



Influencia de los aportes de Carlos Hayre para el acompañamiento de los valsos usando progresiones con acordes extendidos en el estilo de los guitarristas surgidos desde la década del '60 hasta la del '90

Influence of the contributions of Carlos Hayre for the accompaniment of the waltzes using progressions with extended chords in the style of the guitarists that emerged from the decade of the '60 to the del '90

Eddy Frank Pérez Mantilla de la
Escuela Nacional Superior del Folklore José María Arguedas
eddyfrankperez@yaho.com | <https://orcid.org/0000-0001-8920-4883>

RESUMEN

El proyecto tiene como finalidad realizar un estudio sobre el trabajo musical desarrollado por el maestro Carlos Hayre, los aportes que ha legado a la guitarra criolla y las posibilidades armónicas para componer. Determinar su vínculo musical con el jazz, además de conocer sus criterios para respetar la tradicionalidad. Así podremos comprobar cómo los guitarristas peruanos se han visto influidos y enriquecidos con las ideas creativas de Hayre, quien les abre las puertas a diferentes posibilidades tanto de armonizar como de crear estilos armónicos.

ABSTRACT

The purpose of the project is to carry out a study on the musical work developed by maestro Carlos Hayre, the contributions he has made to the Creole guitar and the harmonic possibilities for composing. Determine their musical link with Jazz, in addition to knowing their criteria to respect traditionality. Thus we can see how the Peruvian guitarists have been influenced and enriched with Hayre's creative ideas, which opens the doors to different possibilities both to harmonize and create harmonious styles.

PALABRAS CLAVES | KEYWORDS

Armonía del jazz, Carlos Hayre.
Harmony of Jazz, Carlos Hayre.

I Introducción

Dentro de mi experiencia profesional como guitarrista he podido constatar la influencia foránea que han recibido maestros músicos que nos precedieron, la cual se hace presente en las características que identifican a cada uno de ellos y que han servido para enriquecer su desarrollo musical y su interpretación, así como también sus composiciones y la creación de su propio estilo.

En las composiciones de Felipe Pinglo podemos observar que se aplican progresiones armónicas de gran complejidad (ejemplo, vals "*Tu nombre y el mío*"), en las que encontramos modulaciones, intercambio modal y giros armónicos insospechados. Un desarrollo armónico que para la época resultaba vanguardista. Estaba de moda el tango y ya se escuchaba el *jazz*, forma musical que venía influyendo al tango de esa época (años '30 y '40). Indiscutiblemente, este también venía ejerciendo gran influencia en géneros musicales propios de Cuba, Argentina, Perú y Brasil. Debido a todo este movimiento van apareciendo corrientes musicales como el *filin* en Cuba o la música de Piazzolla en Argentina, y el vals no fue ajeno a todo este nuevo entorno musical, en el que Lorenzo Humberto Sotomayor, Luis Garland y el maestro Carlos Hayre crearon y aplicaron nuevas armonías enriqueciendo este género, finalmente aparecería la *bossa-nova* en el Brasil.

Considerando la importancia del trabajo musical realizado por el maestro Carlos Hayre, tema de esta investigación, se hace necesario registrar todos sus aportes en vista de que:

- Hay muy pocos estudios, artículos y/o publicaciones referentes al trabajo desarrollado por el maestro Carlos Hayre en cuanto al uso de la disonancia, al uso de progresiones armónicas con modulaciones pasajeras y otros.
- Se desconoce, en su verdadera magnitud el trabajo del maestro Carlos Hayre. Siendo él un músico conocedor de los géneros venidos de Norteamérica así como también conocedor de la música cubana, no obstante, trató de mantener la tradicionalidad de los géneros y hacer planteamientos con conocimiento.
- Es importante conocer el trabajo desarrollado en sociedad por Carlos Hayre y Manuel Acosta Ojeda. Composiciones que él musicalizó, además de componer sus propias canciones.
- Además, es sumamente valioso para los músicos de hoy saber desde cuándo y de dónde provienen estas influencias que revertirán en su mayor desarrollo musical.

II Estado del arte

Hacia la década del '60 aparece una corriente en la forma de tocar el vals criollo que introduce cambios a través de la incorporación de las armonías del *jazz*. Si bien hasta ese momento el vals ya había recibido influencias musicales del *jazz* mediadas por el tango, principalmente a través de Felipe Pinglo Alva, y del *swing*, mediante Lorenzo Humberto Sotomayor, es recién en 1960 que se consolida un nuevo estilo de tocar el vals limeño a través de la introducción de acordes de séptima y novena en la guitarra criolla. Esta época así mismo se corresponde con un contexto musical en el que aparecieron y se consolidaron muchas expresiones musicales híbridas derivadas de la fusión del *jazz* con géneros musicales populares, como son el *rock and roll*, la *bossa nova* brasileña y el *filin* cubano, por citar algunos conocidos ejemplos.

La introducción de esta forma de armonización se da como parte del contexto musical transnacional mayor y se considera como principal innovador e iniciador de esta corriente al Maestro Carlos Hayre.

Coincidimos en esta afirmación con Antonio Llorens y Rodrigo Chocano, quienes

en su publicación “*Celajes, Florestas y Secretos: Una Historia del Vals Popular Limeño*”, señalan que Carlos Hayre, en efecto, es un artista cuyos maestros de música criolla han sido guitarristas bastante tradicionales, tales como Adolfo Zelada, Carlos Barraza y Porfirio Vásquez. Pero al mismo tiempo es un músico que se ha nutrido de diversas tradiciones musicales, sobre todo del jazz y de la música popular cubana, tradición musical de amplia difusión en el Perú durante las décadas de los años ‘40, ‘50 y ‘60 del siglo XX. Por un lado, este ejemplo permite reconocer que el músico, si bien se enmarca en una tradición musical, no es ajeno a otras corrientes existentes. Pero por otro lado, en términos generales, Carlos Hayre reconoce esta innovación musical como una respuesta a cierto estándar que había alcanzado el vals criollo a pesar de encontrarse en un contexto musical global mucho más amplio al que no era ajeno.

Además, José Ignacio López Ramírez-Gastón en su artículo «A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano» publicada en el libro de Julián Ruesga Bono (2016): *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*. Señala que Carlos Hayre (1932) es considerado uno de los principales innovadores en la música criolla por abandonar las armonías clásicas y modificar las progresiones armónicas de los ritmos afroperuanos. Al respecto, cabe resaltar que Hayre era un amante del jazz que intentó, desde principio de los sesenta, crear nuevos estilos y sonoridades que hicieran evolucionar el vals criollo tradicional. Tales intentos fueron criticados duramente, y sus experimentos con el landó y el festejo, incomprensidos. Algunos opinan que su disco *La marinera limeña es así*, de 1970, utiliza intencionalmente la formación clásica del trio de jazz, aunque reemplace la batería por el cajón peruano, lo cual fue considerado no sólo una innovación en la armonía y en los arreglos, sino también llevó a tenerlo a él como uno de los precursores del uso del cajón en la música criolla.

Debo informar que el cajón se usaba para acompañar las marineras muchos años antes de que se realizara la grabación de *La marinera limeña es así*. Por otro lado, el contrabajo ya se utilizaba para grabar como respaldo armónico-rítmico. Sin embargo, aunque existen publicaciones en las que se comenta sobre el trabajo que ha realizado Carlos Hayre, en la mayoría de éstas no se hace referencia al desarrollo de su trabajo armónico.

Por ejemplo, es el caso de la publicación de Marino Martínez Espinoza *Manuel Acosta Ojeda: arte y sabiduría del criollismo*, realizada para la Dirección de Investigación de la ENSFJMA (2008), publicación realizada en base a una serie de entrevistas hechas al maestro Manuel Acosta, todas ellas muy interesantes, en las que relata varios aspectos de su amistad con Carlos Hayre, no obstante mencionar las composiciones publicadas por Acosta Ojeda no figuran aquellas composiciones que realizaran juntos ambos maestros. Varias de la composiciones de Manuel Acosta Ojeda (melodía y acompañamiento) están publicadas allí, pero hubiera sido muy interesante que además se hubieran realizado los análisis armónicos correspondientes.

III Metodología

Con la finalidad de recabar la mayor información posible sobre la obra del maestro Carlos Hayre se utiliza aquí los siguientes medios:

a. Discografía: Se localizaron todas las grabaciones realizadas por el maestro Hayre, tanto los LP como los CD en los cuales se registró su obra. Este material pasó a ser escuchado, revisado y analizado musicalmente.

b. Bibliotecas: Se revisó todo material escrito referente a la vida y trayectoria musical del maestro Hayre (libros).

c. Hemerotecas: Se revisó todo material referente a la vida y trayectoria musical del maestro Hayre (artículos, entrevistas)

d. Entrevistas: Se realizaron utilizando un cuestionario aplicado a personalidades que tuvieron contacto con el maestro Hayre y con su obra (instrumentistas y

compositores).

e. Centros musicales: Se realizaron visitas a los centros musicales más representativos en la historia musical del maestro Hayre, recabando información de su paso por estos lugares y de aquellos músicos y cantantes que estuvieron musicalmente relacionados con el maestro.

IV Análisis y resultados

a. Corrientes contemporáneas a Carlos Hayre

El jazz

Es importante referirse a los géneros musicales extranjeros que marcaron una época por ser innovadores y estar estructurados musicalmente de manera muy atractiva sobre todo para los músicos, quienes serían los primeros en consumirlos y hacerlos propios, enriqueciendo su estilo personal.

La música *swing*, también conocida como *swing jazz* o simplemente *swing*, es un estilo de *jazz* que se originó en Estados Unidos hacia finales de los años '20, convirtiéndose en uno de los géneros musicales más populares y exitosos del país durante los años '30. El *swing* utiliza instrumentos habituales en el *jazz*, como una sección rítmica formada por piano, contrabajo y batería; metales, como trompetas y trombones; instrumentos de viento-madera, como saxofones y clarinetes; y muy ocasionalmente,

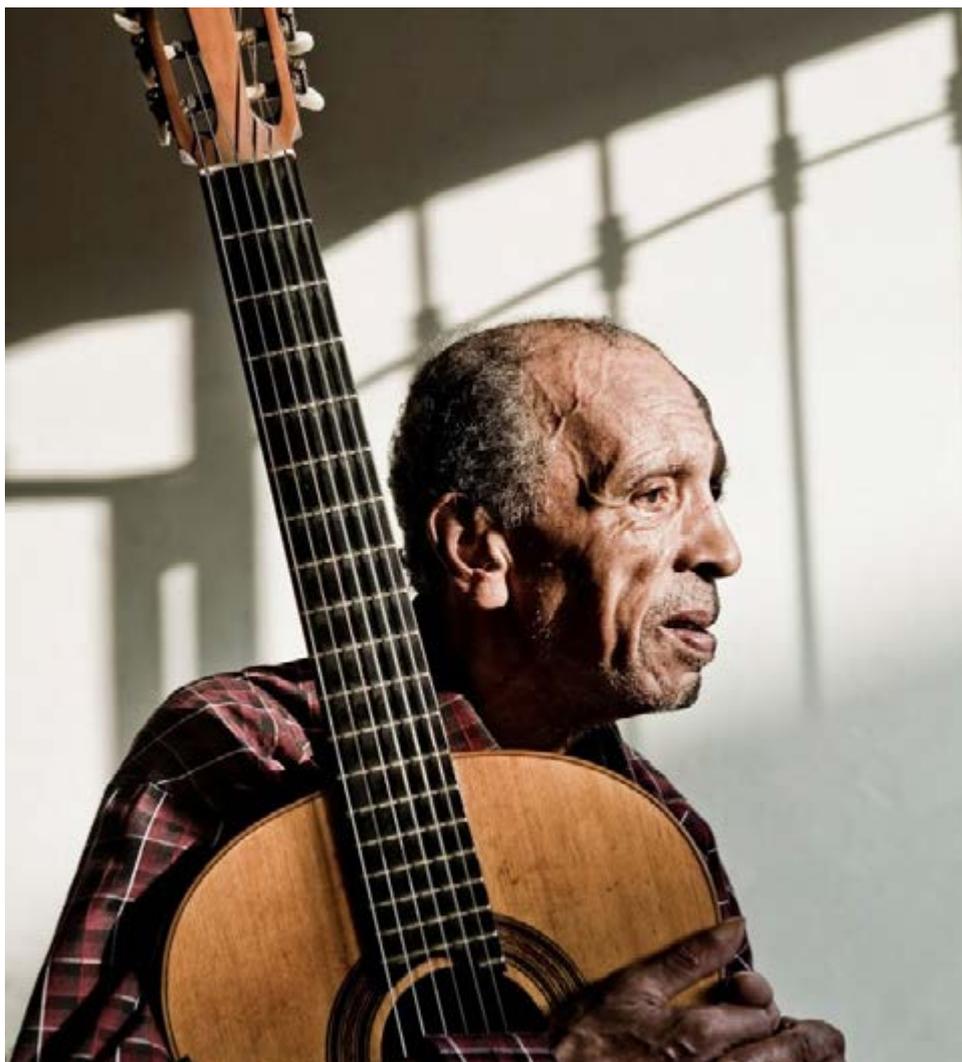


FOTO 1. RETRATO
FOTOGRAFICO DEL
MAESTRO CARLOS
HAYRE RAMÍREZ

instrumentos de cuerda como violín o guitarra. El swing utiliza preferentemente tempos medios y rápidos, generaliza los riffs melódicos y libera el rol del batería de ciertas restricciones que había tenido hasta entonces. El conjunto característico del estilo fue la big band, adquiriendo además cada vez mayor importancia el papel del solista. Destacan en este estilo músicos como Fletcher Henderson, Benny Goodman, Duke Ellington o Count Basie.

La denominación de este estilo como *swing* se consolida hacia 1935, al producirse una identificación del mismo con uno de los elementos más característicos en la interpretación jazzística que, desde mediada la década de 1920, se conocía precisamente como *swing*.

Como elementos innovadores el *swing* muestra ser un estilo de *jazz* eminentemente orquestal, influido por la música de origen europeo y que se caracterizó por aportar al *jazz* una serie de innovaciones conceptuales importantes:

- Incrementa el número de miembros de las bandas de *hot*, mediante la duplicación de instrumentos.
- Establece una fijación rítmica derivada de la pérdida del concepto de rítmica global, propio del *hot*, y, por tanto, de la polirritmia. En el *swing*, la batería es el único instrumento con una función totalmente rítmica, lo que le confiere una relevancia especial en cuanto motor de toda la banda.
- Valoriza los temas melódicos, tanto por la predominancia de pasajes *straight* como por la irrupción de los arreglistas. *Se sustituye el concepto polifónico horizontal por una armonización vertical.*
- Establece una estructura invariable de las piezas, fijándose rígidamente el lugar y duración de las improvisaciones y regulándose mecánicamente la relación entre las partes.
- Utiliza, como recurso de tensión, el *riff*, frase corta repetida varias veces, con *crescendo* final. Por el contrario, elementos típicos del *hot*, como los *breaks* y *stop times*, se convierten en inusuales.
- Consolida la utilización de los registros altos de los instrumentos, con preferencia sobre los bajos e, incluso, los medios, lo que condiciona el resultado sonoro del conjunto, separándolo tímbricamente de la opacidad típica del *hot*.

Varios de tales elementos los vamos a observar como influencia suya en distintos géneros musicales de: Cuba, Perú, Brasil, etc. Se puede ver de dónde proviene, por ejemplo, el uso de la batería y sobre todo la armonización vertical, etc. Si bien es cierto que Hayre pertenece a la época en que el *filin* está en todo su apogeo no podemos dejar de decir que el *jazz* influyó en su trabajo. Por otro lado, se sabe que Lorenzo Humberto Sotomayor era un amante del *swing*.

Además, cabe mencionar que de todas las músicas populares que surgieron durante el siglo XX, el *jazz* es la más compleja y sofisticada. Esto no sólo se debe al papel que juega en él la improvisación, ni a la riqueza rítmica que lo caracteriza, sino a su evolucionado concepto armónico. En el *jazz*, el talento en intérpretes y compositores para rearmar es una de las cualidades más apreciadas. Por eso, éstos recurren a todas las técnicas disponibles para que sus armonías sean más ricas y sus progresiones de acordes más interesantes. Así mismo, se utilizan todos los recursos modales y tonales y se admiten influencias de todos los géneros y estilos musicales (Gabis 2009).

El *jazz* construye sus bases con acordes de cuatro o más notas. La simple adición de la séptima en todos los grados tonales (es decir, la adopción de las cuatriadas como material armónico habitual) incrementa tan notablemente el colorido armónico del conjunto, que implica literalmente el pasaje a otra dimensión auditiva y estética de la música popular.

De alguna forma, esa séptima agregada a la estructura básica de los acordes, propicia el nexo con la estructura superior y en consecuencia las tensiones se incorporaran

naturalmente al contexto. El movimiento armónico es muy ágil (a veces varios acordes por compás) y el enriquecimiento y sustitución de acordes se usa siempre que sea posible.

Otro aspecto importante a considerar es la evolución del *jazz* a través de las generaciones, los estilos y las interpretaciones personales de los distintos artistas, tales como: el *swing*, el *hot jazz*, el estilo New Orleans de Louis Armstrong o el *jungle* de Duke Ellington, el *be-bop* de Dizzy Gillespie (Malson 1968).

El tango

Igual que el *jazz* norteamericano y el *samba* brasileño, el tango rioplatense nació a finales del siglo XIX, y desde entonces ha sido tratado musicalmente de muy diversas maneras. En sus orígenes, el tango fue música folklórica, triádica y sencilla. Los rastros de esa época permanecen indelebles en sus melodías, el ritmo y, en general, en el ambiente sonoro del tango actual. Al principio del siglo XX fue muy influenciado por casi todas las músicas europeas (la española, la italiana y la francesa sobre todo), por la ópera y también por el *jazz* tradicional.

Progresivamente y, como muchos de sus músicos (especialmente violinistas y pianistas) provenían del clásico, se fue impregnando de abundantes elementos eruditos. Más tarde lo influyeron el *swing* y otras corrientes del *jazz* y desde los años sesenta fue profundamente influenciado y en consecuencia renovado— por artistas sólidamente formados en la contemporánea música erudita. No olvidemos la presencia de Astor Piazzolla y toda la corriente musical que estaba generando.

Hoy conviven en el tango muchos estilos armónicos, unos muy simples y otros extraordinariamente sofisticados. Todos ellos, sin embargo, responden a una estética inconfundiblemente propia, a una rítmica singular y a un empleo alternativo, muy dramático y eficaz, de las respectivas capacidades evocativas que caracterizan a los modos mayor y menor de la tonalidad (Gabis 2009).

El filin

Desde la década de los años '30 la música cubana había logrado una presencia universal. Según el compositor y guitarrista cubano Rosendo Ruiz Suarez: “La melodía abandona la quietud tonal, aborda las modulaciones y, armónicamente, se amplía el enlace de los acordes tonales y extratonales”.

Uno de los factores propiciadores del surgimiento de la canción *filin* (bolero cubano) es la existencia, en diferentes momentos del siglo XX, de una interinfluencia entre la música norteamericana y la cubana, como antecedente que se manifiesta a través de diversos elementos: las influencias del *jazz* y sus modalidades, entre ellas:

- La adopción del formato instrumental denominado *jazz band* para la ejecución de la música popular cubana en todos sus géneros y a la orquestación para ese tipo de ensamble a diferencia de los formatos tradicionales cubanos.
- La evolución hacia una armonía más moderna y su reflejo en la ejecución del piano, la guitarra y la instrumentación orquestal y vocal, lo cual resulta uno de los elementos decisivos en el acompañamiento a diferencia de la transparencia armónica más clásica de períodos anteriores.
- La modernidad en el enfoque melódico de las expresiones vocales de conjunto y solista, y las formas de interpretación.

Desde la óptica del análisis musical, existen en el *filin* elementos que sobresalen comparativamente al contrastarlo con otras modalidades de la canción cubana. Como resultado de la mencionada influencia de la música de origen norteamericano, *la estructura armónica es menos transparente, se hace más densa en el aspecto vertical, pues se complejizan las funciones armónicas del acompañamiento con acordes donde proliferan los de séptima de dominante, séptima disminuida, novenas mayor y menor, tónica con sexta añadida, tónica con séptima mayor, oncenaria, treceña y otras*

combinaciones armónicas intercaladas como dominantes auxiliares, según el centro tonal de la obra. También es muy característica la sucesión paralela de acordes, las progresiones y las secuencias armónicas descendentes por medio tono. Estas estructuras son fundamentales en el *filin* y lo identifican nítidamente en ese aspecto. Al mismo tiempo, tienen semejanzas con expresiones armónicas que aparecen en el acompañamiento de la canción moderna norteamericana, como puede apreciarse, por ejemplo, en la música interpretada por Ella Fitzgerald o, en la época del Nat King Cole, *Trío For Sentimental Reason*, de W. Best y I. D. Watson, *I'll String Along With You*, de H. Warren y A. Dubin, o *Don't Blame Me*, de J. McHugh y D. Fields.

En correspondencia con la complejidad y la riqueza del planteamiento armónico, las líneas melódicas del *filin* se caracterizan por permitir una flexibilidad interválica, en la cual ocurren oscilaciones y saltos interválicos con tendencia marcada a la disonancia, retardos de segunda menor tanto ascendentes como descendentes, y distintos movimientos melódicos de la voz como parte del estilo expresivo-sentimental e interpretativo que pone el cantante *-feeling-*, en un marco de inestabilidad tonal muy cercano al cromatismo. Esta sonoridad armónica y melódica moderna, propicia “decir” la música con el carácter psicoemocional que tipifica el *filin*.

El *filin* constituyó un momento crucial en el proceso de desarrollo de la cancionística cubana y en la evolución histórica del bolero. Con su aparición, el bolero —y hacemos extensivo a toda la canción este aserto— experimentó cambios armónicos, melódicos, estructurales, expresivos y de contenido literario, que lo condujeron a una modernización de alcances revolucionarios en su concepción estética. Hemos explicado cómo transcurren algunos elementos desde el punto de vista armónico y melódico, pero los textos literarios también toman un sendero de inusitadas imágenes literarias que se conjugan con las nuevas imágenes sonoras. Textos como los utilizados por Marta Valdés en su canción *En la imaginación*, popularizada por ese maravilloso intérprete del *filin* que fue Vicentico Valdés, o la obra poco conocida de César Portillo de la Luz, en su propia interpretación, que lleva por título *Canción existencialista*, apuntan hacia temáticas filosóficas. A partir del *filin*, el bolero fue otro, tanto desde el punto de vista compositivo, como interpretativo.

Surgimiento. Casi todos coinciden en que nació en La Habana con la década de los '40, en el mismísimo barrio de Cayo Hueso. El *filin* fue un movimiento amplio, en su integración intervinieron autores e intérpretes, contando con el decisivo aporte de arreglistas, entre ellos Bebo Valdés, Niño Rivera, Pedro Justiz (Peruchin).

Principales exponentes. Ángel Díaz, José Antonio Méndez, Cesar Portillo de la Luz, Tania Castellanos (buena compositora y promotora de tantas ideas a favor del *filin* junto a su esposo, Lázaro Peña). Rosendo Ruiz Quevedo, Nico Rojas, el antológico dúo autoral de Piloto y Vera, Jorge Mazón, Frank Domínguez (más dado al piano) y otros nombres como Elena Burke, Omara Portuondo.

La bossa nova

El guitarrista norteamericano Charlie Bird la definió así: “Bossa nova = *samba* + *jazz*”.

Estilo musical brasileño creado en 1950 a partir del *samba*, con el mismo ritmo que éste pero sin percusión, con acompañamiento de guitarra y gran complejidad armónica. Fue la primera gran revolución en términos de estructuras armónicas, melódicas y rítmicas y el primer lenguaje moderno que se utilizó en Brasil para hacer música. Fue un movimiento orgánico, completo en sí mismo, acabado, que surgió de manera espontánea, natural, gracias a la convergencia de diferentes factores.

Surgimiento. Durante la década del cincuenta, los ritmos que más se escuchaban en el país eran el rock-balada, el chachachá, el bolero y el *samba* tradicional. Varios músicos esbozaron el camino de la *bossa nova* influidos por el *jazz*. El precursor directo de este movimiento fue el compositor y pianista Alfredo José da Silva, conocido artísticamente como Johnny Alf, quien propuso una marcación diferente del piano en

función de la armonía, incorporando recursos melódicos y armónicos de la música norteamericana. Los jóvenes pertenecientes a la clase media carioca, cansados de las propuestas musicales del momento, se volcaron a la música norteamericana y al jazz.

Uno de estos lugares de reunión fue la casa de las hermanas Danuza y Nara Leao (musas de la *bossa*). Entre los asistentes a estas reuniones estaban los jóvenes músicos Antonio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Ronaldo Boscoli, Milton Banana, Roberto Menescal y los más adultos Johnny Alf y Vinícius de Moraes, entre otros. Esas inquietudes musicales se manifestaban en un momento en que Brasil vivía un clima de apertura política bajo el gobierno de Juscelino Kubitschek, el primer presidente elegido libremente y que impulsaba el desarrollo y la modernización del país. En aquellas reuniones musicales surgieron los primeros proyectos. En uno de ellos trabajaron en forma conjunta Antonio Carlos Jobim y Vinícius de Moraes, quienes después de *Orfeo da Conceição* descubrieron sus afinidades estéticas. Elizeth Cardoso, en ese entonces una verdadera diva del espectáculo, grabó un LP titulado *Canção do amor demais* con composiciones de la dupla Jobim/Vinícius para el pequeño sello Festa. El disco no pareció aportar grandes novedades con respecto a otros anteriores. Sin embargo resaltó el acompañamiento de la guitarra en algunos de sus temas. El guitarrista era un bahiano poco conocido en ese entonces, cuyo nombre era João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira.

Su manera de tocar cambió la historia. Con la guitarra alteraba el ritmo del *samba* clásico y lo convertía, con una nueva división, en algo totalmente diferente. Ese rasgueo tan particular que parecía algo independiente del resto de la masa orquestal habría de constituirse en el marco del moderno *samba* brasileño, la onda nueva, la *bossa nova*.

El nuevo género musical se fue configurando básicamente, a partir de la original batida rítmica de João Gilberto, de las inspiradas composiciones de A. C. Jobim y Carlos Lyra, de los arreglos y las letras diferentes de poetas como Vinícius de Moraes o periodistas como Ronaldo Bôscoli, que se sumaron a la nueva identidad musical introduciendo a la imagen poética delicadeza y una cierta ingenuidad.

Se procuraba integrar melodía, armonía y ritmo, sin que ninguna de las partes predominase sobre las demás. La guitarra cumplía entonces, una doble función armónica y percutiva, creando así ese *característico balanceo rítmico ligeramente desfasado de la melodía*.

La música criolla

La música criolla del Perú es consecuencia de un proceso de influencias sociales, políticas, económicas y geográficas sobre los habitantes de sus tres zonas naturales perfectamente definidas: costa, sierra y selva. De entre ellas, costa y sierra recibieron los aportes más significativos de la música y bailes de España a través de los soldados de la Conquista y de las élites dominantes durante la Colonia.

Será en la costa donde la riqueza de la música española acentuará su presencia durante los tiempos de la Colonia, hasta establecerse definitivamente en los aires musicales populares durante la República, dando lugar al nacimiento de lo que se conoce como música criolla del Perú. Sucesivas generaciones de criollos crearán costumbres y definirán gustos, ampliando el significado de la palabra *criollo* más allá de su primitiva calificación racial. La palabra ‘criollo’ –define Sebastián Salazar Bondy en *Lima la Horrible*– designa muchas cosas. Su significado actual es, sin embargo, limeño o, “por extensión, costeño, de cualquier cuna, que dice, piensa y actúa de acuerdo a un conjunto dado de tradiciones y costumbres nacionales pero a condición, como lo sostiene François Borricaud, de que no sean indígenas. Criollo resulta así, sinónimo de ‘costumbrista’. En consecuencia ‘criollismo’ será una derivación del término original que involucra usos y costumbres, comida, música, letrillas y bailes de origen costeño”.

El criollo, con su comportamiento en diversas actividades de la vida diaria, delimitará el territorio bajo su influencia. Así, el provinciano o el extranjero se “acriollará” en la medida que celebre y se adapte a las controvertidas manifestaciones de la picardía

popular de La Victoria, a las variantes culinarias fuertemente sazonadas típicas de Abajo el Puente, al valsecito jaranero de los Barrios Altos y el Cercado, en fin, al espíritu de la Gran Lima.

La marinera, la polka y sobre todo el valse, configuran el cuadro definitivo de la música criolla peruana. Esta música narrativa, en principio desordenada mixtura de aires europeos, indígenas y negros, trasunta la vida afectiva de un pueblo como el nuestro, simple a pesar de todas sus complicaciones, amable, sencillo, alegre aún en la adversidad doliente, resignado, emotivo y profundamente sentimental en la ingenuidad de sus pasiones (Villanueva / Donayre 1987).

Con la finalidad de realizar un análisis más completo sobre el trabajo musical del maestro Carlos Hayre se hace necesario conocer algunos aspectos de su vida personal, de sus vivencias y de sus años de formación musical que resultaron determinantes para su carrera profesional.

En la década de los '30, el departamento de Lima, incluyendo todas sus provincias, no llegaba a los quinientos mil habitantes. El Cercado, los Barrios Altos y Abajo el Puente se caracterizaban por los originales nombres de sus calles, correspondiendo a cada cuadra una denominación propia, a cada cual más aguda y chispeante.

Gobernaba el Perú, el señor Presidente don Óscar Raimundo Benavides Larrea (1933-1939). Se contaba con nueva Constitución Política pero había una gran ebullición social, fruto de heridas no cicatrizadas de los años anteriores: el Oncenio de Leguía, la revolución y muerte de Sánchez Cerro o la cada vez mayor presencia del Partido Aprista en el movimiento sindical. A nivel internacional: Hitler, Mussolini, Stalin, la inminencia de una nueva Guerra Mundial (Serrano Castrillón 1994).

Es en estos años que surgen los denominados 'centros musicales', siendo los más notables y los primeros de la época el Centro Musical Carlos A. Saco y el Felipe Pinglo Alva, lugares de reunión de personajes bohemios y cultores de la música criolla, entre los que destacaban los músicos, los compositores y los cantantes entre otros, quienes hacían gala tanto de sus habilidades artísticas como de su talento; además, dentro de esta animada convivencia se podían compartir las novedades musicales llegadas de otros continentes, las nuevas formas musicales que poco a poco enriquecerían los ritmos y géneros musicales propios de nuestra música.

b. Carlos Hayre Ramírez: biografía

“Sigo alimentado por el mismo feeling que me puso en este camino de la música”.

“La Armonía, como ciencia o como arte a través de su historia constante en dinamismo y apertura, evoluciona lenta o velozmente en estrecha relación al talento creador y a la sensibilidad auditiva”.

C.H.R.

Carlos Humberto Hayre Ramírez, de ancestros indios –por su padre–, nació el 28 de junio de 1932 en el distrito de Barranco. Cuando contaba con 4 años de edad la familia se muda a Surquillo y de allí a La Victoria. En ese trajinar le toma el gusto a la guitarra. “Aprendí a tocar guitarra de oído, y más adelante guitarra clásica [...] con el maestro Víctor Toledo Burgos; eso me sirvió después para aplicar las técnicas en la música popular” (Miguel A. Cárdenas, Periodista de *El Comercio*, 27 de setiembre de 2007). Su amigo de infancia William Reyes recuerda que a la salida de la escuela primaria practicaba “religiosamente” la guitarra con su abuelo. Más adelante estudiaría teoría musical con el pianista Manolo Avalos. Los secretos de la tradición musical criolla le fueron revelados por una rara constelación de conocedores: los hermanos Elías y Augusto Ascuez, Manuel Quintana, Porfirio Vásquez, Pancho Ballesteros y “Mañuco” Covarrubias, así como por experimentados guitarristas criollos: Giordano Carreño Blas, Carlos Barraza, Adolfo Zelada (diez años mayor, el más apreciado). Por si fuera poco, considera al enorme compositor español del s. XIX Fernando Sor una de sus

mayores influencias.

El año 1946 sería trascendente para el músico. La casualidad marcó el encuentro con Manuel Acosta Ojeda. “Nos conocimos bajando de un tranvía en un paradero de Surquillo” nos lo confirma éste cuando se lo preguntamos. Hayre, de 14 años, admirador declarado de la música cubana solía tocar boleros, y el poeta, con 16, escribía ya sonetos. Ambos rememorarían gratamente la coincidencia. Hayre es categórico: “... tenía la curiosidad de sentir la emoción y la responsabilidad de ponerle música a sus sonetos; ahí comenzó la cosa”, resume, con esa cualidad de simplificar las ideas a lo esencial; por su parte, Manuel Acosta Ojeda, con la franqueza de siempre sentencia: “No habría sido un autor de música si no lo hubiera conocido”. Es un encuentro providencial que condujo a la creación de hermosas canciones que ya son parte de la memoria musical de nuestro país, elevando la valla en el arte de escribir y musicalizar la canción popular.

Virtuoso de la guitarra, también conoce los secretos de la mandolina y el contrabajo; y el vals no es su única fuente de inspiración: marineras, huaynos, mulizas, festejos, son testimonio de su inquietud; sin considerar otros géneros como el tropical, del cual es representativa *Saguata cumbia*, compuesta con Nicomedes Santa Cruz, en 1960, tomada luego por la Sonora Matancera y convertida en éxito internacional. Junto al recordado decimista se abocó a la creación y recopilación de cumananas, festejos, marineras y jaranas: *La raíz del guarango*, *No me cumbé*, *Manuel Antonio*, por citar algunos, con el claro objetivo extramusical de consolidar la identidad de la comunidad afrodescendiente a través del arte.

Desde sus primeras composiciones incluyó acordes y progresiones armónicas de reminiscencia jazzística y disonancias precursoras que a finales de los años ‘50, en otro contexto, serían la **bossa** del nuevo género musical que marcó toda una época en la canción popular no sólo brasileña: la *Bossa-Nova*. El vals *Miraflorina*, compuesto once años antes, en 1947, nos lo confirma. Por otro lado, fue quien introdujo un nuevo estilo de tocar el cajón frente a los que él llamaba “percusión abusiva” o, como se lo hemos escuchado en alguna ocasión: “Al cajón había que disciplinarlo; usarlo como acompañante, no como protagonista”.

Las nuevas armonías “Causaron una terrible reacción –recuerda Hayre en la misma entrevista– inclusive de amigos íntimos [...], yo estaba haciendo armonías más atrevidas porque el crecimiento de la cantidad de sonidos dentro de un acorde nos lleva a la novena, a la disonancia, pero luego hay otras cosas que se llaman alteraciones y yo ya había entrado en ese terreno y superado lo otro”.

“Las armonías fueron producto de investigación y estudios particulares; conclusión de que la armonía en la música popular es la armonía de 5ª con extensión en los acordes de 7ª a 9ª, pero la potencialidad es que se incluyan alteraciones ascendentes o descendentes” (entrevista radial con Efraín Rosas en Radio Filarmonía).

De estas declaraciones podemos inferir que más allá de su erudición musical tenía verdadero **feeling** con las disonancias, ahora de uso corriente por los músicos contemporáneos, explorando sus posibilidades al máximo casi hasta el borde de la desafinación.

Estuvo casado con Mercedes La Rosa, con quien tuvo cuatro hijos: Carlos Alberto, César Augusto, Rosa Mercedes y María del Carmen.

En los años ‘50 fue arreglista estrella de la Sonora Sensación de Mario Cavagnaro. Por esa época, entre 1956 y 1957, forma parte de la gran banda Havana Cubans. En 1966, amigo de bohemia de los poetas César Calvo y Reynaldo Naranjo, grabó con ellos el disco *Poemas y Canciones*. Con otro poeta, el celebrado Arturo Corcuera, hizo las cumananas *Matalaché* y *Contrapunto*; las danzas *Incitación*, *Mi reina* y *Luna sin noche*, el festejo *Copla del empreñadero* y el tondero *Canción de la libertad*.

Se casó con Alicia Maguiña en octubre de 1968. El matrimonio con Alicia duró 26 años, que fueron de permanente actividad profesional en la radio, televisión y conciertos internacionales.

En 1968 compuso *Máquina*, de estilo afro, en honor al percusionista Francisco Monserrate.

En 1969, en un álbum doble, grabó su muy solicitado *Método de guitarra* (lempsa) que incluye un manual, 20 lecciones de solfeo, 5 lecciones, 8 ejercicios de guitarra, un estudio de ceja y pulgar, 5 ejercicios de púa, enlaces y aplicaciones y 4 estudios de guitarra compuestos por él.

La discografía de Carlos Hayre es amplia. Más de 80 álbumes, ocho con Alicia Maguiña, entre ellos el titulado *Alicia y Carlos*, grabado en 1970, y últimamente reeditado en CD por el sello lempsa. El mejor de los ocho, según la cantora y compositora.

De 1977 a 1979, forma su propia banda Carlos Hayre y Orquesta para interpretar música cubana. De aquella época circulan en la red las grabaciones *Me gusta boogaloo* y *Orquídeas*, junto a otros magníficos temas precursores, sin duda, de lo que hoy se conoce como salsa dura.

Paralelamente, el mismo año (1970), graba el álbum *La marinera es así con la flor y nata* del canto de jarana: Augusto Ascuez, Abelardo Vásquez, Augusto “Curita” Gonzales y el cajonista Reynaldo “Canano” Barrenechea.

Con Manuel Acosta Ojeda, su par musical más constante y a quien lo unía una amistad inquebrantable, produce –entre letras, melodías y arreglos musicales– más de treinta canciones, como *Insistiré*, *Adiós y sombras*, *Siempre*, *Oro y virtud*, *Triste ausencia*, *Ya se muere la tarde*, *Tu vida y la mía*, *Plenilunio*, *Cómo pudo pasar* y *Despierta amada*, la mayoría inéditas. Con Gastón Arteaga compone *Miraflorina*; con Germán Valdivia *Isabel*, *Zoila* y *Emma*; con Oscar Molina Peña *Idolatría*. Compone también –letra y música– los vals *Despertar*, *Renace la esperanza*, *Un vals y un clavel*, el festejo *Con su toque de violín* o *Za za zá* –llamado originalmente *Mi abuelito me enseñó*–, la muliza *Don Pablo*, compuesta en homenaje a don Pablo Pastor Díaz, director de Los Aborrecidos del Centro. Compone, asimismo “*Yana Machu*”, pieza para piano y flauta, obra presentada en el Festival Internacional de Flauta del año 1994, en Lima.

Notable es también su versión sinfónica del vals de Felipe Pinglo *El Plebeyo*, estrenado en el Teatro Municipal por el Centenario del Nacimiento del Bardo (1999).

En 1996 viaja a Nueva York. Allí se interesó por la escala pentafónica, no pentatónica, advierte. Hizo presentaciones, se dedicó a la enseñanza y sobre todo al estudio de la teoría musical del instrumento que sería durante casi toda su vida una suerte de *alter ego*: la guitarra. De esta etapa queda un conjunto de obras, de las cuales la mayoría aún falta descubrir.

Sus composiciones para guitarra tienen el toque maestro del genio. Una de ellas fue el resultado del encargo, en 2003, hecho por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) de la composición de una obra para cuarteto de guitarras. Así es como surge *Qantu*, hermoso tributo a la flor sagrada de los Incas. La revista *Cuadernos de Música Peruana* ha publicado la partitura de esta obra bella y compleja¹.

Regresa al Perú en marzo de 2007. Por Resolución Directoral del 15 de agosto de 2008, el Instituto Nacional de Cultura (INC) le otorga la distinción Personalidad Meritoria de la Cultura “Por su calidad de guitarrista, compositor, arreglista y director de música”. Algunos meses después, el 31 de octubre, Día de la Canción Criolla, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) lo condecora con la medalla de la Cultura en mérito a su “Contribución a la música y el ennoblecimiento del arte popular del Perú”. Su amigo Manuel Acosta Ojeda sería el otro galardonado.

El XXI Festival Internacional de Guitarra celebrado en el ICPNA de Miraflores, en marzo de 2010, fue realizado en su homenaje.

La importancia de una obra también se mide por el interés académico por su estudio. En este sentido, tanto su música como sus ensayos, como el denominado “Apuntes para

¹ En dos ocasiones: “*Qantu*, la flor sagrada de los incas”, N° 9 (2005), pp. 26-30; y “*Kantu*, flor sagrada de los Inkas y flor nacional del Perú”, N° 11 (2012), pp. 72-76, que en la referencia del contenido aparece simplemente como *Qantu*.

la marinera limeña”, han sido el principal objeto de investigación para el libro publicado en Estados Unidos por el profesor Charles Postlewate, de la Universidad de Texas, *La guitarra en la música del Perú – Música criolla peruana – La música de Hayre*, en 1987. Igualmente el estudio efectuado por el etnomusicólogo canadiense William Tompkins para sustentar sendas tesis de maestría y doctorado en la Universidad de California, en Los Angeles, en 1979 y 1981, respectivamente (“La marinera”. Universidad de California Biblioteca de Música).

En 1987, esa misma universidad de California publica el trabajo de la investigadora Laura Bracamonte *La Danza en su contexto social: El Vals Peruano*, basado, en gran medida, en la obra de Carlos Hayre.

Enriquecen su bagaje musical y creativo dos libros escritos con la colaboración del conocido guitarrista Sergio Valdeos y de Roberto Wangenman, por encargo especial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP): *Esencia, golpes y sonidos; la guitarra criolla de la costa del Perú* el primero, y *La guitarra criolla costeña* el segundo (*Cuadernos de Música Peruana 2005a*).

c. Algunos guitarristas que compartieron musicalmente con Carlos Hayre

Adolfo Zelada

De un estilo criollo tradicional, buen uso de los bordones. Crea interesantes introducciones, adornos con bicordios en donde demuestra su dominio en el uso de las voces contrarias. Es el compositor del tondero *La cholita norteña*, que grabó Cecilia Barraza. En aquellas introducciones que él crea aplica interesantes modulaciones. Fue el guitarrista de un cantor criollo conocido como Fernando Hurtado “Mano Corta”.

Álvaro Pérez

Es uno de los primeros guitarristas que hace uso del virtuosismo, la digitación veloz y limpia, expresivo, romántico, dulce, con buena pulsación. Cuando conforma el Trío Los Inkas define su estilo, el cual se puede apreciar en la grabación de vales como: *Mi dueña*, *El arbolito*, *Valsecito del ayer*, *Espérame*, *Indio* (en donde velocidad y sentimiento andino), *Amar en secreto*, *Eternidad*; las polkas *Inquietud* y *Chalaquita* (en donde demuestra bastante picardía). En los arreglos de las voces de los vales *Mi dueña*, *Amar en secreto* y *Eternidad* se escucha la armonización vertical con disonancias.

Álvaro Pérez graba con Jesús Vasquez el vals *Celos míos*, donde utiliza acordes de séptima y acordes aumentados. Con Lucha Reyes graba el vals *Corazón*, *El último beso* y utiliza acordes de séptima y sustitución tritónica y acordes de novena.

Félix Casaverde

Un gran guitarrista, se le podía apreciar mejor como acompañante solista. Dejó interesantes aportes a la música afroperuana, aplicó acordes extendidos y progresiones armónicas complejas en sus acompañamientos. Trabajó con Chabuca Granda y grabaron la producción *Tarimba Negra* en la cual vio la luz su composición *Cuatro tiempos negros*.

Con Félix ocurre la transición de lo tradicional (Vicente Vásquez) a lo contemporáneo sin perder su esencia, en la música del folklore afroperuano. Fue alumno del Maestro Carlos Hayre.

Vicente Vásquez Díaz

Maestro del bordón, recopilador y creador de varias formas de tocar la guitarra en la música afroperuana, hijo de don Porfirio Vásquez Aparicio y hermano de Abelardo, también este último maestro de los bordones de la marinera limeña y fundador de la Peña Don Porfirio (1984).

Junto con Carlos Hayre y un grupo de cantantes conocedores de la jarana limeña graban el longplay *La marinera limeña es así*, dejando esta grabación como documento de estudio para quien se interesara en conocer y aprender a cantar el contrapunto y

acompañar la marinera limeña. Este grupo de músicos que lo grabó fueron los más importantes conocedores de este género.

Su estilo para tocar la guitarra en los géneros afroperuanos se ha tomado como referencia para crear la forma de tocar la guitarra y el bajo en la música del folklore afroperuano. Participó en forma muy destacada en las grabaciones *Cumanana* y *Socabón* que fueron dirigidas por Nicomedes Santa Cruz. Es el principal guitarrista y es aquí donde podemos apreciar cómo ejecuta las diferentes formas y acompañamientos de la música afroperuana.

Javier Munayco

Conforma el Trío Los Inkas, integrado en él cuando se retira Álvaro Pérez, creando introducciones muy interesantes. Se puede apreciar un estilo más armónico-melódico. Utiliza abundantemente las escalas disminuidas.

En sus arreglos introduce progresiones usadas en la *bossa nova*. Cuando graba con Eva Ayllón el vals *Destino sin amor* usa para la introducción una secuencia conocida de la bossa nova *O Barquinho* (*El barquito*).

Los momentos finales de los setenta y todos los ochenta fueron una etapa de abundante producción para Munaico. Acompaña a Eva Ayllón en la primera etapa de su carrera, quien con él graba *Callao*, *La Guardia Nueva*, *Ojalá*, *Que somos amantes*.

Máximo Dávila

Es un guitarrista creativo y virtuoso. En sus intervenciones utiliza frecuentemente las escalas disminuidas y variados patrones melódicos cuya influencia proviene del compositor clásico Bach, así como también las escalas armónicas y melódicas.

Realizó grabaciones con Los Embajadores Criollos, una de las producciones se llamó *Callecita*, grabó valeses como *Julia*, *Esperaré*, *Lima de antaño*.

Julio Dávila

Guitarrista conocedor de la música criolla, perteneció al Centro Musical Unión, donde se introdujeron con él otras formas rítmicas cuya influencia principal provenía de la bossa nova y secuencias armónicas del jazz, en él influyó notablemente el guitarrista brasileño Baden Powell. También aplicó escalas de jazz y blues. Todo esto se puede apreciar en las múltiples grabaciones que efectuó con José Escajadillo, en los valeses: *Color noche*, *Viejo faro*, *Cuando pregunten por ti*, *Tal vez*, etc.

Álvaro Lagos

Muy veloz y preciso, dados los estudios que tenía; usó todos sus argumentos técnicos para crear sus introducciones y adornos. Además de ello, conocía muy bien los diferentes estilos que lo antecedieron. Hace su aparición muy joven y comienza a trabajar con Chabuca Granda y también lo hace en el programa *Danzas y Canciones del Perú*.

Cuando acompaña a Chabuca Granda toma las introducciones que había creado Avilés para los valeses *José Antonio* y *Puente de los Suspiros* y las recrea. Conoció del bordón de Vicente y lo aligeró. Utilizó la armonía del jazz en sus arreglos y eso lo apreciamos en el vals *No me olvides* que grabó con Cecilia Barraza. Graba con Arturo "El Zambo" Caveró la producción *Siempre*, donde él participa en *Compañera mía*, *Volvamos a ser novios*, *Amar en secreto*, *Moraima*, hace un despliegue de técnica y de armonía que ningún guitarrista ha logrado. Fue alumno del maestro Carlos Hayre.

d. Análisis musical de tres obras del maestro Carlos Hayre

Uno de los objetivos de esta investigación es comprobar la influencia que ejerció el jazz en el trabajo realizado por el maestro Carlos Hayre, influencias que ya se veían en las composiciones de Lorenzo Humberto Sotomayor (1915-2008). Igualmente ocurre en la ejecución de la guitarra y dirección musical de los Troveros Criollos de Luis Garland (1930-2014).

Carlos Hayre (guitarrista, contrabajista, compositor, arreglista e investigador) fue uno de los primeros en introducir diferentes elementos del jazz en la música criolla. Cabe resaltar que Hayre conocía muy bien el lenguaje criollo.

A continuación realizaré el análisis musical de las siguientes obras del maestro Carlos Hayre: *Por eso*, *Miraflorina* (valeses) y *Estudio 7* (polka).

1. Análisis del vals “Por eso”

a. Análisis del acompañamiento musical que realizara Carlos Hayre para Alicia Maguiña en la interpretación del vals *Por eso*. Composición de Raúl Ederly Pinto y Lorenzo Humberto Sotomayor. Álbum *Alicia y Carlos* (1970).

b. Sepuede comparar con la versión de la Guitarra 3, que es un acompañamiento tradicional. La llamaremos Versión 3.

El acompañamiento musical difiere del formato criollo, sólo se usa una guitarra, y una batería (que reemplaza al cajón). La voz de Alicia es lírica. El sonido de la guitarra de Hayre es más cercano al de un guitarrista de escuela clásica. Hayre utiliza elementos criollos como bordones, remates, arpegios, bicordios y glissandos.

El tema inicia con una introducción instrumental de 16 compases (con uno en anacrusa, ésta se repite una vez más casi de la misma manera como intermedio). En esta grabación Hayre utiliza muy poco las triadas y casi siempre utiliza acordes de séptima en acordes mayores, menores y dominantes. Casi todos los acordes menores son tratados como menores con séptima y algunas veces incluye el de undécima (“oncena”). Algunos acordes mayores son tratados como triadas. Los acordes dominantes son aquellos en donde encontramos mayor riqueza armónica. En la mayoría incluye algún tipo de tensión como la oncena aumentada, la novena aumentada y la novena natural.

En esta grabación Hayre opta por rearmonizar algunos pasajes (compás del 18° al 27°, se puede comparar con la Versión 3). Ambas versiones comparten algunos acordes similares.

Utiliza el sustituto tritonal (compás 27°) para resolver en ciertos acordes, además de emplear acordes disminuidos como acordes de paso hacia distintos puntos de resolución.

Otro recurso que utiliza Hayre (particularmente en el compás 54°) es mover el mismo acorde cromáticamente hacia un punto de resolución.

En el 6° compás de **A**, Hayre utiliza el cuarto grado menor con oncena.

En el 2° compás en **B** se tiene una sustitución tritónica.

En el 2° compás en **D** se tiene un acorde disminuido que actúa como dominante y que resuelve en forma descendente cromáticamente hacia el quinto grado de **F** (la nota **Do**).

En **E** predomina el uso de dominantes secundarias, en el 5° compás Hayre realiza un movimiento cromático descendente entre acordes menores con oncena, para ir al **V-7** y finalmente hacer un **II-V7** hacia el **IV** grado, que es el primer acorde de **F**.

En el compás 65° el acorde es un **IV-(maj7)**, puede ser de Intercambio Modal.

Si comparamos lo que Hayre toca con la Versión 3, veremos que hay similitudes en varias partes y que en otras Hayre toma otros caminos armónicos. Ambos temas comienzan en el tercer grado menor.

En la versión de Hayre el movimiento descendente continúa hasta llegar al **I**, mientras que en la Versión 3 el acorde dominante resuelve en el tercer grado. La Versión 3 hace un simple **II-V** hacia el **IV** desde el compás 22° al 25°, mientras que Hayre comienza con

III-7(b5) para luego ir al **IV-11** y luego hacer un **III-11**, **bIII13** para resolver al **II-7(b5)**, primer compás de **B**.

En **B** ambas versiones resuelven en el primer grado en el 3° compás de dicha sección,

pero llegan a este punto de resolución de maneras distintas. La versión 3 utiliza IV-7, V7 y resuelve en la tónica. La versión de Hayre llega a la tónica a través de un movimiento cromático de voces; comienza con un II-7(b5), mueve algunas voces y mantiene otras para llegar a un bII7#11 y finalmente resuelve en el primer grado.

En la segunda mitad de **B** ambas versiones son similares.

En **E** existe bastante similitud salvo en los compases 54 al 57, en el que se produce un movimiento cromático que desciende hasta llegar al V-7 y finalmente un II-V7 hacia el IV (compás 56°).

F es la sección más parecida de ambas versiones (Si bien algunos acordes difieren un poco, en esencia es casi igual). Ambos comienzan con el IV grado, la Versión 3 va a un bVII7 y la de Hayre a un bVII9. Ambos acordes tienen una función similar. En la Versión 3, compás 60°, la armonía resuelve en el I y luego va a un V7/II. Hayre va al III-7 y luego V7/II. Para finalizar, la Versión 3 pasa por V7 y resuelve al I, Hayre usa bVII7, que es una sustitución tritónica para resolver al I.

A continuación la partitura del acompañamiento y su análisis armónico.

2. Análisis del vals “Miraflorina”

a. Análisis del desarrollo armónico y melódico del vals “Miraflorina”. Composición de Gastón Arteaga y Carlos Hayre.

Este es el primer vals que compone Carlos Hayre, año 1947 (la música). La partitura que se va a analizar está escrita en tonalidad de C, y después pasa a tonalidad de Cm. En forma general se observa que en el desarrollo armónico hace uso de dominantes secundarias, modulaciones transitorias o pasajeras en las que también se van a usar dominantes secundarias. También se va a usar sustitución de acordes y sustitución tritónica. En cuanto a los acordes, tenemos acordes triados, acordes de séptima mayores, menores y dominantes, acordes menores de novena y oncena, así también acordes dominantes de trecena, novena bemol, quinta aumentada y disminuida.

En **A** en el 4° compás se modula a la tonalidad de G y desde el compás 5° al compás 8° la armonía acompaña una melodía en donde la nota **Re** actúa como nota pedal.

En **B** regresamos a la tonalidad de C por su IV grado que es F y se siguen usando dominantes secundarias para abordar los grados VII, II y luego de usar el V grado, a este lo convertimos en menor para regresar a F a través de su dominante secundaria y se vuelve a repetir la misma secuencia y así cerrar esta parte llegando a la tónica de la canción.

En **C** tenemos IV, V y VI grados y en el compás 37° tenemos una sustitución tritónica de D7, para luego construir una secuencia que lleva a la tonalidad de Cm.

En **D** estamos en la tonalidad de Cm, y esta comienza usando los grados IV, VII y III luego usar el tercer grado como disminuido, el V y I grado y otra vez volver al IV a través de su dominante secundaria, volviendo a repetir la misma progresión de acordes pero esta vez cerrar en tonalidad mayor, o sea C porque la última nota de la melodía que es MI es natural.

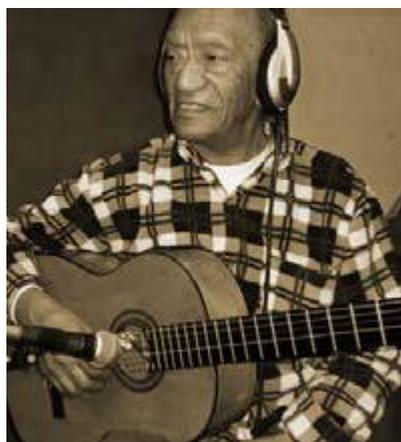


Foto 2.
Reconocidos
artistas que
representan
a la música
criolla.
Comenzando
de arriba de
izquierda
a derecha:
Adolfo
Zelada,
Alvaro
Pérez, Félix
Casaverde,
Vicente
Vásquez
Díaz, Javier
Munayco,
Máximo
Dávila, Julio

3. Análisis del Estudio 7 (polka)

a. Análisis del desarrollo armónico y melódico del *Estudio 7 (polka)* para guitarra. Composición de Carlos Hayre.

Es un estudio de guitarra en el que el maestro va proponiendo modulaciones varias. Es un estudio politonal. Carlos Hayre lo crea en el año 1966.

La partitura que se va a analizar está escrita en tonalidad de A, tiene una introducción de 9 compases en la que usa una nota pedal como bajo que es La. En forma general se observa que en el desarrollo armónico hace uso de dominantes secundarias, modulaciones transitorias o pasajeras en las que también se van a usar dominantes secundarias. También se va a usar sustitución de acordes y sustitución tritónica.

En cuanto a los acordes tenemos que no hay acordes triados, tenemos acordes de séptima mayores, menores y dominantes, acordes menores de séptima, novena y onzena; así también acordes dominantes de trecena, novena aumentada, onzena aumentada. También usa sustitución tritónica

En A en el 11º compás el acorde de C7 actúa como sustituto tritónico. En el 12º compás ocurre un movimiento por simetría donde el acorde de Bm desciende un semitono y luego asciende un semitono, este es un movimiento armónico completamente vertical. En el 13º compás el D7 actúa como sustituto tritónico para luego modular a C#maj7 en el compás 14º. Luego siguen las progresiones usando dominantes secundarias. En los compases 26º y 27º propone una progresión en base a cadencias II - V que hace pensar en breves modulaciones a C#maj7, a Bmaj7 y Amaj7. Antes de resolver, en el compás 29º, se detiene en el E9 haciendo una pausa para luego entrar en la cadencia final. En los dos últimos compases ejecuta una cadencia en base a sustituciones. La cadencia original sería Amaj7 - F#7 - Bm7 - E7 - Amaj7, pero él utiliza un Cmaj7 a manera de sustituto por el F#7 y Bb9 (#11) por un E7.

En B en el 33º compás el acorde D#º7 actúa como dominante, puede ser un sustituto de B7, para ir hacia E en el 34º compás. En el compás 36º el acorde C#º7 actúa como dominante para ir hacia Dmaj7. Luego llegamos a la tónica (compás 42) aplicando la cadencia tricolorde.

En la coda tenemos una secuencia de retardo Imaj7 - Iº7 - Imaj7 (compases 48º, 49º y 50º).

V Resultados

Al analizar la obra musical del maestro Carlos Hayre se comprobó que recibió importante influencia del jazz, como se indica a continuación:

- Encontramos coincidencia entre el maestro Carlos Hayre y la Jazz Band de Duke Ellington en que ambos se destacaron por utilizar una escritura libre no tolerada sin duda por la armonía clásica, pero extremadamente punzante. Con Duke Ellington la literatura del *jazz* se enriqueció profundamente, y, como es justo en todo arte nuevo, lo hacía creando su propia sintaxis. Igualmente, Hayre también creó la suya propia.

- Encontramos coincidencia entre el maestro Carlos Hayre y la Jazz Band Duke Ellington (1899-1974) compositor y pianista, en que ambos reconstruyeron la ejecución de conjunto sobre la base de una escritura armónica vertical.

- Encontramos coincidencia entre el maestro Carlos Hayre y el saxofonista Charlie Parker (1920-1955) creador del estilo *be-bop*, elaborado en el Minton's, en la clara preocupación de búsqueda armónica: las gamas de tonos enteros, las séptimas mayores, las undécimas, y las decimoterceras eran resueltamente solicitadas. Paralelamente, la línea melódica se hacía más flexible y sutil. Teniendo mayor número de notas a su disposición.

- Encontramos coincidencia entre el maestro Carlos Hayre y el saxofonista Charlie Parker que ambos hacen uso de la politonalidad: a menudo, sus finales de frases exploraran la prolongación del acorde fundamental, y casi no se privan de utilizar un cromatismo muy amplio.

- En la producción *La reina y su corte* (1974) grabada por Jesús Vásquez, el maestro Carlos Hayre hace el arreglo del vals *Soledad sola* aplicando patrones rítmicos en la guitarra distintos al patrón que sigue habitualmente este instrumento en el acompañamiento del vals, también acordes extendidos. Además, utiliza como único instrumento de percusión en esta grabación la batería. Aquí es completamente evidente la presencia del *jazz*.

Como resultado del análisis realizado a las tres obras del maestro Carlos Hayre encontramos lo siguiente:

- El uso de acordes mayores o menores con séptimas, novenas u oncenas; acordes de séptimas con quintas aumentadas y trecenas, todo lo cual dio la pauta a seguir para todos aquellos guitarristas que trabajaron con él o que siguieron su trabajo de cerca, como es el caso del guitarrista Rufino Ortiz, quien reside hace muchos años en Estados Unidos; el guitarrista Carlos Montañez (ya fallecido), entre otros.

- En la partitura del vals *Por eso*, tema de la producción titulada *Alicia y Carlos* (1970), realiza rearmonizaciones, utiliza acordes extendidos, y sustituciones de acordes, por ejemplo la sustitución tritónica. También aplica la armonización vertical en los compases 54° y 64°. Cabe resaltar que utiliza en la ejecución una guitarra y un instrumento de percusión (cajón y/o batería) forma muy personal de acompañar la grabación de toda esta producción.

- El maestro Hayre utiliza como formato la guitarra realizando dos funciones: como acompañante y ejecutando adornos característicos de la música criolla. A partir de aquí, guitarristas como Lucho González, Félix Casaverde, Carlos Montañez, Álvaro Lagos y Santiago "Coco" Linares aplican este mismo formato y todos ellos utilizan además la armonía del *jazz* en su desarrollo musical.

- Actualmente es poco frecuente el uso de la segunda guitarra. En la actualidad el guitarrista criollo desarrolla un trabajo más armónico, de acompañamiento y de uso de arpeggios, como es el caso de Sergio Valdeos, quien en su momento fuera alumno del maestro Hayre y de los antes mencionados.

- Si observamos el análisis armónico realizado al vals *Miraflorina* del maestro Carlos Hayre, observamos que se trata de un vals politonal, donde hay varias modulaciones. Estas creaciones las podemos ver tanto en muchos temas de *jazz* como en boleros cubanos de la época del *filin*, son politonales y todo esto proviene de las ideas del *jazz*. Más adelante se verán este tipo de ideas en canciones de la *bossa nova*. Un ejemplo claro es la *bossa-nova* de Vinícius de Moraes y Tom Jobim "*Desafinado*", en donde se usan también varias modulaciones.

- En el *Estudio 7* (*polka*) del maestro Carlos Hayre se hace uso de modulaciones, uso de acordes de séptima, novena, oncenena, armonización vertical por simetría. Son modelos que nos dan la pauta para el momento de la composición. En donde, según Hayre: “El compositor pone los límites”. Además, es un estudio politonal.

Finalmente, como resultado del análisis realizado al trabajo musical del maestro Carlos Hayre, se puede comprobar su notable influencia en los siguientes guitarristas:

- En la producción de Lucha Reyes, en la que el guitarrista Álvaro Pérez usa acordes extendidos en el vals *Corazón, Así lo quieres tú*. Usa acordes de séptima, novena, etc.

- En el caso de Javier Munaico, éste hace uso constante de la escala disminuida e introduce en sus arreglos progresiones usadas en la *bossa nova*, o temas conocidos de *jazz*, para crear melodías a manera de introducciones. Como ejemplo tenemos la introducción que graba para el vals *Destino sin amor* de Mario Cavagnaro que grabó Eva Ayllón (1981).

- Julio Dávila utilizaba constantemente acordes extendidos. Por otro lado, Julio Dávila fue ferviente seguidor de Baden Powell. Podemos apreciar su trabajo en las grabaciones para el compositor José Escajadillo, pues utiliza constantemente acordes menores oncenenas, escalas de blues y la pentatónica, aparte de los demás acordes con extensiones y alteraciones, claro, usando rítmica con fuerte influencia de la *bossa nova*.

- Álvaro Lagos crea una introducción de marinera limeña para Carmen Marina que fue grabada en la producción *Siempre limeñísima*, esta introducción tiene toda la influencia de Carlos Hayre y de Vicente Vásquez, usa síncopas y cromatismos.

- En la década del '70 se comenzó a usar la batería para el acompañamiento de los valeses, inclusive de las polkas, esto se pudo apreciar en el programa Danzas y Canciones del Perú, cuyo director musical fue el guitarrista Alberto Urquiza, quien además es un amante de la armonía jazzística. Este programa era transmitido por el canal 5, el baterista era Jorge Cesti. Aunque en un principio se hizo muy discretamente y además sólo se usaba parte de ella, después se ha incorporado en su totalidad. Hoy en día los grupos experimentales de *jazz* que ejecutan música afroperuana lo utilizan y se han visto en la necesidad de incorporar patrones rítmicos propios de la música afroperuana para la ejecución de la batería. Aún no han logrado una verdadera adaptación de este instrumento dentro de la música criolla y afroperuana. No alcanza el hecho de ser un buen instrumentista, todo músico tiene que vivenciar un tiempo dentro de ella.

- Por otro lado, hay que tener claro que el cajón se usaba para el acompañamiento sólo de las marineras en las reuniones desde mucho antes de los años '70, mientras que el contrabajo siempre se usaba acompañar las grabaciones,. Entonces cuando se realiza la grabación del longplay *La marinera limeña es así*, sólo se empleó el formato de acompañamiento de la marinera, que es guitarras y cajón, además del contrabajo que se usa como respaldo armónico en toda grabación.

- Cuando Carlos Hayre convoca al cajonista Eusebio “Sirio” Pititi para trabajar junto con Alicia Maguiña, le sugiere ciertas formas de tocar el cajón para que el acompañamiento tenga un orden. El cajón es un instrumento de acompañamiento.

POR ESO

Guitar

RAUL EDERY PINTO LORENZO H. SOTOMAYOR

5 Dm^{maj} G^7 C^7 Cm^7 F^{13} $F^7(b13)$

9 F^7 B^b^{maj9} B^b^{maj9} $B^b m^9$ F^{maj7} Dm^9

13 Dm^{maj} G^7 C^7 F^{maj7}

17 **A** Am^7 $A^b o^7$ Gm^6

21 F^{maj7} $Am^7(b5)$ $B^b m^{11}$ Am^{11}

25 $A^b 13$ **B** $Gm^7(b5)$ $G^b 7(\sharp 11)$ F^{maj7}

29 G^7 G^7

33 **C** Am^7 $A^b o^7$ Gm^6

37 F^{maj7} $Am^7(b5)$ $B^b m^{11}$ Am^{11}

Copyright © Frank Perez MANTILLA

2

Guitar

41 $A\flat^{13}$ **D** Gm^7 $D\flat^{o7}$ $Fmaj/C$

45 Dm G^7 G^7 C^7

49 E^7 **E** A^7 A^7 Am^6

53 D^9 Dm^{11} Em^{11} $E\flat^{11}$ Dm^{11} $D\flat^7$ Cm^7

57 Cm^{11} F^{13} **F** $B\flat^{maj}$ $E\flat^9$ Am^7

61 D^7 G^7 $G\flat^7$ $Fmaj^7$ Cm^7 F^7

65 $B\flat m(maj^7)$ $B\flat^{maj}$ $E\flat^9$ Am^7

69 $D^7(\flat^9)$ G^7 $G\flat^7$

73

POR ESO

Guitar
RAUL EDERY PINTO LORENZO H. SOTOMAYOR

The chord chart for 'POR ESO' consists of 12 staves of music. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The chords and section markers are as follows:

- Staff 1: IVmaj9, IV-9, Imaj7, VI-9, VImaj, V7/V
- Staff 2: 7, V7, V-7, V7/VI, V7/IV, IVmaj9, IV-9, Imaj7, VI-9
- Staff 3: 13, VImaj, V7/V, V7, Imaj7, /, **A** III-7
- Staff 4: 19, V7/III, II-6, Imaj7, III-7(b5), IV-11, III-11
- Staff 5: 25, bIII13, **B** II-7(b5), bII7(+11), I, VI-, V7/V
- Staff 6: 31, /, V7, II7, **C** III-7, V7/III, II-6
- Staff 7: 37, Imaj7, III-7(b5), IV-11, III-11, bIII13, **D** II-7
- Staff 8: 43, VII^o7, I, VI-, V7/V, V7/V, V7
- Staff 9: 49, V7/III, **E** V7/VI, /, III-6, V9/II, VI-11, VII-11, bVII-11
- Staff 10: 55, VI-11, bVI7, V-7, V-11, V7/IV, **F** IV, bVII9, III-7

Copyright © Frank Perez MANTILLA

ANÁLISIS
ARMÓNICO

2

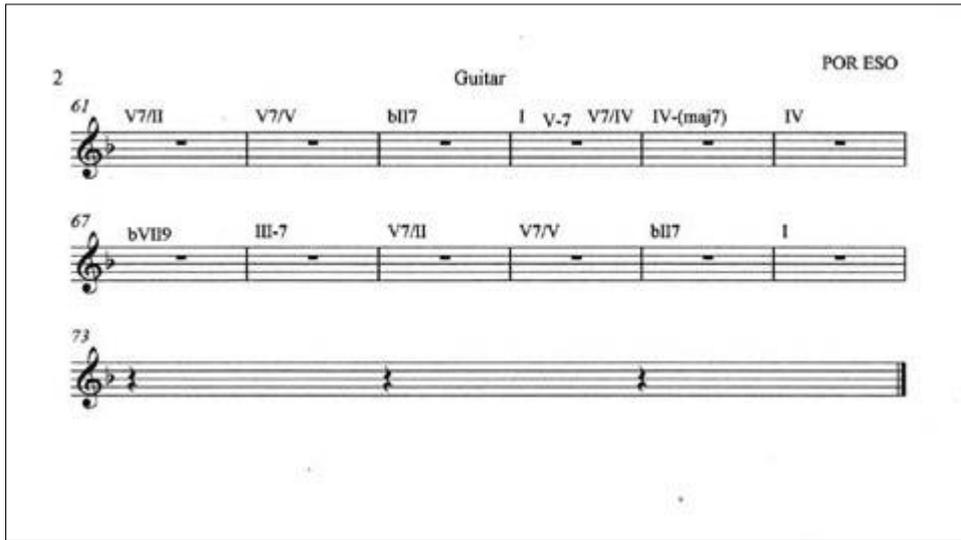
Guitar

POR ESO

61 V7/II V7/V bII7 I V-7 V7/IV IV-(maj7) IV

67 bVII9 III-7 V7/II V7/V bII7 I

73



The image shows a musical score for guitar. It consists of three staves. The first staff starts at measure 61 and contains the following chords: V7/II, V7/V, bII7, I, V-7, V7/IV, IV-(maj7), and IV. The second staff starts at measure 67 and contains: bVII9, III-7, V7/II, V7/V, bII7, and I. The third staff starts at measure 73 and is mostly empty with some vertical lines indicating measure boundaries. The title 'POR ESO' is written above the second staff, and the word 'Guitar' is centered above the first staff.



Foto 3.
Grabado de
danzantes
de vals en
La Casa
Victoriana,
S. XVIII

POR ESO

Guitar 3
RAUL EDERY PINTO **LORENZO H. SOTOMAYOR**

The chord chart for 'POR ESO' is written for guitar in 3/4 time. It consists of 8 lines of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The chords and measures are as follows:

- Line 1:** Measures 1-8 with chords: IVmaj9, IV-9, Imaj7, VI-9 VImaj, V7/V, V7, V-7, V7/VI.
- Line 2:** Measure 9 starts with V7/IV, followed by IVmaj9, IV-9, Imaj7, VI-9 VImaj, V7/V, V7, Imaj7, and a double bar line.
- Line 3:** Measure 18 starts with III-7 (labeled A), followed by V7/III, III-7, Imaj7, V-7, V7/IV, IV, IV.
- Line 4:** Measure 26 starts with IV-7 (labeled B), followed by V7, I, VI-, V7/V, a double bar line, V7, and II7.
- Line 5:** Measure 34 starts with III-7 (labeled C), followed by V7/III, III-7, I, V-7, V7/IV, IV, IV.
- Line 6:** Measure 42 starts with IV (labeled D), followed by bVII7, I, VI-, V7/V, V7/V, V7, V7/III.
- Line 7:** Measure 50 starts with V7/VI (labeled E), followed by a double bar line, V7/II, a double bar line, V7/V, a double bar line, V7, V7/IV.
- Line 8:** Measure 58 starts with IV (labeled F), followed by bVII7, I, V7/II, V7/V, V7, I, V7/IV.
- Line 9:** Measure 66 starts with IV, followed by bVII7, I, V7/II, V7/V, V7, I, and ends with a double bar line.

Copyright © Frank Perez MANTILLA

MIRAFLORENA

Guitar

GASTON ARTEAGA

CARLOS HAYRE RAMIREZ

A I V7/III III V7/V Vmaj
 7 VII- V7/VII V7/VI VI V7/VI VI
 13 V7/VII VII- V7/VII VII- bVII 7 bIIIImaj7 **B** V7(b9#5)/IV IVmaj7
 19 V7/III III-9 V7/II II-9 V 7 (#5) V-7
 25 V7/IV IVmaj7 bVII 7(b9b5) III-9 V7/II II-9
 31 V7(b9#5) Imaj7 V-7 V7(b9)/IV **C** IVmaj7 V 7(b9) VI-7
 37 bVII7(b5) IV-7 II-7 V 7 V11(b9#5) V 13(b9)/IV **D** IV-7
 43 bVII 7 V-7 bIII°7 II-7 V7 I-7
 49 V7/IV IV-7 bVII7 V-7 bIII°7 II-11
 55 V7(13 b9) Imaj7 Imaj7

Copyright © Frank Perez MANTILLA

MIRAFLORENA

Guitar

GASTON ARTEAGA CARLOS HAYRE RAMIREZ
1947

1 **A** Cmaj B⁷ Em D⁷ Gmaj

7 Bm F⁷ E⁷ Am E⁷ Am

13 F⁷ Bm F⁷ Bm B^{b7} E^bmaj⁷ C⁷(^{b9}) **B** Fmaj⁷

19 B⁷(^{b9}) Em⁹ A⁷(^{b5}) Dm⁹ G⁷(^{b5}) Gm⁷

25 C⁷(^{b9}) Fmaj⁷ B^{b7}(^{b9}) Em⁹ A⁷(^{b5}) Dm⁹

31 G⁷(^{b9}) Cmaj⁷ Gm⁷ C⁷(^{b9}) **C** Fmaj⁷ G⁷(^{b9}) Am⁷

37 A^b(^{b5}) Fm⁷ Dm⁷ G⁷ G¹¹(^{b9}) C¹³(^{b9})

42 **D** Fm⁷ B^{b7} Gm⁷ E^b^{o7} Dm⁷ G⁷

48 Cm⁷ C⁷ Fm⁷ B^{b7} Gm⁷ E^b^{o7}

54 Dm¹¹ G¹³(^{b9}) Cmaj⁷ Cmaj⁷

Copyright © Frank Perez MANTILLA

ANÁLISIS
ARMÓNICO

ESTUDIO 7 (POLKA)

Guitar

CARLOS HAYRE RAMIREZ
1966

$\text{♩} = 120$

5

9 **A**

13

17

21

25

29 **B**

Copyright © Frank Perez MANTILLA

2 Guitar ESTUDIO 7

33
37
41
45
49

Foto 4.
Grabado
de pareja
bailando vals
victoriano,
año 1840



Guitar ESTUDIO 7 (POLKA)

CARLOS HAYRE RAMIREZ

♩ = 120

Copyright © Frank Perez MANTILLA

ANÁLISIS
ARMÓNICO

2 Guitar ESTUDIO 7

The image shows a guitar accompaniment for a piece titled 'ESTUDIO 7'. It consists of five staves of music in the key of D major (two sharps). The first staff starts at measure 33 with a D4 chord, followed by a Dadd9 chord, a slash indicating a rest, and a C#4 chord. The second staff starts at measure 37 with a slash, a Dadd9 chord, a slash, and an E7 chord. The third staff starts at measure 41 with an E7 chord, followed by Amaj, Amaj7, A6, Amaj, and E7 chords. The fourth staff starts at measure 45 with a slash, an E7 chord, a slash, and an Amaj7 chord. The fifth staff starts at measure 49 with an A6 chord and an Amaj7 chord.

Foto 5.
Grabado de
danzantes de
polka, 1844



Guitar

ESTUDIO 7 (POLKA)

CARLOS HAYRE RAMIREZ

$\text{♩} = 120$

5

9

13

17

21

25

29

A

B

Copyright © Frank Perez MANTILLA

2 Guitar ESTUDIO 7

33 #IV°7 V add 9 V add 9 III°7

37 bVII°7 IVadd9 IVmaj7 V7

41 V7 I Imaj7 Imaj6 I V7

45 V7 V7 V7 Imaj7

49 I°7 Imaj7

Foto 6.
Grabado de
danza de
polka en Her
Majesty's
Theatre,
ubicado en
Londres,
1844



Bibliografía

- ACOSTA OJEDA, Manuel. 2015. *Aportes para un Mapa Cultural de la Música Popular del Perú*. Lima: Gráfica Yovera.
- BORRAS, Gérard. 2012. *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa.
- CUADERNOS DE MÚSICA PERUANA. 2012. Homenaje a Carlos Hayre Ramírez, notas biográficas y publicación de sus principales partituras, Año 15, N° 11 (edición especial), pp. 2-149 (participan: Felipe S. Díaz Vargas, “Carlos Hayre Ramírez”, pp. 3-7; Enrique Galdós Molina, “Tributo a Carlos Hayre”, pp. 11-14; “Obra (parcial) de Carlos Hayre”, pp. 23-149).
- CUADERNOS DE MÚSICA PERUANA. 2017. “Obras (parcial II) de Carlos Hayre Ramírez”: Año 20, N° 13, pp. 36-164.
- DE PEDRO, Dionisio. 2006. *Teoría completa de la música*. Madrid: Editorial de Real Musical Publicaciones y Ediciones.
- GABIS, Claudio. 2009. *Armonía funcional*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales.
- HAYRE RAMÍREZ, Carlos. 2003. “Incitación (danza)”, “Contrapunto (danza)”, “Can-ción de la libertad”, “Contrapunto (cumanana)”, “Mi reina(danza)” “Luna sin noche (danza)”, *Cuadernos de Música Peruana*: Año 7, N° 8, mar, pp. 4-12.
- . 2005. “Apuntes para el análisis de la marinera limeña”, Año 15, N° 11 (edición especial, 149 a p.), ago, pp. 2-16; “Qantu, flor sagrada de los Incas y flor nacional del Perú”, p. 26-30.
- LÉVANO, César. 2017. “Carlos Hayre (entrevista)”, *Cuadernos de Música Peruana*: Año 20, N° 13, pp. 4-9.
- LEVINE, Mark. 1995. *The Jazz Theory book*. Petaluma (California): Sher Music.
- LORENS AMICO, José A. y Rodrigo CHOCANO PAREDES. 2009. *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: Talleres de Servicios Editoriales y Gráficos de Editora Perú SEGRAF.
- MALSON, Lucien. 1968. *Los maestros del jazz*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Celina.
- MARTÍNEZ ESPINOZA, Marino 2008. *Manuel Acosta Ojeda: Arte y sabiduría del criollismo*. Lima: ENSF José María Arguedas.
- MATHEWS CARMELINO, Daniel. 2016. *La ciudad cantada (Lima, Santiago, Buenos aires)*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.
- MURO, Alfredo. 2017. “Carlos Hayre, al amigo, el maestro”, *Cuadernos de Música Peruana*: Año 20, N° 13, pp. 13-16.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor R. 1962. “La Música Afro-norteamericana”. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- PANSSIE, Hughes. 1958. *El auténtico jazz*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Torfano.
- PINTO GAMBOA, Willy F. 1994. Felipe Pinglo. *El vals peruano, Aproximaciones*. Lima: Editorial Mantaro.
- RUESGA BONO, Julián. 2016. *Jazz en español. Derivas Hispanoamericanas*. Lima: Instituto de Etnomusicología, Tarea Asociación Gráfica Educativa.
- SANTA CRUZ GAMARRA, César. 1989. “El waltz y el valse criollo”. Lima: Industrial Gráfica.
- SCHOENBERG, Arnold. 1974. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical Editores.
- SERRANO CASTRILLÓN, Raúl. 1994. “Confesiones en Tono Menor”, en Oscar Avilés *Setenta años de peruanidad*. Lima: Editorial Gráfica Labor.
- VILLANUEVA R., Lorenzo y Jorge DONAYRE B. 1987. “Canción Criolla”, en *Antología de la Música Peruana* (tomo I). Lima: Editorial Monterrico.

Páginas web consultadas

Alicia Maguiña canta "Por eso"

<https://www.youtube.com/watch?v=-OMEq2FdFHQ>

Bossa nova

https://www.ecured.cu/index.php?title=Bossa_nova&oldid=2567978

Bossa nova

https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Bossa_nova&oldid=93828834

Carmen Marina canta "Marinera limeña"

https://www.youtube.com/watch?v=2_ZK6YDeI4A

El Virtuoso de la Armonía

<http://elcomercio.pe/edicionimpresa/Html/2007-09-27/imeccronicas0790456.html>

Filin

[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Filin_\(género_musical\)&oldid=93299930](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Filin_(género_musical)&oldid=93299930)

Filin

<https://www.ecured.cu/index.php?title=Filin&oldid=2546773>

Jesús Vásquez canta "Soledad sola"

<https://www.youtube.com/watch?v=vjP3o7dMsJw>

La influencia del *jazz* en la guitarra peruana de Carlos Hayre, por Pepe Valdez

http://jazzenlima.org/influencia_carloshayre/