

## Introducción

Durante la realización del trabajo de grado “La guitarra acústica en la música costeña peruana”, se pudo constatar que al interior de la Facultad de Artes-ASAB (y en el medio musical fuera de la academia) hay un desconocimiento generalizado de ciertas músicas tradicionales y populares latinoamericanas, de su contexto sociocultural, de su desarrollo histórico y de sus maneras de interpretación. Teniendo en cuenta que en sus inicios la Facultad de Artes-ASAB fue un espacio gestado en torno al trabajo y aprendizaje sobre estas músicas de dentro y fuera de Colombia, tal desconocimiento se convirtió en uno de los factores que movilizó la exploración profunda y concienzuda de las músicas criollas en el Perú y la realización de la investigación. Así, en aras de difundir los frutos de la investigación, se propone la publicación del presente artículo que sintetiza uno de los componentes más importantes del trabajo: el devenir histórico y práctico del vals peruano a través de la guitarra acústica.

El vals ha sido tal vez el género más explorado, estudiado y puesto en experimentación por los guitarristas criollos del Perú, y es por esta razón que para abordar un análisis claro y veraz al respecto han de tenerse en cuenta diversos factores que se intentarán entretener para ofrecer una comprensión apropiada de su desarrollo histórico y sus formas de acompañamiento. Al respecto es importante aclarar que la intención del artículo no es ofrecer un compendio completo y definitivo sobre el rol de la guitarra en este género, teniendo en cuenta que su panorama sonoro y cultural es inmenso sino, mas bien, propiciar un acercamiento parcial a algunos de sus cultores y sonoridades características a través del análisis y la transcripción de ejemplificaciones.

En este sentido, el artículo se nutre de entrevistas realizadas en Lima a guitarristas criollos con amplia experiencia en el acompañamiento del género, tales como Sergio Salas, Wendor Salgado, Carlos Hayre (QEPD) y Félix Casaverde (QEPD), entre otros. Además, también será posible distinguir ciertos rasgos particulares del acompañamiento originarios de algunos barrios tradicionales de Lima, según una forma de análisis propuesta por el guitarrista Óscar Avilés, quien es en la actualidad uno de los guitarristas más reconocidos al interior del contexto musical criollo del Perú.

## Contexto histórico del vals

El vals peruano o “valse” es tal vez el género más difundido y reconocido actualmente al interior de Perú, y específicamente de Lima, como parte fundamental e incuestionable de su cultura musical autóctona.

Entre muchas investigaciones y crónicas que hablan sobre su devenir histórico, la de César Santa Cruz Gamarra ubica sus orígenes a mediados del siglo XIX, en los salones de baile aristocráticos y en los barrios populares limeños, donde se bailaban géneros instrumentales provenientes de la colonia como la jota (España) y la mazurca (Polonia)<sup>1</sup> en distintos contextos: fiestas particulares, festividades masivas como la fiesta tradicional de Amancaes y las jaranas, entre otros. Estas danzas tenían pasos y coreografías específicas que no incluían el elemento de la danza en pareja. Es en este contexto cuando la naciente “moda” del vals europeo, y específicamente el vienés, entra con fuerza a Lima, inicialmente a través de los salones de baile de la aristocracia y progresivamente a todas las capas sociales de la ciudad, en donde gana gran popularidad, entre otros factores, por incluir el entrelazamiento de la pareja en su danza.

Según la teoría propuesta por Santa Cruz, durante la segunda mitad de este siglo este vals que inicialmente se tocaba con piano o con conjuntos instrumentales de cuerdas pulsadas (entre los cuales se contaban el laúd, la bandurria y la mandolina) comienza a mezclarse con las sonoridades de la jota y la mazurca, principalmente <sup>2</sup>. A partir de estas mixturas empiezan a surgir los primeros vales peruanos o “criollos”, mixturas que se pudieron dar no sólo a partir de rasgos rítmicos (el vals, la mazurca y la jota son todos ritmos ternarios) y melódicos, sino también a partir de factores como los “jaleos” o “guapeos” descritos en el capítulo anterior, heredados directamente de la jota e incorporados al vals desde esta época, aparte de ciertas características propias de las tres formas de danza (jota, mazurca y vals vienés). Todo esto comenzó a definir al vals criollo peruano o “valse”, como también es denominado usualmente, y ya en 1910 es posible encontrar a varios compositores responsables de un amplio repertorio de valeses que entre sus temáticas relatan parte de los hechos históricos de importancia de la Lima de entonces, como la llegada de la luz eléctrica, el tranvía y los automóviles, aparte de las letras dedicadas al amor (correspondido o no) y a otros temas. Este primer periodo del vals peruano es comúnmente conocido como “guardia vieja”.

Ya entrado el siglo XX, la llegada del fonógrafo (y posteriormente la victrola y sus derivados) al interior de las reuniones y eventos públicos, con todas sus comodidades intrínsecas en contraposición a lo que implica la logística y gestión de la música en vivo, trae consigo la instauración en los salones de baile populares de nuevos ritmos, como el charlestón, el *one-step* y el tango. A principios de siglo este factor amenaza con desplazar al valse de los salones de baile, a pesar de la inmensa cantidad de compositores que surgieron entonces, denominados por Manuel Zanutelli como los “Letristas del 900” y entre los que encontramos a Manuel Covarrubias, Alberto Condemarin y Lucho de la Cuba, entre muchos otros. Se destaca entre los compositores de esta época la figura de Felipe Pinglo, compositor nacido en 1899 que dejó algunos de los valeses de más grata recordación de esta época, como *La oración del labriego*, *El canillita*, *De vuelta al barrio* y *El plebeyo*, entre muchos otros.

De esta manera, es posible ver que sin importar el decaimiento inicial del vals frente a los nuevos ritmos, la abundante cantidad de composiciones nuevas, junto con la posterior llegada de la radio y con ella la difusión masiva de música nacional grabada <sup>3</sup> o en vivo, además de la publicación de cancioneros que recopilaban las composiciones que iban apareciendo, contribuyeron a mantener su vigencia dentro de la música popular. Así, desde 1935 ya es posible encontrar espacios como los Centros Musicales, espacios donde se daban (y aún hoy se dan) cita los músicos, los compositores y todos aquellos entusiastas de la música nacional. Este tipo de espacios de difusión cultural y musical entra a alternar con todos los descritos anteriormente, dando aún más relevancia al género.

Así, en 1950 empiezan a ocurrir una serie de sucesos que terminan de otorgarle al valse la importancia que tendrá en años venideros. Por un lado ya es posible encontrarlo también en espacios nocturnos populares, denominados en esa época “boites”. Es justamente en uno de estos espacios donde el cajonista Francisco Monserrate comienza a involucrar al cajón peruano dentro del valse, después en la radio y posteriormente en las grabaciones. Esta inclusión se da a la par de nacientes exploraciones en los guitarristas renombrados de la época, como Porfirio Vásquez y Oscar Avilés que, según Cesar Santa Cruz, empiezan a intercalar en el valse criollo ciertas sonoridades de otros géneros autóctonos como la marinera limeña. Aunque en un principio estas exploraciones de mano de guitarristas experimentados no eran más que breves citas a otros géneros dentro del acompañamiento del vals (en clave de broma) de mano de otros guitarristas, cantores y cajonistas no tan experimentados empezaron a dar pie a variantes no tan depuradas del género como el “vals zambo” o el “vals chicha”, variantes que posteriormente no resultaron tan reconocidas, apreciadas y perpetuadas.

De otra parte, es precisamente desde los años cincuenta, cuando empiezan a aparecer las grabaciones de música popular realizadas en el Perú, dando a conocer mucho más ampliamente tanto al interior del país como en el extranjero una gran cantidad de nombres de compositores e intérpretes de vals criollo como Los Morochucos, Jesús Vásquez, La Limeñita y Ascoy, Lucha Reyes y Luís Abanto Morales, y compositores como Mario Cavagnaro, Manuel Acosta Ojeda y Chabuca Granda, además de otros compositores que sin llegar a un gran reconocimiento han logrado difundir a gran escala algunas de sus canciones, como el caso de Raúl Valdivia, Ana Renner, Félix Pasache y otros tantos. Además de lo anterior, ya desde entonces se empiezan a vincular en las grabaciones otros instrumentos aparte de las cuerdas pulsadas, como el saxofón, el bajo eléctrico y especialmente el piano que, como ya se dijo, estuvo presente en las primeras épocas del vals en el Perú y que además fue un instrumento de gran importancia en la música popular local desde comienzos de siglo, en manos de intérpretes y compositores como Filomeno Ormeño y Lucho de la Cuba. Ya en los setenta (e incluso un poco antes) se empiezan a dar experimentaciones ahora en el plano armónico del género, desde la guitarra, conduciendo a generar otras tendencias en su acompañamiento desde guitarristas como Carlos Hayre y Félix Casaverde, a partir de la tradición ya establecida. Estas tendencias y los distintos aportes que cada guitarrista ha hecho a la sonoridad del vals o “valse” se mantienen actualmente en constante diálogo.

Hoy en día el género continúa teniendo amplia audiencia y aceptación en diversos espacios: en la radio a través de programas que emiten música local, en la televisión, a través de grabaciones antiguas, modernas y contemporáneas, y en espacios tan variados como peñas, celebraciones familiares, eventos masivos y reuniones particulares de músicos profesionales y aficionados a la música criolla.

Además de estas, había otras danzas que también eran de la apetencia del público limeño, tales como la galopa, la cuadrilla y la polca, entre otras. Santa Cruz, C. (1989). *El waltz y el valse peruano*. Lima (Perú), Edición de Cesar Santa Cruz.

Aparte de otras danzas que también participaron en este proceso de mezcla (aunque en menor medida), tales como la javá francesa y el valse norteamericano o “Boston”.

Dentro de las primeras grabaciones de música popular peruana tienen gran importancia los discos del dueto Montes y Manrique, que en 1911 grabaron en Nueva York con la disquera Columbia un total de 182 canciones de música costeña entre valeses, marineras, danzas y otros géneros, grabaciones de gran importancia para la música criolla y que hoy aún se conservan y se pueden escuchar. Zanutelli, M. (1999). *Canción criolla, memoria de lo nuestro*. Lima (Perú), Editorial La Gaceta - Diario El Sol

## El tundete, la esencia del vals

Rítmicamente, puede entenderse el acompañamiento del vals de la siguiente manera: en un compás de  $\frac{3}{4}$ , se toca el primer pulso con el bajo (dedo pulgar) y los siguientes dos arpegiando las cuerdas 1, 2 y 3 o 2, 3 y 4 (con dedos índice, medio y anular), a preferencia del guitarrista. Se realizará la ejemplificación con una progresión en Mi menor. Al respecto cabe anotar que la mayoría de guitarristas entrevistados durante la investigación realizaron sus ejemplificaciones en esta tonalidad, no obstante el vals no se ciñe a una tonalidad, a un modo o a un tempo específico (la mayoría de transcripciones descritas aquí oscilan entre 120 y 130 bpm en pulso de negra, y algunos de los valeses más rápidos pueden estar entre 170 y 180). A partir de esta sencilla ejemplificación desarrollaremos algunas de las subsiguientes.

Imagen 1



En este punto ya hay que tener en cuenta dos aspectos, según el músico y docente Francisco Caro. El primero: este acompañamiento debe tener una tímbrica particular, de carácter percusivo, que se logra propiciando un efecto cercano al “staccato” con la mano izquierda al momento de digitar cada uno de los acordes junto con una disposición firme y sonora en la mano derecha al tocar el acompañamiento. Esta característica particular impide el uso de acordes con notas al aire, toda vez que el “staccato” no podría generarse con la mano izquierda en una cuerda que no se esté digitando. Así, el 2do aspecto es la recurrente inclusión (casi absoluta) de acordes con cejilla, para poder propiciar dicho efecto, permitiendo la resonancia normal del bajo sólo en el primer tiempo de cada compás y dando preferencia a la sonoridad de las cuerdas 2, 3 y 4 en el arpegiado (incluyendo la ejecución del mencionado efecto relajando un poco la digitación del acorde en los

tiempos 2 y 3), obviando usualmente la inclusión de la primera cuerda. De esta manera, el ejemplo anterior se transformaría así:

Imagen 2



Como vemos, el acorde de Mi menor no se ha transpuesto hasta el 7mo traste, sino que se ha utilizado una forma de inversión del acorde, que podría cifrarse Em/G y que es muy utilizada en tonalidades menores. Estas características en cuanto al timbre y a la disposición de los acordes en inversiones para privilegiar un tipo específico de sonoridad configuran el acompañamiento básico adecuado para el vals criollo, denominado popularmente “tundete”. El origen de este término no es claro, a pesar de que todos los guitarristas consultados lo mencionan como una analogía de la rítmica del acompañamiento y su timbre particular (tun-de-te). De todas formas, a partir de esta ejemplificación ya es posible comenzar a desglosar algunos aportes que se le han hecho en ciertos momentos de la historia al acompañamiento este género, a partir de la necesidad de algunos guitarristas de enriquecer una forma de acompañamiento que aunque provee un soporte ritmo-armónico constante acusa, al mismo tiempo, una monotonía que es susceptible de romperse (sin que se afecte el soporte mencionado) para complementar su sonoridad global a partir de elementos específicos.

### Aportes rítmicos particulares al tundete

Uno de los grandes innovadores en el acompañamiento del vals moderno según algunos guitarristas fue Carlos Hayre. En su entrevista, el maestro especifica uno de los aportes que el logró depurar tempranamente en su estilo para acompañar el vals criollo, que consiste en la inclusión dentro del arpeggio de una nota aguda (usualmente en la primera cuerda) que se toca en los tiempos débiles de cada pulso. No se considera en la transcripción una división por voces dentro del “tundete” (a pesar de ser una posibilidad de transcripción perfectamente válida). En su lugar, se adjunta una ligadura abierta en el bajo para dar a entender la resonancia parcial del mismo durante cada compás, a voluntad del intérprete y según las posibilidades del mapa que se esté digitando. [4](#):

Imagen 3



Dentro de su ejemplificación, Wendor Salgado expone el “tundete” tal como “*lo hacían los antiguos*”, según sus propias palabras. En esta forma del toque se resalta otro rasgo particular del “tundete” complementado, y es la inclusión de un trémolo en la segunda corchea del tercer tiempo sobre las tres cuerdas que se están utilizando para acompañar, anticipando el acorde que se ejecutará en el siguiente compás. Este “trémolo” incluye parcialmente el efecto de *stacatto* que viene del pulso fuerte, pero no se indicará así en la transcripción, puesto que en este caso parece ser un recurso opcional en la ejecución. Además, esta forma incluye una nota sincopada en el primer tiempo. Este último rasgo podría tomarse parcialmente como reminiscencia del aporte realizado por Hayre, aunque también podría ser parte del estilo de otros intérpretes de mediados del siglo XX, de los cuales aprendió Salgado.

Imagen 4



El guitarrista Sergio Salas ofrece algunas formas de acompañamiento dentro de su entrevista, primordialmente desde el saber acumulado durante sus vivencias y aprendizajes con Óscar Avilés. La primera de ellas es el “tundete” básico (que según su ejecución incluye una pequeña apoyatura acórdica en el 2do pulso) que, según él, aparece en las grabaciones del antiguo dueto Montes y Manrique [5](#), realizadas en la segunda década del siglo XX:

Imagen 5



La siguiente forma incluye una forma de trémolo en la primera cuerda que desemboca en el primer pulso del siguiente compás, muy parecido a la ejemplificación de Wendor Salgado. Salas arguye que esta forma es característica del estilo de Óscar Avilés:

Imagen 6



A continuación se transcriben dos de las variantes que suelen ser bastante reconocidas dentro del acompañamiento del vals al “estilo Avilés”, ejemplificadas por Salas. La primera de ellas, probablemente generada a partir del tundete al estilo de Montes y Manrique (según se asocia con la ejemplificación de Salas) incluye el uso del acorde 7sus2 en la dominante con el bajo en el 5to grado melódico, y del acorde de 7ma menor en la tónica; este último, con el bajo en la 3ra del acorde, genera una sonoridad muy particular.

Imagen 7



Según Salas, esta misma forma de acompañamiento con agregaciones es susceptible de variarse para generar una riqueza rítmica en el acompañamiento, según el “estilo Avilés”, de dos maneras. La primera de ellas consiste en realizar una variación rítmica del tundete que aunque podría entenderse gramaticalmente como una corchea después de cada pulso, en la intención rítmica e interpretativa dicha corchea está más cerca del pulso siguiente pero no se define con exactitud dentro de una figura rítmica posible de transcribir. La ejemplificación se transcribirá como tresillo, figura que resulta relativamente cercana a la variación:

Imagen 8



Una segunda manera consiste en un *ostinato* rítmico de carácter sincopado que acerca la sonoridad del acompañamiento a un 6/8. Esta variación debería aparecer solo ocasionalmente, en aras de mantener la consistencia del 3/4:

Imagen 9



Como curiosidad, cabe anotar que Salas (siguiendo el ejemplo de Avilés) no hace uso de las uñas en la mano izquierda, sino que toca con las yemas de sus dedos, caso excepcional donde se propicia una sonoridad específica y una forma relativamente distinta de asumir el ataque desde una posición casi igual de la mano, (aunque un poco más frontal sólo en ciertos casos), tendencia que entra en diálogo con la generalidad guitarrística del uso de las uñas y que valdría la pena tener en cuenta de acuerdo a sus posibilidades tímbricas.

Además de esto, Hayre ejemplificó una forma de acompañamiento que él conocía pero nunca había utilizado, denominada “vals chicha”, que según él solía tener arraigo en las viejas chicherías limeñas y cuya forma de ejecución no es arpegiada sino rasgueada. No se transcribirá esta forma de acompañamiento, por no tener una relevancia perceptible dentro del desarrollo del vals limeño tal como se constató en esta y otras entrevistas, además del material discográfico y audiovisual consultado. A través de la audición de dichas grabaciones es posible deducir que el efecto de “*stacatto*” no siempre resulta perceptible, lo cual hace pensar que dicho efecto ratificó su presencia en el “tundete” después de Montes y Manrique, o bien progresivamente de acuerdo al estilo de cada intérprete; además, la apoyatura que Salas ejemplifica no parece estar muy presente en la ejecución del dueto en tales grabaciones. No por esta razón ha de desestimarse esta ejemplificación.



## Óscar Avilés: el vals de los barrios limeños antiguos

En una serie de videos documentales a los cuales es posible acceder a través de internet, el guitarrista Oscar Avilés retrató algunas formas particulares de acompañamiento que según el dieron forma al género, aunque inicialmente fueron características de la sonoridad del vals tal como lo tocaban en ciertos barrios antiguos y tradicionales de Lima más o menos desde 1950, o incluso desde un poco antes. No es posible afirmarlo con certeza dado que Avilés no ofrece fechas de referencia <sup>6</sup>. El compositor Manuel Acosta Ojeda habla también de los estilos particulares de ciertos barrios limeños, aunque incluye también el vals ejecutado en otras zonas del país, además de un barrio que Avilés no menciona <sup>7</sup>. Para poder tener una visión clara de lo anterior se organizarán las particularidades del estilo de cada barrio referenciado en la siguiente lista, teniendo en cuenta los aportes tanto de Avilés como de Acosta Ojeda. Se exceptuarán las particularidades de la guitarra, que se tratarán después del listado:

La Victoria: Estilo denominado “golpe Abancay” por Nicomedes Santa Cruz. También conocido popularmente como “toque victoriano”. Fraseo particular en el canto de carácter relativamente sincopado y pausado, a partir de estilos como el de la familia Leturia. Importancia del Centro Musical Domingo Giuffra en la difusión del vals y sus diversos cultores.

Barrios Altos: Antaño de gran reconocimiento dentro del criollismo. Denominado popularmente “valse negro” o “valse zambo”. Cantores con voces especialmente agudas. Influencia parcial de la música tropical (bolero).

Cinco Esquinas: Zona específica dentro de Barrios Altos. Influencia del cine argentino de mediados de siglo y cantores como Carlos Gardel.

Malambo: Barrio del distrito de Rímac, tradicionalmente habitado por población negra. Estilo lento en el canto, posiblemente emparentado con el *spiritual* norteamericano.

Monserate y El Callao: Barrios con estilos particulares mencionados por Acosta Ojeda, cuyas particularidades no recuerda con claridad.

Valse norteño: Estilo destilado en el norte del país, emparentado con las músicas de la sierra peruana (andino). En algunos intérpretes la influencia del pasillo ecuatoriano es marcada.

Valse arequipeño: Estilo mencionado por Acosta Ojeda a partir de los estudios (y composiciones) de Benigno Ballón Farfán, sin descripción específica.

Ya entrando a las particularidades de la guitarra, Avilés habla específicamente de los estilos de La Victoria y Barrios Altos en cuanto al canto y al acompañamiento de la guitarra, y también de Cinco Esquinas en cuanto al estilo del canto. En el caso de Barrios Altos, hace referencia al cantor y guitarrista Ángel Monteverde, quien realizaba una forma de rasgueo atacado hacia arriba específicamente con dedos índice y medio, usando inversiones acórdicas agudas y bajos en “*ostinato*”, forma que contrastaba con el “tundete” básico, ejecutado por otro guitarrista al mismo tiempo. En síntesis, una forma de acompañamiento complementado entre dos guitarras. A continuación se transcribe el rasgueo al “estilo Monteverde”:

Imagen 10



En otro de los vales ejemplificados, Avilés habla de dos guitarristas específicos, cuyo estilo identificó lo que algunos llamaron en su momento el vals “victoriano”, o en otras palabras el vals al estilo del barrio La Victoria. Uno de estos guitarristas es Ricardo “Curro” Carrera Saldivar, a quien Avilés se refiere como el “Rey de los Bordones”. En su ejemplificación, Avilés realiza una introducción por Sol menor que devela algunas de las características atribuidas a su estilo de acompañamiento:

Imagen 11

Este ejemplo nos permite develar varias cosas. Para empezar, dos características que definen la sonoridad del vals peruano. La primera es la progresión armónica empleada en esta introducción, que consta de 16 compases (sin contar el antecompás de inicio, que suele aparecer siempre en las introducciones) y resulta ser una progresión muy recurrente y característica en la introducción de bastantes vales criollos, con pequeñas variantes en no más de dos compases (no obstante una gran parte de ellos en sus introducciones usa otras progresiones). Podría abstraerse como cifrado funcional de la siguiente manera:

||V7||Im||V7||Im||I7||IVm||ImV7||Im||

También se puede emplear en modo mayor, reemplazando el cuarto grado por el segundo, con su respectiva dominante. En este caso hay una variante en el compás 13 respecto a la anterior progresión, que consiste en el cambio del V7 por el I, de la siguiente manera:

||V7||I||V7||I||VI7||Im||V7||I||

La segunda característica es el arpeggio melódico ascendente de los dos últimos compases sobre la triada de tónica, que también es un elemento de constante aparición en los vales (casi absoluta, podríamos decir), y cuya utilidad es múltiple. Este sirve como cierre de una introducción (en la guitarra puntera y en la acompañante también), como “llamado” para la entrada del cantor, y en algunos casos también como cierre de algunas frases del canto.

Además de lo anterior, hay otras características que merecen nuestra atención, y que parecen ser rasgos particulares del estilo de acompañamiento de Avilés, o particularidades de diversos estilos apropiadas y usadas por él. No obstante hay un gran uso de la cejilla, tal como se explicó anteriormente, Avilés decide prescindir de ella en el acorde G7. En estos casos que suelen ser excepcionales, el efecto de *staccato* característico del tundete pasa a ser responsabilidad de la mano derecha, que tiene que lograr una simulación muy cercana al efecto que logra la izquierda.

De otra parte, vemos en el compás 7 y 17 el uso de la blanca con notas individuales, generando pausas contrastantes en el acompañamiento. Éste parece ser un rasgo muy distintivo del estilo de Avilés, quien hace uso abundante de los silencios (o de este tipo de notas largas) en el acompañamiento para dar predominio y relevancia al cantor. Además, en los compases 12 y 13 se ve el uso de un bajo duplicado rítmicamente; esto es, en lugar de una negra en el primer pulso se realizan dos corcheas. También parecería ser una particularidad del estilo de Avilés.

Ya en lo que tiene que ver con lo que podríamos denominar el estilo “victoriano” en el acompañamiento del vals, podríamos ver en este ejemplo 2 de sus características principales, según explica el propio Avilés. La primera, el uso reiterativo de los “bordones” o bajos para crear acompañamientos de carácter melódico que no rompen con la coherencia rítmica. La segunda, perceptible en los compases 2, 3, 12 y 13, es el uso de acordes alterados dentro del “tundete” complementado, y dentro de los mapas que se están utilizando; Avilés hace uso recurrente en sus acompañamientos de los acordes con 6ta o con 9na agregada, y en un punto de otra ejemplificación donde aparece este recurso, él hace mención al guitarrista Víctor Campos. En el siguiente ejemplo (en la tonalidad de La menor) aparece específicamente el uso del acorde con 6ta agregada en el IV grado (con el bajo en el 5to grado melódico del acorde), y para complementar, el acorde de tónica con el III grado melódico duplicado en la primera cuerda:

Este análisis es posible gracias a un material audiovisual procedente de internet, realizado por la Asociación Felipe Pinglo Alva (Madrid, España) en 1994 y que en una serie de cuatro videos registró parte del saber de Avilés respecto a los estilos del vals en los barrios tradicionales de Lima. Los links se podrán consultar al final del artículo.

Martínez Espinoza, M. (2008). *Manuel Acosta Ojeda: arte y sabiduría del criollismo*. Lima (Perú), Escuela Nacional Superior del Folklore José María Arguedas – Dirección de Investigación. P. 71 a 73.

Imagen 12



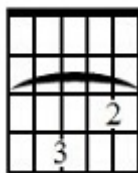
### Tipo de mapas usados en la música criolla

Dentro de todas las ejemplificaciones anteriores, un aspecto que ya se ha mencionado y que vale la pena tener muy en cuenta es el uso de acordes con cejilla, cuyo objetivo principal es propiciar la sonoridad característica del acompañamiento o “tundete” del vals. No obstante algunos de los guitarristas “criollos” entrevistados argumentaban no saber sobre teoría musical o música académica, y en el caso de Sergio Salas se privilegia el uso de lo que él denomina “acordes tradicionales” <sup>8</sup>, durante las entrevistas y las grabaciones de campo realizadas fue posible constatar un uso amplio y extendido de inversiones acórdicas que por lo general no hacen uso de cuerdas al aire, además de algunos acordes alterados o con distintos tipos de agregaciones, tal como se vio en algunas de las ejemplificaciones anteriores. En su gran mayoría, todos los guitarristas que participan activamente de los espacios de difusión del vals muestran un uso abundante y coherente de todo este conocimiento. Todo esto permite develar que no obstante se arguye un distanciamiento de la música desde un conocimiento “academizado” dentro del vals “más criollo” (por decirlo así), sí existe un conocimiento amplio acerca del diapasón de la guitarra más allá de los acordes básicos, conocimiento que ha sido aprendido y apropiado más por práctica y exploración directa desde las músicas que por teorización y aprendizaje con métodos académicos, según se pudo constatar <sup>9</sup>.

Para ejemplificar lo anterior, se transcribirán a continuación cuatro de los mapas más utilizados por dichos guitarristas, a través de gráficos en disposición vertical. En estas transcripciones, ha de entenderse la línea vertical del extremo derecho como la cuerda uno, y la del extremo izquierdo como la cuerda seis. El traste uno estará dispuesto horizontalmente en la parte superior del mapa (a menos que se indique otra cosa), y a partir de este irán apareciendo los trastes que sean necesarios de acuerdo al mapa que se pretenda graficar.

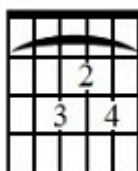
Uno de estos mapas apareció en una de las ejemplificaciones de Avilés, y podría interpretarse de tres maneras: como una inversión de un acorde mayor, como un acorde mayor con bajo en su tercer grado melódico, o como una variante proveniente del mapa de Do mayor en primera posición, cuyo bajo debe tocarse en la cuerda 6. En este caso, sería un Re mayor con bajo en Fa sostenido, y podría cifrarse así: D/F#.

Imagen 13



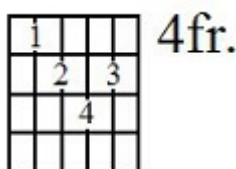
Este tipo de mapa también suele aparecer en modo menor; en este caso, se cifraría Dm/F#:

Imagen 14



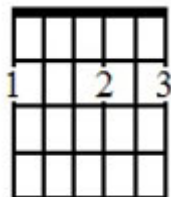
Es ampliamente usada una forma de inversión del acorde mayor con séptima menor, o acorde dominante siete (V7), donde la nota fundamental desaparece y el bajo es la tercera del acorde. Así, dicho mapa podría interpretarse de la manera ya descrita o como una triada disminuida con su fundamental duplicada. En la ejemplificación se interpreta como la inversión de un La siete, y a pesar de la ausencia de la fundamental, dado su uso podría cifrarse como A7/C#.

Imagen 15



Dentro de los acordes alterados, vale la pena mencionar uno de los mapas más usados por Óscar Avilés (según Sergio Salas), sonoridad que es posible percibir en temas como *Contigo Perú*. Se trata de un Re mayor en primera posición con 6ta añadida, y además con bajo en la 3ra del acorde. Este mapa suele usarse como apertura o cierre de algunas partes del vals, es de los pocos que usan cuerdas al aire, y vale la pena añadir que debido a su disposición en ciertas ocasiones algunos guitarristas se toman la licencia de utilizar el dedo pulgar para digitar la cuerda 6, técnica que Salas define castizamente como “criollada”, y que en otros instrumentos latinoamericanos como el cuatro colombo-venezolano también suele estar presente. El acorde podría cifrarse así: D6/F#.

Imagen 16



Hasta este punto, es posible determinar a grandes rasgos varios elementos dentro del acompañamiento o “segunda guitarra” o “guitarra marcante” del vals criollo: un acompañamiento con cualidades específicas de timbre, arpegiado y disposición acórdica, popularmente denominado “tundete” y que es susceptible de variarse de acuerdo a factores como los aportes personales de cada guitarrista (depurados a través de un transcurso vital de aprendizaje o en el momento real de la interpretación) o los estilos particulares de ciertos barrios limeños antiguos. Además de lo anterior, una progresión armónica característica de las introducciones e interludios del valse criollo, y el uso de acordes en inversión y algunos con agregaciones. Siendo el objeto principal de este análisis el acompañamiento tradicional del valse, se pasará a detallar brevemente los rasgos más característicos de la primera guitarra a través de cinco ejemplificaciones.

### La primera guitarra del valse

Como en muchas otras músicas populares latinoamericanas, la primera guitarra del valse tiene la responsabilidad de tocar las introducciones melódicas, interludios y adornos a la melodía principal (cantante o cantantes), en la mayoría de los casos privilegiando los ataques de los dedos índice y medio de la mano derecha. Dentro de la sonoridad propia del vals, este rol es asumido por una guitarra normal (no una requinto, como podría pensarse debido a la incidencia de este último instrumento en otras músicas con roles guitarrísticos parecidos), y estas introducciones e interludios están permeados por sonoridades propias de su lugar de origen, o también del estilo de cada guitarrista.

A continuación se transcribe una introducción “sencilla” ejemplificada por Wendor Salgado, que conserva la progresión armónica característica descrita anteriormente. Se adjuntará la transcripción detallada de la segunda guitarra (acompañante) para esta introducción, ejemplificada también por Salgado, que permitirá dilucidar algunos de los elementos tratados anteriormente:

Imagen 17



The image shows a musical score for guitar introduction in 3/4 time, featuring two guitars and two vocal lines. The score is written in G major and consists of 15 measures. The first guitar (Primera guitarra) plays a melodic line with eighth and quarter notes. The second guitar (Segunda guitarra) provides harmonic support with chords and arpeggios. The first vocal line (1a Gtr.) features a melodic line with eighth and quarter notes, including grace notes. The second vocal line (2da Gtr.) provides harmonic support with chords and arpeggios. The score is divided into three systems of five measures each. The first system includes measures 1-5, the second system includes measures 6-10, and the third system includes measures 11-15. The score ends with a double bar line at measure 15.

Esta introducción nos permite comprender algunas cosas, en lo que respecta al desempeño de la primera guitarra del vals. Dentro de la textura melódica, predominantemente monofónica (melodía acompañada), hay dos desarrollos claros: uno de una sola voz, que se mueve predominantemente por arpeggios de triada o cuatriada y en ciertos casos por grados conjuntos, y el otro a dos voces paralelas, predominantemente terceras, cuyo movimiento es usualmente por grados conjuntos. Dentro de las terceras, a veces se incorporan apoyaturas a la nota más aguda de la tercera (compás 15 de la ejemplificación), y en algunos casos se hace uso del intervalo de cuarta justa (compases 7 y 15). Este tipo de adornos para las terceras es característico no solo del vals, sino también de la sonoridad de algunos otros géneros criollos del Perú como el tondero y la marinera norteña.

Además de lo anterior, en algunos casos la introducción puede ser ejecutada en los bordones de la guitarra. Es el caso del vals *Quererte*, de Ernesto Soto, en versión del grupo Perú de Fiesta, donde se privilegia un desarrollo melódico en los bajos, con la inclusión breve de tres acordes arpegiados y tres compases de notas agudas, uno de los cuales:

Imagen 18

The image shows a musical score for guitar introduction in 3/4 time, featuring a single guitar line. The score is written in G major and consists of 15 measures. The score is divided into three systems of five measures each. The first system includes measures 1-5, the second system includes measures 6-10, and the third system includes measures 11-15. The score ends with a double bar line at measure 15. The score includes chord changes: G7 (Tundete) at measure 1, C at measure 6, G7 at measure 11, Dm at measure 13, G7 at measure 14, and C at measure 15. The score includes a first ending (1. C) and a second ending (2. C) at measures 7-8. The score includes a Bb chord at measure 9 and an A7 chord at measure 10.

Dentro de la ejemplificación anterior se incluye el cifrado para propiciar el acompañamiento, al comienzo del cual se encuentra la palabra “tundete”. Esto constituye una propuesta de transcripción dentro del presente análisis del vals, teniendo en cuenta que tal indicación podría indicar no solo una tímbrica particular en el acompañamiento sino también la libertad de variar la rítmica del  $\frac{3}{4}$  de acuerdo al criterio del intérprete según lo que ya se ha visto.

Como se dijo antes, a pesar de que la progresión armónica descrita es muy característica del vals criollo, no es la única que existe. Se transcribirá ahora la introducción del vals *Juanita*, del compositor Pablo Casas Padilla, en versión del grupo Fiesta Criolla. Esta canción fue referenciada por Sergio Salas en su entrevista:

Imagen 19

The musical score for the introduction of the vals "Juanita" is presented in five staves. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff contains measures 1-5, with chords 8va, A♭ Tundete, C7/G, and Fm. The second staff (measures 6-11) includes chords A♭, C7/G, Fm, and C7, with the instruction "con brio". The third staff (measures 12-16) features chords A♭, C7, and Fm - corte. The fourth staff (measures 17-21) contains the chord C7. The fifth staff (measures 22-24) includes chords A♭, C7, and Fm. The score is rich in ornaments, including mordentes, apoyaturas, and trémolos, particularly on the third notes of the chords.

Dentro de esta ejemplificación, esta vez de 24 compases, se puede ver un despliegue de ornamentos mucho más amplio, y un predominio del manejo de terceras en un registro muy agudo de la guitarra. En contraste con la primera ejemplificación, donde ya existía cierto manejo de mordentes y apoyaturas, aquí podemos ver además la adición del trémolo a las terceras (compases 2 y 14), *glissandos* (compases 16 y 17) y en este caso particular la aparición de efectos mezclados, concretamente el mordente y el trémolo (compases 14 y 15). Todos ellos resultan ser rasgos particulares de la música criolla peruana, como ya se dijo; el *glissando* es un recurso ampliamente usado por Avilés tanto para las introducciones como para los acompañamientos, en el caso de los bajos. Hay que tener en cuenta también la aparición del 3er grado mayor dentro de la tonalidad menor, sonoridad característica no sólo de algunas canciones de música criolla, sino de toda la música popular peruana.

El ejemplo siguiente retrata el caso de una introducción de corta duración. Se trata de la introducción para piano y guitarra del vals *Aurora*, compuesto por Federico Barreto y Carlos Gardel, en versión de Jesús Vásquez y Víctor Dávalos. En esta versión el *tempo* es bastante elevado, entre 190 y 200 bpm. en pulso de negra.

Imagen 20

Musical score for 'Tundete' in 3/4 time, key of D major. It features two vocal parts (Voz 1 and Voz 2) and guitar accompaniment. The score includes chords Bm, E7, and A. The guitar part features triplets and first/second endings.

En esta ejemplificación realizada a dos voces primero por el piano y en la segunda parte por dos guitarras, a pesar de no existir un despliegue ornamental evidente si se incluye como recurso virtuosístico el tresillo a dos voces. En este caso, dado el tempo en el que es interpretado, resulta ser bastante complejo.

Finalmente, para mostrar algunos de los rasgos pertenecientes a vales versionados fuera de Lima, se transcribirá la introducción del conocido vals *China hereje*, en versión del grupo norteño–limeño Los Romanceros Criollos. La introducción es tocada por Guillermo Chipana:

Imagen 21

Musical score for the introduction of 'China hereje' in 3/4 time, key of Bb major. It features guitar accompaniment with chords Bb, F7, Bb, D7, F7, Bb, D7, and Gm. The score includes a 'Con uñeta' instruction and a '8va' marking.

Este es uno de los casos donde el guitarrista adopta el uso de la uñeta dentro de su desempeño instrumental. Este recurso le permite lograr un tipo de "trémolo rematado" muy particular, atacando primero hacia abajo en las notas especificadas (como si fuera un rasgueo) y rematando posteriormente el efecto con un ataque fuerte de la uñeta hacia abajo en la siguiente tercera. Además de lo anterior, como rasgos particulares de la sonoridad del valse norteño cabría destacar dos aspectos: el primero, la gran relevancia del 3er grado armónico y su tratamiento melódico y armónico, y por otra parte el uso de escalas pentatónicas (compases 13 a 16) no solo en la introducción sino también en el canto. Hay que aclarar que esto no constituye una afirmación. Aunque estos aspectos se abstraen como diferenciación de estilo a partir de distintas interpretaciones de artistas norteños como Los Romanceros Criollos (norteño–limeño) y Luis Abanto Morales, entre otros, podrían ser también estilos particulares de los instrumentistas y cantores. No obstante, parecen ser bastante comunes, como se ha dicho, a la sonoridad del valse norteño.

## Síntesis

Hasta este punto, podemos desglosar una serie de características que definen la primera guitarra en el valse criollo: el uso predominante de una guitarra normal, con o sin uñeta, uso de escalas sencillas o por terceras, inclusión del intervalo de cuarta justa, adornos como apoyaturas, mordentes y trémolos, con ocasionales mezclas entre ellos, exploración rítmica amplia desde recursos de complejidad mínima o máxima... Todos ellos son, a grosso modo, recursos de los cuales se valen los guitarristas "primeros" no sólo para crear las introducciones de los temas, sino también los finales y los adornos de apoyo a la parte cantada. En este sentido, Sergio Salas argumenta su preferencia por "dejar cantar al cantante", es decir, por la realización de adornos entre las frases del canto que resulten oportunas y que no choquen contra la línea melódica ni opaquen su relevancia, en contraste a la tendencia de otros guitarristas de mantener una línea de adornos de relevancia permanente durante el tema, que en algunos casos opacan al cantante.

Hay que decir también que no siempre los roles de primera y segunda guitarra son inherentes a un solo intérprete: aunque en las grabaciones de grupos como Los Morochucos, Los Romanceros Criollos y Perú de Fiesta (entre muchos otros) hay roles bien definidos, en espacios informales como La Catedral del Criollismo es posible ver que en determinados momentos del tema el rol de primera guitarra como “adornador” de la línea melódica del canto es tomado momentáneamente por algunos de los guitarristas presentes, obviamente siendo uno solo quien realiza las introducciones y finales de los temas.

Como ya se dijo, ha de tomarse este breve análisis como una mirada sintética de los muchos recursos que es posible encontrar al interior del valse peruano dentro de sus dos guitarras, dentro de su inmensidad sonora y sus múltiples posibilidades de acompañamiento. Siendo el objetivo de este apartado el análisis de las tendencias más tradicionales en el valse peruano de manera concisa, no nos detendremos en la explicación y desglose de sus tendencias más modernas, que desde los años 70 han definido y explorado el acompañamiento del vals a una sola guitarra, incorporando no solo todo el saber criollo previamente decantado sino también tendencias armónicas provenientes de países como Brasil y Estados Unidos. Es precisamente el caso de Carlos Hayre, considerado como uno de los mayores exploradores e innovadores en el acompañamiento moderno del vals, junto a Félix Casaverde y Álvaro Lagos, entre muchos otros que han influenciado a sus intérpretes y grabaciones actuales, sin desmedro de las grabaciones e intérpretes que prefieren mantenerse fieles a la “tradición”. Así pues, ha de tomarse también este análisis como punto de partida para otros trabajos más exhaustivos y ambiciosos sobre todas las tendencias actuales del valse, o por lo menos su gran mayoría, trabajo de investigación, compilación, análisis y transcripción que resultaría muy interesante y provechoso.

### Bibliografía

Martínez, Marino. Manuel Acosta Ojeda: arte y sabiduría del criollismo. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Lima, 2008.

Santa Cruz, César. El waltz y el valse criollo. Edición de Cesar Santa Cruz. Lima, 1989.

Zanutelli, Manuel. Canción criolla: memoria de lo nuestro. Editorial La Gaceta S.A. para Diario El Sol. Lima, 1999.

### Bibliografía en línea

Estilos del vals peruano, por Oscar Avilés:

<http://www.youtube.com/watch?v=3wDc8tKxtgE>

<http://www.youtube.com/watch?v=N3wCGIo2Zmk>

<http://www.youtube.com/watch?v=FZSQrfKhWkA>

<http://www.youtube.com/watch?v=ZDpgBswmYCK>

1. Además de éstas, había otras danzas que también eran de la apetencia del público limeño, tales como la galopa, la cuadrilla y la polca, entre otras. Santa Cruz, C. (1989). El waltz y el valse peruano. Lima (Perú), Edición de Cesar Santa Cruz.
2. Aparte de otras danzas que también participaron en este proceso de mezcla (aunque en menor medida), tales como la javá francesa y el valse norteamericano o “Boston”.
3. Dentro de las primeras grabaciones de música popular peruana tienen gran importancia los discos del dueto Montes y Manrique, que en 1911 grabaron en Nueva York con la disquera Columbia un total de 182 canciones de música costeña entre valeses, marineras, danzas y otros géneros, grabaciones de gran importancia para la música criolla y que hoy aún se conservan y se pueden escuchar. Zanutelli, M. (1999). Canción criolla, memoria de lo nuestro. Lima (Perú), Editorial La Gaceta - Diario El Sol.
4. Además de esto, Hayre ejemplificó una forma de acompañamiento que él conocía pero nunca había utilizado, denominada «vals chicha», que según él solía tener arraigo en las viejas chicherías limeñas y cuya forma de ejecución no es arpegiada sino rasgueada. No se transcribirá esta forma de acompañamiento, por no tener una relevancia perceptible dentro del desarrollo del vals limeño tal como se constató en esta y otras entrevistas, además del material discográfico y audiovisual.
5. A través de la audición de dichas grabaciones es posible deducir que el efecto de “stacatto” no siempre



resulta perceptible, lo cual hace pensar que dicho efecto ratificó su presencia en el “tundete” después de Montes y Manrique, o bien progresivamente de acuerdo al estilo de cada intérprete; además, la apoyatura que Salas ejemplifica no parece estar muy presente en la ejecución del dueto en tales grabaciones. No por esta razón ha de desestimarse esta ejemplificación.

6. Este análisis es posible gracias a un material audiovisual procedente de internet, realizado por la Asociación Felipe Pinglo Alva (Madrid, España) en 1994 y que en una serie de cuatro videos registró parte del saber de Avilés respecto a los estilos del vals en los barrios tradicionales de Lima. Los links se podrán consultar al final del artículo.

7. Martínez Espinoza, M. (2008). Manuel Acosta Ojeda: arte y sabiduría del criollismo. Lima (Perú), Escuela Nacional Superior del Folklore José María Arguedas – Dirección de Investigación. P. 71 a 73.

8. Sergio Salas usa esta denominación para referirse primordialmente a los mapas en primera posición de acordes mayores, mayores con séptima o menores, todos ellos susceptibles de transportarse.