordes en el primer tiempo del compás 1 al 7.

ODIAME

1

The musical score is written in 3/4 time and consists of nine measures. The key signature has one sharp (F#). The parts are:

- Voz:** Vocal line with lyrics (not visible).
- REQUINTO:** Treble clef, playing a melodic line.
- G.1:** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- G.2:** Bass clef, playing chords and bass line.

Chord changes in G.2 are indicated as follows:

- Measure 2: EM
- Measure 3: B7
- Measure 5: EM
- Measure 6: D7
- Measure 8: G

A partir del compás 10, la línea melódica es angular (intervalos más distantes) a diferencia de los primeros compases que eran más cercanos. Se pueden observar intervalos de séptimas y octavas empleando ornamentos como el pulloff³ (p). En los compases 14 y 15 encontramos el acorde Fa#7 que hace función de dominante 7 de la dominante.

³ El Pulloff consiste en colocar los dos dedos de la mano izquierda en las notas que se van a tocar, se toca la primera nota y se deja de presionar para dejar sonar la nota de más abajo. El sonido de la segunda se produce al liberar la primera nota sin ayuda de la mano derecha.

Musical score for measures 10-15. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: VOZ (Vocal), REO (Requinto), G.1 (Guitar 1), and G.A. (Guitar A). Measures 10-12 show a vocal line with a melodic phrase, a requinto line with a similar phrase, and guitar accompaniment with chords B7, B7, and EM. Measures 13-15 show a more complex vocal and requinto line, with guitar accompaniment using chords EM, F#7, and F#7.

A partir del compás 16 en el requinto se observa un aumento rítmico en cuanto a la figuración. Este se basa más que todo en arpeggios ascendentes y descendentes con algunas notas de paso y alteraciones propias de la armonía de esta sección. El acompañamiento, en su parte armónica, se mantiene estable utilizando los siguientes grados: i-V7-VII7-III; combinándolos entre sí para llegar a la cadencia en el compás 30.

Musical score for measures 16-18. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: VOZ (Vocal), REO (Requinto), G.1 (Guitar 1), and G.A. (Guitar A). Measures 16-18 show a vocal line with a melodic phrase, a requinto line with a similar phrase, and guitar accompaniment with chords B7, B7, and EM. Measure 18 ends with a cadence.

19 20 21

VOZ

REO

G.1

G.A

EM D7 G

22 23 24

VOZ

REO

G.1

G.A

P.M. P.M. P.M. P.M.

B7 B7

25 26 27

VOZ

REO

G.1

G.A

P.M. P.M. P.M.

EM EM G

28 29 30

VOZ

REO

G.1

G.A

B7 EM

En el compás 31 inicia la estrofa (A) que consta de 16 compases con su repetición.

31 32 33 34 35

VOZ
o - dia-me por pie - dad yo te lo pi do o - dia-me sin me

REO.

G.1

G.A.
EM B7 EM

36 37 38 39 40

VOZ
di - da ni cle - men - cia o - dío quie - ro más que in di - fe

REO.

G.1

G.A.
E7 AM D7

41 42 43 44 45

VOZ
ren - cia por que ren - cor quie - re me - nos que al ol - vi - do

REO.

G.1

G.A.
G B7

En el compás 48 con anacrusa, tenemos el coro de la canción (B). En el compás 50, reposa la melodía interviniendo el requinto y la guitarra 1 a modo de respuesta y sirviendo también de enlaces entre las frases del coro.

The musical score consists of three systems, each with four staves: VOZ (Vocal), REQ. (Requinto), G.1 (Guitar 1), and G.A. (Guitar A). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two sections: the first section (measures 46-50) is marked with a first ending bracket, and the second section (measures 51-60) is marked with a second ending bracket. The lyrics are written below the vocal staff.

Measures 46-50:

- Measure 46: First ending bracket starts.
- Measure 47: VOZ: si tu me; REQ.: (rest); G.1: (rest); G.A.: (chords).
- Measure 48: VOZ: o - días que - da; REQ.: (rest); G.1: (rest); G.A.: (chords, D7).
- Measure 49: VOZ: re yo con - ven - ci - da; REQ.: (rest); G.1: (rest); G.A.: (chords).
- Measure 50: VOZ: (rest); REQ.: (rest); G.1: (rest); G.A.: (chords, G).

Measures 51-55:

- Measure 51: VOZ: que mea - mas - te con; REQ.: (rest); G.1: (rest); G.A.: (chords, D7).
- Measure 52: VOZ: mu - cha in - sis; REQ.: (rest); G.1: (rest); G.A.: (chords, D7).
- Measure 53: VOZ: ten - cia; REQ.: (rest); G.1: (rest); G.A.: (chords, G).
- Measure 54: VOZ: pe - ro ten pre; REQ.: (rest); G.1: (rest); G.A.: (chords).
- Measure 55: VOZ: (rest); REQ.: (rest); G.1: (rest); G.A.: (chords).

Measures 56-60:

- Measure 56: VOZ: sen - te; REQ.: (rest); G.1: (rest); G.A.: (chords, B7).
- Measure 57: VOZ: dea - cuer - doa la ex - pe; REQ.: (rest); G.1: (rest); G.A.: (chords, B7).
- Measure 58: VOZ: rien - cia; REQ.: (rest); G.1: (rest); G.A.: (chords, EM).
- Measure 59: VOZ: que tan so - lo se; REQ.: (rest); G.1: (rest); G.A.: (chords).
- Measure 60: VOZ: o - día; REQ.: (rest); G.1: (rest); G.A.: (chords).

En el compás 63 finaliza el coro donde encontramos la cadencia auténtica y a partir de este compás vuelve a repetir la introducción de la pieza, extendiéndose hasta el compás 92.

The image displays a musical score for voice and guitar, spanning measures 61 to 71. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: VOZ (voice), REO (right guitar), G.1 (guitar 1), G.2 (guitar 2), and G.A. (guitar accompaniment). The lyrics "lo que ri - do" are written under the voice staff in measures 61 and 62. The guitar accompaniment includes chord diagrams for B7, EM, D7, and G. The score is divided into three systems: measures 61-65, 66-68, and 69-71. The first system (measures 61-65) shows the voice and guitar parts with lyrics. The second system (measures 66-68) continues the guitar accompaniment. The third system (measures 69-71) shows the final measures of the piece, with the guitar accompaniment ending on a G chord.

This musical score is arranged in four systems, each containing four staves: Voice (VOZ), Right Hand (R.H.), Left Hand (G.L.), and Bass (G.A.). The key signature is one sharp (F#).

- System 1 (Measures 72-74):** The VOZ staff has rests. The R.H. staff features a melodic line with slurs and accents. The G.L. staff has rests. The G.A. staff shows chords B7 and EM.
- System 2 (Measures 75-77):** The VOZ staff has rests. The R.H. staff has a continuous eighth-note pattern. The G.L. staff has rests. The G.A. staff shows chords EM and F#7.
- System 3 (Measures 78-80):** The VOZ staff has rests. The R.H. staff has a melodic line. The G.L. staff has rests. The G.A. staff shows chords B7 and EM.
- System 4 (Measures 81-83):** The VOZ staff has rests. The R.H. staff has a continuous eighth-note pattern. The G.L. staff has rests. The G.A. staff shows chords EM, D7, and G.

84 85 86

87 88 89

VOZ

REQ.

G.1

G.2

G.A.

P.M.

P.M.

P.M.

P.M.

B7

B7

P.M.

P.M.

EM

EM

C

En el compás 93 entra la segunda estrofa de la misma manera que ya fue presentada melódica y armónicamente. El cambio que encontraremos es en el requinto y la guitarra 1, los cuales hacen un tipo de contra punto al inicio de esta sección, también varía el texto. Esto se extiende hasta el compás 107.

90 91 92 93 94

VOZ

REQ.

G.1

G.2

G.A.

que va - le más yoñu - mil - de tuor - gu

B7

EM

EM

B7

95 96 97 98 99

VOZ llo - so? oh va - le más tu dé - bil her - mo su - ra

REO

G.1

G.2 P.M. EM EM E7 AM

100 101 102 103 104

VOZ pien - sa queen el fon - do de la fo - sa lle - va -

REO

G.1

G.2 D7 G

105 106 107 108 109

VOZ re - mos la mis - ma ves - ti - du - ra que va - le si tu me

REO

G.1

G.2 B7 EM

1. 2.

En el compás 110 con anacrusa, encontramos nuevamente el coro solo con algunos cambios en la rítmica de la melodía. En la práctica de este género musical se ve mucho esos cambios, ya que queda a gusto del ejecutante darle su interpretación personal. Lo mismo sucede en la guitarra 1 y el requinto.

110 111 112 113 114

VOZ
o - días que - da re - yo con - ven - ci - da que mea - mas - te con

REO

G.1

G.A

D7 G D7

115 116 117 118 119

VOZ
mu - cha in - sis - ten - cia pe - ro ten pre - sen - te des - cues - do a la es - pe

REO

G.1

G.A

G B7 B7

120 121 122 123 124

VOZ
rien - cia que tan so - lo se o - día lo que ri - do

REO

G.1

G.A

EM A7 B7 EM

El coro se va a extender hasta el compás 131 donde encontraremos un calderón. En esta parte la voz solista interpreta libremente (cadencia⁴) la cual va a resolver en el compás 135 en la tónica (Em).

The musical score consists of three systems of staves. The first system covers measures 125 to 129. The second system covers measures 130 to 134. The third system covers measures 135 and 136. The vocal line (VOZ) is in G major. The guitar accompaniment (G.A.) includes chords B7, EM, and EM. The lyrics are: 'pe-ro ten pre-sen-te deacuerdos-laaxpe-rien-cia que tan so-lo se o-dia... a lo que-ri-do'. The score ends with a double bar line at measure 136.

⁴ Una cadencia es un movimiento armónico o melódico asociado con el final de una frase, sección, movimiento o composición.

CONCLUSIONES

El vals criollo peruano, con certeza, proviene del vals vienés, gracias a la ola migratoria de los austriacos y alemanes, los cuales trajeron consigo su cultura inyectándola así en el diario vivir de los peruanos. No se sabe fechas exactas, pero sí hechos históricos.

El vals se convirtió en parte de la cultura e identidad del peruano, siendo parte principal del repertorio popular de la música en Perú. Muchos músicos y compositores acogieron este género con gran entusiasmo cantándolo en cada fiesta o reunión en los barrios peruanos. Cabe destacar que mucho de estos músicos fueron empíricos y se dedicaban también a otras actividades, por lo que muchos compositores no le prestaban atención al derecho de autor y no registraron sus composiciones quedando en el olvido.

Las etapas vividas en el vals criollo ayudaron a su evolución, independientemente que muchos músicos se vieron afectados por las diferentes corrientes musicales que salían en la época, disminuyendo los oyentes y por ende las presentaciones en las llamadas jaranas, por lo que se vieron obligados a incluir esos géneros foráneos en su repertorio. Los compositores de la época tomaron referencias de aquellos géneros para enriquecer armónicamente sus composiciones y darle un aspecto más moderno, pues así sería acogido por los más jóvenes.

Hoy en día, son muchos los intérpretes de este género tanto en Perú como en otros países de América Latina, incorporando en su repertorio éxitos de Chabuca Granda como “La Flor de la Canela”, “El Puente de los Suspiros”, “Fina Estampa”, entre otros; También “Cuando Llora Mi Guitarra” y “Regresa” del compositor Augusto Armando Polo Campos, entre otros.

RECOMENDACIONES

Es importante que dentro de los planes educativos de la escuela de música en la facultad de Bellas Artes se considere incluir en la materia de historia de la música una sección que involucre la cultura musical de los países de América latina, sus grandes compositores e intérpretes, ya que muchos se dedican a la música popular pero no se sabe el detrás de las composiciones. La enseñanza de este género musical en la escuela de guitarra también ayudaría a la destreza del instrumento, ya que esta música requiere de las improvisaciones de los ejecutantes, por lo que no solo se estancarían en las partituras, si no que tendrían cierta libertad al exponer.

La sociedad panameña necesita una inyección cultural en cuanto a la música, ya que cada día se ha ido perdiendo esa sensibilidad en su contenido textual y musical, por lo que exponer este género podría contribuir a dicha formación.

El intercambio cultural de la escuela de música de la Universidad de Panamá con las embajadas de algunos países latinoamericanos, sería una buena alternativa para brindar esa oportunidad a los estudiantes de aprender los diversos géneros musicales representativos de los países latinoamericanos, y a la vez brindarles una plaza de empleo como grupo musical o solistas que quieran desarrollarse en dichos géneros.

BIBLIOGRAFÍA

- Pérez Porto , J., & Merino, M. (2013). *Definición.DE*. Obtenido de Definicion de Criollo: <https://definicion.de/criollo/>
- Arribasplata, M. F. (13 de 3 de 2012). *Pedro Pablo Casas: cien años de magia, poesía y vals*. Obtenido de El Comercio: <https://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2012/03/pedro-pablo-casas-cien-anos-de.html?ref=ecr>
- Asociación Filarmonica de los Ángeles. (2022). *LA Phil, GUSTAVO DUDAMEL, MUSIC & ARTISTIC DIRECTOR*. Obtenido de LA Phil, GUSTAVO DUDAMEL, MUSIC & ARTISTIC DIRECTOR: <https://es.laphil.com/musicdb/artists/408/eva-ayllon>
- Aylloncito Producciones. (2018). *Eva Ayllon*. Obtenido de Eva Ayllon: <http://evaayllon.com.pe/wp/eva/>
- Borras, G. (2012). Lima, EL Vals y la Cancion Criolla (1900-1936). En G. Borras, *Lima, EL Vals y la Cancion Criolla (1900-1936)*. Lima, Perú: Institut français d'études andines.
- BUENAMUSICA. (2022). *BUENAMUSICA*. Obtenido de BUENAMUSICA: <https://www.buenamusica.com/los-embajadores-criollos/biografia>
- Bustamante, E. (2007). Apropiaciones y usos de la canción criolla 1900-1939. *Contratexto*.
- Camargo, A. (08 de julio de 2020). *Recuerdos de Alberto*. Obtenido de Recuerdos de Alberto: <https://betototglo.wixsite.com/musicadelreuerdo/post/los-morochucos>
- colaboradores de Wikipedia. (23 de julio de 2021). *wikipedia, La enciclopedia libre*. Obtenido de Alcides Carreño: https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Alcides_Carre%C3%B1o&oldid=137198125
- colaboradores de Wikipedia. (26 de marzo de 2021). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Obtenido de Wikipedia, La enciclopedia libre: https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ad_libitum&oldid=134296648.
- Dejo, R. (10 de agosto de 2021). Que es barrioaltino. (V. Castro, Entrevistador)
- DePeru.com*. (s.f.). Obtenido de <https://www.deperu.com/calendario/1757/nacimiento-del-compositor-y-musico-alcides-carreno-blas>
- DiarioInca. (2020). *Blog Inca*. Obtenido de Blog Inca: <https://es.diarioinca.com/2009/09/biografia-de-abelardo-gamarra.html>
- EcuRed. (19 de junio de 2019). *EcuRed*. Obtenido de Augusto Polo Campos: https://www.ecured.cu/Augusto_Polo_Campos

- El Comercio. (9 de agosto de 2019). *El Comercio*. Obtenido de El Comercio: <https://elcomercio.pe/luces/musica/kipus-aniversario-recordamos-10-mejores-canciones-noticia-nndc-663675-noticia/>
- El Peruano. (16 de enero de 2017). *El Peruano*. Obtenido de El Peruano: <https://elperuano.pe/noticia/50274-amaranto-el-virtuoso#:~:text=A%20Rafael%20Amaranto%20le%20conocen,cerebral%20en%20el%20hemisferio%20izquierdo.>
- Feldman, H. C. (2009). *Ritmos Negros del Perú, Costruyendo La Herencia Musical Africana*. Lima: IEP Ediciones.
- Gino. (17 de marzo de 2012). *El Anacrónico*. Obtenido de <http://el-anacronico.blogspot.com/2012/03/vals-tus-ojos.html>
- González, D. (2017). El fonógrafo: entre el registro etnográfico y el anuncio de lo radiofónico. En D. González. Buenos Aires, Argentina.
- Historia Peruana. (2021). *Historia Peruana*. Obtenido de Chabuca Granda: <https://historiaperuana.pe/biografia/chabuca-granda>
- Hurtado, V. (2007). *Criollos Peruanos*. Obtenido de Criollos Peruanos: <http://www.criollosperuanos.com/escribenos.htm>
- Isel. (6 de octubre de 2017). *arte POR EXELENIA*. Obtenido de <https://www.arteporexcelencias.com/es/articulos/el-puente-de-los-suspiros>
- La República. (03 de septiembre de 2019). *La República*. Obtenido de <https://larepublica.pe/espectaculos/2019/09/03/chabuca-granda-que-significado-tuvo-la-flor-de-la-canela-para-la-cantante-peruana/>
- LATHAM, A. (2008). *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, editor@fce.com.mx.
- Leyva, C. (1999). De vuelta al barrio: historia de la vida de Felipe Pinglo Alva. Lima.
- Lista Música Criolla*. (14 de septiembre de 2014). Obtenido de Lista Música Criolla: <https://listamusicacriolla.com/la-polka-o-polca/>
- Llórens, J. (1983). Música Popular en Lima. En J. Llórens, *Música Popular en Lima* (pág. 28). Lima: © IEP ediciones.
- Lloréns, J., & Chocano, R. (2009). Celajes, florestas y secretos. En J. Lloréns, & R. Chocano, *Celajes, florestas y secretos* (pág. 108). Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- López, A. (19 de julio de 2019). *El País*. Obtenido de El País: https://elpais.com/cultura/2019/07/19/actualidad/1563525733_870213.html
- Mejía, D. (22 de diciembre de 2014). *Música Criolla*. Obtenido de Música Criolla: <https://listamusicacriolla.com/tags/lorenzo-humberto-sotomayor/>

- Mejía, D. (13 de marzo de 2021). *DePerú.com*. Obtenido de Nacimiento del compositor peruano Pedro Pablo Casas Padilla: <https://www.deperu.com/calendario/1057/nacimiento-del-compositor-peruano-pedro-pablo-casas-padilla>
- Méndez, J. L. (2008). Paideia Surcolombiana 13. En J. L. Méndez, *Breve Reseña del Pasillo Colombiano y Aporte Compositivo*. Colombia: Universidad Surcolombiana.
- Meza, G. (2008). *El Vals en Centroamérica*. Limón, Costa Rica: Inter Sedes.
- Miraflores . (01 de septiembre de 2020). *Miraflores de Único*. Obtenido de <https://www.miraflores.gob.pe/chabuca-granda-la-compositora-peruana-mas-universal/>
- Miranda, R. (1989). Música criolla del Perú. En R. Miranda. Lima: Ministerio de Educación.
- Moreno, V., De la Oliva, C., Moreno, E., & Ramírez, M. (09 de diciembre de 2021). *Buscabiografias.com*. Obtenido de <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/6101/Chabuca%20Granda>
- Niro, R. (22 de junio de 2008). *last.fm*. Obtenido de last.fm: <https://www.last.fm/es/music/Los+Kipus/+wiki>
- Pacheco, C. (diciembre de 2018). *1Library*. Obtenido de 1Library: <https://1library.co/article/el-tundete-y-sus-variaciones-en-la-guitarra.q2mv7wpy>
- Queralt, M. P. (09 de Julio de 2020). *Historia National Geographic*. Obtenido de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/vals-y-escandalo-baile-agarrado_12623
- Quiroz, D. (18 de enero de 2017). *El Comercio*. Obtenido de El Comercio: <https://elcomercio.pe/luces/musica/rafael-amaranto-tributo-primera-guitarra-criollismo-232467-noticia/>
- Redaccion EC. (14 de enero de 2015). *EL COMERCIO*. Obtenido de EL COMERCIO: <https://elcomercio.pe/opinion/habla-culta/martha-hildebrandt-significado-tundete-322438-noticia/?ref=ecr>
- Rentería. (6 de mayo de 2008). (L. & Chocano, Entrevistador)
- Rohner, F. (2015). Música Popular Sociedad en el Perú Contemporáneo. En S. Alfaro, L. Alvarado , G. Borrás, J. Butterworth, S. Green, A. Huerta Mercado, . . . S. Yrivarren, *Una aproximación a la generación de Felipe Pinglo: la Guardia Vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración* (págs. 69-99). Lima: Raúl Romero.
- Rose, J. G. (1968). Primer Recital de la Canción Criolla "Historia del vals peruano" [Grabado por E. Vargas]. Lima, Perú.
- RPP NOTICIAS. (17 de diciembre de 2011). *RPP NOTICIAS*. Obtenido de RPP NOTICIAS: <https://rpp.pe/musica/conciertos/conozca-la-historia-detras-del-tema-que-somos-amantes-noticia-432612?ref=rpp>
- Santa Cruz, C. (1977). *El waltz y el valse criollo*. Lima, Perú: Instituto Nacional de Cultura.

- Santa Cruz, C. (1989). *El waltz y el valse criollo*. Lima: Edición del autor.
- SERPERUANO. (20 de marzo de 2018). *SERPERUANO, Un sentimiento, tu identidad*. Obtenido de SERPERUANO, Un sentimiento, tu identidad: <https://www.serperuano.com/2018/03/oscar-aviles/>
- Serván, J. C. (10 de agosto de 2014). *Loritos, periquitos Blogspot*. Obtenido de Artístas en el Perú: <http://loritos-periquitos.blogspot.com/2014/08/luis-duncker-lavalle-musico-dearequipa>.
- Sotomayor, R. L. (31 de octubre de 2021). *Diario Correo* . Obtenido de <https://diariocorreo.pe/peru/lucha-reyes-la-morena-de-oro-de-la-musica-criolla-nnsp-peru-noticia/?ref=dcr>
- Stein, S. (1986). Lima Obrera. En S. Stein, *Lima Obrera 1900-1930* (pág. 444). Lima: El Virrey.
- TAIPE, J. R. (12 al 18 de octubre de 2009). Vanidades. Óscar Avilé, Esencia del criollismo. *EL PERUANO*, págs. 2- 4. Obtenido de EL PERUANO.
- Tarrillo, R. M. (1989). *Música Criolla del Perú*. Lima: Ministerio de Educación.
- Zanutelli, M. (1999). *Felipe Pinglo... A un siglo de distancia*. Lima: Diario El Sol.