



*Presencia del contrabajo en la producción discográfica del vals criollo
del Perú de 1940 a 1960*



*Presence of the Double Bass in the Record Production of the
Peruvian Vals Criollo from 1940 to 1960*

Ricardo León Otárola Yllescas

Orquesta Sinfónica Nacional – Ministerio de Cultura

rotarolay22_@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo reconocer los diversos factores que habrían determinado la incursión del contrabajo en el acompañamiento instrumental de la música criolla del Perú, específicamente del vals. Analizando el proceso de producción discográfica, se observa cómo el instrumento ha logrado una importante presencia en el formato instrumental criollo.

En este estudio se aborda el aporte musical de contrabajistas que hicieron los primeros registros discográficos y se presenta mediante transcripciones musicales cuáles fueron los recursos instrumentales, formas y patrones rítmico-melódicos que han empleado en la grabación de vals y han ido recreando en el devenir discográfico.

Al estudiar este proceso de adaptación del instrumento y de cómo ha sido su paulatina presencia en la música popular, se obtuvo también una importante data que permite comprender cronológicamente variados aspectos del desarrollo de la música peruana en general.

Palabras clave

Música peruana; vals criollo; contrabajo; producción discográfica

Abstract

The objective of the present research is to identify the many factors that could have determined the inclusion of the double bass in the instrumental accompaniment of Peruvian *Criolla* music, namely the Peruvian waltz. By analyzing the discography production process, it is observed how the double bass has acquired a significant presence in the *Criollo* instrumental format.

This research addresses the musical contributions of double bassists that took part in the first recordings and presents by means of music transcriptions which instrumental devices, forms, and rhythmic-melodic patterns were used in the recording of waltzes, tools that were reshaped throughout the discography production.

As a result of studying the instrument's process of adaptation and its establishment into popular music, significant chronological data were obtained which will allow understanding of Peruvian music development at large.

Keywords

Peruvian Music; *Vals Criollo*; Double Bass; Discography Production

Recibido: 02/10/17

Aceptado: 30/11/17

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación constituye un acercamiento al análisis del proceso de incursión del contrabajo en la conformación instrumental de la música criolla y su consolidación en una presencia permanente. Se ha concentrado la atención en el análisis de los toques instrumentales aplicados al vals de modo progresivo, con la finalidad de ilustrar la relevancia del instrumento en su desempeño en nuestro acervo musical criollo.

Esta investigación nace precisamente de explorar los factores que determinaron la incursión del contrabajo en el criollismo, en un primer momento, y los factores por los que logró presencia y permanencia. Al mismo tiempo, conoceremos quiénes fueron los contrabajistas que realizaron las primeras grabaciones. Con ello, se realiza un análisis de los patrones rítmicos y los distintos estilos de acompañamiento que se fueron configurando.

En tal sentido, ante la problemática de no existir información escrita documentada sobre el tema, ni investigaciones anteriores enfocadas en este proceso de interculturación musical, considero de suma importancia que las nuevas generaciones de contrabajistas conozcan ampliamente sobre los distintos patrones rítmicos y los estilos de acompañamiento con que hoy cuenta el vals criollo.

Finalmente, elaborar este trabajo y haber emprendido esta, por ahora, breve investigación, ha significado para mí una experiencia más que gratificante, ya que mis inicios musicales fueron precisamente en la práctica de la música criolla, lo cual es para mí una experiencia grandemente significativa.

1. BREVE HISTORIA DE LA DISCOGRAFÍA CRIOLLA

Se forma un mercado de música nacional

En los albores del siglo XX se genera un movimiento en el que surgen nombres que harían relucir el cantar ciudadano. En Lima surgen Eduardo Montes y César Augusto Manrique, en el distrito de Barrios Altos, quienes son los primeros en grabar música peruana para el mercado discográfico. Como lo señalan Espinoza y Pastorino (2007): "Del repertorio vigente en esos años han quedado como testimonio los discos que el dúo Montes y Manrique grabara en 1911, que se han convertido con el tiempo en el primer documento sonoro sobre música popular costeña hecho en este siglo". Fue para el sello *Columbia Records* de New York que dejaron 182 canciones

de música peruana en 91 discos (Romero, 1988, p. 258), entre valeses, polkas, yaravies y otros géneros, grabación que fue todo un hito para la época.

Los valeses más antiguos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX son los denominados “valeses de la guardia vieja” (Romero, 1988, p. 257), siendo los compositores más importantes: Juan Peña Lobatón, autor del vals “El guardián”; Abelardo Gamarra, autor de “Ángel hermoso”; Rosa Mercedes Ayarza de Morales, pianista compositora y recopiladora de un repertorio popular de diversos géneros, igualmente Alejandro Ayarza, conocido como “Karamanduka”, autor de “La palizada”, Pedro Augusto Bocanegra, autor de “La alondra”, entre otros, quienes con sus obras incrementaron el gusto por la música nacional y la ampliación de un mercado discográfico.

Otros cultores del criollismo, considerados importantes y cuyas canciones son ya asumidas como valeses clásicos del repertorio criollo son el pianista Filomeno Ormeño, Alberto Condemarín, Alejandro Sáenz, autor de “Envenenada” y “La cabaña”, Braulio Sancho Dávila, autor de “Ídolo” y “La abeja” y, finalmente, Felipe Pinglo Alva, autor de más de cien canciones siendo las más emblemáticas el vals “El plebeyo”, “La oración del labriego”, “Historia de mi vida”, entre otras. Pinglo particularmente, logra en relación a otros de su época, amplia erudición en los versos y configura un lenguaje musical que incorpora melodías y armonías de gran complejidad.

En resumen, la cantidad y diversidad de música criolla compuesta en aquella época, sumada a la proliferación de grabaciones fonográficas y su difusión por medios que se masificaban, como la radio, generaron un gran mercado discográfico de música nacional, producción en la que los compositores, además de lograr retribución y difusión de sus obras, iban plasmando en ellas la historia, las formas de pensar y sentir de los limeños.

La popularización del contrabajo

En los años 40 del siglo XX el uso del contrabajo no era común en las músicas populares. No es sino hasta los años 50, y en adelante, que el contrabajo toma notoriedad en la escena musical popular, con el surgimiento de orquestas de diversos géneros que lo incluían de modo cada vez más imprescindible en su conformación instrumental. En el caso de la canción criolla el contrabajo brindaba mayor profundidad de sonido escénico y discográfico al señorial vals, y tal elegancia del sonido orquestal y grave, se convierte entonces en el soporte para nuevos desarrollos en el aspecto armónico y rítmico del género musical.

Así, la presencia del contrabajo en la música criolla del Perú, está vinculada al proceso de industrialización a partir de su inclusión en las grabaciones discográficas del vals. En esta dinámica de producción, los músicos contrabajistas eran “personal de planta” o músicos permanentes de las principales disqueras de la época. Su labor consistía en realizar montajes fonográficos durante largas jornadas en discos de los diversos géneros musicales del momento, dinámica que se mantuvo hasta los años 60.

Ya en la llamada “época de oro de la música criolla” (Llorens y Chocano, 2009, p. 123), considerada porque fue entre los años 60 y 70, todas las radioemisoras, auditorios, teatros o canales de televisión tenían en su equipamiento de instrumentos, por lo menos un contrabajo y un piano acústico. Ello indica que la sonoridad esperada en las audiciones y conciertos era de tipo orquestal o “moderno” y que además había músicos dedicados a estos instrumentos y que eran versátiles a la práctica popular.

2. EL CONTRABAJO INCURSIONA EN EL DISCO

El contrabajo incursiona en el vals criollo en los años 60 del siglo pasado, ante la necesidad de afinar una solidez rítmica y armónica exigida por la discografía, pues hasta la década de los años 40 el formato criollo solo incluía guitarras y pocas veces el piano. Es en la década del 60

cuando el contrabajo cobra auge en Lima, ya que además de la proliferación de grabaciones comienzan a formarse orquestas de los más diversos géneros musicales del momento. Así mismo, en la época llegaban al Perú reconocidas agrupaciones de música “moderna” como el Tango, el *Fox-trot* y otras en las cuales el contrabajo presentaba un rol protagónico.

En su inclusión al vals y la música criolla, la función que desarrolla el contrabajo es la de reforzar los bordones de la guitarra y duplicar los pasajes de enlace armónico, elementos que hasta ese momento estaban designados a la segunda guitarra o guitarra de acompañamiento. Los bordones, que eran ejecutados en la 5ta y 6ta cuerda de la guitarra, producían las fundamentales armónicas y fragmentos escalísticos de bajo “caminante”, indudablemente encontraron una mejor sonoridad en el contrabajo. Es gracias a la profundidad de su sonido en el registro grave y al “peso” de sus sonidos que los músicos de la época logran un resultado potente en lo armónico y decisivo en el aspecto rítmico. El vals logra así un mayor realce en cuanto a su carácter musical y se va afincando en la tradición criolla. Ya en la década del 60 el contrabajo era usado de forma permanente en cuanto a grabación de música criolla se hiciera, y mediante los discos se hace parte del corazón y el alma de la música llamada “criolla peruana”.

El proceso de inclusión al formato criollo

Se debe tener en cuenta que las primeras grabaciones que incluyen el contrabajo en el formato criollo se registraron en Lima a inicios del año 1940, no existe documentación de primera fuente. La ausencia de información escrita, de crónicas, textos o publicaciones editoriales en general constituye la limitación central de la presente investigación.

El panorama de la investigación de las músicas populares de Perú, ha centrado su atención por lo general en la música andina; por tal motivo, son escasos los estudios o análisis estructurales de los patrones rítmicos del vals criollo, así como no existen estudios sobre los diversos estilos que surgieron en el acompañamiento instrumental, y menos aún en cuanto al contrabajo.

En una de las columnas del diario *El Comercio* se recoge que, al iniciar el siglo XXI son distintas agrupaciones criollas que en su formato ya incluyen el contrabajo. Menciona como antecedente al conjunto *Los chalanes del Perú* en el que destaca el contrabajista Samuel Herrera, quien posteriormente grabó con la agrupación criolla *Fiesta Criolla* (Ver anexo n.º1). Estas dos agrupaciones datan de los años 1945 y 1950 respectivamente y fueron referente sonoro de las siguientes.

Arroyo (2012), relata que a fines del siglo XIX surge una capa social de artesanos y obreros en los callejones de “Abajo del puente” y “Barrios altos”, lugares en los que habría nacido el vals y la música criolla del Perú, indica además que los instrumentos usados eran únicamente guitarras, por tanto, la adopción del contrabajo vendría años después.

Por su parte, el autor Ladd en la revista *Patrimonio Musical* hace mención a dos contrabajistas que incursionaron en la música criolla: aparece nuevamente Samuel Herrera, y esta vez, Carlos Hayre (Ver anexo n.º 2), un contrabajista que se inició en la música tropical, ambos señalados como “los primeros contrabajistas en realizar grabaciones de música peruana” (Ladd, 2016).

- Primeras grabaciones

La discografía de la música criolla se inicia en el año 1911 con los discos del dúo Montes y Manrique, los “Padres del criollismo”, así denominados por el compositor Manuel Raygada en su sentido vals “Acuarela criolla”. Sus integrantes: César Augusto Manrique, quien tuvo como maestro a Octavio Casanova, fue el guitarrista y la segunda voz del dúo. Nació en Lima el 25 de setiembre de 1878 en la calle de la Huaquilla, actual Jr. Ayacucho y falleció el 26 de diciembre de

1966 a la edad de 92 años. Por su parte, Eduardo Montes Rivas, primera voz del dúo, nació en Lima el 28 de agosto de 1879 y falleció el 31 de marzo de 1939, a la edad de 64 años.

Al parecer, la incursión de Montes y Manrique en la discografía fue celebrada en el ámbito del criollismo como un hecho de gran trascendencia, pues Donayre (1955), en su artículo “La canción popular: Desde Montes y Manrique a los Troveros Criollos” publicado en la revista *Caretas*, sugiere que: “(...) el 28 de agosto de 1911, [es un día que] debe figurar con letras de oro en la historia de la canción criolla, Montes y Manrique viajan a Nueva York contratados por la casa Columbia (...)”.

Años más tarde surgen conjuntos criollos que estimulados por las primeras grabaciones de tipo industrial que se hacían en Chile y Argentina, inician una carrera artística con perspectivas ya de carácter profesional. En tal efervescencia, algunos conjuntos realizaban grabaciones locales que se realizaban de un modo artesanal, asistían a un estudio de grabaciones que se ubicaba próximo a la vía del tranvía, lo cual generaba mucha interferencia sonora al momento de registrar la música. Sin embargo, la modesta condición no fue impedimento para el surgimiento discográfico de los bardos criollos del momento ni para la plasmación discográfica de sus bellas composiciones, las que además iban incrementando la identidad de la sociedad peruana y limeña con el repertorio criollo.

- **Dos contrabajistas fundamentales: Samuel Herrera y Carlos Hayre**

Samuel Herrera, a quien cariñosamente se le llamaba con el sobrenombre de “Sal de soda”, integraba el conjunto criollo *Los chalanos del Perú*, y paralelamente, entre 1944 y 1951 acompañaba en innumerables actuaciones públicas y grabaciones a distintos intérpretes del criollismo, convirtiéndose así en la personalidad del contrabajo. A fines de la década del 50, el estilo de tocar o “bajear” implantado por Herrera era prácticamente el referente de todas las agrupaciones criollas que comenzaban a incluir el contrabajo; este es considerado su principal aporte.

Carlos Hayre nació en Barranco—Lima en 1932 y fallece en 2012 a causa de un agresivo cáncer, es considerado una leyenda de la guitarra costeña del Perú, como lo manifiesta Juárez en una nota de prensa local: “Hay dos grandes vertientes en la música de la costa peruana: una es Óscar Avilés, y la otra es Carlos Hayre”. Entre sus aportes destacan la composición de obras que son consideradas parte del repertorio clásico del criollismo.

Formado en el Conservatorio Nacional de Música, Hayre obtuvo conocimientos de armonía y orquestación, gracias a lo cual interpretaba sólidamente el contrabajo. Su aporte a la presencia del contrabajo consiste en haber realizado arreglos instrumentales que introducen armonías modernas del *jazz* y el *bossa nova*, con un tratamiento técnico específicamente al instrumento, recursos que fueron aplicados al acompañamiento de diferentes géneros musicales peruanos, principalmente —como músico afrodescendiente— instauró los patrones de acompañamiento de los géneros afro costeños de Perú en el contrabajo. Por otra parte, legó su saber a las nuevas generaciones al haber sido maestro de importantes guitarristas del criollismo actual del Perú.

La integración al formato instrumental criollo

El formato instrumental que en un principio se usaba en el acompañamiento del vals criollo era el dúo de guitarras: una primera guitarra se encargaba de ejecutar las introducciones, interludios y adornos melódicos durante el transcurso de la canción a modo del contracanto trovadoresco, y una segunda, cumplía básicamente un rol de acompañamiento a la melodía cantada, tanto con bajos y acordes en *ostinato*, como realizando melodías de “bordoneo” que son aplicadas al enlace de los acordes. Sin embargo, ejecutar este acompañamiento —rítmico-armónico, melódico y contrapuntístico— significaba una labor bastante recargada para el

guitarrista, llegando por ello algunos conjuntos a emplear dos guitarras de acompañamiento más la primera guitarra, se conforma así el conocido formato del trío criollo. Ocasionalmente, para lograr que esta textura fuera más transparente, se empleaba también el piano de acompañamiento.

Ante esta necesidad de reforzar el acompañamiento, ampliando además el rango sonoro hacia los graves, el contrabajo se integra definitivamente al vals, cumple así un rol de soporte armónico y a la vez rítmico al conjunto, en tanto que refuerza los bordones y notas de paso duplicando el rol de la segunda guitarra en la octava baja. Así se logra que la presencia del contrabajo sea determinante en la nueva textura y carácter del acompañamiento del vals criollo.

Para ampliar sobre la integración definitiva del contrabajo al criollismo, se presenta a continuación un recuento de las principales agrupaciones que han tomado parte en el proceso y de la funcionalidad musical que ha tenido el contrabajo en sus respectivos repertorios.

- Principales agrupaciones

Dos agrupaciones pioneras en incluir el contrabajo en su conformación instrumental, tanto para actuaciones como para grabaciones fueron *Los Chalanés del Perú*, fundado en 1945 y, *Fiesta Criolla*, en 1956.

Los Chalanés del Perú, conjunto fundado por Lorenzo Humberto Sotomayor, tuvo hasta 1949 dos conformaciones: La primera generación, desde 1945, estuvo integrada por Lorenzo Humberto Sotomayor en el piano, Alejandro Cortés y Eduardo Santillana en las voces, Pepe Ladd y Ernesto Samamé en las guitarras y Samuel Herrera en el contrabajo. En una segunda generación, entre 1946 y 1949, fueron integrados Gonzalo Bar y Manuel Campos en las voces, en reemplazo de Cortés y Santillana.

Como una agrupación de amplia versatilidad, revolucionaron la música criolla de entonces con sus brillantes armonías y su dominio de escena, fueron aclamados a nivel nacional e internacional en las giras que hicieron hacia Chile, Argentina y Brasil. *Los Chalanés del Perú* legaron estos elementos a otros grupos de música criolla constituyéndose en una cantera criolla.

Fiesta Criolla fue otro de los conjuntos que incluyó el contrabajo. El llamado “conjunto espectáculo” estaba integrado por “Panchito” Jiménez como primera voz, Humberto Cervantes como segunda voz y guitarra, Oscar Avilés como primera guitarra, Pedro Torres en las castañuelas y Samuel Herrera en el contrabajo. En 1956 el conjunto inicia sus actuaciones luego de una amplia campaña publicitaria que ofrecía la colección de discos que grabaron para la empresa discográfica *Sonoradio*. Otro espacio importante para este conjunto fueron las audiciones criollas de *Radio el Sol* que se transmitían diariamente al mediodía, las audiciones de *Fiesta criolla* eran un espectáculo radial muy bien recibido, ya que tanto Cervantes como Avilés se encargaban de poner la “chispa criolla” lanzando espontáneos guapeos y arengas que eran expresiones populares para animar a los concurrentes y auditores.

A lo largo de la historia de la música criolla, otros conjuntos que han integrado la sonoridad del contrabajo en sus grabaciones y que han sido ampliamente aclamados son *Los Embajadores Criollos*, conformado en 1949 y, el *Dúo Los Troveros Criollos*, fundado en 1952. Estos dos grupos idolatrados por el pueblo criollo ya no solo costeño sino nacional, tuvieron a través del disco un éxito apoteósico con su característica sonoridad.

Hacia la década del 60, la popularidad de estos conjuntos en los medios iba en aumento. La producción discográfica era tal que la periodicidad de presentación de nuevas grabaciones era quincenal, las canciones eran transmitidas por las radioemisoras masivas de la época, tales como *Radio La Crónica* o *Radio América*, las que pugnaban precisamente por presentar canciones en calidad de estreno. En esta época de apogeo del criollismo musical peruano, hubo emisoras que alcanzaron a transmitir hasta doce horas continuas de música criolla sin perder

sintonía (Llorens y Chocano 2009, p. 127); en este contexto, la mayoría de emisoras tenían a lo menos un programa dedicado a la música criolla.

- **Función musical del contrabajo en el formato criollo**

El contrabajo en el formato criollo cumple una función de acompañamiento muy variada, desarrolla una serie de recursos rítmicos y armónicos que se constituyen en los patrones de base de los diferentes géneros musicales. De acuerdo al arreglo musical, el contrabajo también puede cumplir un rol melódico a modo de contrapunto, o en ocasiones, incluso doblar la línea melódica principal generando una textura particular.

Por otra parte, las formas de acompañamiento del contrabajo guardan estrecha relación con las formas de acompañamiento rítmico de los instrumentos de percusión. Existe entre ambos toques una comunión directa que consiste en afinar o tocar al unísono determinados patrones rítmicos. Por ejemplo, en las estrofas de la canción o vals, ambos deben cumplir un acompañamiento elemental al que se denominada “llevada” o “base”, mientras que en otras secciones como el estribillo ambos ejecutan variaciones o “repiques” con notas más breves, estacadas o sincopadas. No obstante se habla de “patrones”, que pudieran pensarse como modelos fijos, en el uso de estos recursos cada instrumentista tiene una expresión musical particular lo que define si su tipo de acompañamiento es “tradicional” o es un acompañamiento “moderno”.

Por lo general, en el caso del vals, el rol del contrabajo es marcar los tiempos fuertes de cada compás ejecutando la nota fundamental del acorde, aunque a partir de ello, puede ejecutar contratiempos, síncopas, ostinatos rítmicos, motivos en hemiola o pasajes escalísticos diatónicos o cromáticos según las características de la línea melódica principal y según el tratamiento de la armonía. Con la combinación de estos recursos, el acompañamiento contrabajístico puede ser muy variado y creativo según la virtud y expresividad del contrabajista, quien acciona sobre todo buscando un carácter o “sabor criollo”.

3. ANÁLISIS DE LOS PATRONES DE ACOMPAÑAMIENTO DEL VALS

La “llevada” criolla y sus cultores

Cuando se utiliza el término “llevada” se hace referencia principalmente a la fórmula rítmica con la que se ejecuta el acompañamiento de un género musical en su modo básico o fundamental. La llevada funciona además como un modelo o patrón rítmico sobre el cual se recrean numerosas variaciones sin desprenderse del género. En este caso, hablaremos de la “llevada del contrabajo” en el vals.

En las primeras grabaciones que incursiona el contrabajo, se observa la ejecución de una llevada básica de tipo lineal, a la que hoy en día se le denomina “acompañamiento tradicional”. Este se basa en el uso de una nota por compás, es decir, una blanca con punto en la nota fundamental de cada acorde o, alternando entre la fundamental y la quinta del mismo cuando hay repetición de acorde en un siguiente compás. En otros casos la llevada puede ser de una blanca seguida de una negra que invierte el acorde dentro del mismo compás. El movimiento máximo de una llevada básica es de tres negras por compás, dispuestas por grados conjuntos, formando una escala diatónica hacia la fundamental del siguiente compás que será nuevamente blanca con punto.

Al final de cada estrofa es tradicional realizar un arpeggio en el tono correspondiente o acorde en que termina la cadencia armónica. Este recurso se puede apreciar claramente en la mayoría de grabaciones del contrabajista Samuel Herrera con el conjunto *Los Chalanés del Perú*.

Se puede decir entonces que el tipo de acompañamiento llamado “tradicional” aún no presenta recursos rítmicos como la sincopación, ni recursos melódicos basados en pasajes cromáticos.

Por su parte, Carlos Hayre es uno de los músicos que revoluciona el acompañamiento o llevada criolla por la manera en que aplica la armonía sobre los moldes rítmicos. Los arreglos de Hayre en el contrabajo tienen fuerte presencia de la música cubana y, a la vez de distintos géneros de la música foránea que por entonces comenzaba a llegar a Lima mediante discos. Hayre tuvo así mismo formación musical en la Escuela Nacional de Música, denominación por entonces del Conservatorio Nacional de Música, y aplicaba sus conocimientos de armonía también en la guitarra, es por ello que su estilo de ejecutar el acompañamiento criollo en el contrabajo ostenta un repertorio de recursos claramente diferenciable de la llevada “tradicional”; se puede decir que posee un estilo innovador, vanguardista dentro del universo criollo, ya que hace uso de recursos como el cromatismo y el carácter sorprendente de sus motivos, así mismo aplica decididamente la síncope y acentos a contratiempo, lo que implica haber logrado un depurado despliegue técnico en la ejecución del contrabajo ligada a un amplio conocimiento teórico y orquestal de la música

- Variabilidad rítmico-melódica de la “llevada”

Para comenzar un análisis de la variabilidad en el acompañamiento del vals, recordemos que se ejecuta un bajo fundamental sobre el primer tiempo de cada compás de $\frac{3}{4}$.

Como hemos afirmado anteriormente, el rol del contrabajista es sostener rítmica y armónicamente el marco acompañante, por ende, se analiza aquí el tratamiento rítmico de la llevada en su relación con la aplicación armónica.

Las variaciones del acompañamiento son también fijadas en el repertorio de recursos de los contrabajistas a modo de “patrones” rítmico-melódicos que utilizan fija o aleatoriamente en el acompañamiento del vals de acuerdo al movimiento o sentido musical que se le quiere otorgar. Igualmente, la aplicación de un determinado patrón, o variación de este en un punto específico, está relacionado directamente con el sentido de la línea melódica principal, funcionando a manera de contracanto.

Un importante aspecto en la variabilidad es el tratamiento de la articulación. En cuanto a este recurso, el uso del *marcato* –por ejemplo- como acentuación del primer tiempo, es de gran importancia a la hora de diferenciar unos estilos de otros; en este sentido, acentuar el primer tiempo de cada compás implica reforzar la función rítmica del acompañamiento, y no obstante, ello requiere también una buena conducción melódica al enlazar los grados armónicos.

Los motivos melódicos de enlace armónico en el bajo son generalmente pasajes escalísticos que van de fundamental a fundamental de cada acorde. Es tradicional en el vals, aplicar este enlace escalístico por grado conjunto siempre que la armonía se despliega desde la dominante hacia el acorde de tónica, consolidando el cierre de frase.

La parte rítmica juega un papel preponderante en la variabilidad de los motivos del contrabajo acompañante. El empleo de síncoas, hemiolas y notas breves en cromatismos o líneas melódicas son algunos de los recursos más frecuentes y característicos del gusto criollo. Igualmente, los ornamentos melódicos aplicados de manera personalizada por cada contrabajista, dan –independientemente a la función acompañante– gran variedad y belleza a una melodía de bajos.

En conclusión se puede decir que las distintas variaciones de la “llevada” consisten en aplicar de modo integral una articulación específica, un patrón rítmico, y un sentido melódico especial a la ejecución del contrabajo en relación a la estructura y fraseo de la melodía principal.

- **Adopción del cromatismo**

En las siguientes transcripciones se presenta patrones rítmicos que dan personalidad al acompañamiento del vals criollo. Sin estas características, como base para las variaciones, sería imposible mantener un acompañamiento con carácter propiamente criollo.

Los distintos patrones de acompañamiento presentados a continuación se relacionan directamente con el sentido melódico y rítmico de la melodía principal. En el siguiente fragmento se observa una línea de bajo fundamental con un breve pasaje cromático y una inversión en acorde dominante:



Figura n.º 1: Transcripción de fragmento del vals “Corazón”. Fuente: elaboración propia.

El siguiente patrón de acompañamiento corresponde al vals “Barrio bajo pontino”, grabado por el contrabajo de Carlos Hayre con el conjunto *Fiesta criolla*. Se observa que el contrabajo logra, con los cromatismos, una línea de mayor movimiento rítmico debido al carácter de contracanto que realiza frente a la melodía principal:



Figura n.º 2: Transcripción de fragmento del vals “Barrio bajo pontino”. Fuente: elaboración propia.

Otra de las formas de acompañamiento aplicado en el vals, es la que, apoyada en las notas fundamentales o tónica de dos acordes contiguos, realiza el enlace de estos empleando pasajes cromáticos empleando los semitonos como notas de paso:



Figura n.º 3: Transcripción de fragmento del vals “Tus ojitos”. Fuente: elaboración propia.

- **Combinación de elementos**

Las formas de acompañamiento son entonces combinación y alternancia de los diferentes recursos, llevadas, ornamentos, articulaciones y variaciones rítmico-melódicas como se observa a continuación en los siguientes tres ejemplos:

Ejemplo 1



Figura n.º 4: Llevada con cromatismos. Fuente: elaboración propia.

Ejemplo 2



Figura n.º 5: Llevada a contratiempo y con variaciones rítmicas. Fuente: elaboración propia.

Ejemplo 3



Figura n.º 6: Llevada con síncopa, contratiempo y variaciones melódicas. Fuente: elaboración propia.

Las escalas y su rol en el acompañamiento

En cuanto al uso de escalas en el acompañamiento, en distintas grabaciones los contrabajistas las han empleado para finalizar una frase remarcando su carácter conclusivo. Por otra parte, la conducción melódica es muy importante para lograr el efecto esperado de una escala. En tal sentido, los distintos intérpretes han puesto especial atención en las notas de paso que enlazan las distintas armonías.

Al analizar las transcripciones se vislumbra que existen hasta tres tipos de enlaces, 1. El más elemental, que corresponde al enlace de fundamental a fundamental, 2. Una variante es proceder por grado conjunto a hacia una tercera del mismo acorde produciendo una inversión, y 3. Un enlace que va del acorde dominante a la tónica en el siguiente compás procediendo por grados conjuntos en negras.

En cuanto a escalas con pasaje cromático, en la siguiente transcripción se observa cómo Carlos Hayre logró aplicar el semitono no solo como nota de paso, sino, de modo extendido y virtuosístico como un recurso melódico que otorga dramatismo y sensación de final definitivo.



Figura n.º 7: Transcripción de fragmento del vals “Inocente amor”. Fuente: elaboración propia.

CONCLUSIONES

—Luego del inicio de la discografía criolla con el dúo Montes y Manrique, los primeros músicos que incluyeron el contrabajo en las grabaciones de música criolla dieron apertura a un importante proceso. Estos conjuntos fueron, cronológicamente: “Los Chalanes” (1945), “Fiesta Criolla” (1950), “Los Morochucos” (1952), “Los Troveros criollos” (1952), “Los Romanceros criollos” (1953) y “Los Dávalos” (1954). Ellos dieron paulatina presencia al instrumento siendo referencia para la actualidad.

—Se puede reconocer cómo en la industria discográfica, bajo la necesidad de fortalecer el acompañamiento rítmico y armónico, así como la sonoridad de frecuencias graves, el contrabajo queda integrado al acompañamiento del vals criollo —un género musical que hasta entonces no lo había empleado— y pasa de esta manera a tener presencia permanente en el formato criollo.

—Los primeros contrabajistas tuvieron una fundamental participación en la consolidación de la industria discográfica criolla nacional, a través de un proceso que incluyó fases de adaptación y de integración del instrumento a la sonoridad criolla, siendo los maestros Samuel Herrera y Carlos Hayre los principales referentes de este proceso. Cada uno de ellos ha podido plasmar el espíritu musical criollo en el instrumento, legando sus recursos y estilos particulares. Tal aporte es sin duda una ruta fecunda para las próximas generaciones de contrabajistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, M. (2015). *Aportes para un mapa cultural de la música popular en el Perú*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- Arroyo, E. (2012). *Canción criolla e identidad peruana*. Recuperado de: <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000002271/Cancion-criolla-e-identidad-peruana>
- Borras G., & Rohner, F. (2010). *Cien años de música peruana*. Lima: Institut Français d’Etudes Andines & IDE. (Grabaciones Históricas 1).
- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Institut Français d’Etudes Andines.
- Donayre, J. (1955). La canción popular: Desde Montes y Manrique a los Troveros Criollos. *Caretas*, (97).
- Espinoza, H. y Pastorino, L. (Ed.). (2007). Homenaje a la canción criolla. *El Pisco es del Perú*. 1 (11). Recuperado de: <http://www.elpiscoesdelperu.com/boletines/oct2007/01a.htm>
- Ladd, J. (2016). *Patrimonio Musical*. La abeja: Información y opinión. Recuperado de: <http://laabeja.pe/de-opini%C3%B3n/patrimonio-musical-pepe-ladd.html>
- Llorens, J. y Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos: Una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de cultura
- Panamericana televisión. (19 de julio de 2012). *Guitarrista criollo Carlos Hayre muere a los 80 años*. Recuperado de: panamericana.pe/locales/110339-guitarrista-criollo-carlos-hayre-murio-80-anos
- Radio Programas del Perú. (29 de octubre de 2014). *Historia de la música criolla: Origen del vals y primeras grabaciones*. Recuperado de: <http://rpp.pe/lima/actualidad/historia-de-la-musica-criolla-origen-del-vals-y-primeras-grabaciones-noticia-738177>
- Romero, R. (1988). La música tradicional y popular. En *La música en el Perú* (pp. 257-265). Lima: Patronato popular y porvenir pro música clásica.

Sanabria, J. (2008). *Creación de un método auxiliar para estudiantes de contrabajo enfocado en la música folclórica colombiana* (Tesis de licenciatura). Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, Colombia.

ANEXOS



Ilustración n.º 1: Conjunto *Los chalanés del Perú*. Samuel Herrera izquierda parte superior. Fuente: <http://4.bp.blogspot.com/-pKOF4Lzz18w/TJMSku1JLfi/AAAAAAAAABK8/yOikB8xfCgg/s1600/Los+Chalanés.jpg>



Ilustración n.º 2: Carlos Hayre en la película “Sigo siendo”. Fuente: <https://i.ytimg.com/vi/D2sMBLb5nAg/maxresdefault.jpg>