



İLÇAP

SONGBOOK

Índice

Prólogo	3
Entrevista	6
a Andrés, Roberto y José Miguel Márquez	
Discografía	19
Partituras	
A mis paisanos	22
Arrurrú la faena	28
Atacameños	35
Aunque los pasos toquen	43
Baila caporal	50
Buscando tu mirada	57
Condorcanqui	63
Copla de Morenada	71
Del pozo de mis sueños	78
Labradores	84
Lejos del amor	90
Mamá Aida	98
Mande Mandela	101
Morena Esperanza	112
Ojos de niño	120
Paisaje de la puna	131
Paloma vuela de nuevo	136
Pampa Lirima	140
Para seguir viviendo	144
Primer sueño de amor	148
Se alumbra la vida	159
Si queremos	168
Sincero positivo	175
Sipassy	181
Tristeza Incaica	187
Tu propia primavera	193
Un poco de mi vida	204
Vivir es mucho más	210
Volarás	217
Vuelvo para vivir	226







Illapu en México, 1981

Illapu: “Nuestras creaciones han caminado por la vida de este pueblo”

Entrevista por David Ponce

Quena y charango.

Un encuentro de esos dos timbres universales de la música andina, tradición que a su vez es el punto de partida de la historia de Illapu, marca también el inicio del recorrido musical del grupo reunido en estas páginas.

Se llama “Sipassy” y es una composición instrumental incluida en el LP Despedida del pueblo (1976), con la firma de dos de los hermanos que han dado forma a este grupo a lo largo de cinco décadas de recorrido, José Miguel y Roberto Márquez.

Es un punto de partida, pero antes de eso ya había historia vivida. Para entonces Illapu llevaban cinco años de camino desde su formación en Antofagasta en 1971, y sumaban dos elepés grabados entre Música andina (1972) y Chungará (1975). Lo particular que asoma en “Sipassy” es la dimensión creativa de Illapu, como un grupo de autores y compositores. Y es la identidad que han desplegado hasta la fecha, hoy que su historia incluye cincuenta años, veintitrés discos y un itinerario que, bajo la dictadura civil y militar de Pinochet, los llevó al exilio en Francia desde su expulsión de nuestro país en 1981, y luego a México, desde 1986 hasta su retorno a Chile, marcado por ese memorable concierto en la población santiaguina de La Bandera en la primavera de 1988.

Retornados definitivamente al año siguiente, desde entonces Illapu han consolidado su popularidad en la audiencia del país. Decenas de integrantes han pasado en todo este tiempo por el conjunto, incluidos seis de los once hermanos Márquez Bugueño: Jaime, Roberto, Andrés, José Miguel, Juan Carlos y Cristian Márquez han sido parte de Illapu en distintos momentos. Tres de ellos han cumplido además el oficio de creadores de repertorio para el grupo. Son los mismos tres que enlazarán las reflexiones y memorias en la conversación de las siguientes páginas: Andrés, Roberto y José Miguel Márquez.

Sones del norte

Son precisamente los dos últimos los que comparten la creación de “Sipassy”¹: José Miguel en quena y Roberto en charango.

—En los primeros discos poníamos mucho el acento en la música andina —recuerda José Miguel— y mucho hacia Bolivia especialmente, donde estaban los me-

jores intérpretes de quena y charango. La idea de la canción fue justamente mostrar el desarrollo de esos instrumentos, y además hacerlo como una especie de diálogo entre la quena y el charango y ponerle “Sipassy”. En aquel momento un amigo boliviano nos dijo que sipassy era una especie de prueba matrimonial, digamos, como un “vivir antes de...”: una prueba que existe en el mundo andino antes de que la gente se comprometa para vivir permanentemente.

—¿Es lo que se llama *sirviñaco* también?

—Sí. Quisimos representar eso en la quena y el charango, donde al comienzo hay una especie de diálogo musical en el que se va conociendo una pareja y luego sigue un juego y un intercambio donde se mezclan los dos, que simboliza que la cosa funcionó, y al final tocan juntos.

—Aparece con la denominación de “motivo” en las notas del long play original.

—Claro, le dimos esa denominación porque no tiene un ritmo... bueno, al final tiene una parte que va como de bailecito, pero en general es libre.

—De la misma grabación es una cueca nortina de Illapu: “A mis paisanos”².

—En aquel tiempo había muchas disputas en términos de que esta música “era boliviana” —recuerda Andrés Márquez—. No se reconocía, como todavía no se logran reconocer los pueblos originarios y sus expresiones culturales. Hacer una cueca que viniera del norte empezó a ser reconocido en el sentido de que aquella música también era parte de nuestra cultura.

—Parte de la letra de esa cueca dice “Las zampoñas quedaron / en su rincón de sed / el sol de amanecida / no lo volveré a ver”.

—Eso tiene su origen en que mucha gente de los pueblos del norte ya en ese tiempo, en los años setenta, estaba llegando a las ciudades —dice José Miguel—. Migraban por un tema laboral y también algo que después se volvió dramático, que es el hecho de que se desviaron las aguas para los minerales. Ya se veía que en el futuro no iba a haber agua, que es lo que sucede hoy en día. Esa cueca está un poco inspirada en eso, en esa emigración, y además fue la primera cueca que tocamos como grupo, era un ritmo importante que nos daba una variedad. Se me ocurrió esa temática y el ritmo porque ampliaba el repertorio.

Indudablemente subversivo

—Así como hay una cueca en el disco del '76 hay

¹ “Sipassy”, motivo (José Miguel Márquez - Roberto Márquez), grabada en el disco Despedida del pueblo (1976).

² “A mis paisanos”, cueca (José Miguel Márquez), grabada en el disco Despedida del pueblo (1976).



también un lamento: “Tristeza incaica”.

–“Tristeza incaica”³ fue algo bien casual, porque Roberto, con Jaime creo, habían ido a Bolivia a comprar instrumentos –continúa José Miguel–. Y en uno de esos viajes llegaron de vuelta con ese instrumento que se llama moceño, que no lo conocíamos. Es un instrumento que tiene cinco notas, pentatónico, y llegó justo antes de que fuéramos a grabar ese disco (Despedida del pueblo). Es como una flauta traversa pero muy grande. A todos nos gustó mucho y se me ocurrió hacer una canción, muy simple: con cinco notas se hizo esa melodía, motivada por la belleza y lo exótico del sonido y para usar el instrumento, que ni nosotros conocíamos, imagínate lo que sería para la otra gente. Por qué se llama “Tristeza incaica”: porque el instrumento es muy melancólico. También nos contaron que se tocaba en festividades fúnebres en el mundo andino, y por eso salió una canción lenta. Finalmente el arreglo que hizo Roberto está muy logrado, porque es todo muy cristalino, están el charango, la guitarra, el bombo, todo muy bien ubicado.

–Hoy son Quique Galdames y tú los que tocan esos instrumentos en vivo, pero ¿en la grabación original quiénes tocan los dos moceños?

–No son dos moceños –precisa Roberto–, es un moceño y un medio moceño.

–El medio moceño es parecido a esto pero es como una flauta que se toca así (vertical) –explica José Miguel–, y también es larga como el moceño. En ese momento lo tocaba Eric (Maluenda).

–Todo esto está en el disco que consolidó la popularidad de Illapu, y donde viene también “Candombe para José”. ¿Cómo recuerdan el impacto que tuvo esta grabación?

–En esa época en la música andina, el contexto que se estaba viviendo era el de una dictadura militar –dice Andrés–, donde la expresión popular estaba absolutamente silenciada, condenada, la quena y el charango habían sido erradicados, prohibidos dentro de Chile. Hacer ese tipo de música era indudablemente ya subversivo. Pero ganó tal popularidad que finalmente hasta los mismos canales (de televisión), el canal nacional en este caso, intentaron recuperar eso haciendo un festival de música andina en la Televisión Nacional, donde uno de los grupos se llamaba Los Parches Rojos, eran todos milicos –sonríe–. Nosotros creíamos que eran los instrumentos que nos habían robado en la Dicap (el sello disquero donde Illapu grabó su primer disco en 1972). Y ellos imitaban eso, porque ese movimiento era ampliamente opositor. Había un contexto político: sin tener que levantar el puño, ni vestirse de rojo ni nada de eso, era la expresión de libertad que había y que tuvo muchos otros intérpretes después. En ese momento éramos bastante pocos y fue sorprendiendo, después sobre todo del “Candombe para José”, una canción que estuvo en los primeros lugares, como se decía, en el ranking de aquella época. Ese tipo de música y cómo prendió estaba íntimamente ligado a lo social, a la necesidad de expresión de la gente. En ese sentido el Illapu era en

³ “Tristeza incaica”, lamento (José Miguel Márquez), grabada en el disco Despedida del pueblo (1976).

esa época lo que es hoy día y lo que fue antes, siempre ligado al desarrollo popular, a la expresión de la gente. Si bien es cierto no podíamos expresarlo en frases, sí lo expresábamos a través de la música y se entendía perfectamente. Llenábamos el Caupolicán, llenábamos el Gran Palace, que era un cine, el escenario era chiquitito y había que acomodarse, pero nos metíamos ahí los cinco o los seis que éramos en ese tiempo y hacíamos grandes conciertos, la gente ahí en los pasillos. Había una gran convocatoria.

Otro vuelco instrumental

—Varios de los temas seleccionados de este período para el libro son instrumentales. Por ejemplo aparecen “Atacameños”⁴ y “Paisaje de la puna”⁵, del disco *Raza brava* (1977), o “Condorcanqui”⁶ y “Labradores”⁷, de *El canto de Illapu* (1981). Son todas composiciones tuyas, Roberto. ¿Qué importancia tiene este repertorio instrumental?

—“Paisaje de la puna” tiene que ver con la música de Puno —dice Roberto—, con la admiración mía por las orquestas andinas, donde se mezclan las queñas y los charangos con los violines, e inspirado en eso hice esa creación. En ese momento, como dice José Miguel, estábamos mucho mirando la música del altiplano, y la música que estaba más desarrollada en ese ámbito era la de Bolivia y de Perú. En el “Raza brava” (composición del mismo disco) también están las tarkas, que normalmente se usan en una tarkeada, grupos grandes donde se toca la tarka y se baila, que tienen más que ver con festividades, con ceremoniales. Entonces buscando darle otro vuelco metimos las tarkas armonizándolas, distintas a lo que son originalmente esos instrumentos.

—¿“Condorcanqui” es otro ejemplo? Hay un video del ’82 en Alemania donde se ve a la mayoría de los integrantes tocando zampoñas.

—Siempre estoy en una búsqueda de diversidad —con-

tinúa Roberto—, de dar un vuelo mayor por ejemplo a la zampoña, que de repente está en un mundo más restringido. El “Condorcanqui” tiene que ver con otro tipo de música, con las influencias que vas recibiendo y volcando en la cosa folclórica. El “Labradores” también tiene eso, el utilizar de nuevo los moceños, y en el “Condorcanqui” es una cosa distinta a la que había hecho en “Atacameños”, que era una cosa más lúgubre. Y aquí no, es una cosa mucho más festiva, pero no es el huayno. Estás fusionando ritmos y culturas,



pero es una experimentación propia.

—De “Atacameños” también hay un registro del ’81 donde se ve a Jaime, José Miguel, Roberto y Eric Maluenda en zampoñas, además de tarka, ocarina, y a Andrés en la guitarra.

—Claro, también es de esos años —agrega Roberto—. Ahí están los tojos, que son las zampoñas de más grandes dimensiones, y también en la búsqueda de dar protagonismo a los instrumentos más allá del que tienen en sus lugares de origen. Las zampoñas por ejemplo también se tocan en grandes grupos, en

⁴ “Paisaje de la puna”, instrumental (Roberto Márquez), grabada en el disco *Raza brava* (1977).

⁵ “Atacameños”, instrumental (Roberto Márquez), grabada en el disco *Raza brava* (1977).

⁶ “Condorcanqui”, danza instrumental (Roberto Márquez), grabada en el disco *El canto de Illapu* (1981).

⁷ “Labradores”, instrumental (Roberto Márquez), grabada en el disco *El canto de Illapu* (1981).

sicuriadas, y nosotros tomamos esos instrumentos y les damos un protagonismo más de solista. En ese caso los dos toyes van llevando la melodía, que va contraponiéndose con las zampoñas medianas. Pero es eso: vamos sacando por un lado nuestras inquietudes para afuera, creando nuevas sonoridades en el proceso de desarrollar la composición. —¿Es una idea que vale para casi toda la historia de Illapu, hacer una fusión nueva?

—En general sí, siempre estamos en esa proyección desde lo folclórico llevado a lo actual. Estás haciendo una mezcla que recoge la raíz pero que la proyecta a lo moderno.

—De hecho es instrumental también el tema que seleccionaron de la obra *El Grito de la Raza*, que es “*Arauco de pie*”⁸.

—A lo mejor si hubiéramos estado más vinculados a la problemática del pueblo nación mapuche el tema debió haber sido con texto —considera Roberto—, pero en ese momento estábamos en el descubrimiento de la música mapuche. Recién empezamos a interiorizarnos de las trutrukas, de los cultrunes, de la rítmica. Por eso, si bien en el relato está la cosa más social del pueblo mapuche, en lo musical decidí poner ahí un tema instrumental que diera más bien la dimensión de algo que en ese minuto expresarlo en palabras era más difícil. La poesía de Osvaldo (Torres) en el texto ya estaba: en la música había que darle esa dimensión para redondear la idea que se estaba relatando, que es plantear que el pueblo mapuche sigue en pie hasta hoy día.

—Los muchachos hicieron hace poco esa obra en un concierto —menciona Andrés— y tuvo el mismo impacto que tuvo cuando lo hicimos la primera vez. Por lo que mencionaba antes: esto del silencio y de salir con una obra que reivindicaba los pueblos originarios. Entonces cuando la gente escuchó ese grito de libertad en un teatro en el año '79, fue muy impactante hacer esa obra y que la recibieran como un grito de libertad de un momento de silencio.



Cuerdas para Neruda

—Una realización bien colectiva en esta época es “*Aunque los pasos toquen*”⁹, justo hecha entre ustedes tres: José Miguel en la música, Andrés en el arreglo de voces, Roberto en el arreglo de cuerdas. ¿Recuerdan haber trabajado en taller, cómo surge esa creación?

—La motivación inicial para hacer eso fue el hecho de que por primera vez se encontraron restos de detenidos desaparecidos en los hornos de Lonquén (en 1978) —recuerda José Miguel—. Se reunió mucha gente allí y se puso una placa en la que estaba este poema, que se llama “Siempre”, del “Canto general”, de Pablo Neruda. Y me impactó mucho el texto. Apenas lo leí, y en el contexto en que eso estaba, quise musicalizarlo para el grupo. En ese momento era muy importante por el tema político también. Escribí la canción y luego vino Roberto con la idea del arreglo de cuerdas.

En esos años metíamos muchos instrumentos de viento, que siempre estaban presentes, y ésta fue una de las pocas veces en que hicimos solamente cuerdas.

—Cuando surge ese tema es bien diferente en el repertorio de Illapu —complementa Roberto—, entonces buscamos que eso también se reflejara en la música. Por eso el arreglo está basado principalmente en las cuerdas. Y el que Andrés trabajara el (arreglo) coral lo quise de esa manera porque Andrés tiene más estudios clásicos que nosotros. Andrés es el único que estudió música en el Illapu, que estuvo en el Conservatorio, entonces

buscamos que el coral tuviera una dimensión distinta a las armonías que habitualmente hacíamos.

—Es que el Illapu siempre ha hecho unas armonías más cercanas a lo popular —dice Andrés—. Lo prohibido en armonías en el Illapu no existe casi. Lo que buscábamos ahí era la majestuosidad. Era un tema muy profundo, yo ni siquiera diría “políticamente”:

⁸ “Arauco de pie”, instrumental (Osvaldo Torres - Roberto Márquez), del disco *El grito de la raza* (1979).

⁹ “Aunque los pasos toquen” (Pablo Neruda - música de José Miguel Márquez - arreglo vocal de Andrés Márquez - arreglo de cuerdas Roberto Márquez), grabada en el disco *El canto de Illapu* (1981).

humanamente es muy profundo. Era como decía José Miguel, era un momento muy fuerte, la aparición de los Maureira (Sergio Maureira Lillo y sus cuatro hijos, todos víctimas del terrorismo de Estado), en fin, gente que además estuvo tan vinculada al Illapu, la Anita (González) siempre estuvo en esta casa y en todos los conciertos nuestros. En esa búsqueda se hizo una armonía mucho más clásica, a cuatro o cinco voces. Y resultó. Afortunadamente di un buen examen –sonríe– y salió tan bien que incluso lo tocamos en otros paí-

con habitantes de origen aymara que se dedican a la ganadería de alpacas y llamas. ¿Cómo surge la música a partir de ese lugar?

–Bueno, nosotros hemos conocido y estado en el altiplano –dice Roberto–, y en realidad para imaginarte un tema como el “Pampa Lirima”¹⁰ basta salir un poco de Antofagasta al interior, o de Iquique al interior, y ya tienes la inspiración ahí mismo. Te vas a un atardecer en la pampa y tienes la inspiración para hacer un tema instrumental como ese. Y ahí de nuevo está la



ses, con otros coros, y fue muy bien percibido por la gente. Me acuerdo en Alemania, en la RDA, en Berlín, cantando esa canción.

–Ahí lo hicimos con coro y con un cuarteto de cuerdas –recuerda Roberto.

–Fue fuertísimo eso –agrega Andrés–, a los alemanes les encantó y en otros lugares donde lo hicimos también. Bueno, Neruda es Neruda, ese poema es muy profundo y el momento en que se hizo también.

–Es una de las canciones bellas que el Illapu tiene –concluye Roberto–. Incluso tocarlo con una sola guitarra tiene una melodía muy bella.

Un mensaje cifrado

–Hay una geografía subyacente en varias composiciones de Illapu. Una de ellas se refiere a Lirima, localidad de la comuna de Pica, región de Tarapacá,

búsqueda del lenguaje desde la zampoña. También son zampoñas pero con un lenguaje distinto. Es una experimentación que parte de lo personal y al final se proyecta en el grupo.

–¿Otro ejemplo de esa experimentación más personal es “Copla de morenada”? ¿O ésa es efectivamente una morenada?

–Es una morenada –precisa Roberto–. Eso sí está basado absolutamente en la morenada, y hay una motivación ahí que es más profunda. “Copla de morenada”¹¹ refleja el momento de la expulsión de nosotros (en 1981). Es una de las pocas veces en que yo he escrito el texto. No escribo tantos textos porque tengo mucho pudor, porque cuando escribía y pasaba los textos por ejemplo al Pato Valdivia (Luis Alberto Valdivia, coautor de canciones como “Lejos del amor”), el Pato Valdivia le pegaba una lustrada y le sacaba un brillo distinto, y ya ahí para mí estaba mejor.

¹⁰ “Pampa Lirima”, instrumental (Roberto Márquez), grabada en el disco De libertad y amor (1984).

¹¹ “Copla de morenada” (Roberto Márquez), grabada en el disco De libertad y amor (1984).

Hay muchas canciones que hice con el Pato y con la Nelly (Lemus) que partieron de un texto que yo escribí y que no me terminaba de convencer. Y he buscado a gente con la que pueda hacer ese pimponeo, y que tenga esa elasticidad también.

—Pero “Copla de morenada” es un ejemplo de una letra que sí escribiste solo.

—Claro, dejé el texto, era un momento para mí muy fuerte. Quise que no fuera una canción ni combativa ni que tuviera esa carga: es una morenada. Pero habla



del momento de la expulsión.

—La letra tiene versos como “Esa copla que al volver no pude cantar” o “Tierra mía, volveré para florecer”. ¿Es como dice Andrés, no había que ser tan explícito?

—Claro. Es que sabes qué pasa también: en el tiempo de la dictadura había un mensaje cifrado que no sólo usábamos nosotros, el Canto Nuevo lo utilizó muchísimo también —recuerda Roberto—. Pero nosotros fuimos de los primeros en ir buscando decir sin decir, que la gente entendiera más allá de lo que la poesía podía decir abiertamente. Claro, es distinto ya cuando José Miguel toma el poema “Siempre”: ahí hay una cosa explícita, pero poéticamente tiene un tremendo vuelo. Eso pasa en general con las canciones de ese tiempo, el “Anita, Manuela, mil manos” (grabada en el disco El canto de Illapu, 1981), esos temas dicen realidades terribles que se están viviendo, pero buscando desde la poesía decirlas de tal manera que no

exponernos más allá. Porque además era evidente el peligro de lo que te podía suceder en dictadura.

—¿Qué relación tiene “Pampa Lirima” con la radio Umbral? Hay una actuación de Illapu en la que aparece la imagen de la radio en el fondo del escenario.

—La Umbral yo creo que ha sido la única radio, hasta el día de hoy, de música nacional —destaca Andrés—. Era una radio sólo de música nacional, y vinculada más a las raíces, a lo folclórico, a la Nueva Canción. Éramos casi asiduos en la radio, apoyaban mucho nuestros recitales y la radio tenía mucha sintonía.

—Y el “Pampa Lirima” fue la característica de un programa muy popular de la Umbral —explica Roberto—. Ése es el vínculo que hicimos para poner en el concierto el logo de la Umbral. Y es lo que pasa con el público. Eso nos quedó de la época más negra de Chile, el hecho de usar mucho la simbología. Que la seguimos usando hasta ahora. Hay elementos que puedes utilizar que la gente reconoce.

Más allá del exilio

—Recién Roberto mencionaba a Nelly Lemus, creadora de varias canciones grabadas por Illapu. ¿Hasta dónde se remonta el trabajo del grupo con ella?

—Con Nelly Lemus hay un tema que es muy anterior —refiere Roberto—, “Zampoña, queja del indio”, en el (disco) Canto vivo, que fue en el '78. José Miguel hace ahí ese tema de Nelly Lemus. El vínculo con la Nelly viene del '75, '76. El “Escribo por ejemplo” (canción grabada en Vuelvo amor... vuelvo vida, de 1991) es un poema de un libro chiquito de Nelly que yo tenía, editado desde mucho antes.

—¿“Arrurrú la faena”¹² es música tuya y letra de Nelly Lemus?

—Es absolutamente letra de ella —acredita Roberto—. Estando nosotros en el exilio en París ése es un poema que me mandó. Ahí busqué también la cosa más maternal, más femenina. De hecho el ritmo es un albazo, de la música ecuatoriana, con el tiple, con toda esa dulzura para envolver un poema que tiene una profundidad y un desgarró en lo que va narrando.

—A propósito del exilio, de ese tiempo es otra de las canciones de José Miguel, “Paloma vuela de nuevo”.

—“Paloma vuela de nuevo”¹³ nació de una cuestión muy anecdótica —recuerda José Miguel—. Yo vivía en el centro de París en un departamento muy chiquitito y caminaba siempre por ahí, y la gente en París muchas veces acostumbra a dejar en la puerta un montón de cachureos que son todavía utilizables: una lavadora, una bicicleta, un televisor... Y entre eso yo encontré un cuadro, que mostraba el hoyo de una pared donde una paloma había hecho un nido. Esa fue la primera inspiración, porque estábamos viviendo la etapa del exilio bastante reciente cuando hice esa canción. Una paloma abandonada con un nido en la muralla era

¹² “Arrurrú la faena” (Nelly Lemus - Roberto Márquez), grabada en el disco Para seguir viviendo (1988).

¹³ “Paloma vuela de nuevo” (José Miguel Márquez), grabada en el disco Para seguir viviendo (1988).

una imagen tierna pero también muy patética, fría y sola, que es como más o menos era mi ánimo en ese momento, en el primer año del exilio.

—¿Pasó un tiempo antes de grabarla entonces?

—Ya estábamos en México cuando la grabamos —dice Roberto—. José Miguel la había hecho mucho antes.

—El texto refleja el ánimo que teníamos todos, de emprender el vuelo y volar de regreso a Chile —resu-me José Miguel—. Ése fue el motivo: la nostalgia y de los deseos del retorno.

Más acá del exilio

—Si se trata de retorno, demos la palabra a Andrés Márquez para hablar de una canción suya que es el himno del regreso, “*Vuelvo para vivir*”¹⁴. ¿En qué momento surge esa canción? ¿Antes de volver?

—Hay hartos mitos de eso —dice Andrés—. Algunos dicen que llegamos a

cantarla a La Bandera (el concierto en la población santiaguina La Bandera al regreso de Illapu a Chile, el 24 de septiembre de 1988)... y en La Bandera todavía no estaba hecha.

Cuando aparecimos finalmente todos en las listas de los que podían regresar se armó un tema acá con la revista “Análisis”, vinimos a hacer conciertos y entramos al período del plebiscito (de 1988). Estuvimos acá bastante tiempo, no me acuerdo cuántos meses.

—Vinimos tres veces de gira antes de volver a Chile —detalla Roberto—, en septiembre, en octubre y en noviembre (de 1988). Y en febrero (de 1989) nos vinimos a vivir acá. Entonces parecía que estuvimos mucho tiempo, pero fueron visitas interrumpidas.

—Y volvimos a México a pasar la Navidad con la familia —recuerda Andrés—, y ahí hice ese tema en el que miro hacia acá: miro el territorio nacional y trato de describir ese territorio convertido en una cosa bien femenina, como en una mujer. Por eso dice “Vuelvo, compañera”. No dice “Vuelvo, compañero”.

—... que es lo que quería ponerle yo —sonríe Roberto. —Claro. Es “Compañera”, porque es la tierra, y es femenina la tierra —fundamenta Andrés—. Esa canción nació con todo listo, cuando se la muestro a Roberto ya tenía escrito el violín, todo, y él le dio los últimos retoques. En todas las canciones que hemos hecho Roberto es el que definió siempre el tema ya final. Y nació así, por las ganas de estar aquí. El exilio era una cárcel amplia, grande, que tenía diversidad de

prisioneros o habitantes, pero al abrirse tú te venías para tu casa.

—¿Entonces había que haber vuelto primero, al menos temporalmente, para escribirla?

—Sí, porque relata la vivencia: es ya el volver a esta tierra nuestra, que la encontramos diferente, donde están los edificios y todo eso, pero el alma es la misma —dice Andrés—. Y ese silencio que habíamos dejado (al salir expulsados de Chile en 1981), cuando entramos al aeropuerto vimos que ese silencio ya no existía, que estaba el “Y va a caer”... Fue una locura. Era otro país, pero con la misma cosa pendiente que venía de la historia.

—Relata muy bien todo lo que vivimos —comenta Roberto—: la vuelta, después cuando vamos a la pampa, cuando recorrimos Chile, esa vivencia del retorno hasta que volvemos a vivir acá.

—En ese momento en que volvimos quisimos hacer la aventura de recorrer el país —agrega Andrés—,

creyendo que la cosa era distinta, pero al lugar que llegábamos nos prohibían el concierto o nos quitaban el local. Llegábamos a Tocopilla, a tocar al estadio que era municipal, y la municipalidad lo quitaba. Íbamos a ir al (Teatro) Municipal de Iquique y tuvimos que hacer el concierto en el (Instituto) Norteamericano. Y hubo otros para los que tuvimos que levantar un escenario en la calle. Yo diría que

fue la gira más prohibida que tuvimos en la historia de Illapu. Era el retorno, estaba toda la locura, y el Illapu estaba prohibido todavía en todas partes.

—José Miguel, cuando escuchaste “Vuelvo para vivir” ¿tuviste la impresión de que iba a tener el impacto que tuvo?

—Yo la escuché como público, porque yo no grabé en ese disco (Vuelvo amor... vuelvo vida, de 1991). Estaba en Alemania, me llegó una copia del disco, me pareció increíble y claro, cualquiera que escuche esa canción y que viva fuera de Chile se siente identificado y la hace suya inmediatamente, hasta hoy. Se notaba que iba a involucrar a cualquiera, estuviera donde estuviera. Y aquí en Chile se transformó también en un himno.

—Hay una anécdota en eso —recuerda Andrés—, cuando una vez nos tocó ir con Don Francisco a Miami, a su programa (“Sábados gigantes”), y estaba lleno de cubanos. Y había cubanos que lloraban con esa canción. ¡Pero si ellos también están fuera de su país y quieren volver! Ellos estaban ahí y lo único que sueñan es poder cruzar para allá, independiente de



¹⁴ “Vuelvo para vivir” (Andrés Márquez), grabada en el disco Vuelvo amor... vuelvo vida (1991).

lo político. O sea, uno no escribe canciones para un partido político: uno escribe sentimientos, escribe lo que capta la vivencia, como decía Roberto recién. Y nuestra vivencia siempre fue tan ligada a nuestro país, a nuestro pueblo... Nosotros venimos de las salitreras. De Antofagasta. Con una historia de sindicalismo del abuelo, de mi mamá que tocaba en las tertulias que hacía Recabarren, a mi abuelo lo echaron de todas las salitreras, le tiraron arriba de un carretón todas sus pertenencias y lo mandaron para otro lado. O sea tenemos una historia que nos vincula fuertemente a eso, siempre, no tenemos que disfrazarnos de nada: somos de ahí. Y eso se refleja en nuestra música, desde lo instrumental hasta el texto. Y es la vinculación que hoy Illapu sigue manteniendo.

Volarás, bailarás

—José Miguel no estaba en el grupo en ese tiempo, pero en el mismo disco de “Vuelvo para vivir” está “Mande Mandela”¹⁵, otro tema suyo. ¿Igual estabas participando a la distancia?

—Siempre he estado cerca del grupo y atento a lo que hacen —dice José Miguel—. “Mandela” nació también en Berlín, cuando yo vivía allá, porque en un festival de la canción política en Berlín se iba a hacer ese año una cosa con Mandela, que era el tema del festival. Y me invitaron a cantar ahí, entonces era lógico hacer una canción. Tenía un amigo chileno que era pintor (Víctor Tapia), antiguo de la Brigada Ramona Parra de los setenta, y escribía cosas de teatro para niños. Con él me junté, salió este texto y yo hice la música. En algún momento llegó a oídos del Roberto y ellos la sacaron y la transformaron en una canción para los Illapu.

—¿También aparecen ritmos nuevos en “Mande Mandela”?

—Sí, pero eso africano y lo del tambor fue más la versión de los Illapu que la que yo hice.

—En ese ir descubriendo y empapándonos de otros ritmos —agrega Roberto—. Ya estar en México nos acercó mucho más a la música afroantillana. Eric (Maluenda) tocaba un poco de congas, pero después empezamos a meternos más en eso. Y con el tema del “Mandela”, cuando José Miguel me manda su disco, claro: lo que busqué ahí era la cosa africana por Mandela, y es la búsqueda eterna nuestra de incorporar elementos a nuestra propuesta.

—En ese disco también está “Primer sueño de amor”¹⁶,

de Roberto. ¿Es un huaylas?

—La parte final es como un huaylas, que es un derivado del huayno, con un ritmo un poquito más zapateado, y lo que le da la mayor particularidad es que se usa el saxo en la región de Huancayo (Perú). En ese tiempo estaba Juan Flores en el grupo y estaba aprendiendo a tocar saxo, así que por eso en el arreglo incluí el saxo, para darle más el aire de música huancaína. Pero el tema en sí está dedicado a Antofagasta: es un reencuentro con Antofagasta. Por eso dice “Perla del Norte”.

—Y por supuesto aparece “Baila caporal”¹⁷. No es el único zambo caporal que toca Illapu: también están “Volarás”, “Tu propia primavera”, que son de Roberto Márquez y Carlos Elgueta...

—Sí, “Tu propia...”, “Volarás”, también “Volveré a encontrarte”, son temas inspirados en el zambo caporal —menciona Roberto—. Es una danza que viene de Bolivia, donde está la discusión porque está mezcla-

da la saya con el zambo caporal. A nosotros esa rítmica nos tocó muy fuerte, y basados en eso empezamos a experimentar y a hacer temas en los mismos acentos. Los zambos caporales son ritmos muy ancestrales, que se bailan en los carnavales, y a partir de ahí han nacido distintas propuestas musicales que en Bolivia van en general más al amor y al desamor casi siempre, y que nosotros hemos ido buscando por otros caminos.

—“Baila caporal” es sensacional por el contraste que tiene: está lo

melancólico de la melodía y la armonía pero la felicidad genuina de bailar ese ritmo. ¿Cómo se ve desde el escenario el efecto que provoca en el público?

—En este caso del “Baila caporal” lo que se busca es que la sonoridad de las zampoñas logre la dimensión que tiene el zambo caporal —dice Roberto—. Cuando ves bailar a un grupo de zambos caporales en una fiesta es una cuestión increíble, entonces lo que buscamos con la instrumentación es reflejar eso. Y eso se proyecta, por eso pasa lo que pasa. Hay conciertos donde se han subido niños a bailar arriba del escenario.

—Sí, se ve eso en un video también. ¿Eso ha sido espontáneo, no fue preparado?

—Espontáneo, eso fue en el (teatro) Cariola (en Santiago). Como el escenario no está tan protegido, se subieron dos o tres primero, y después había como diez niños y niñas. Es lo que el tema te va pidiendo.



¹⁵ “Mande Mandela” (Víctor Tapia - José Miguel Márquez), grabada en el disco Vuelvo amor... vuelvo vida (1991).

¹⁶ “Primer sueño de amor” (Roberto Márquez), grabada en el disco Vuelvo amor... vuelvo vida (1991).

¹⁷ “Baila caporal” (Roberto Márquez), grabada en el disco Vuelvo amor... vuelvo vida (1991).



Echamos una dictadura, no echamos un modelo

—Otro socio creativo memorable en Illapu fue Luis Alberto Valdivia: Pato Valdivia. ¿Cómo fue el trabajo para hacer “Lejos del amor” con él?

—Cuando volvemos a Chile —recuerda Roberto—, desde el ’89 y el ’90 hasta que nos hacemos populares (en 1993) con el “Lejos del amor”¹⁸, tuvimos que convertirnos en autogestores. Porque nos costaba que nos contrataran, había mucho problema con los Illapu y seguíamos teniendo esa aureola de músicos prohibidos, anti-dictatoriales y todo. Y el Pato se convirtió en el manager nuestro. Hicimos una oficina chiquitita en mi departamento, en (la calle) José Miguel de la Barra, y en el comedor de mi casa almorzábamos y después volvía a ser oficina. Ahí trabajábamos con el Pato todo el día. Y el Pato había hecho con nosotros “Milonga para nuestros tiempos” en el primer disco (Música andina, de 1972), que es donde nos conocimos, y después había trabajado con Aquelarre, había hecho canciones con el Grupo Abril, había seguido componiendo. Pero cuando nos reencontramos estaba medio fuera de todo, y empezó a escribir cosas

para nuestros discos, presentaciones, y de a poco nos metimos en la música: “compongamos, hagamos temas”. Y el “Lejos del amor” surge precisamente cuando estamos en José Miguel de la Barra: después de almuerzo nos íbamos a descansar al Parque Forestal, a caminar un poco, y en una de esas vamos caminando por el puente, están las gaviotas, “¿qué hacen aquí estas gaviotas”? y va surgiendo eso. Todavía tengo por ahí guardado el texto original, manuscrito.

—¿Es letra y música compartida?

—Sí, pero siempre el grueso del texto es de él.

—¿También es compartida “Del pozo de mis sueños”¹⁹?

—Ésa fue la primera que hicimos —precisa Roberto—.

Yo tenía el tema hecho y el Pato me dice “Pásamelo a mí, yo lo voy a trabajar”. Le empieza a meter poesía, y ahí viene un pimponeo que yo creo que fue el más rico que tuvimos, porque ese tema esta hecho absolutamente entre los dos, muy natural. El Pato le dio un vuelo distinto. Había una complicidad muy fuerte, que es la que tengo con la Nelly (Lemus) también. Hay un respeto mutuo, que siento que va en beneficio final del resultado.

—En paralelo estaba otro trabajo conjunto, entre Roberto y Andrés: de ahí sale “Un poco de mi vida”.

—“Un poco de mi vida”²⁰ es... bueno, la canción lo

¹⁸ “Lejos del amor” (Luis Alberto Valdivia - Roberto Márquez), grabada en el disco En estos días... (1993).

¹⁹ “Del pozo de mis sueños” (Luis Alberto Valdivia - Roberto Márquez), del disco En estos días... (1993).

²⁰ “Un poco de mi vida” (Andrés Márquez - Roberto Márquez), grabada en el disco En estos días... (1993).

dice: es lo que pasa con la gente a la que habían ofrecido que todos iban a tener un auto y la tremenda casa —recuerda Andrés—. Nadie les habló de que iban a tener hambre ni de que no iban a tener salud en este país. Todo venía tan maravilloso, y no era maravilloso, y entonces los cabros tenían que dejar sus estudios para irse a trabajar. Poder trabajar y poder estudiar era muy difícil. Todos esos jóvenes que venían con mucha fuerza esperando construir un futuro finalmente se encontraban sin nada.

—Los jóvenes pendientes —cita Roberto.

—*Lo especial es haber cantado eso no hoy sino en ese tiempo, en el '93, cuando no eran muy populares los puntos de vista críticos en esa época de transición.*

—Es que Chile todavía no se termina de construir hoy —dice Andrés—. Todavía eso existe, hay jóvenes que no pueden estudiar, esa realidad se arrastra desde que nos prometen un país que nunca existió y que hoy día todavía está por parirse. O sea, si no hubiera sido por esta revuelta (de 2019) este país no termina de parirse. Porque si bien es cierto echamos una dictadura, no echamos un modelo. El modelo nunca se cuestionó. Se hizo tan bien que era muy difícil tocarlo. El “Un poco de mi vida” es fijarse en las esperanzas y las ganas de ese joven, y transformarlo en un texto que Roberto puso en un ritmo afroantillano, que además pega muy bien con el texto.

—Y nuevamente están incorporados los sonidos tradicionales del Illapu, porque están las quenás metidas —agrega Roberto—. Son las licencias que nos hemos dado siempre.

—Es que es la esencia de la música desde la Nueva Canción para acá —pone en contexto Andrés—. Es ir mezclando, experimentando, ligando a los pueblos latinoamericanos a través de la música. Siempre esa dinámica se dio desde los Quila y antes, como una constante: ahí está la incorporación que la Violeta (Parra) hace del tiple, del charango, del cuatro. Muy latinoamericano. Y eso el Illapu lo trae.

—*Se notan esos nuevos tiempos en los discos que Illapu grabó en los noventa: por ejemplo con el asunto que tocan en la canción “Sincero positivo”²¹.*

¿Había otras urgencias nuevas que cantar?

—Yo venía también con ese tema medio armado —recuerda José Miguel—, y era la forma de abordar el tema, porque aquí en Chile no se tocaba. Lo mejor era hacer una canción y decir en ella todo lo que pensábamos.

—Con los Illapu, producto de que estamos tocados socialmente muy fuerte y nos sentimos muy reflejados en nuestro pueblo, aparece la crítica nuestra frente al modelo que se empieza a implementar en Chile —agrega Roberto—. Claro, a partir de los noventa en todos los discos hay temas que son críticas a la clase

política que se va haciendo cargo, si tú quieres, del país. Por ejemplo la temática del Sida surge del hecho de que no haya campañas claras de prevención, por toda la cosa pacata de Chile, los curas metidos en que “no se puede decir esto”, “no se puede hablar de condón”, “hay que hablar de pareja única”, en una discusión que no está yendo al fondo de la cuestión. Qué hacemos nosotros: el José Miguel lo hace muy bien con el Pato (Valdivia), porque el tema habla de la sinceridad. Y nos permitía además tocar en el escenario la problemática. Nos daba la posibilidad de decir a los jóvenes “cúdense, la manera es ésta”, porque es un rol que siempre nos dimos en nuestro quehacer de músicos, en el que sentimos que podemos ser un aporte en esa perspectiva.

Descendiente del sol y de la pampa

—*Más canciones compuestas junto a Nelly Lemus son “Buscando tu mirada”²² y, ya en el disco siguiente, “Morena esperanza”²³. ¿Qué ritmo es “Morena esperanza”?*

—Es una fusión de ritmos afroantillanos inspirada si tú quieres en el vallenato, que estaba muy de moda —recuerda Roberto—. Con (Carlos) Vives esa cuestión se hizo muy moda aquí en Chile, pero le dimos nuestro vuelo. Además estábamos empezando a utilizar secuencias y teclados.

—*Y una canción muy personal de Illapu, tal vez la más íntima incluso, también es compartida con Nelly Lemus: es “Mamá Aída”²⁴. ¿Cómo es para ustedes ese retrato musical de su madre?*

—Refleja una parte de la historia que te contaba hace poco de mi mamá —dice Andrés—. Para nosotros la mamá es... a mí me es difícil hablar...

—Yo te puedo decir que la historia de mi madre está muy bien reflejada ahí —agrega José Miguel—, está toda su infancia, todo su entorno familiar, una familia numerosa también. Mi mamá fue una mujer súper esforzada, que tiene mucho que ver con nosotros además. Fue ella la que nos incentivó. Cuando nos expulsaron fue ella la que llegó atrás de nosotros a París a vivir allá. Cuando regresamos a Chile regresó primero el grupo y después ella con mi hermana. Mi mamá por ejemplo me enseñó a tocar guitarra al comienzo, cuando yo estaba en la enseñanza básica y tocábamos los lunes en el acto que se hacía cada mañana. Entonces fue siempre un apoyo muy fuerte en lo musical y en la formación nuestra. En ese sentido la canción refleja mucho su carácter y lo que le tocó vivir desde muy chiquitita, y muchas veces no tuvo parte en eso sino que fue llevada, porque había que cambiarse de salitrera y partir. Las raíces nuestras tienen todas que ver con la formación que ella

²¹ “Sincero positivo” (Luis Alberto Valdivia - José Miguel Márquez), grabada en el disco Multitudes (1995).

²² “Buscando tu mirada” (Nelly Lemus - Roberto Márquez), grabada en el disco Multitudes (1995).

²³ “Morena esperanza” (Nelly Lemus - Roberto Márquez), grabada en el disco Morena esperanza (1998).

²⁴ “Mamá Aída” (Nelly Lemus - Roberto Márquez), grabada en el disco Morena esperanza (1998).

nos dio, por eso esa canción siempre nos llega muy fuerte. El texto de la Nelly la refleja plenamente y con una música muy cálida, muy tierna.

—La letra va mencionando lugares como Puelma, Pampa Unión... ¿es como si Nelly Lemus se hubiera hecho parte de la historia para escribirla?

—Mi mamá estaba ya muy enferma cuando empezamos a hacer ese tema —recuerda Roberto—. Todas las que están ahí son las historias que mi mamá nos contaba, de las salitreras, de cómo ella vivió. Yo hice que viniera la Nelly de Antofagasta, estuvo muchos días acá y le empecé a contar de la historia de la Aída, y después conversamos con mi mamá y ahondamos en eso: “Aidita, ¿cómo fue esto cuando estaba en Pampa Unión, qué fue esto otro...?”. Ella nos relataba las historias, la Nelly escuchando, y nos pasamos como dos semanas en eso. De esa manera la hicimos.

—Aparecen también Chacabuco, Vergara...

—Esa es la oficina Vergara —explica Roberto—: José Francisco Vergara.

—¿Y Los Dones?

—Los Dones es otra salitrera —agrega—. Puelma también. Y mi mamá nació en Chacabuco. Es que su familia, producto de los problemas políticos que tenía mi abuelo, tuvo que vivir en muchas salitreras. Algunas están ahí (en la canción), pero son muchas más. La Nelly puso las que entraban en la poesía.

—Vergara fue la última oficina donde vivimos nosotros —recuerda Andrés—, con Roberto ya chico.

—Vergara es la oficina donde vivimos al final —coincide Roberto—. Las otras son las oficinas donde vivió mi mamá y su familia.

—La vida de la Aída tiene altos y bajos —agrega Andrés—. Cuando partimos de la salitrera en los años sesenta mi hermana había nacido recién, y llegamos a una Antofagasta en la que había que inventarse de nuevo... O sea, llegar a una ciudad, con una chorrera de hijos...

—... once —dice Roberto.

—... sin tener el espacio físico donde estar, es difícil —dice Andrés—. Pero siempre nos dio la fuerza. Era difícil caerse anímicamente con ella, siempre estaba tirando p’arriba. Y nosotros tenemos eso también.

Quién dijo que ya todo estaba dicho

—Una colaboración importante y más reciente en la música de Illapu es “Si queremos”²⁵, con Patricio Manns, grabada en el disco en vivo del año 2000. ¿Cómo nació esa canción?

—Con el Pato el tema surgió en una de las campañas donde se presentó la Gladys Marín a la presidencia —cuenta Roberto—. La Gladys Marín nos pidió, y fue

la primera vez que trabajé con Patricio Manns. Pato me pasó el texto, y en la aproximación inicial el tema es bastante más acotado, porque se tiene que haber usado para un jingle. Pero después desarrollamos todo el poema y le pusimos una música que también tiene que ver con la experimentación que estábamos haciendo: una música más actual, con las baterías más incorporadas. Es un tema que sentimos tan necesario, porque en el momento en que lo pongas... hoy día mismo, pareciera que estuviese hecho para la realidad que vive Chile hoy día. “Si queremos podemos



escribir la historia nueva”: o sea imagínate lo que tiene que ver con el plebiscito, con todo en lo que estamos ahora. Tan actual. Bueno, la pluma del Pato Manns tiene esa magia. Uno puede escuchar sus canciones y son creaciones que trascienden en el tiempo.

—Y es importante también el trabajo compartido que tienes con Carlos Elgueta, bajista de Illapu: sólo en este libro hay cuatro canciones compuestas en conjunto con él: “Se alumbra la vida”²⁶, “Volarás”²⁷, “Tu propia primavera”²⁸ y “Ojos de niño”²⁹.

—Con Carlos hemos hecho hartos temas —destaca Roberto—, y “Ojos de niño” tiene que ver con otra problemática que ha ido cada vez peor: lo que sucede con el Sename y con los niños muchas veces criados en la calle, con padres metidos en el trabajo para poder costearse la vida y que deben tener más de un traba-

²⁵ “Si queremos” (Patricio Manns - Roberto Márquez), grabada en el disco en vivo Momentos vividos (2000).

²⁶ “Se alumbra la vida” (Carlos Elgueta - Roberto Márquez), del disco Vuelvo amor... vuelvo vida (1991).

²⁷ “Volarás” (Carlos Elgueta - Roberto Márquez), grabada en el disco En estos días... (1993).

²⁸ “Tu propia primavera” (Carlos Elgueta - Roberto Márquez), grabada en el disco Morena esperanza (1998).

²⁹ “Ojos de niño” (Carlos Elgueta - Roberto Márquez), grabada en el disco Ojos de niño (2002).

jo, entonces muchas veces los niños se crían solos o con alguien que ayuda a la familia. El mismo videoclip muestra eso también, un niño jugando con una pistola, algo que pasa tanto hoy día en las poblaciones. Es un tema adelantado, porque lo hicimos hace un buen rato, pero ya veíamos hacia dónde se estaba yendo con la niñez.

—Es otra colaboración la canción más reciente, de Andrés y Roberto Márquez: “*Vivir es mucho más*”³⁰. Y es otra declaración también: “*Quién dijo que ya todo estaba dicho, que basta ser becerro del rebaño / que*

mos, y que a ratos da la sensación de que no tienes salidas, de que es todo negro. Pero la canción puede jugar ese rol, de hacerte un clic y ayudarte a salir de una situación así. Siento que es una cuestión impagable que tu oficio pueda también en alguna medida ayudar a hacer mejor la vida de nuestro pueblo.

—Por ejemplo si tú ves en la época del exilio del Illapu, no hay canciones muy tiradoras p’abajo —menciona Andrés—. De hecho cuando la gente iba a nuestros conciertos se paraba, bailaba, aunque no tuvieran mucho ritmo, pero se prendían: no importaba cómo



los sueños sólo son buen consuelo para pasar la vida satisfecho. / Quién dijo que no había nada nuevo, cambiar es permanente hasta lo eterno”. Y aparte tiene ese verso que dice “Fue la rebelión de los cuadernos que sacudió desidia y conformismo”.

—Esta canción la hicimos juntos y volvió a salir con una frase tuya —dice Andrés a Roberto.

—Andrés había hecho un texto —complementa Roberto— y yo lo que hice fue poner la temática de los pingüinos (los estudiantes secundarios) para hacer esa unión con lo que estaba planteándose a partir de eso en el 2006. Por eso le agregué esa frase.

—Y tiene que ver con que vivir es mucho más que la tristeza, hay que pelearla, hay que tirar p’arriba, hay que ir ahí a luchar —agrega Andrés—. La historia nuestra es eso, dar esa sensación de ánimo, de ir para arriba.

—Eso viene de la Aída. Eso viene de mi mamá —dice Roberto—. Ser como un farito de luz que por último permita alumbrar un poco el camino en el que esta-

bailaras, la cuestión era salir adelante. Y nuestros textos siempre iban para allá: tiran a la gente a salir a buscar ese futuro, a pelear. La vida se pelea.

Illapu es único

—¿Cómo ven, hecha la retrospectiva que es este libro, la identidad de cada uno de ustedes tres en la creación musical de Illapu? ¿Hay un sello distintivo en cada uno? ¿O está todo más aglutinado en la identidad del grupo?

—Nos unimos unos con otros —dice Roberto—. Podemos estar muy en lo folclórico, en la temática profunda, en lo instrumental, en lo íntimo, lo ancestral, más metidos en lo político, en la cosa más vivencial, pero en eso cada uno de nosotros se va permeando con los demás.

—En lo que tiene que ver conmigo la mayor composición que hago es destinada al grupo —agrega José Miguel—. Pocas veces he hecho cosas para mí solo,

³⁰ “Vivir es mucho más” (Roberto Márquez - Andrés Márquez), grabada en el disco *Vivir es mucho más* (2006).

he compuesto pensando en lo que el grupo necesita, lo que lo amplía, lo que le da una variedad, una diversidad. En general las composiciones siempre apuntaron al desarrollo y el pensamiento del grupo. En eso coincidimos todos, sabemos exactamente qué canción va a ser para los Illapu.

—Illapu es único —define Andrés—. Tiene cincuenta años. Nosotros nacimos en la música andina, la música de un lugar que aquí en Chile se decía que era boliviana. Nacimos reivindicando que eso era parte nuestra. Si Chile nació después de esos territorios. El lugar que se creó acá y que nosotros hoy día llamamos Chile nació en un lugar ocupado, por mapuches, por aymaras, por pueblos que desafortunadamente en algunos casos están desaparecidos. Y eso que reivindicamos después se encontró con una dictadura en donde nuestra música y nuestra poesía se vuelca

a expresar y a encontrarse con ese pueblo a través de la simbología. Y vamos al exilio y nos encontramos con todos nuestros compatriotas desanimados, amigas nuestras que se suicidaron, y salimos adelante y empujamos a esa gente diciendo que ya vamos a volver, ya vamos a estar allá. Cuando volvemos acá es lo mismo: hay que ir arriba, hay que sacar al Pinochet, hoy día hay que hacer una nueva Constitución. Y nuestras creaciones han caminado por la vida de este pueblo. Es una cuestión de vida. Siempre ha sido esa la esencia, el caminar histórico en la composición del grupo Illapu. El exilio nos dio la posibilidad de conocer otras cosas y siempre han ido entrando elementos, nunca hemos sacado cosas. Tú escuchas la zampoña, puedes escuchar un huayno mañana hecho con la batería y a lo mejor el piano, pero aunque incorpores lo que incorpores, ese va a ser el Illapu.



Discografía de Illapu

con menciones a las composiciones de cada disco incluidas en el libro

Música andina (1972)

Chungará (1975)

Despedida del pueblo (1976)

“Sipassy” – motivo (José Miguel Márquez - Roberto Márquez)

“Tristeza incaica” – lamento (José Miguel Márquez)

“A mis paisanos” – cueca (José Miguel Márquez)

Raza brava (1977)

“Atacameños” (Roberto Márquez)

“Paisaje de la puna” (Roberto Márquez)

Canto vivo (1978)

El grito de la raza (1979)

“Arauco de pie” (Osvaldo Torres - Roberto Márquez)

Théâtre de la Ville - París. En vivo (1980/1983)

El canto de Illapu (1981)

“Condorcanqui” – danza (Roberto Márquez)

“Labradores” (música y arreglo: Roberto Márquez)

“Aunque los pasos toquen” (texto: Pablo Neruda / música: José Miguel Márquez / arreglo vocal: Andrés Márquez / arreglo de cuerdas: Roberto Márquez)

Y es nuestra (1982)

De libertad y amor (1984)

“Pampa Lirima” (Roberto Márquez)

“Copla de morenada” (Roberto Márquez)

... Para seguir viviendo (1988)

“Paloma vuela de nuevo” (José Miguel Márquez)

“Arrurrú la faena” (Nelly Lemus - Roberto Márquez)

En vivo Parque La Bandera (1988/1989)

Vuelvo amor... vuelvo vida (1991)

“Vuelvo para vivir” (Andrés Márquez)

“Baila caporal” (Roberto Márquez)

“Mande Mandela” (Víctor Tapia - José Miguel Márquez)

“Se alumbra la vida” (Carlos Elgueta - Roberto Márquez)

“Primer sueño de amor” (Roberto Márquez)

Divagaciones (1992)

En estos días... (1993)

“Lejos del amor” (Luis Alberto Valdivia - Roberto Márquez)

“Volarás” (Carlos Elgueta - Roberto Márquez).

“Un poco de mi vida” (Andrés Márquez - Roberto Márquez)

“Del pozo de mis sueños” (Luis Alberto Valdivia - Roberto Márquez)

Multitudes (1995)

“Sincero positivo” (Luis Alberto Valdivia - José Miguel Márquez)

“Buscando tu mirada” (Nelly Lemus - Roberto Márquez)

Morena esperanza (1998)

“Morena esperanza” (Nelly Lemus - Roberto Márquez)

“Tu propia primavera” (Carlos Elgueta - Roberto Márquez)

“Mamá Aida” (Nelly Lemus - Roberto Márquez)

Momentos vividos (2000)

“Si queremos” (Patricio Manns - Roberto Márquez)

Ojos de niño (2002)

“Ojos de niño” (Carlos Elgueta - Roberto Márquez)

Vivir es mucho más (2006)

“Vivir es mucho más” (Roberto Márquez - Andrés Márquez)

Vivo (2009)

Con sentido y razón (2014)

Antología viva (2016)





A mis paisanos

José Miguel Márquez

Score for the first system of "A mis paisanos". The instruments are Voces, Zampoña, Quena 1, Quena 2, Guitarra, and Charango. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8.

The first system consists of six staves. Voces and Zampoña have whole rests. Quena 1 and Quena 2 have a half rest followed by a melodic line starting in the third measure. Guitarra and Charango play a rhythmic pattern labeled "A ritmo cueca nortina" starting in the second measure.

Score for the second system, featuring Quena 1 (Q.1) and Quena 2 (Q.2). The key signature remains three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8.

Both Quena 1 and Quena 2 play a melodic line. The system ends with a measure marked with a fermata and the letter "E".

Score for the third system, featuring the Charango (Ch.). The key signature remains three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8.

The Charango plays a melodic line with chords. The system includes measures marked with the letters "D", "A", and "E".

2

A mis paisanos

Ch. ¹⁰ A D A

Q.1 ¹³

Q.2

G. E7 E7/F# E7/G# E7 A E7 A E7 A

Ch. A E7 A E7 A

A

V. A E7 D

es - ta - cue - ca nor - ti - na a - mis pai - sa - nos -

V. ²⁰ A D A

- va yen e - lla lle - voel - al - ma ju -

V. ²³ E A

- toa mi so - le - dad

A mis paisanos

3

B

A **E7** **D**

V. el de - sier - toes - tes - ti - go y o - tros tam - bien a -

28 **A** **D** **A**

V. yer des - deel mon - te ba - ja - ron pro -

31 **E** **E aug** **Am**

V. - me - tien - do vol - ver

C **Am** **G**

V. las zam - po - ñas que - da - ron en su rin - con de

36 **F** **Em** **E7**

V. ser el sol dea - ma - ne - ci - da no lo vol - ve - rea -

40 **A** **E7**

V. ver bue - no

43 **D** **A** **D**

V. y e ne lla lle voel

46 **A** **E7** **A** 1.

V. al ma jun toa - su so - le dad

4

A mis paisanos

49

Q.1

Q.2

G.

Ch.

A

ritmo cueca nortina

53

Q.1

Q.2

E

E

55

D

A

E

G.

Ch.

58

A

D

A

G.

Ch.

A mis paisanos

5

61

Q.1

Q.2

G.

Ch.

E7 E7/F# E7/G# E7 A E7

A E7

63

G.

Ch.

A E7 Am

A E7 Am

D

Am E7

Z.

68 Am C

Z.

71 E7 Am C

Z.

6

A mis paisanos

74 **E7** **A**

Z.

77 **A7** **D**

V.

79 **A** **E7**

V.

81 **A** **E7** **A** **E7**

V.

83 **A** **E7** **A** **E7** **A**

G.

Arrurrú la faena

Música: Roberto Márquez

Letra: Nelly Lemus

Voz
 Guitarra/Tiple
 Quenacho 1
 Quenacho 2
 Zampoña 1
 Zampoña 2

G./T.
 Q.1
 Q.2

Bm F#m A Bm A F#m

Arrurrú la faena

9 G A F#m Bm Bm B^{sus}

G./T.

Q.1

Q.2

A Bm A G G G/F#

Voz

A - rru - rrú pe - da - ci - to de lu - na lle - na _____

17 Em F# Bm Bm Bm/A

Voz

ya se dur - mió tu ni - ño ma - mi - tao - bre - ra _____

21 Em/G F#7sus/C# F#7 G A

Voz

ya se dur - mió tu ni - ño ma - mi - tao - bre - ra ma - mi - tao - bre

25 Bm Bm F#m A

Voz

ra _____

Q.1

Q.2

Arrurrú la faena

3

29

Bm F#m A Bm

Q.1

Q.2

A

Bm A G G G/F#

Voz

A - rru - rrú vas jun - tan - do sá - ba - nas vie - jas _____

37

Em F# Bm Bm Bm/A

Voz

pa - ra la piel del ni - ño ma - mi - tao - bre - ra _____

41

Em/G F#7sus/C# F#7 G

Voz

pa - ra la piel del ni _____ ño ma mi tao bre ra

44

A Bm

Voz

ma mi tao bre _____ ra _____

B

D A/C# D D A/C#

Voz

A - rru - rrú tu can - san - cio que se des - ve - e - la _____ tus bra - zos son la

Arrurrú la faena

51 **G** **A**

Voz

cu - na ma - mi - tao - bre - ra

D **A/C#** **D** **D** **A/C#**

55 Voz

A - rru-rrú que te pa - guen cua - tro mo - ne - e - das pa - rael pan que te

G **A** **G** **A** **Bm**

59 Voz

pa - gan ma - mi - tao - bre - e - e - ra

A **G** **A** **G** **F#m** **G**

62 Z.1

Z.2

C **F#m** **E** **D**

Voz

A - rru - rrú que tu ni - ño ya se des - pier - ta

D **D/C#** **Bm** **C#**

71 Voz

La fa - e - na te lla - ma ma - mi - tao -

Arrurrú la faena

5

74

F#m F#m F#m/E Bm/D C#7sus/G# C#7

Voz

La fa - e - na te lla - ma ma - mi - tao -

78

D E

Voz

82

Bm A G

Q.1

Q.2

85

G G/F# Em F# Bm

Q.1

Q.2

89

Bm Bm/A Em/G F#7sus/C# F#7 G

Q.1

Q.2

93

A Bm F#m A Bm

Q.1

Q.2

97

A F#m G A F#m Bm Bm Bsus

Q.1

Q.2

A Bm A G

Voz

A - rru - rrú pe - da - ci - to de lu - na lle - na _____

105

G G/F# Em F# Bm

Voz

Ya se dur - mió tu ni - ño ma - mi - tao - bre - ra _____

109

Bm Bm/A Em/G F#7sus/C# F#7 G A

Voz

Ya se dur-mió tu ni - ño ma-mi - tao - bre - ra Ma - mi - ta/o - bre

114

Bm F#m A Bm

Voz

ra _____ Ma - mi - tao - bre - ra _____

Q.1

Q.2

117

A F#m G A F#m Bm

Voz

Ma - mi - tao - bre - e - ra ma - mi - tao - bre -

Q.1

Q.2

121

Bm Bm

Voz

ra

Q.1

Q.2

Atacameños

Roberto Márquez

Score for "Atacameños" by Roberto Márquez, 4/4 time signature, E major key.

Instrument parts and notation:

- Ocarina:** Treble clef, E major key signature, 4/4 time. Measures 1-2: Whole rest. Measure 3: Whole rest.
- Quena:** Treble clef, E major key signature, 4/4 time. Measures 1-2: Whole rest. Measure 3: Whole rest.
- Quenacho:** Treble clef, E major key signature, 4/4 time. Measures 1-2: Whole rest. Measure 3: Whole rest.
- Tarka:** Treble clef, E major key signature, 4/4 time. Measures 1-2: Whole rest. Measure 3: Whole rest.
- Zampoña:** Treble clef, E major key signature, 4/4 time. Measures 1-2: Whole rest. Measure 3: Whole rest.
- Zampoña baja:** Bass clef, E major key signature, 4/4 time. Measures 1-2: Whole rest. Measure 3: Quarter note E, Quarter note F#, Quarter note G, Quarter note A, Quarter note B, Quarter note C, Quarter note D, Quarter note E.
- Guitarra:** Treble clef, E major key signature, 4/4 time. Measure 1: Chord E m, followed by eighth notes G, A, B, C, D, E, F#, G. Measures 2-3: Continuation of the eighth note pattern.

4

Z.

Z.b.

G.

A

Z.b.

G.

8

Z.b.

G.

10

Z.

Z.b.

G.

Am

C

G

12

Z.

Z.b.

G.

Am

C

G

14

Z.

Z.b.

G.

Am

C

G

16

Z.

Z.b.

G.

Am C G

18

Z.

Z.b.

G.

C Em G

20

Z.

Z.b.

G.

Em Em G Em

B

System B, measures 1-4. The score is for five staves: O. (Organ), Q. (Quena), Qcho. (Chorus), T. (Trombone), and G. (Guitar). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The organ part features triplet eighth notes in measures 2 and 4. The quena and chorus parts play triplet eighth notes in measures 2 and 4. The trombone part plays triplet eighth notes in measures 2 and 4. The guitar part features a bass line in measure 1, rests in measures 2 and 4, and triplet eighth notes in measures 3 and 4. The chord Em is indicated above the guitar staff in measure 1.

System 28, measures 5-8. The score continues for the same five staves. The organ part has eighth notes in measures 5 and 6, and triplet eighth notes in measures 7 and 8. The quena part has eighth notes in measures 5 and 6, and triplet eighth notes in measures 7 and 8. The chorus part has a whole note in measure 5, a whole note in measure 6, and triplet eighth notes in measures 7 and 8. The trombone part has eighth notes in measures 5 and 6, and triplet eighth notes in measures 7 and 8. The guitar part has a whole note in measure 5, rests in measures 6 and 8, and triplet eighth notes in measure 7. The measure number 28 is written above the organ staff in measure 5.

6
33

Atacameños

O.
Q.
Qcho.
T.
G.

Em D

37

Z.
Z.b.
G.

G D

39

Z.
Z.b.
G.

G D

Atacameños

7

41

Z.

Z.b.

G.

Em

G

D

43

Z.

Z.b.

G.

Em

G

D

45

Z.

Z.b.

G.

C

Em

G

8

Atacameños

47

Z.

Z.b.

G.

Em

Em

G

49

Z.

Z.b.

G.

Em

51

rit.

Z.

Z.b.

G.

Aunque los pasos toquen

Música: José Miguel Márquez

Letra: Pablo Neruda

Arpeggio guitarra

Arpeggio guitar accompaniment for the first two systems of the song. The first system is marked with a 'C' chord and the second with an 'F' chord. The music is in 3/4 time and features a steady arpeggiated pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

First system of the vocal melody, marked with a 'C' chord. The lyrics are: aun - que los pa - sos to - quen

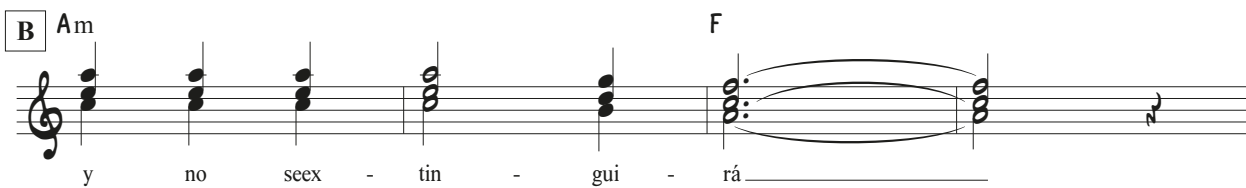
Second system of the vocal melody, marked with 'F', 'C/E', 'Dm', 'Dm/C', and 'G/B' chords. The lyrics are: mil a - ños es - te - si - tio

Third system of the vocal melody, marked with 'C' and 'G/B' chords. The lyrics are: no bo - rra - rán la san - gre

Fourth system of the vocal melody, marked with 'F', 'C/E', 'Dm', 'Dm/C', and 'G/B' chords. The lyrics are: de los quea - quí ca - ye - ron

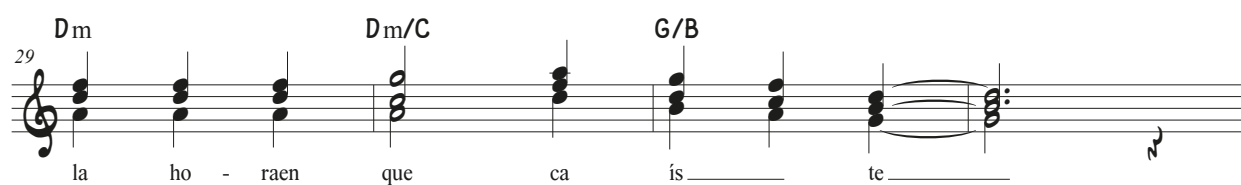
Aunque los pasos toquen

B Am F



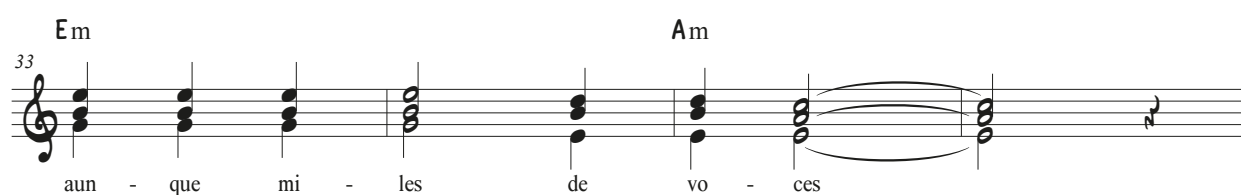
y no se ex - tin - gui - rá

29 Dm Dm/C G/B



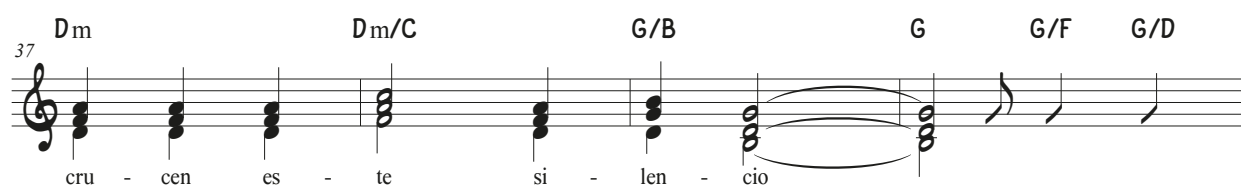
la ho - ra en que ca ís te

33 Em Am



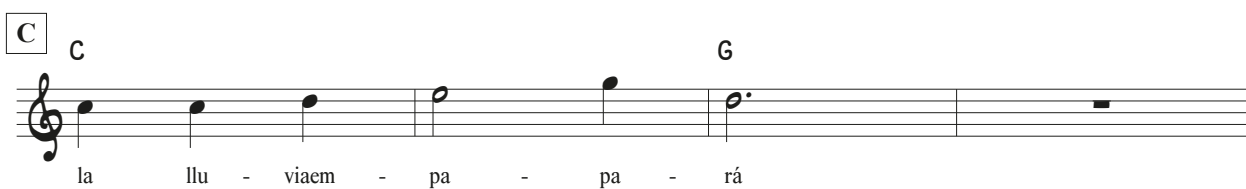
aun - que mi - les de vo - ces

37 Dm Dm/C G/B G G/F G/D



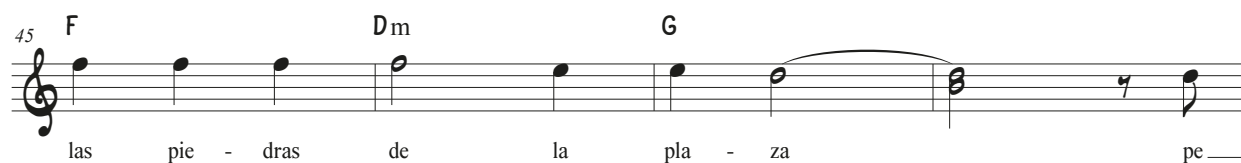
cru - cen es - te si - len - cio

C C G



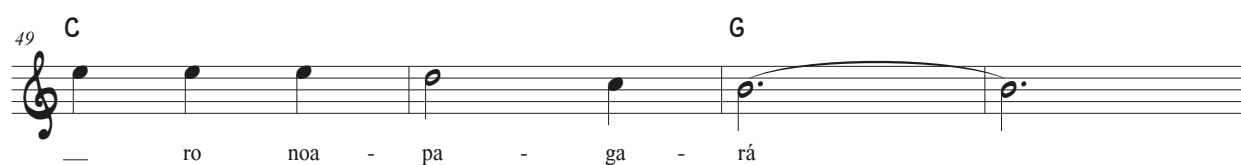
la llu - via em - pa - pa - rá

45 F Dm G



las pie - dras de la pla - za pe

49 C G



ro noa - pa - ga - rá

Aunque los pasos toquen

3

53 F Dm G

vues - tros nom - bres de fue - go _____

57 Am F

mil no - ches ca - e - rán

61 Dm Dm/C G

con sus a - las os - cu _____ ras

65 Em Am

sin des - tru - ir - el dí - a

69 Dm Dm/C G G G/B

quees - pe - ran - es - tos - muer - tos

D C G/B

el dí - a quees - pe - ra - a - mos

77 Dm Dm/C G/B

a lo lar - go del mun - do

81 **C** **G/B**

tan - tos hom - bres - el - dí - a

85 **F** **C/E** **Dm** **Dm/C** **G/B**

fi - nal del mien to

E **C** **F**

Tiple

Guit.

93 **Bb** **F**

Tiple

97 **Eb** **Cm** **F**

Tiple

101 **Bb** **F**

Tiple

Guit.

Aunque los pasos toquen

5

105 Eb Cm F

Musical notation for measures 105-108. Measure 105: Eb (F major), Cm (C minor), F (F major). Measure 106: Eb (F major), Cm (C minor), F (F major). Measure 107: Eb (F major), Cm (C minor), F (F major). Measure 108: Eb (F major), Cm (C minor), F (F major).

109 Bb F

Musical notation for measures 109-112. Measure 109: Bb (Bb major), F (F major). Measure 110: Bb (Bb major), F (F major). Measure 111: Bb (Bb major), F (F major). Measure 112: Bb (Bb major), F (F major).

113 Eb Cm F

Musical notation for measures 113-116. Measure 113: Eb (F major), Cm (C minor), F (F major). Measure 114: Eb (F major), Cm (C minor), F (F major). Measure 115: Eb (F major), Cm (C minor), F (F major). Measure 116: Eb (F major), Cm (C minor), F (F major).

117 Bb C

Musical notation for measures 117-120. Measure 117: Bb (Bb major), C (C major). Measure 118: Bb (Bb major), C (C major). Measure 119: Bb (Bb major), C (C major). Measure 120: Bb (Bb major), C (C major).

121 ⁸ F C

Measures 121-124. Treble clef. 8-measure phrase. Chords: F (measures 121-122), C (measures 123-124). The melody consists of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the beginning. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

125 ⁸ B $\flat$ Gm C

Measures 125-128. Treble clef. 8-measure phrase. Chords: B $\flat$ (measures 125-126), Gm (measures 127-128), C (measures 129-130). The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

129 ⁸ F C

Measures 129-132. Treble clef. 8-measure phrase. Chords: F (measures 129-130), C (measures 131-132). The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

133 ⁸ B $\flat$ Gm C

Measures 133-136. Treble clef. 8-measure phrase. Chords: B $\flat$ (measures 133-134), Gm (measures 135-136), C (measures 137-138). The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

137 ⁸ F C B $\flat$ C

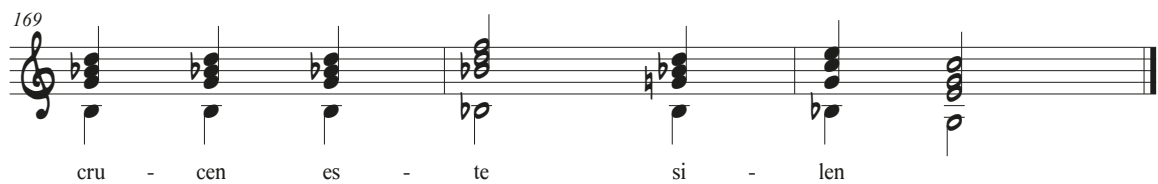
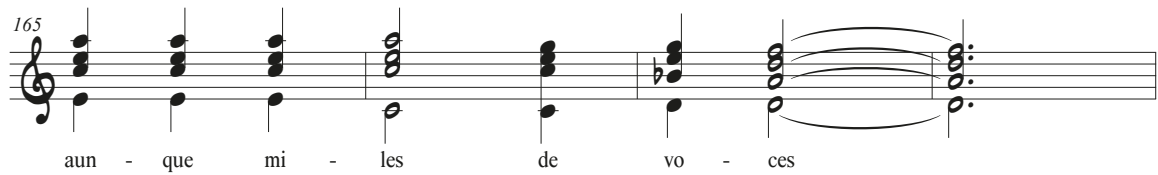
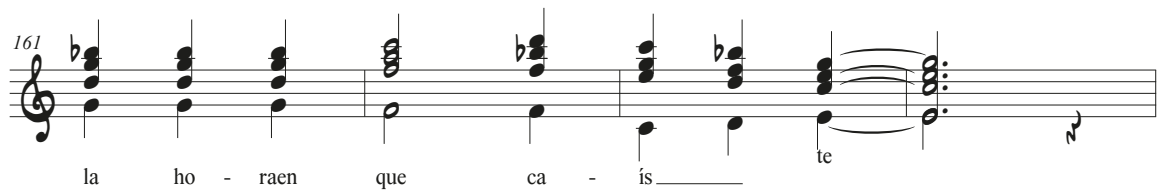
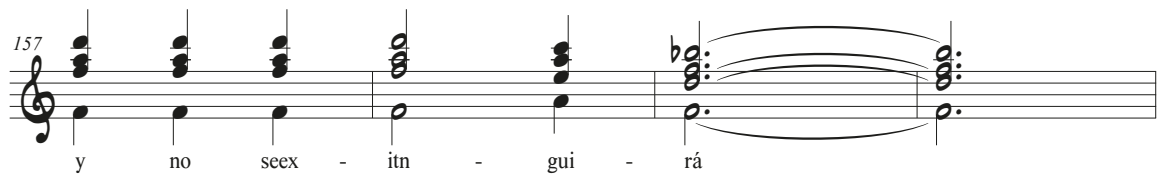
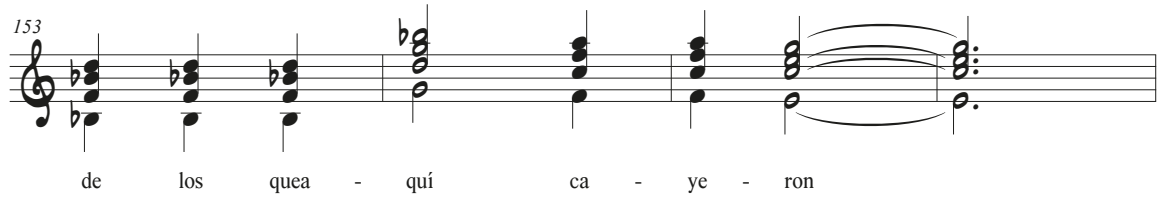
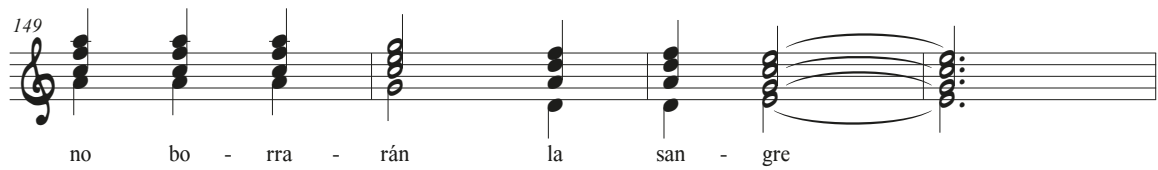
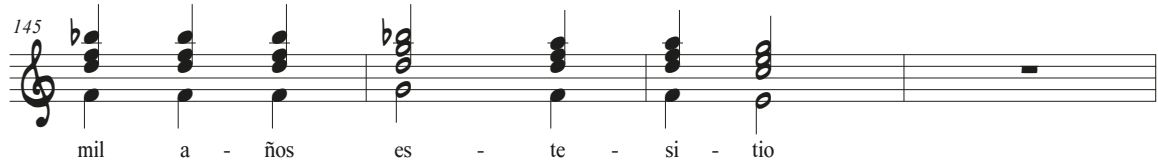
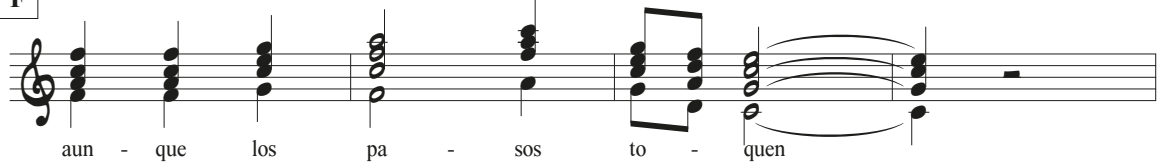
Measures 137-140. Treble clef. 8-measure phrase. Chords: F (measures 137-138), C (measures 139-140), B $\flat$ (measures 141-142), C (measures 143-144). The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Aunque los pasos toquen

7

F

Voces



Baila Caporal

Roberto Márquez

Quena 1

Quena 2

Zampoña 1

Zampoña 2

Zampoña baja

Guitarra/Charango

Z.1

Z.2

Z.b.

A  Tacet 2 vez.

Z.1

Tacet 1 vez.

Z.b.

Em C

G/Ch

8

Z.1

Z.b.

G D

G/Ch

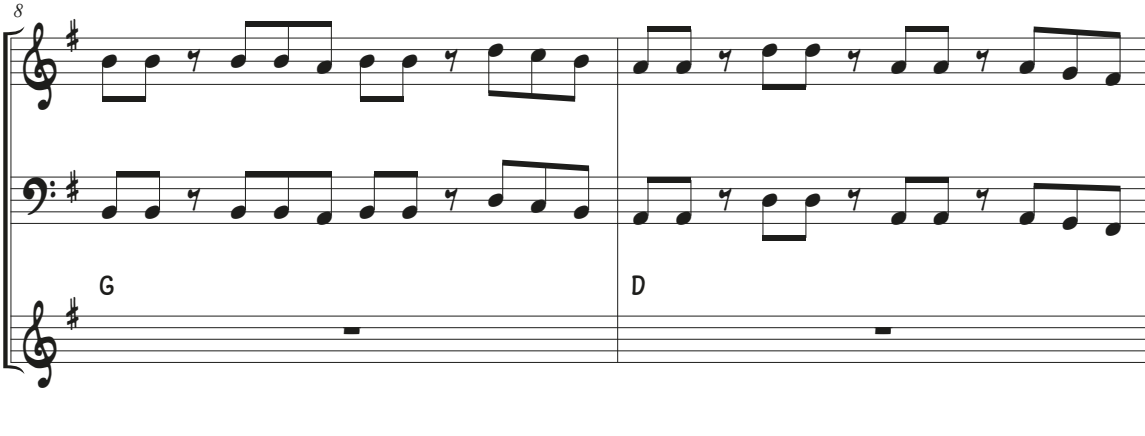
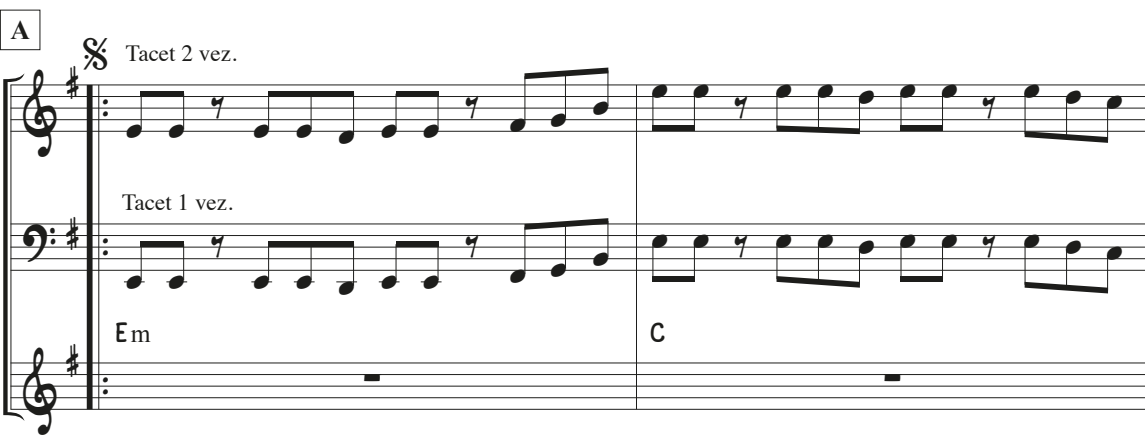
10

Z.1

Z.b.

Em C

G/Ch



Baila Caporal

3

12

Z.1

Z.b.

G/Ch

G

D

14

Z.1

Z.b.

G/Ch

Am

C

D

16

Z.1

Z.b.

G/Ch

Am

C

D

B

Sheet music for the first system of "Baila Caporal". The system consists of four staves: Z.1 (Treble clef), Z.2 (Treble clef), Z.b. (Bass clef), and G/Ch (Treble clef). The key signature is one sharp (F#). The music is in 2/4 time. The first measure of each staff contains a half note, and the second measure contains a half note. The G/Ch staff has a whole note chord, with a "C" above the first measure and a "G" above the second measure.



Sheet music for the second system of "Baila Caporal". The system consists of four staves: Z.1 (Treble clef), Z.2 (Treble clef), Z.b. (Bass clef), and G/Ch (Treble clef). The key signature is one sharp (F#). The music is in 2/4 time. The first measure of each staff contains a half note, and the second measure contains a half note. The G/Ch staff has a whole note chord, with a "D" above the first measure and a "D" above the second measure.



Baila Caporal

5

22

Z.1

Z.2

Z.b.

G/Ch

C

G

24

Z.1

Z.2

Z.b.

G/Ch

D

26

Z.1

Z.b.

G/Ch

Em

6

Baila Caporal

28

Q.1

Q.2

Measures 28 and 29 of the piece. Both staves (Q.1 and Q.2) start with a whole rest in measure 28. In measure 29, both staves play a melody starting with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C#4. There are fingerings '2' written below the notes in measure 29.

30

Q.1

Q.2

Measures 30 and 31. In measure 30, both staves play a melody starting with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C#4. There are fingerings '2' written below the notes in measure 30. In measure 31, both staves have a whole rest. The time signature changes to 3/8 in measure 31.

32

Q.1

Q.2

Measures 32 and 33. In measure 32, both staves play a melody starting with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C#4. There are fingerings '2' written below the notes in measure 32. In measure 33, both staves play a melody starting with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C#4. There are fingerings '2' written below the notes in measure 33.

34

Q.1

Q.2

Measures 34 and 35. In measure 34, both staves play a melody starting with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C#4. There are fingerings '2' written below the notes in measure 34. In measure 35, both staves play a melody starting with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C#4. There are fingerings '2' written below the notes in measure 35.

36

Q.1

Q.2

Measures 36 and 37. In measure 36, both staves play a melody starting with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C#4. There are fingerings '2' written below the notes in measure 36. In measure 37, both staves play a melody starting with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C#4. There are fingerings '2' written below the notes in measure 37.

Baila Caporal

7

38 D.C. al Coda

Q.1

Q.2

42

Z.1

Z.2

Z.b.

G/Ch

Em

44

Z.1

Z.2

Z.b.

G/Ch

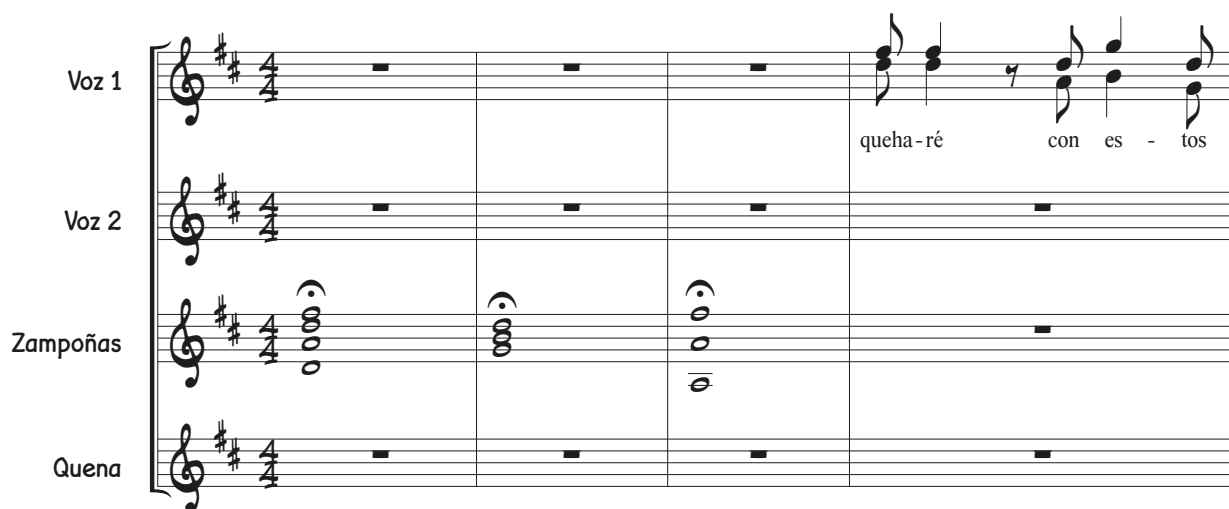
Em

Buscando tu mirada

Música: Roberto Márquez

Letra: Nelly Lemus

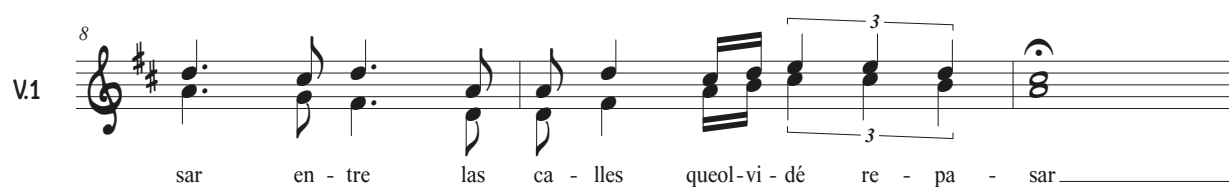
Score for the first system of "Buscando tu mirada". The system includes four staves: Voz 1, Voz 2, Zampoñas, and Quena. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. Voz 1 has lyrics: "queha-ré con es - tos".



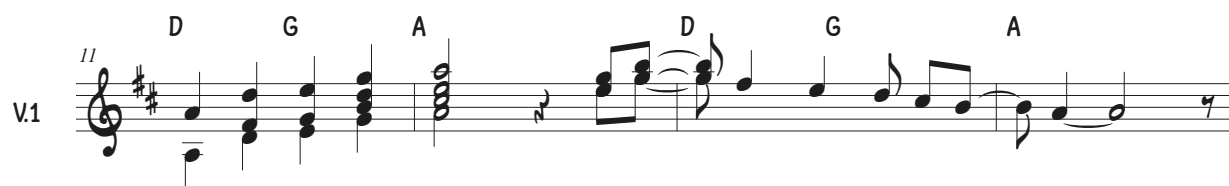
Score for the second system of "Buscando tu mirada". The system includes one staff: V.1. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. V.1 has lyrics: "o - jos es - ta vi - sión a - bier - ta pa -".



Score for the third system of "Buscando tu mirada". The system includes one staff: V.1. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. V.1 has lyrics: "sar en - tre las ca - lles queol-vi - dé re - pa - sar".



Score for the fourth system of "Buscando tu mirada". The system includes one staff: V.1. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. V.1 has lyrics: "sar en - tre las ca - lles queol-vi - dé re - pa - sar".



Score for the fifth system of "Buscando tu mirada". The system includes one staff: V.1. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. V.1 has lyrics: "sar en - tre las ca - lles queol-vi - dé re - pa - sar".



A

V.1

seaa-bier - toel — u - ni - ver - so — más a - llá — de mi pic - za —

G D/F A

V.1

22 yhay tan - ta gen - tea - fue - ra que no pue - doa - bra - zar

Z.

Q.

G D G A

B

V.1

to - dos los bo - ci - na - zos — que rom - pen mis — o - i - dos —

Z.

Q.

D G D/F A

V.1

30 meha - cen a - mar el gri - llo — que so - lí - aes - cu - char me - ti - do por la no -

Z.

Bm Bm/A G D

Buscando tu mirada

3

34

A G D G

V.1

- che ha-blan-doa las es - tre-llas en-tre tus ar-pi - lle-ras yoa-pren-dí a di-bu-

38

A Em G A

V.1

jar a di-bu - jar

V.2

41

Solo de Quena

D G D

Q.

45

A G D A

Q.

49

D G D

Q.

53

A G D A

Q.

57

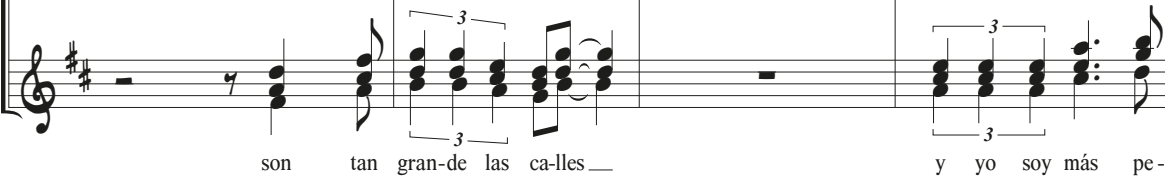
A G D G D

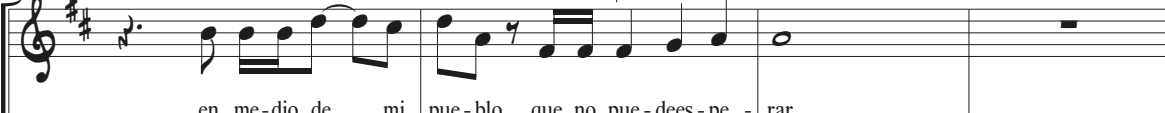
Q.

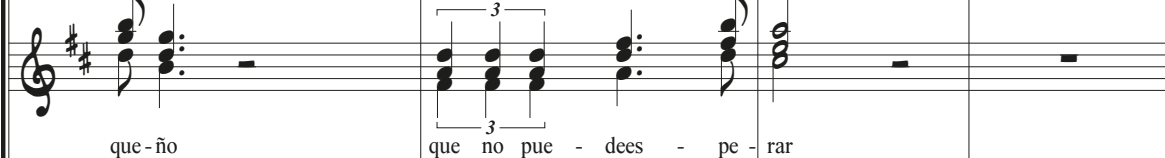
Q. 

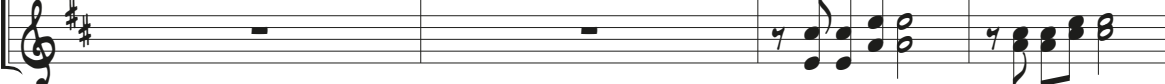
A

V.1 

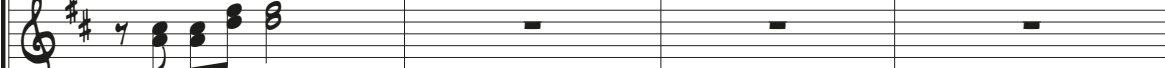
V.2 

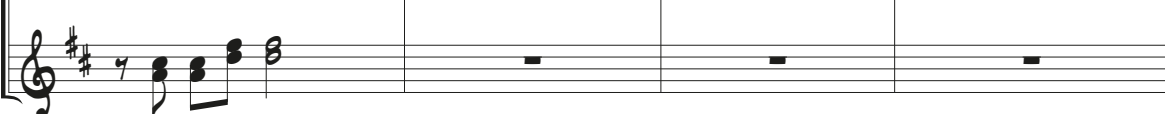
V.1 

V.2 

Z. 

V.1 

V.2 

Z. 

Buscando tu mirada

5

78

G D G A

V.1

pin-ta-das en tre gri-tos an-tes del des-per - tar

Z.

Q.

B

D G Em A

V.1

de nue-voen - tre-mi gen-te bus-can-do tu mi - ra da

Z.

Q.

86

Bm Bm/A G D

V.1

la vi-da que me lla-ma y be-sa mi piel luc-go lle-ga tua-bra -

Z.

90

A G D

V.1

- zo ____ y tus ma-nos re - to - zan ____ co-moa-ves que mein - vi - tan ____

3 3 3

93

G A Em G

V.1

pa-ra vol-ver ____ a vi - vir de - nue-vo vi -

3 3

Z.

96

A D

V.1

vir con - ti - go vi - vir ____

3 3

Z.

99

G A D D

V.1

vi - vir ____

Z.

Condorcanqui

Roberto Márquez

A

Quena

Zampoña 1

Zamp. baja

Charango

Guitarra

Am

Am

F

F

⁵

Q.

Ch

G.

G

Am

Am

F

F

9 **G** **Am** **G**

Q.

11 **F** **G** **Am** **G**

Q.

13 **F** **G** **Am** **Em**

Ch

B **Em** **G** **C** **G**

Z.1

Ch

18 **G** **C** **G** **G** **B7** **Em**

Z.1

Ch

The musical score is written for a guitar and voice. It consists of five systems of staves. The first system (measures 9-10) has a vocal line (Q.) with chords G and Am. The second system (measures 11-12) also has a vocal line (Q.) with chords F, G, Am, and G. The third system (measures 13-14) has a vocal line (Q.) and a guitar line (Ch) with chords F, G, Am, and Em. The fourth system (measures 15-16) is marked with a box 'B' and has a vocal line (Z.1) and a guitar line (Ch) with chords Em, G, C, and G. The fifth system (measures 17-18) has a vocal line (Z.1) and a guitar line (Ch) with chords G, C, G, G, B7, and Em. The key signature has one sharp (F#).

Condorcanqui

3

C

Em

G

C

G

Z.b.



G

C

G

G

B7

Em

22

Z.b.



D

Em

C

D

Em

D

C

D

Em

Z.b.



C

D

Em

C

C

D

Em

26

Z.b.



Em

C

D

Em

D

C

D

Em

28

Z.1



Z.b.



C

D

Em

C

C

D

Em

30

Z.1



Z.b.



4

Condorcanqui

E

G

D

C

G

D

Z.1

Z.b.

35

G

D

C

G

C

D

Em

Z.1

Z.b.

37

G

D

C

G

D

Z.1

Z.b.

39

G

D

C

G

C

D

Em

Z.1

Z.b.

F **Em**

Ch

G.

43

Q.

Ch

G.

46

Ch

G.

Em

Em7

Em

Em7

48

Ch

G.

A/E

A/E

Em

Em

50

Q.

Ch

G.

53

Q.

Ch

G.

55

Z.1

Z.b.

Ch

G.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Condorcanqui'. It consists of three systems of staves. The first system (measures 50-52) includes staves for Quena (Q.), Charango (Ch.), and Guitarra (G.). The Quena part starts with a melodic line in measure 50, followed by a rest in measure 51, and then a melodic line in measure 52. The Charango part has a melodic line in measure 50, a rest in measure 51, and then a melodic line in measure 52. The Guitarra part has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 50, a rest in measure 51, and then a rhythmic pattern in measure 52. The second system (measures 53-54) includes staves for Quena (Q.), Charango (Ch.), and Guitarra (G.). The Quena part has a melodic line in measure 53, a rest in measure 54, and then a melodic line in measure 55. The Charango part has a rest in measure 53, a melodic line in measure 54, and then a melodic line in measure 55. The Guitarra part has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 53, a rest in measure 54, and then a rhythmic pattern in measure 55. The third system (measures 55-56) includes staves for Zampoña 1 (Z.1), Zampoña 2 (Z.b.), Charango (Ch.), and Guitarra (G.). The Zampoñas play a melodic line in measure 55, a rest in measure 56, and then a melodic line in measure 57. The Charango and Guitarra parts play a rhythmic pattern of eighth notes in measure 55, a rest in measure 56, and then a rhythmic pattern in measure 57.

Condorcanqui

7

G

Em G C G

Z.1

Z.b.

G C G

1. G B7 Em 2. G B7 Em

59

Z.1

Z.b.

H

Em C D Em D C D Em C D Em C

Z.b.

C D Em Em C D Em D C D Em

65

Z.1

Z.b.

C D Em C C D Em

68

Z.1

Z.b.

8
I

Condorcanqui

G D C G D

Z.1

Z.b.

73

G D C G C D Em

Z.1

Z.b.

J

G D C G D

Z.1

Z.b.

77

G D C G C D Em

Z.1

Z.b.

79

D Em Am D C D G

Z.1

Z.b.

Copla de Morenada

Roberto Márquez

Score for Copla de Morenada, measures 1-4. The score includes staves for Voz, Quena 1, Quena 2, Zampoñas, Guitarra, and Charango, all in 2/4 time.

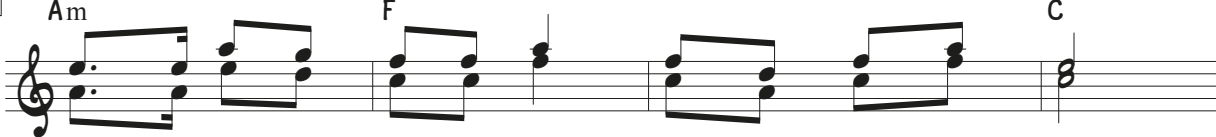
Measures 1-4 show the instrumental introduction. The Guitarra and Charango parts are marked with the Am chord.

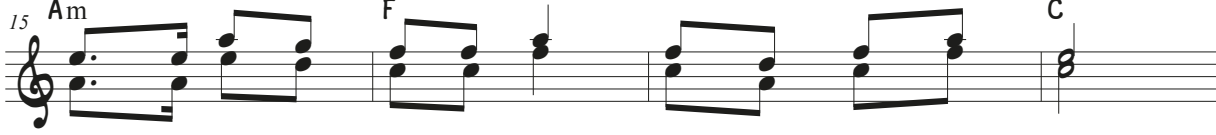
Score for Copla de Morenada, measures 5-8. The score includes staves for Q.1 and Z. (Zampoñas). The measures are marked with the Am, G7, and C chords.

Score for Copla de Morenada, measures 9-12. The score includes staves for Q.1 and Z. (Zampoñas). The measures are marked with the G7, C, E7, and Am chords.

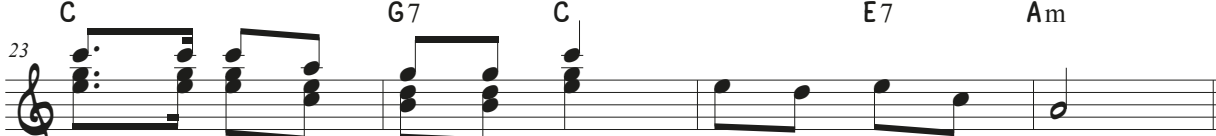
Copla de Morenada

A

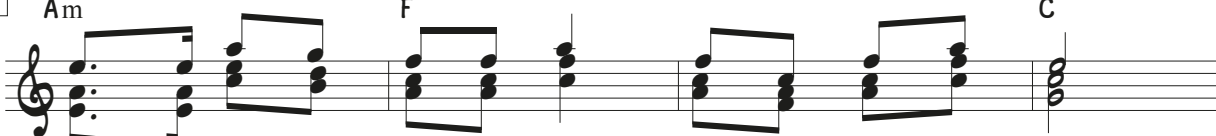
V. 
car - na - val es car - na - val cuan - does - cu - cha - rás

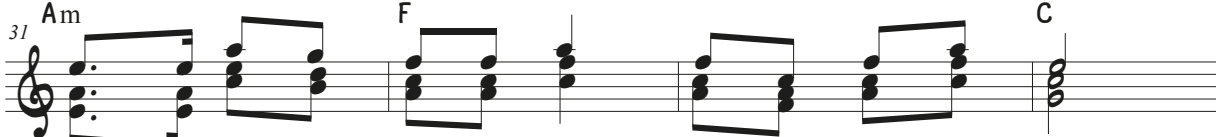
V. 
car - na - val es car - na - val cuan - does - cu - cha - rás

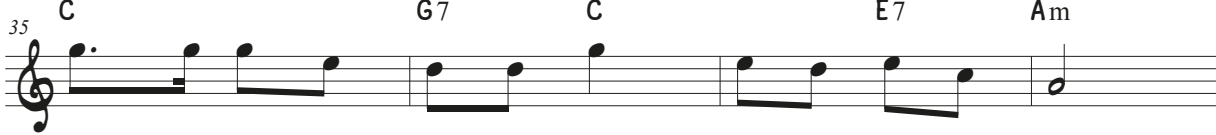
V. 
e - sa co - pla queal - vol - ver no pu - de can - tar

V. 
e - sa co - pla queal - vol - ver no pu - de can - tar

A

V. 
car - na - val es car - na - val no se meol - vi - da

V. 
car - na - val es car - na - val no se meol - vi - da

V. 
los mo - re - nos que bai - lan con a - le - grí - a

Copla de Morenada

39

V. C G7 C E7 Am

los mo - re - nos que bai - lan con a - le - grí - a.

Q.1

Z.

43

Q.1 Am F C

Z.

47

Q.1 Am F C

Z.

51

Q.1 Am F C

Z.

Copla de Morenada

55 **Am** **F** **C**

Q.1

Z.

B **G7** **C**

V.

tie - rra mi - a vol - ve - ré pa - ra flo - re - cer

E7 **Am** **E7** **Am**

63

V.

se - ráoc - tu - bre lle - va - ré can - tos dea - mo - res

G7 **C**

67

V.

tie - rra mi - a vol - ve - ré pa - ra flo - re - cer

E7 **Am** **E7** **Am**

71

V.

se - ráoc - tu - bre lle - va - ré can - tos dea - mo - res

Copla de Morenada

5

79 G7 C E7 Am

Q.1

83 Am G7 C

Z.

87 G7 C E7 Am

Z.

91 G7 C

Q.1

95 E7 Am E7 Am

Q.1

99 G7 C

Q.1

Q.2

103 E7 Am E7 Am

Q.1

Q.2

The musical score is written for three parts: Q.1 (Guitar), Z. (Zampoña), and Q.2 (Second Guitar). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. Chords are indicated above the notes. The melody for Q.1 and Z. is primarily composed of eighth and quarter notes, with some sixteenth notes in the Z. part. The Q.2 part provides harmonic support with similar rhythmic patterns. The score ends with a double bar line after the final measure.

Copla de Morenada

A Am F C

V. car - na - val es car - na - val no se meol - vi - da

Am F C

V. ¹¹¹ car - na - val es car - na - val no se meol - vi - da

C G7 C E7 Am C

V. ¹¹⁵ e - sa co - pla queal - vol - ver no pu - de can - tar e - sa co - pla

G7 C E7 Am *rit.* *rubato*

V. ¹²⁰ queal - vol - ver no pu - de can - tar

Z. ¹²⁴ *a nuevo tempo* F C Am

Z. ¹²⁸ F C

The musical score is written for a vocal part (V.) and a zamborina part (Z.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into systems. The first system (measures 1-4) is marked 'A' and has a key signature change to C major. The second system (measures 5-8) continues the vocal part. The third system (measures 9-12) includes the vocal part and the beginning of the zamborina part. The fourth system (measures 13-16) shows the vocal part with a 'rit.' (ritardando) marking and the zamborina part with a 'rubato' marking. The fifth system (measures 17-20) is marked 'a nuevo tempo' and shows the zamborina part. The sixth system (measures 21-24) continues the zamborina part. The lyrics are: 'car - na - val es car - na - val no se meol - vi - da e - sa co - pla queal - vol - ver no pu - de can - tar e - sa co - pla queal - vol - ver no pu - de can - tar'. The zamborina part consists of rhythmic patterns, often using triplets and sixteenth notes.

Copla de Morenada

7

131 C G7 C E7 Am

Z.

135 C G7 C E7 Am

Z.

B

G7 C

V.

tie - mi - vol - ve - ré pa - flo - cer

E7 Am E7 Am

V.

se - tu - lle - va - ré can - dea - res

147 G7 C

Q.1

Q.2

151 E7 Am E7 Am

Q.1

Q.2

Del pozo de mis sueños

Música: Roberto Márquez

Letra: Luis A. Valdivia

Score for the first system, measures 1-4. The instruments are Voz 1, Voz 2, Quenacho, Zampoña, Tiple, and Guitarra. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The guitar part features a rhythmic melody with chords.

Score for the second system, measures 5-8. The instrument is V.1. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The part features a melodic line with chords C, F, G, C, F, G.

Score for the third system, measures 9-12. The instruments are V.1 and V.2. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "voy a be-ber del po - zo de ___ mis sue - ños". The guitar part features a rhythmic melody with chords C, F, G, C, F, G.

2

Del pozo de mis sueños

13 C F G C F G

V.1
quie-ro bus-car - te en mis re cuer - dos

V.2

17 C F G C F G

V.1
y mis sed — que re - to - me la piel de tu cuer - po

V.2

21 C F G C F

V.1
voy a be - ber del po - zo de — mis sue - ños

V.2

24 G C F G

V.1

V.2

27 C F C G C F G

V.1
yo se quees-tá des-pier - toe - sea-mor mi - o

V.2

Del pozo de mis sueños

3

31 C F G C F G

V.1

tal vez o-cul - to en tu cin-tu - ra

V.2

35 C F G C F G

V.1

cúa-la-man - te tea-ce - cha mi fres-co de li - rio

V.2

39 C F C G C F G

V.1

yo se quees-tá des-pier - toe - sea-mor mi o

V.2

43 C G/B F C F G F C

V.1

y vuel - ve tuen-can - to los dí - as sin ho - ras

V.2

47 F/C G/B F/A C F G F

V.1

meen - vuel - ve tua - ro - ma tus be - sos me que

V.2

meen - vuel - ve tua - ro - ma tus be - sos

Del pozo de mis sueños

51 C F G C F

V.1 man del po - zo de ____ mis sue - ños

V.2 voy a be - ber ____ del po - zo de ____ mis sue - ños

54 G C F

V.1 voy a be - ber ____ del po -

56 G C F

V.1 - zo de ____ mis sue - ños

Qcho.

58 G C F G C F

Qcho.

62 G C F G C F

Qcho.

66 G C F G C F

Qcho.

70 G C F G

Qcho.

Del pozo de mis sueños

5

73 C F C G C F G

Z.

T.

77 C F C G C F G

V.1

V.2

la so - le - dad - noe - xis teen es - tos dí - as

81 C F G C F G

V.1

V.2

mi co - ra - zón via - je - ro ya seen - ca - mi - na

85 C F G C F G

V.1

V.2

co - mou - naes - tr - lla que tu pe - choi - lu - mi - na

89 C F C G C F G

V.1

V.2

la so - le - dad - noe - xis teen es - tos dí - as

93 C F G C F G

V.1

V.2

97 C F C G C F G

V.1

V.2

101 C F G C F

V.1

V.2

104 G C F G

V.1

V.2

Labradores

Roberto Márquez

Moceño 1

Moceño 2

Intro Ad libitum

Guitarra 1

Guitarra 2

G. 1

G. 2

5

rit.

9

Am

A

M. 1

G. 1

Am E7 Am C G Am

M. 1

G. 1

Am E7 Am C G Am

B

M. 1

F F G C

M. 1

F F G C

M. 1

Am G Am C E7 Am

M. 1

G. 1

C G Am C E7 Am

Labradores

3

C C F C Am G G Am

M. 1

M. 2

⁴² C F C Am G G Am

M. 1

M. 2

D G C E7 Am

M. 1

M. 2

⁵⁰ G C E7 Am

M. 1

M. 2

E Am E7 Am C G Am

G. 1

Am E7 Am C G Am

58

G. 1

F F F G C

G. 1

F F G

66

G. 1

G C G Am G E7 Am

G. 1

C G Am G E7 Am

74

G. 1

H Am E7 Am C G Am

M. 1

M. 2

82 Am E7 Am C G Am

M. 1

M. 2

I F F G C

M. 1

M. 2

90 F F G C

M. 1

M. 2

94 Am G Am C E7 Am

M. 1

M. 2

98 C G Am C E7 Am

M. 1

M. 2

102 C E7 Am C E7

M. 1

M. 2

105

M. 1

M. 2

G. 1

Am

Lejos del amor

Música: Roberto Márquez

Letra: Luis A. Valdivia

The musical score is for the song "Lejos del amor" and is written for a 4/4 ensemble. The instruments listed on the left are Voz 1, Voz 2, Voz 3, Quena, Zampoña, Saxo, and Guitarra. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system contains staves for Voz 1, Voz 2, Voz 3, Quena, Zampoña, Saxo, and Guitarra. The vocal staves have rests, while the Guitarra staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system contains three staves labeled "Q." (Quena), each with a melodic line and a capo position (A or D/A) indicated above. The third system also contains three staves labeled "Q.", continuing the melodic lines with capo positions. The score ends with a double bar line.

Voz 1

Voz 2

Voz 3

Quena

Zampoña

Saxo

Guitarra

A

D/A

3

A

D/A

A

D/A

7

A

D/A

A

D/A

11

A

D/A

Lejos del amor

A

V.1

V.1

V.1

B

V.1

V.1

V.1

C

V.1

Lejos del amor

3

V.1

31 **A** en es - te lu - gar **E** quéha - cen a - quí

V.1

33 **D** en - tre hier - bas y can - dor **A** en es - te par - que dea - mor

V.1

35 **E** quéha - cen a quí **Bm** le - jos **Bm/A** de la ra - zón. **E/G# E/F# E**

V.1

37 **A** le - jos del a - mor **E** le - jos del cie - lo **F#m**

V.2

le - jos del a - mor le - jos del cie - lo

V.3

le - jos del a - mor le - jos del cie - lo un al - ma per - di - da

V.1

40 **D** un sol sin vi - da **A** quéha - cen a - quí **E** es - tos des - ve - los

V.1

43 **F#m** quéha - cen a - quí **D** sin un con - sue - lo. **E**

45

A E

Q.

Z.

47

F#m D A

Q.

Z.

49

D A

Q.

Z.

51

D Bm E

Q.

Z.

Lejos del amor

5

D **A** **D/A**

V.1
quéha-cen a quí _____ es - tos a man _____ tes

A **E**

55 V.1
en es - te _____ lu - gar quéha - cen _____ a - quí _____

D **A**

57 V.1
en - tre hier - bas y can - dor en es - te par - que dea - mor

E **Bm** **Bm/A** **E/G#** **E/F#** **E**

59 V.1
quéha-cen a quí _____ le - jos de _____ la ra - zón.

A **E**

61 V.1
le - jos _____ del a - mor _____ le - jos _____ del cie -

V.2
le - jos _____ del a - mor _____ le - jos _____ del cie - lo _____

63 **F#m** **D**

V.1 **- lo** **un sol sin vi - da**

V.2

V.3 **un al - ma per - di - da**

65 **A** **E**

V.1 **quéha-cen a - qui** **es - tos des - ve - los**

67 **F#m** **D** **E**

V.1 **quéha-cen a - qui** **sin un con - sue - lo.**

69 **A** **D/A** **A**

Q.

S.

7

79

A

D/A

V.1

quéha-cen a - quí _____ quéha-cen a - quí _____ i

V.2

quéha-cen a - quí _____ i

V.3

quéha-cen a - quí _____

Q.

S.

81

A D/A

V.1 quéha-cen a - quí quéha-cen a - quí i

V.2 quéha-cen a - quí i

V.3 quéha-cen a - quí

Q.

S.

83

A D/A A

V.1 quéha-cen a - quí quéha-cen a - quí i quéha-cen a - quí

V.2 quéha-cen a - quí i quéha-cen a - quí

V.3 quéha-cen a - quí quéha-cen a - quí

Q.

S.

Mamá Aida

Roberto Márquez

Instrumental Introduction:

- Measures 1-12: Chords include A, D/F#, E/G#, A, C, D/F#, G, Bb, C/E, F, D/F#, G^{sus}, G#^{dim7}, A, D/F#, E/G#, A, C/E, D/F#, G, Bb, C, F, E^{sus4}, E.

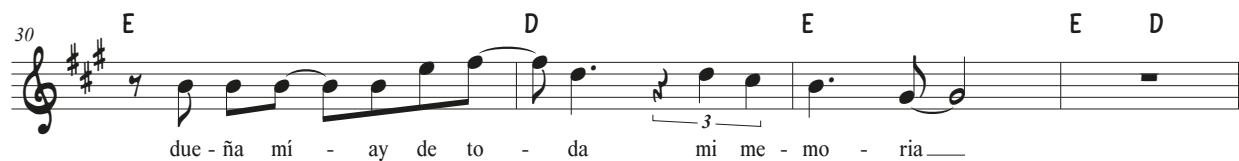
Vocal Section (Measures 13-28):

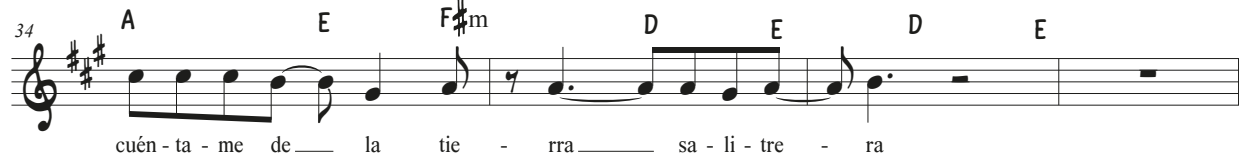
A

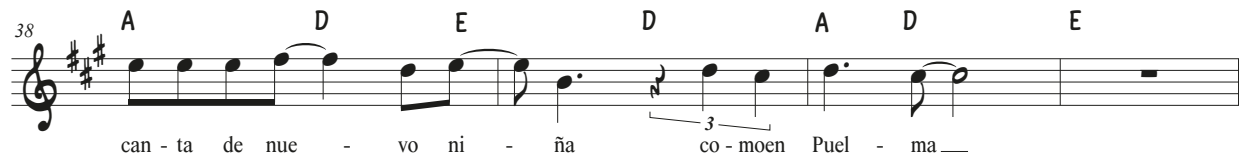
a - ho - ra que me mi - ras en si - len - cio ____

ne - ce - si - to be - ber ____ to - da - tu his - to - ria

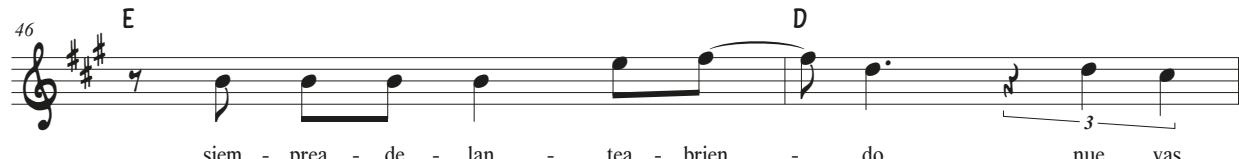
des - cen - dien - te del sol y de la pam - pa

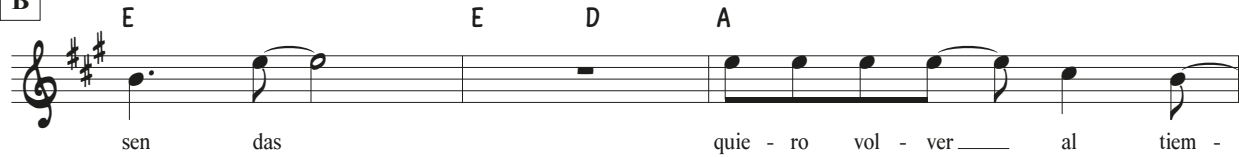
30 
due - ña mí - ay de to - da mi me - mo - ria

34 
cuén - ta - me de la tie - rra sa - li - tre - ra

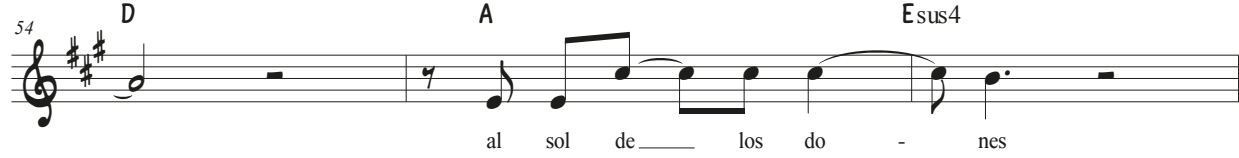
38 
can - ta de nue - vo ni - ña co - mo en Puel - ma

42 
hi - jay - ma - dre ma - yor de diez her - ma - nos

46 
siem - pre a - de - lan - tea - brien - do nue vas

B 
sen das quie - ro vol - ver al tiem -

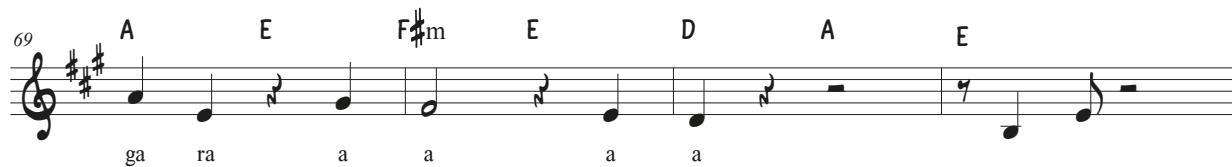
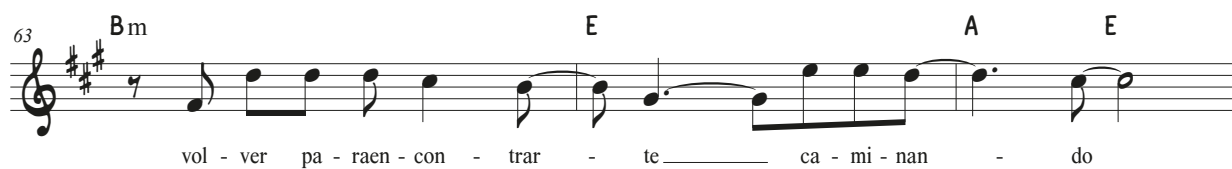
51 
- po que re - í - as a - llá en pam - pau - nió n

54 
al sol de los do - nes

57 
por - que he - re - dé - tu his - to - ria de nor - ti -

Mamá Aida

3



Mande Mandela

Música: José Miguel Márquez

Letra: Víctor Tapia

Voces
 Quena
 Quena
 Zampoña
 Charango
 Guitarra
 Bajo

The musical score is written for six instruments: Voces, Quena, Quena, Zampoña, Charango, and Guitarra/Bajo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The Voces part consists of a single note (B-flat) in each measure. The Quena parts play a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note in each measure. The Zampoña part plays a similar melodic line. The Charango part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitarra and Bajo parts play a simple harmonic accompaniment, with the Guitarra part marked with a 'C' (C major) and the Bajo part marked with an 'F/C' (F major with C in the bass).

5 F/C C

Q. 1

Q. 2

Z.

Ch.

9 G Am F

Q. 1

Q. 2

Ch.

13 Cadd9 C/E C F C/E

V.

Q. 1

Q. 2

Ch.

la

Mande Mandela

3

A

V. no - che quean - da de ne - gro car - ga - da de so - le dad que

V. se le - van - te man - de - la man - de - la man - de la

V. no - che quean - daes - con - di - da y si - gue siem - prees pe - ran

V. do de - be ser el me - dio dí - a o la ma -

V. ña - na can - tan - do

B

V. man - de man - de - la man - de - la

V. ya que la no - che se le - van te y no se

4 Mande Mandela

41 C G

V.
 — vuel - vaa - cos - tar

Q. 1

44 C F C/E C

V.
 man - de — man - de - la — man - de - la

Q. 1

47 G F C

V.
 ya que la — no - che — se le -

Q. 1

50 G C

V.
 - - te y no se — vuel - vaa - cos - tar —

Q. 1

52 G

V.
 —

Q. 1

The musical score is written for a vocal line (V.) and a guitar line (Q. 1). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each with a measure number (41, 44, 47, 50, 52) and a key signature change (C, G, F, C/E, C, G). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The guitar line consists of chords and melodic lines. The score ends with a double bar line at measure 52.

Mande Mandela

5

C

V. no - che pue - de ser bla - ca ____ o pue - de te - ner ____ co - lo - res ____ que

V. se le - van - te man - de - la ____ con su o - dios - sus a - mo - res la

V. no - che ques - ta ____ dor - mi - da ____ ro ____ de - da por las es - tre - llas

V. se le - van - te man - de - la ____ que se le - van - te con e - lla

D

V. man - de man - de - la ____ man - de - la ya

V. que la no - che se le - van ____ te y no se ____ vuel - vaa - cos - tar

V. man - de man - de - la ____

Q. 1

83

V. C G F C

man - de - la ya que la no - che se le -

Q. 1

87

V. G C G

- te y no se vuel - vaa - cos - tar

Q. 1

Z.

91

Q. 1 C G Am Em

Z.

95

Q. 1 F 1. C G

Z.

Mande Mandela

7

99

2. C G

Q. 1

Z.

E C F C/E C G F

V.

man - de man - de - la man - de - la ya que la no -

107 C G C

V.

che se le - van te y no se vuel - vaa - cos - tar

110 G C F C/E C

V.

man - de man - de - la man - de - la

Q. 1

115 G F C G

V.

ya que la no - che se le - te y no se

Q. 1

Mande Mandela

V. **C** **G**

119

— vuel - vaa - cos - tar

Q. 1

A Capella

V. 122

hey hey ya — hey hey man -

V. 125

de - la ya — hey hey ya — hey hey man -

V. 129

de - la ya — ma - ye - bu - ye man - de -

V. 131

- la man - de ya ma - ye - bu - ye man - de —

V. 133

— la man - de ya ma - ye - bu - ye man - de -

V. 135

- la man - de ya ma - ye - bu - ye man - de ____ la man - de ya

V. 138

hey man - de - la ya man - - -

V. 142

- - de - la ya

147

F Tacet 1 y 2

Z. 147

G. 147

152

1, 2, 3. 4.

Z. 152

G. 152

G

Z. 

 G. 

 B. 

Z. ¹⁶¹ 

 G. 

 B. 

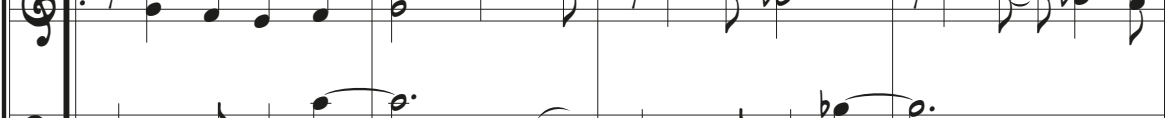
H

V. 

 ma - ye - bu - ye man - de - la ma - yi - bu - ye - - -

 Z. 

 G. 

 B. 

Mande Mandela

11

169

1, 2, 3.

V. ma - ye - bu - ye - man - de - la man - de - la ya

Z.

G.

B.

173

4.

3

3

3

3

3

man - de - la ya

V.

Z.

G.

B.

Morena Esperanza

Música: Roberto Márquez

Letra: Nelly Lemus

Voces

Quenacho 1

Quenacho 2

Intro Guitarra
Dm

Guitarra

5 Dm C

Q.1

9 C Dm

Q.1

13 Dm C

Q.1

Q.2

The musical score is written for a quartet: Voces (Vocals), Quenacho 1, Quenacho 2, and Guitarra. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/2. The score begins with an 'Intro Guitarra' in Dm. The vocal parts (Voces, Quenacho 1, and Quenacho 2) have rests in the first four measures. The guitar part starts in measure 5 with a Dm chord and continues with a melodic line. The score is divided into three systems, each with two staves for the vocal parts (Q.1 and Q.2). The first system (measures 5-8) has Dm and C chords. The second system (measures 9-12) has C and Dm chords. The third system (measures 13-16) has Dm and C chords.

17 Dm

Q.1

Q.2

A Dm C

V.

los mo-re - nos en fes - te - jo can - dom-bean - do laes - pe - ran - za

25 Bb F Bb

V.

co - mo-can de pier - nay - ca - de - ra - ar - di - an - co - mo - can de -

29 C

Q.1

Q.2

33 Dm

Q.1

Q.2

Morena Esperanza

3

B

V.

V.

Q.1

Q.2

Q.1

Q.2

C

V.

58

V.

62

V.

Q.1

Q.2

66

Q.1

Q.2

70

Q.1

Q.2

Morena Esperanza

5

75

Dm Am B $\flat$ F

Q.1

Q.2

79

C

Q.1

Q.2

83

Dm

Q.1

Q.2

D

Dm C

V.

- can - dom-bean - do laes - pe - ran - za me - nean-do - pier - nay - ca - de - ra -

91

B $\flat$ F B $\flat$

V.

- ar - di-an - co - mo - can de - la me - nean-do pier - nay - ca - de - ra -

95 **C**

Q.1

Q.2

99 **Dm**

Q.1

Q.2

E **Dm** **C**

V.

- ar - di - an - co - mo - can - de - la sus - pem - di - das de la lu - na

107 **Bb** **F** **Bb**

V.

van y vie - nen las mo - re - nas y sus pe - chos - a - gi - ta - dos -

111 **C**

Q.1

Q.2

115 Dm

Q.1

Q.2

F

F C Bb C

V.

- a - lum-bran - do - co - moes - tre - llas por la tie - rra van cre - cien - do

123 F C Bb C F

V.

laes - pe - ran - za de los bue - nos y bai-lan - does - tan - los dio - ses ban-de - ra

128 C Bb C F

V.

de los mo - re - nos los mo - re - nos en fes - te - jo - can-dom - bean -

132 C Bb C

V.

do laes - pe - ran - za los mo - re - nos en fes - te -

G A Capella

V.

- jo - can-dom - bean - do laes - pe - ran - za me-nean - do - pier - nay - ca - de -

Morena Esperanza

V. **H** F C B $\flat$ C

- ra - ar - di - an - co - mo - can — de - la me - nean - do pier - nay - ca -

V. 143 F C B $\flat$ C

- de - ra - ar - di - an - co - mo - can - de - los mo - re - nos en fes - te -

V. **I** F C B $\flat$ C

- jo can-dom - bean - do laes - pe - ran - za me-nean - do - pier - nay ca - de -

V. 151 F C B $\flat$ C

- ra ar - di - an co - mo - can de la me-nean - do pier - nay ca - de

Ojos de niño

Música: Roberto Márquez

Letra: Carlos Elgueta

Voces
 Quena
 Saxo Soprano
 Zampoña 1
 Zampoña 2

A Em Am

V. tus o - jos de ni - ño tie - nes la con - fu - sión en -

Z.1

Z.2

9 D Em

V. - tre la rea - li - dad y la cien - cia fic - ción

13 **Em** **Am**

V. el en - tor - no noa - yu - da aen - ten - der loe - sen - cial las ____

17 **D** **C** **D**

V. ____ o - por - tu - ni - da - des ca - si ya no las hay

21 **Em** **C** **D**

V. ca - si ya no las

25 **Em**

V. hay vi -

Q.

S.S.

B **Em** **Am**

V. - ves el a - ban - do - no de tus pa - dres i - gual por ____

S.S.

Ojos de niño

3

33 D Em

V. que des - de tem - pra - no tie - nen que tra - ba - jar e -

S.S.

37 Em Am

V. - llos pro - me - ten cam - bios y re - ga - los com - prar nohan

41 D C D Em

V. en - ten - di - do nun - ca que fal - ta só - loa - mar

46 C D

V. que fal - ta só - loa -

S.S.

49 Em

V. mar u -

Q.

S.S.

C **G** **D** **Em** **Bm**
 V. - naar ma noha ceal hom bre só lo cau sa do lor y
 Q.
 S.S.

C **G** **C** **D**
 V. 57 la muer te se gu ra de los sue ños dea mor la
 Q.
 S.S.

G **D** **Em** **Bm** **C**
 V. 61 ca lees tuen se ñan za laes - cue la no da más com - ple - jaes lae xis
 Q.
 S.S.

Ojos de niño

5

66

V. G C D C

ten - cia de nues - tra - so - cie - dad de nues - tra - so - cie

Q.

S.S.

D G D Em Bm

V. dad

Q.

S.S.

75

Q. C G C D

S.S.

Em

79

Q.

S.S.

84 E Em Am

V. con tus o - jos de ni - ño tie - nes la con - fu -

Q.

S.S.

88 D Em

V. sión en - tre la rea - li - dad y la cien - cia fic -

92 Em Am

V. ción vi - ves el a - ban - do - no de tus pa - dres i -

96 D C

V. gual por - que des - de tem - pra - no tie - nen que

100 D Em

V. tra - ba - jar tie -

S.S.

Ojos de niño

7

104

D

V.

Q.

S.S.

F **G** **D** **Em** **Bm**

V.

Q.

S.S.

113

C **G** **C** **D**

V.

Q.

S.S.

Ojos de niño

117

V. *G* *D* *Em* *Bm*

ca - llees tuen - se - ñan - za laes - cue - la no da mas com -

Q.

S.S.

121

V. *C* *G* *C* *D*

- ple - jaes lae - xis - ten - cia de - nues - tra - so - cie - dad

Q.

S.S.

125

V. *C* *G*

de - nues - tra - so -

Q.

S.S.

Ojos de niño

9

128

Q. D Em Bm C

S.S.

132

Q. G C D

S.S.

G G D Em Bm

V. - naar - ma-noha - ceal - hom - bre so - lo cau - sa - do - lor y

Q.

S.S.

139

V. C G C D

la muer - te se - gu - ra de los sue - ños-dea - mor la

Q.

S.S.

143

G D Em

V. — ca - llees tuen - se - ñan - za laes - cue - la no da

Q.

S.S.

H Bm C G C

V. mas com - ple - jaes lae - xis - ten - cia de — nues - tra - so - cie -

Q.

S.S.

150 D C G

V. - dad de — nues - tra - so - cie

Q.

S.S.

Ojos de niño

11

154

Q. D Em Bm C

S.S.

158

Q. G C D G

S.S.

Paisaje de la puna

Roberto Márquez

Quena

Zampoña

Mandolina 1

Mandolina 2

Q.

Z.

5

8

B7/F#

Em

B7

Em

13

A

G

D

G

C

17

G

C

G

D

G

B7

3/4

2/4

3/4

2/4

©

20

Q. E_m $B7$ 1. E_m 2. E_m

Z.

B

Z. D G 1. C G

M.1

27

Z. 2. C G $B7$ E_m $B7$ E_m

M.1

C

Q. $D7$ G 1. C G

Z.

35 2. C G B7 Em B7

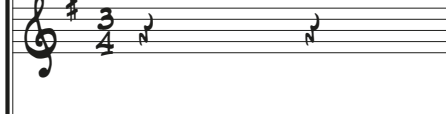
Q. 

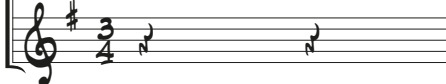
Z. 

38 Em D G D G

Q. 

Z. 

M.1 

M.2 

41 C G C G D G B7

M.1 

M.2 

M.1

45 Em B7 1. Em 2. Em

M.2

Q.

E D7 G 1. C

Z.

Q.

51 2. C G B7

Z.

Q.

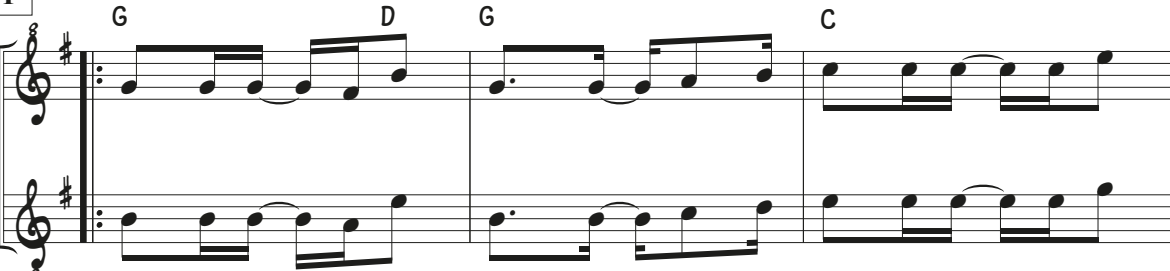
54 Em B7 Em

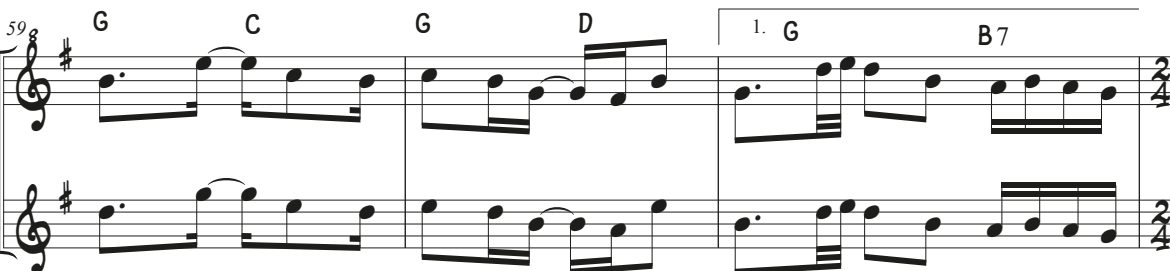
Z.

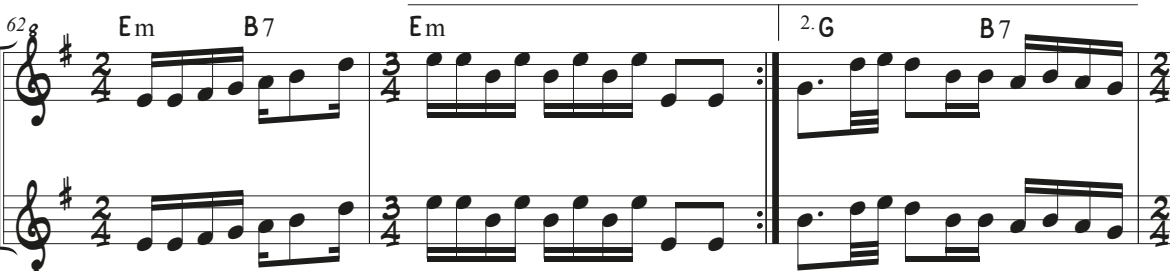
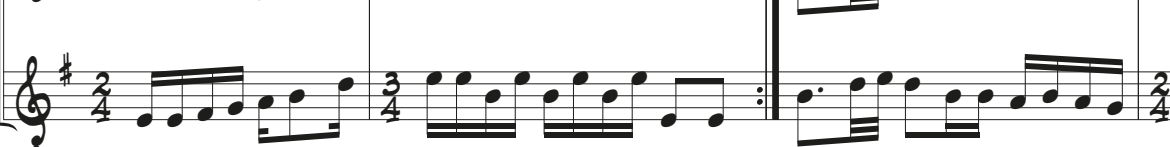
Paisaje de la puna

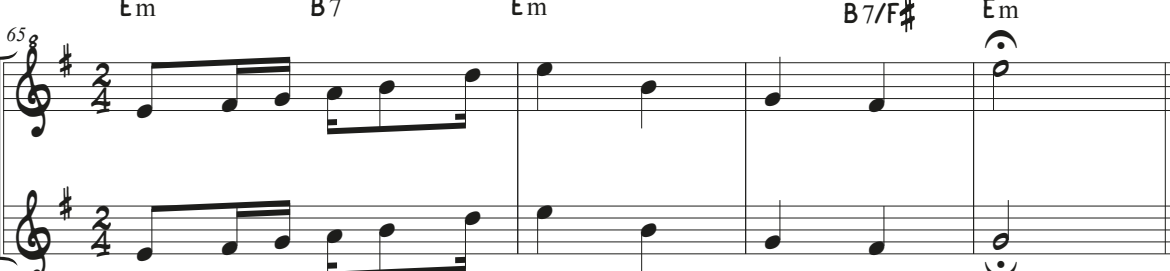
5

F *accel.*

Q.  Z. 

59 Q.  Z. 

62 Q.  Z. 

65 Q.  Z. 

Paloma vuela de nuevo

José Miguel Márquez

Bm G D A

Voz

Quena 1

Quena 2

5 Bm G D A

Q.1

Q.2

9 Em A Em A

Q.1

Q.2

13 G F# Bm

V

Q.1

Q.2

pa - lo -

Paloma vuela de nuevo

17 **F#** **Bm** **F#** **Bm**

V 

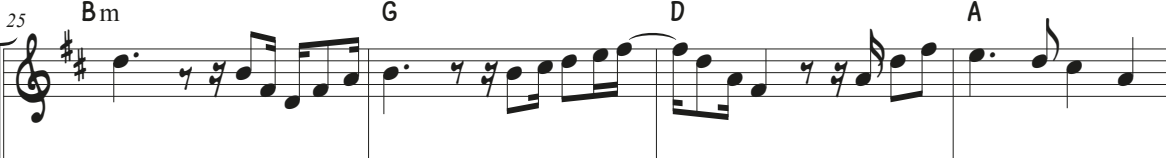
ma quien de-tu-vo tú vue-lo — pa-lo - ma quien o-cu-pó tú cie-lo — pa-lo -

21 **A** **D** **G** **A** **G** **F#**

V 

ma quién man-dóas-te des-tie-e-rro — pa-lo - ma queha-cés fal-tae-nel — ni - do —

25 **Bm** **G** **D** **A**

Q.1 

Q.2 

29 **Bm** **G** **Bm**

Q.1 

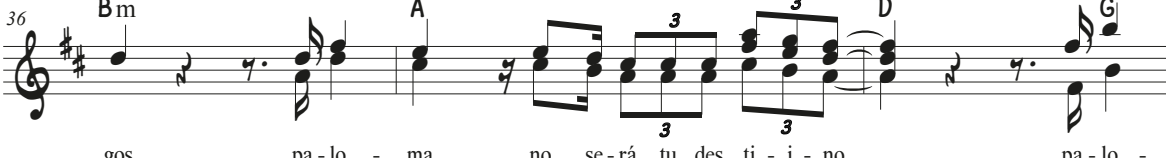
Q.2 

32 **Bm** **F#** **Bm** **F#**

V 

pa-lo - ma no de-jes queel in-vier-no — pa-lo - ma te con-ge-le tus fue -

36 **Bm** **A** **D** **G**

V 

gos pa-lo - ma no se-rá tu des ti - i - no — pa-lo -

Paloma vuela de nuevo

3

39 ma e - rrar por los ca - mi - nos pa - lo - o - ma que sea - ca - be la no - che

42 pa - lo - o - ma la que tra - gó tus sue - ños pa - lo -

45 ma des - can - say tra - zael vue - lo pa - lo - ma de - bes re - mon - tar a los cie -

48 - los pa - lo - o - ma ven con to - dos no - so - tros pa - lo - o -

51 ma que el ca - mi - no di - re - mos pa - lo - ma la no - che de los

54 cue - er - vos pa - lo - ma con fue - go bo - rra - re - mos

57 **Bm** **G** **D** **A**

Q.1

Q.2

61 **Bm** **G** **Bm**

Q.1

Q.2

64 **Percusión** **18**

V

82

V

pa - lo - o - ma ven con to - dos no - so - tros — pa - lo - o

85

V

ma el ca - mi - no a - bri - re - mos — pa - lo - ma la — no - che de los

88

V

cue - er - vos — pa - lo - ma con — fue - go bo - rra - re - mo -

91

V

o — — — — os

Pampa Lirima

Roberto Márquez

A

Zampoña

Quenacho

Guitarra

3

Z.

5

Z.

7

Z.

B

Z.

C G C G

G.

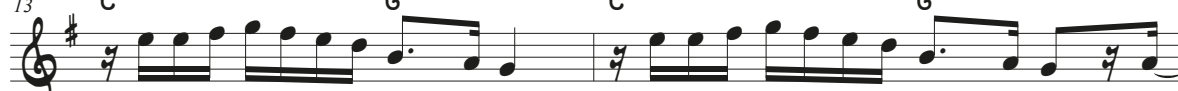
11

Z. 

G. 

D/F# Em D/F# Em

13

Z. 

C G C G

15

Z. 

D/F# Em D/F# Em

A

Z. 

Em G

20

Z. 

D/F# Em

22

Z. 

G

24

Z. 

D/F# Em

Pampa Lirima

3

B

28

30

32

Z.

G.

C

G

C

G

D/F#

Em

D/F#

Em

D/F#

Em

D/F#

Aadd2

Aadd2

C

37

39

41

Q.

Aadd2

Aadd2

Aadd2

Aadd2

43 Aadd2

Q.

45 Aadd2

Q.

47 Aadd2 D.C. al Coda Em

Q.

50 D/F# Em Bm7 Em Bm7

Z.

fade out

Para seguir viviendo

Música: José Miguel Márquez

Letra: Víctor Tapia

Voices and Instruments Staff:

Voz

Quenas

Zampoñas

Guitarra

Verse (V.)

9

13

17

las ho jas ro jas que cre cen — que cre cen lle nas dees

pan to — so fo can mis mo vi mien tos —

a ho gan mi co ra zón y que man mis sen ti mien tos —

a ho gan mi co ra zón y que man mis sen ti

B

Q. 

42

Q. A E A E

Z.

A

V. A E D F#m Bm Bm/A E

las lla mas que trae el vien to — y que mi su dor noa pa gan —

50

V. A E D F#m Bm Bm/A E D E A E

le van tan u na mu ra lla — con ben ci nay con me tra lla —

Q.

Z.

55

V. A E D F#m Bm Bm/A E

las lla mas ya no son lla mas — son ho jas que van ca yen do —

Q.

Z.

59

V. A E D F#m Bm Bm/A E

Q.

yen el me dio dee sas ho jas _____

62

V. D E A E D E A

mi voz se gui rá vi vien do _____ mi voz se gui rá vi vien do _____

66

V. A E D D E A

Z.

Ro dri go ro jas en lla mas _____ mi voz se gui rá vi vien do _____

71

Z.

G.

A

Primer sueño de amor

Música: Roberto Márquez

Texto: Luis A. Valdivia

The musical score is written for a 3-measure piece in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The instruments and their parts are as follows:

- Voz:** Three whole rests, one in each measure.
- Quenas:** Three whole rests, one in each measure.
- Saxo Alto:** Three whole rests, one in each measure.
- Charango:** Measure 1: Quarter rest, eighth note G4 (sharp), eighth note A4. Measure 2: Quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 3: Quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3.
- Guitarra:** Measure 1: Quarter rest, eighth note G3 (flat), eighth note F3 (flat), eighth note E3 (sharp), eighth note D3. Measure 2: Quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2. Measure 3: Quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2.
- Bajo:** Measure 1: Whole rest. Measure 2: Quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 3: Quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1.
- Ronroco:** Measure 1: Quarter rest, eighth note G3 (flat), eighth note F3 (flat), eighth note E3 (sharp), eighth note D3. Measure 2: Quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2. Measure 3: Quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2.

4

V.  que - ri - da

Ch. 

G. 

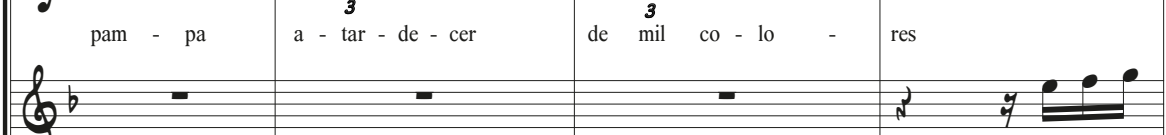
B. 

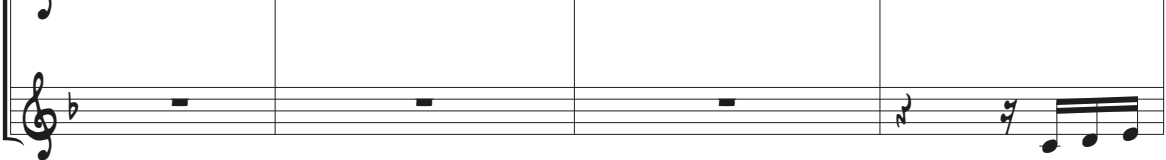
R.  4

A

B $\flat$ C F

V.  pam - pa a - tar - de - cer de mil co - lo - res

Q. 

S.A.  3

11

V. $\text{B}\flat$

Q.

S.A.

que - ri - da pam - pa a - tar - de - cer

15

V. C F

Q.

S.A.

de mil co - lo - res a tu re - ga - zo

19

V. A Dm

Q.

S.A.

pa-lo-ma mí-a vuel - voa-le - gre a tu re-

re - na me dioel a - mor sin a - ta - du - ras

32

V. *tu voz mo - re - na me dio el a - mor sin a - ta du -*

Q.

S.A.

37 F

V. ras tu san - gre nue - va

Q.

S.A.

40 A Dm

V. to - to tu sol lle - nó mis ve - nas

Q.

S.A.

42 F

V. tu san - gre nue - va

Q.

S.A.

45

V. *A* *Dm*

to-do tu sol lle-nó mis ve - nas per -

Q.

S.A.

B *Bb* *F* *C* *F*

V. - la del no - or - te so - bre tus ce - rros voy can - tan - do

Q.

53 *C* *Bb* *A7* *Dm*

V. mehun-doen laa - re - na en lahu - medad de tus pla - yas

Q.

57 *Bb* *F* *C* *F*

V. y cuan - do me va - ya tu ca - ri - ño he de lle - var me

Q.

Primer sueño de amor

7

61

C B $\flat$ A7 Dm

V. tal vez ma - ña - na re - gre - sa - ré pa - ra - que - dar me

Q.

65

C B $\flat$ A7

V. tal vez ma - ña - na re - gre - sa - ré pa - ra que - dar -

Q.

68

Dm

V. me

Ch.

G.

B.

Dm

R.

71 $B\flat$ F C F

S.A.

75 C $B\flat$ A7 Dm

S.A.

79 C $B\flat$ A7

Q.

S.A.

82

Q.

S.A.

Ch. Dm

G. Dm

B. Dm

R. 82

The musical score is for a piece titled "Primer sueño de amor". It features a vocal line (S.A.) and a guitar accompaniment. The score is divided into measures 71 through 82. The key signature is one flat (Bb). The time signature is 3/4. The guitar part includes chords such as Bb, F, C, A7, and Dm. The vocal parts include lyrics in Spanish. The score is written for a vocal soloist (S.A.), a quartet (Q.), a chorus (Ch.), guitar (G.), bass (B.), and rhythm (R.).

Primer sueño de amor

9

C **F**

V. **3** **3** **3**
vuel - vo de - sier - to sal mi - ne - ral mia - do - les - cen - cia

S.A. **3**

89

V. **3** **3** **3**
can - to vi - tal las sa - li - tre - ras miin - fan - ciæn flor

S.A. **3**

92 **F** **A7** **Dm** **F**

V. **3** **3** **3** **3**
mi pri - mer sue - ño dea - mor vuel - vo de - sier - to

S.A. **3** **3**

95

V. **3** **3** **3**
sal mi - ne - ral mia - do - les - cen - cia can - to vi - tal

S.A.

98

V.

las sa - li - tre - ras miin - fan-ciæn flor mi pri - mer sue - ño dea - mor

S.A.

F Dm

102

Q.

las sa - li - tre - ras miin - fan-ciæn flor mi pri - mer sue - ño dea - mor

S.A.

F

106

Q.

las sa - li - tre - ras miin - fan-ciæn flor mi pri - mer sue - ño dea - mor

S.A.

F Dm

110

Q.

las sa - li - tre - ras miin - fan-ciæn flor mi pri - mer sue - ño dea - mor

S.A.

Dm Bb F Dm Bb

116

Q.

S.A.

119

Q.

S.A.

F A7 Dm

122

Q.

S.A.

F A7

125

Q.

S.A.

G.

Dm A7/E Dm/F A7 Dm

The musical score is written for three parts: Q. (Quinto), S.A. (Soprano Alto), and G. (Guitar). The key signature has one flat (Bb). The score is divided into four systems, each containing two staves (Q. and S.A.) and a guitar staff (G.) at the bottom. The first system covers measures 116-118. The second system covers measures 119-121, with chords F, A7, and Dm indicated above the Q. staff. The third system covers measures 122-124, with chords F and A7 indicated above the Q. staff. The fourth system covers measures 125-129, with chords Dm, A7/E, Dm/F, A7, and Dm indicated below the G. staff. The Q. and S.A. staves feature melodic lines with various note values and rests. The G. staff shows a series of chords, some with diamond-shaped symbols indicating fingerings or specific voicings.

Se alumbra la vida

Música: Roberto Márquez

Letra: Carlos Elgueta

Voces

Quenacho

Sicura

Bajo

Intro

5

B.

10

Q.

S.

Bm G Em A

14

Q.

S.

Bm G A G

The musical score is written for a four-part vocal ensemble (Voces) and a bass line (Bajo). The key signature is B major (two sharps) and the time signature is 2/2. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows the vocal parts with whole rests and the bass line with an 'Intro' label. The second system (measures 5-8) shows the vocal parts with whole rests and the bass line with a melodic line. The third system (measures 9-12) shows the vocal parts with a melodic line and the bass line with a melodic line. The fourth system (measures 13-16) shows the vocal parts with a melodic line and the bass line with a melodic line. The score includes chord symbols: Bm, G, Em, A, and Bm, G, A, G.

A

V. qui - sie - ra que la vi - daa - pren - da

V. el ver - so que voy a can - tar

V. se tra - ta - deun sue - ño po - si - ble con -

V. cien - cia dea - mor a re - cu - pe -

V. - rar

B

V. so - ñe que pa - séa - ba - mos li - bres

V. sen - tí que noes - tá - ba - mos so - los

46

V.

que to - do se pu - soa can - tar y

50

V.

quea - sí muy jun - tos ar - ma - ban a - cor - des de

54

V.

pa az

58

Q.

S.

62

Q.

S.

C

D **G**

V. que nues - tra can - ción see - le va - baha - cíael - fu - tu -

70 **A** **D**

V. - ro queel cie ____ lo e - ra nu -

73 **F#m** **Bm** **G**

V. es - tra pro - fun - da ____ ver - dad so - ñé ____ que los

76 **D**

V. vien - tos e - ter - nos yac - ti - vos so -

79 **E7** **A**

V. pla - ban al cen - tro ____ de ____ lahu - ma - ni - dad

82 **D**

V. ya - sí lai - no - cen - te

85 **G** **A**

V. son - ri - sa deun ni ño se vuel - ve ca - da ____

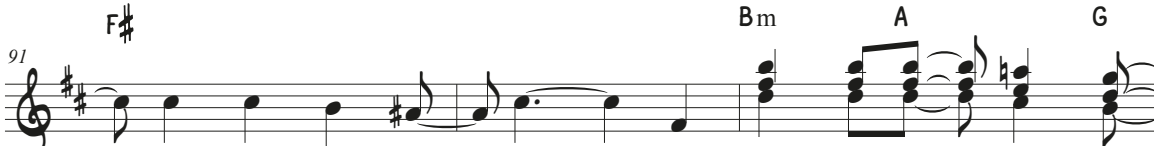
Se alumbra la vida

5

88

V. 
 — dí - a un sol ma - ti - nal — que

91

V. 
 — suham - bre sea - ca - ba por fin en es - te si -

94

V. 
 - glo sea - lum - bra la vi - da - a la —

98

V. 
 — vi - da vi - da

Q. 
 Solo Quena afinada en A

102

Q. 
 A Bm G

106

Q. 
 A Bm G

110

Q. 
 A Bm G

6

Se alumbra la vida

114 **A** **Bm** **G**

Q. 

118 **A** **Bm**

Q. 

121 **G** **A** **Bm**

Q. 

124 **G** **A** **Bm**

Q. 

D **Bm** **G**

V. 

sea - lum - bra ____ la vi - da sea - lum - bra ____

A **Bm** **G**

V. 

____ la vi ____ da

Q. 

A **Bm** **G**

V. 

sea - lum - bra - la vi - da sea - lum - bra

Q. 

Se alumbra la vida

7

138

V. **A** **Bm** **G**

— la vi — da

Q.

142

V. **A** **Bm** **G**

sea - lum - bra — la vi - da sea - lum - bra

Q.

146

V. **A** **Bm** **G**

— la vi - da

Q.

150

V. **A** **Bm** **G**

sea - lum - bra — la vi - da sea - lum - bra

Q.

154

V. **A** **Bm**

— la vi - - - da

Q.

156 Sólo Percusión **15**

V.

171

Q.

B.

E **Bm** **G** **A**

V.
 sea - lum - bra ____ la vi - da sea - lum - bra ____ la vi - da

Bm **G**

V.
 qui - sie - ra que la vi - daa - pren - da el ____

A **Bm**

V.
 ____ ver - so que voy ____ a can - tar sea - lum - bra ____ la vi -

G **A** **Bm**

V.
 - da sea - lum - bra ____ la vi - da se tra - ta

G **A**

V.
 deun sue - ño po - si - ble con - cien - cia dea - mor a ____

Se alumbra la vida

9

190 **Bm** **G**

V.

 re - cu - pe - rar sea - lum - bra la vi - da sea - lum - bra

193 **A** **Bm**

V.

 la vi da que sea - lum - bre la vi -

196 **G** **A** **Bm**

V.

 da sea - lum bre la vi - da vi - da

199 **G** **A**

V.

 sea - lum - bra - la vi - da sea - lum - bra - la vi da

202 **Bm** **G** **Em** **A**

Q.

 S.

206 **Bm** **G** **A**

Q.

 S.

Si queremos

Música: Roberto Márquez

Texto: Patricio Manns

Voz 1
 Voz 2
 Quenas
 Zampoña
 Guitarra

Q.
 Z.

A
 Bb
 C
 V.1
 Z.

si que-re - mos po - de - mos es - cri - bir _____ lahís - to - ria nue -

2

Si queremos

7 **Dm** **Bb** **C**

V.1

- va _____ po - de - mos in - ven - tar _____ la _____ luz del

9 **F** **C** **Bb**

V.1

dí - a _____ po - de - mos ha - cer que el cei - lo se mue -

11 **C** **Bb** **C**

V.1

- va _____ po - de - mos cons - tru - ir con _____ po - e - sí

13 **Dm** **Bb** **C**

V.1

a _____ ha - ga - mos tro - pe - zar _____ el u - ni - ver -

V.2

si _____ que - re - mos _____

15 **Dm** **Bb** **C**

V.1

- so _____ de - rri - be - mos as - tros in - cen - dia -

17 **F** **C** **Bb** **Am**

V.1

- dos cal - me - mos las _____ tor - men - tas co - nun be - so _____ sem -

Si queremos

3

20

Dm C Dm

V.1

bre-mos en los cam - pos de-vas - ta - dos

V.2

si que-re - mos si que-re - mos

Z.

B

F C Dm Bb C

V.1

si que-re - mos po - de-mos con - ver - sar con el pa-sa - do

F C Dm Bb C

V.1

si que-re - mos po - de-mos trans - for - mar es - te pre-sen - te - e

Bb C F Bb

V.1

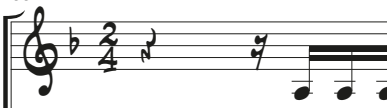
si que-re - mos po - de-mos mo-de - lar nues - tro fu - tu - ro

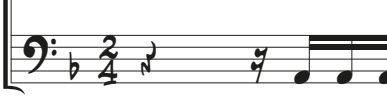
Bb F C Dm Am

V.1

si que-re-mo - os si que-re-mo - os

33

Q. 

Z. 

36

Q. 

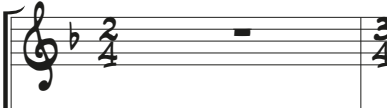
Z. 

38

Q. 

Z. 

40

V.1 

Q. 

Z. 

po -

Si queremos

5

A

B $\flat$ /D

C/E

F

V.1

de - mos cons - tru - ir _____ con - po - e - sí - a _____ po -

Flauta traversa

Q.

B $\flat$

F

C

V.1

de - mos es - cri - bir _____ lahís - to - ria nue - va _____ Po -

Q.

Gm

B $\flat$

C

V.1

de - mos in - ven - tar _____ la ³ luz del dí - a _____ po -

B $\flat$

C

B $\flat$

C

V.1

de - mo ha - cer que el cie - lo se mue - va _____

B

Dm

B $\flat$

C

V.1

a _____ ha - ga - mos tro - pe - zar _____ el ³ u - ni -

V.2

si _____ que - re - mos _____

Si queremos

53

V.1

Dm B $\flat$ C

ver - so _____ de - rri - be - mos as - tros in - cen - día -

55

V.1

F C B $\flat$

- dos cal - me - mos las _____ tor - men - tas co - nun

57

V.1

Am Dm C

be - so _____ sem - bre - mos en _____ los cam - pos de - vas -

59

V.1

Dm

ta - dos

V.2

si _____ que - re - mos _____ si _____ que - re - mos _____

Z.

B

V.1

F C Dm B $\flat$ C

si que - re - mos po - de - mos con - ver - sar _____ con el pa - sa - do

Si queremos

7

64

V.1

F C Dm Bb C

si que-re - mos po-de-mos trans - for - mar es - te pre-sen - te - e

66

V.1

Bb C F Bb Bb

si que-re - mos po-de-mos mo-de-lar nues - tro fu-tu - ro

69

V.1

Dm

si que-re - mos si que-re - mos si que-re - mos

Q.

Z.

Sincero Positivo

Música: José Miguel Márquez

Letra: Luis A. Valdivia

A Capella

Voces

Quena

Saxo

V.

Q.

S.

Intro

12

16

C

G

F

G

C

G

F

G

ya no bas - ta mo - ra - li - zar ya no

bas - ta pon - ti - fi - car por - que pa - ra fin de si - glo mi - llo - nes pe - re - ce - rán

A

V. de na-da me sir - ve-ven - dar-me los o - jos de na-da me sir - ve creer — quees pa - ra - o - tros

V. y ce-rrar-la puer - ta - de — na-da me sir - ve por-que - va cre-cien - do el mal — de fin de si - glo

V. sin-dro-me de muer - te cui - do mis a-mo-res sin-dro-me de muer - te li - brey pro-te-gi - do

V. mis a - mo - res sin - ce - ro po - si - ti - vo nos mal-quie -

B

V. - rey a ce - cha el pe - or — e - ne mi - go el do - lor

V. — mas o - dio - so al a - mor — con - fe - ri - do siem-bra crue -

V. - les de - sig - nios in - fec - tan - do ca - ri - ños dal a - mor

Sincero Positivo

3

V. G Dm Dm/C G

48

un de li - rio al do - lor nos mar - gi - na de ca - er

V. F G C G/B

52

un di - a mal he - ri - do hi - po der - mi - coy

V. F/A F Dm Dm/C G/B

55

fa - tal quie - ro ques - tes - a - mi la - do

V. F C G

58

por - que mu - chos mea - ban - do - na - ran

C Interludio

Q. 1. C G F G C

S.

Q. G F G C

67

S.

72 F G C

Q. 

S. 

77 G C F

Q. 

S. 

82 G C 1. G

Q. 

S. 

D 2. C G F G

Q. 

S. 

90

Q. C G F G

S.

94

Q. C F

S.

98

Q. G C G

S.

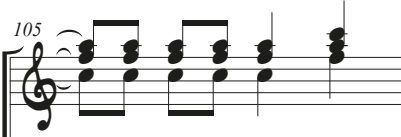
102

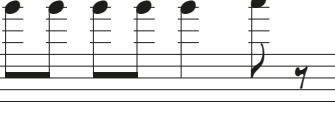
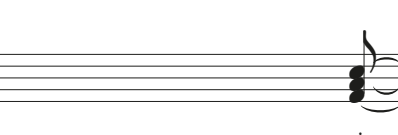
V. C F

Q. sin - dro - me de muer - te cui -

S.

105

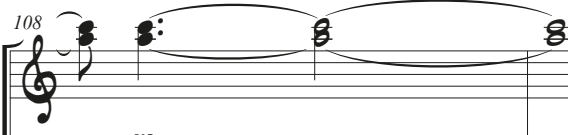
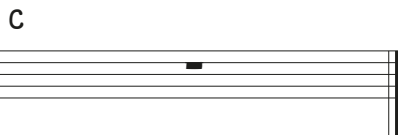
V.  

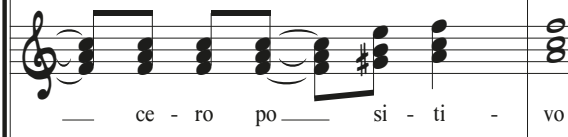
Q.  

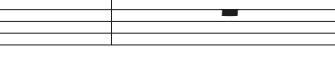
S.  

Chords: G, F

108

V.  

Q.  

S.  

Chords: C

Sipassy

Música: José Miguel Márquez

Roberto Márquez

A Ad libitum

Quena

Charango

5

Q.

9

Q.

13

Q.

B

Q.

Ch.

21

Q.

Ch.

C

Q. Ch.

Am

46

Q. Ch.

Am

48

Q. Ch.

Em

50

Q. Ch.

Dm G

52

Q. Ch.

Dm E7

54

Q.

Ch.

Am



56

Q.

Ch.

Em



58

Q.

Dm G Dm E7



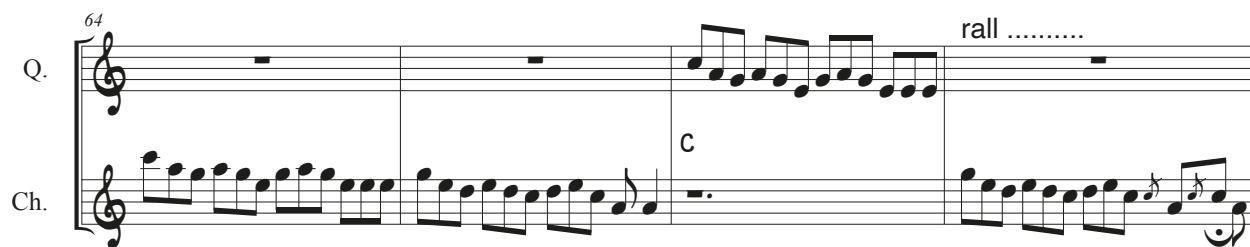
64

Q.

Ch.

C

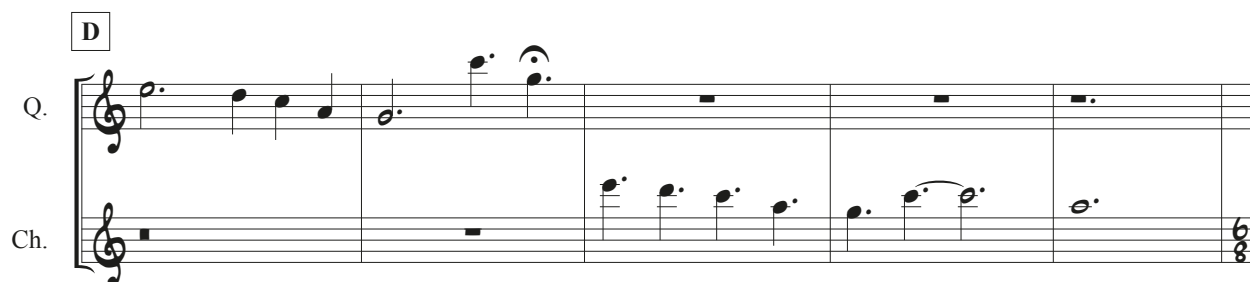
rall



D

Q.

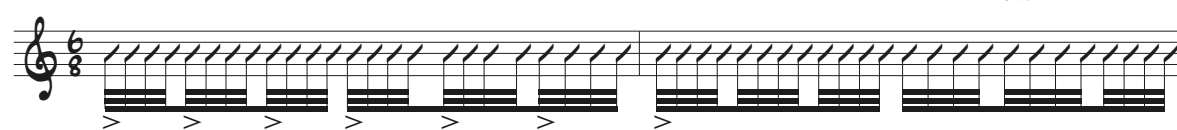
Ch.



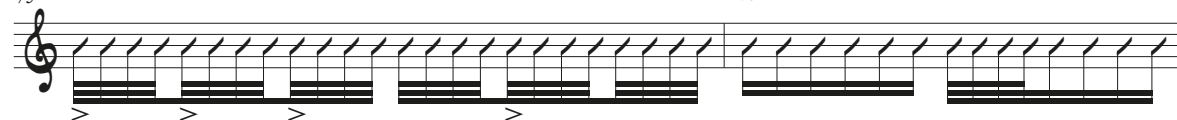
Sipassy

5

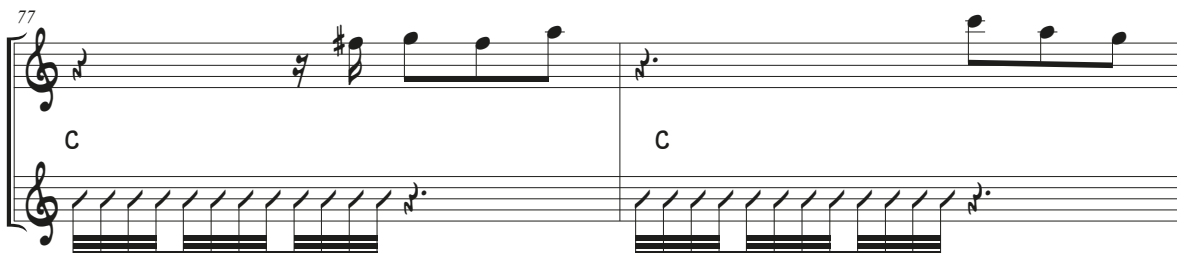
E C G D F/A C C F/A G

Ch. 

75 C F/A G C E7 Am Am

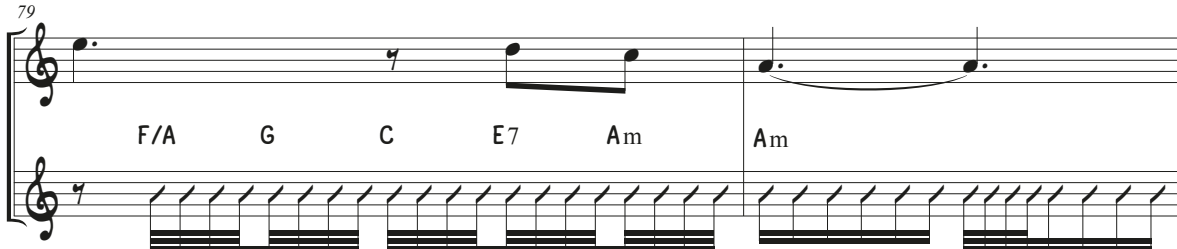
Ch. 

77

Q. 

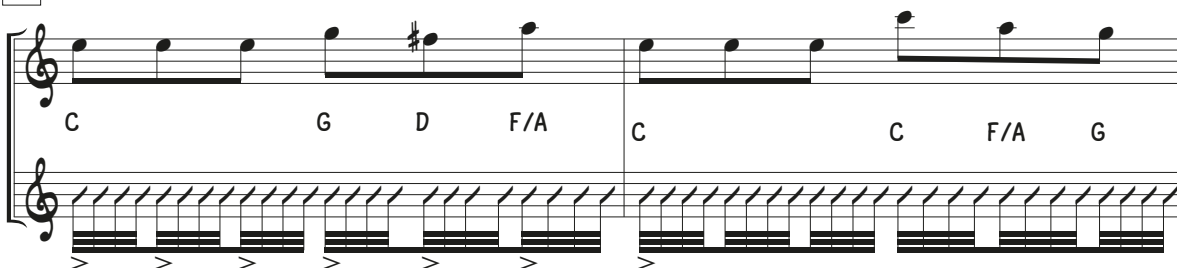
Ch. 

79

Q. 

Ch. 

F C G D F/A C C F/A G

Q. 

Ch. 

83

Q.

Ch.

C F/A G C E7 Am C F/A G C E7 Am

85

Q.

Ch.

F/A G C E7 Am

86

Q.

Ch.

Am

Tristeza Incaica

José Miguel Márquez

Moceño 1

Moceño 2

Charango

Cejilla III

Guitarra

Gm

A

M.1

Ch.

Gm

Bb

G.

9

M.1

Ch.

G.

B $\flat$ B $\flat$ C B $\flat$ D7

13

M.1

Ch.

G.

Gm B $\flat$ C B $\flat$ D7

A

17

M.1

M.2

Ch.

G.

Gm Gm Gm Gm

Tristeza Incaica

3

21

M.1

M.2

B $\flat$ B $\flat$ B $\flat$ C

25

M.1

M.2

B $\flat$ D7 Gm B $\flat$ C B $\flat$ D7

31

M.1

M.2

Ch.

Gm B Gm

35

M.1

M.2

Ch.

B $\flat$ C B $\flat$ C

4

Tristeza Incaica

Musical score for measures 39-42. Chords: B $\flat$, D7, Gm.

M.1

M.2

Ch.

C

G. Musical score for measures 43-46, featuring triplets.

G. Musical score for measures 47-50, featuring triplets and a 2/4 time signature change.

G. Musical score for measures 51-54, featuring triplets and a 2/4 time signature change.

Ch. Musical score for measures 55-58, featuring a 2/4 time signature change and an *accel.* marking.

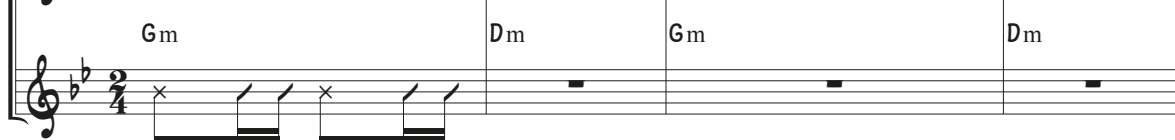
G. Musical score for measures 55-58, featuring a 2/4 time signature change and an *accel.* marking.

Tristeza Incaica

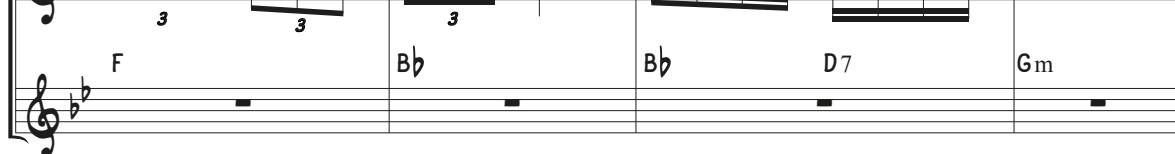
5

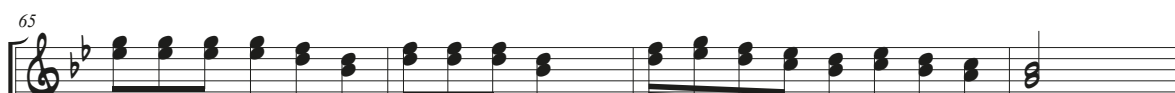
D

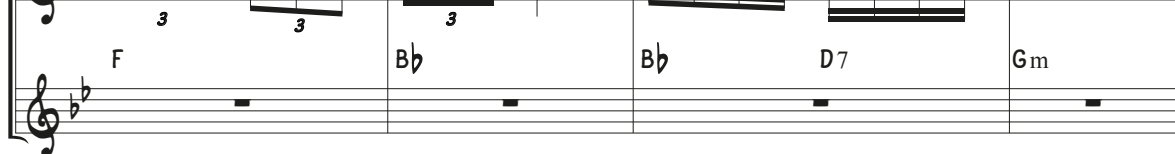
Ch. 

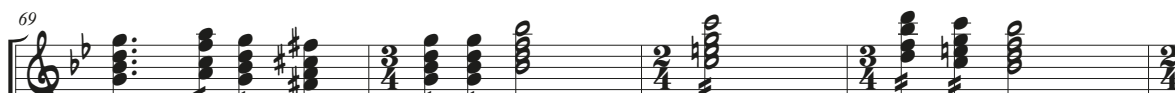
G. 

Ch. 

G. 

Ch. 

G. 

Ch. 

G. 

Ch. 

G. 

77

Ch.

Gm D7 Gm Gm D7 Gm

G.

81

A

M.1

M.2

Gm Bb Bb C D7 Gm

G.

90

a tempo primo

M.1

M.2

Ch.

Bb C Bb D7 Gm

G.

Tu propia primavera

Música: Roberto Márquez

Letra: Carlos Elgueta

Score for 'Tu propia primavera' (Tu propia primavera). The score is written for a band and vocalists. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The instruments and vocal parts are:

- Voz 1
- Voz 2
- Voz 3
- Quena
- Saxo Alto
- Zampoñas 1
- Zampoñas 2
- Q. (Quena)
- S. (Saxo Alto)

The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The Quena and Saxo Alto parts have specific notes and rests, while the vocal parts (Voz 1, 2, 3) and Zampoñas parts (1, 2) are mostly rests. The Chorus (Q. and S.) parts have specific notes and rests.

Chorus (Q. and S.):

5. D. A.

A

D **A** **Bm** **G**

V.1 sial - gu - na vez pien - sas que tu sen - ti - mien - toes

D **A** **G**

V.1 14 gran - de ques - res - ca - paz de dar - mea - mor taen - laau -

A **G** **D**

V.1 18 sen - cia el sol - y - las - es - tre - llas se - ran

A **Bm** **G**

V.1 22 mi - os a - si co - mo - tu luz de lu - na

A **Bm** **G** **D**

V.1 26 nue - va a - si co - mo - tu - luz de lu - na nue - va

A **G** **D**

Q. 31

S.

The musical score is written for a guitar and voice. It consists of six systems of music. The first five systems are for a single voice part (V.1), and the sixth system is for a duet (Q. and S.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Spanish. Chord symbols are placed above the staff lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Tu propia primavera

3

B D A Bm G

V.1 al fin di - ras _____ que ya no te siem - tes so - li - ta -

D A G

V.1 40 - ria _____ y que guar - da - bas pa - ra mi tu - pri - ma

A G D

V.1 44 ve - ra _____ y bai - la - re - mos - jun - tos _____ nues - tra

A Bm G

V.1 48 sue - ño _____ pre - ci - soy sin - nin - gun - tiem - po des -

A Bm G D

V.1 52 pe - ra pre - ci - soy sin nin - gun _____ tiem - po des - pe - ra

A7 G

Q. 57

S.

4

Tu propia primavera

61

D A

V.1

Q.

S.

qui - e - ro vi -

C

G D A

V.1

Z. 1

Z. 2

vir de ca - ra tu pre - sen te pa - ra - se -

70

G D A Bm G

V.1

Z. 1

Z. 2

guir can - tan - doen es - ta - vi - da quie - ro guar - dar el

75

F#m Em G A G

V.1

má - gi - co se - gun - do cuan - doen tu cuer - po me voy de - rri - tien -

Tu propia primavera

5

80

D G A G

V.1 do ca - si mu - rien do si - go - cre - yen - do

V.2 ca - si mu - rien - do si - go cre - yen -

V.3 ca - si mu rien - do si - go cre -

S.

Z.1

85

D

V.1 en ti cre - cien - do es - toy vi -

V.2 do

V.3 yen - do

Z.1

Z.2

6

Tu propia primavera

88 A D G D A

V.1
vien - do

Q.
S.

94 G D A Bm

Q.
S.

98 G F#m Em G

Q.
S.

102 A G D G

Q.
S.

The musical score is written for three parts: V.1 (Violin I), Q. (Quinto), and S. (Soprano). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each with guitar chords indicated above the staves. The first system (measures 88-93) features a V.1 part with a whole note chord of A major in the first measure, followed by rests, and a vocal line starting in the second measure with the lyrics 'vien - do'. The second system (measures 94-97) continues the vocal line. The third system (measures 98-101) features a vocal line with a melodic phrase. The fourth system (measures 102-105) concludes the phrase. The guitar chords are: System 1 (A, D, G, D, A), System 2 (G, D, A, Bm), System 3 (G, F#m, Em, G), and System 4 (A, G, D, G).

Tu propia primavera

7

106

A F#m G

Q.

S.

110

D A

Q.

S.

E D A Bm G

V.1

al fin di - ras que ya no te sien - tes so - li - ta -

118

D A G

V.1

- ria y que guar - da - bas pa - ra - mi tu pri - ma -

A G D

122

V.1

ve - ra y bai - la - re - mos jun - to nues - tro

A Bm G

126

V.1

sue - ño pre - ci - soy sin - nin - gun - tiem - po des -

Tu propia primavera

130

V.1

A Bm G D

pe - ra pre - ci - soy sin nin - gun — tiem - po des - pe - ra

F

A7 G

Q.

S.

140

D A

Q.

S.

G

Q.

Z. 1

Z. 2

Tu propia primavera

9

148

1. 2. 3.

V.1

Q.

Z. 1

Z. 2

qui - e - ro vi

H

G D A

V.1

vir de ca - ra tu pre - sen - te pa - ra - se -

Z. 1

Z. 2

157

G D A Bm

V.1

guir can - tan - do en es - ta - vi - da quie - ro - guar -

Z. 1

Z. 2

Tu propia primavera

161

G F#m Em G

V.1 dar el má - gi - co se - gun - do _____ cuan - do en tu _____

165

A G D G

V.1 _____ cuer - po me _____ voy de - rri - tien - do ca - si mu -

S. _____

Z.1 _____

169

A G

V.1 rien do _____ si - go - cre - yen - do en ti cre - cien -

V.2 ca - si mu - rien - do si - go cre - yen - do

V.3 ca - si mu rien - do si - go cre - yen - do

S. _____

Z.1 _____

Tu propia primavera

11

173

D A G

V.1 do es - toy vi - vien - do oh

Q.

S.

Z.1

Z.2

177

D D

V.1 oh

Q.

S.

Z.1

Z.2

Un poco de mi vida

Música: Roberto Márquez

Letra: Andrés Márquez

Chords: D A D E F#m E D

Voz

Quena 1

Quena 2

Q.1

Q.2

V.

Q.1

Q.2

A

que voy a con - tar en es - te dí - a es

18 **A** **E** **A** **D**

V.

na - da - más un po - co de mi vi - da soy

22 **A** **E** **D** **D**

V.

hi - jo des - te - tiem - po sin co - lo - res que

26 **E** **A** **Bm** **A** **E**

V.

no de - jo vo - lar mis i - lu - sio - nes

30 **D** **A** **E** **A**

V.

que no de - jo vo - lar mis i - lu - sio - nes

34 **D** **C#m7** **Bm** **Bm/A** **E**

V.

que no de - jo vo - lar mis i - lu - sio - nes

Q.1

Q.2

38

Q.1

Q.2

A D E

B

V.

E F#m F#m/E D E D

soy u - no dee - sos jo - pen - dien - tes e -

46

V.

A E A D

ter - no bus - ca - dor deal - gun pre - sen - te a -

50

V.

A E D C#m Bm

yer e - ra - des - pues o bien la muer - te hoy

54

V.

Q.1

A E A D

me di - cen - ques - pe - re - que se - a - pa - cien - te

C

Solo de Quena

Q.1

A E F#m E D

Q.1 62 A E A D

Q.1 66 A E F#m D

V. 70 A E A E

Q.1 3 3 3 3

en

D F#m D E D

V. el mer ca do li bre soy va can te y

V. 78 A E A D

se pan que no fui mal es tu dian te pe

V. 82 A E D D

ro mas ufer te fue la e co no mi a laur

Un poco de mi vida

5

86

V. E A Bm E A D

gen - cia de te - ner pa - ra co - mi - da

Q.1

Q.2

E A D E F#m E D

Q.1

Q.2

94

Q.1 A E A D

Q.2

98

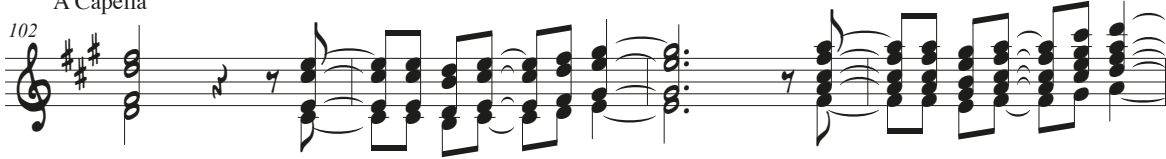
V. 2. A E A

hey

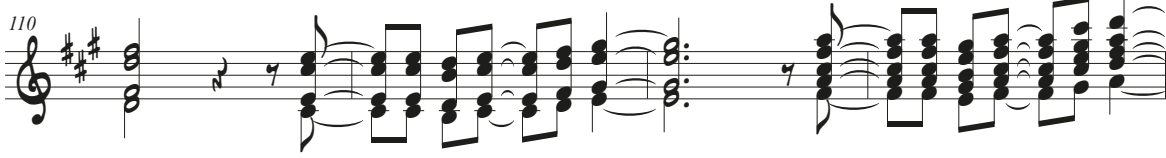
Q.1

Q.2

A Capella

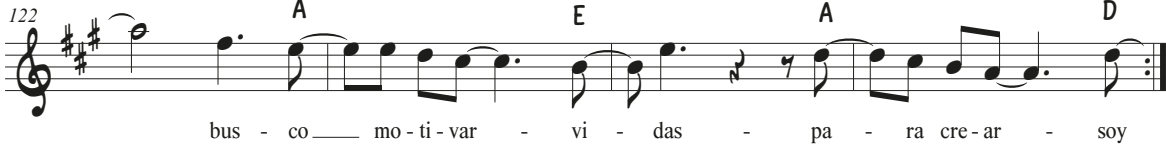
102 V. 
— hey — re re rey — re rey — hey — re re rey — re rey

106 V. 
— hey rey — re re rey — hey — rey hey — re re rey — hey

110 V. 
— hey — re re rey — re rey — hey — re re rey — re rey

114 V. 
— hey rey — re re rey — hey — rey hey — re re rey — soy

118 V. 
— de — los que por — so - ñar — ques - to pue - de — cam - biar

122 V. 
bus - co — mo - ti - var - vi - das - pa - ra cre - ar - soy

Fade Out

Vivir es mucho más

Música: Roberto Márquez

Letra: Andrés Márquez

Voz 1
 Voz 2
 Quena 1
 Quena 2

5
 V.1
 Q.1
 Q.2

A
 V.1
 di - jo que ya to - does - ta ba di - cho que bas -

14
 V.1
 - ta ser be - ce - rro del re ba - ño

A D E
 A D E
 F#m D E

quien
 que bas -
 ño

18 **Bm** **A** **E**

V.1 que los sue - ños só - lo son ___ buen con - sue - lo pa - ra - pa - sar

22 **D** **A** **E**

V.1 la vi - da sa - tis - fe - cho _____ quien -

B **A** **D** **E**

V.1 di - jo que ___ no ha - bí - a na - da nue - vo _____ cam - biar

30 **F#m** **D** **E**

V.1 es per - ma - nen - te has - ta - loe - ter - no _____

34 **Bm** **A** **E**

V.1 fué la re - be - lión ___ de los ___ cua - der - nos ___ que sa - cu - dió

38 **D** **A** **E**

V.1 de - si - ña con - for - mis - mo

C **A** **D** **E**

V.1 se pue - de vi - vir _____ se _____ pue - de so - ñar pe -

V.2 se _____ pue - de vi - vir _____ se _____ pue - de so - ñar

46 **F#m** **D** **E** **A**

V.1 - rohay que-pen - sar lo quehay que cam - biar se pue - de - vi - vir

V.2 pe rohay que pen - sar lo quehay que cam - biar

51 **D** **E** **C#7** **F#m**

V.1 se pue - de so - ñar pe - rohay que pen - sar

55 **D** **E** **C#7** **F#m**

V.1 lo quehay que cam - biar y ca - da dí - a rein -

59 **Bm** **C#7** **F#m**

V.1 - ven - tar ca - mi - nos dar lo me - jor pa - ra

63 **Bm** **C#7** **E** **A**

V.1 bus - car lo cier - to la vi - daes mu - cho más

67 **E** **F#m** **D**

V.1 ques - tar a - ten - to pa - ra no tro - pe - zar

71 **E**

V.1 yan - dar sin te - cho

4

Vivir es mucho más

D

Q.1 A D E

Q.2 Saxo Alto

78 F#m D E

82 A D E

86 F#m D E

90 A D E

94

A D E

V.1

V.2

Q.1

Q.2

quien

E A D E

V.1

di - jo que pen - sar re - sul - ta bue - no en la

102

F#m D E

V.1

san - ta mo - ral que lle - vael - cie - lo pa -

106

Bm A E

V.1

a - ra no des - vi - ar - se del sen - de - ro que nos tra - za

110

D A E

V.1

ron has - tael ce - men - te - rio

6
F

Vivir es mucho más

V1

A D E

se pue - de vi - vir se pue - de so - ñar pe -

V2

se pue - de vi - vir se pue - de so - ñar

118

F#m D E

V1

- rohay que pen - sar lo quehay que cam - biar se -

V2

pe rohay que pen - sar lo quehay que cam - biar

122

A D E C#7

V1

— pue - de vi - vir se pue - de so - ñar pe -

V2

—

126

F#m D E C#7

V1

- rohay que pen - sar lo quehay que cam - biar

V2

—

130

F#m Bm C#7

V1

y ca - da dí - a rein - ven - tar ca - mi - nos dar lo —

V2

—

134

F#m Bm C#7 E7

V1

— me - jor pa - ra bus - car lo cier - to la

V2

—

Vivir es mucho más

7

138

A E F#m

V1

vi - daes mu - cho más — quean - dar con - ten - to pa - ra mo - rir en paz

142

D E

V1

in - sa - tis - fe - cho

G

A D E

V1

se pue - de vi - vir — se — pue - de so - ñar pe -

V2

se — pue - de vi - vir — se — pue - de so - ñar

150

F#m D E

V1

- rohay que - pen - sar lo — quehay que cam - biar se —

V2

pe rohay que pen - sar lo quehay que cam - biar

A D E

154

V1

— pue - de vi - vir — se — pue - de so - ñar se —

V2

A

158

V1

— pue - de so - ñar —

Volarás

Música: Roberto Márquez

Texto: Carlos Elgueta

Voices and Charango section:

Voz 1

Voz 2

Quena 1

Quena 2

Charango

Am Em Am Am F C F C F

Quena section (measures 5-8):

Q.1

Q.2

C Am F C F

Voice and Quena section (measures 9-12):

V.1

Q.1

Q.2

C F C Am Am G Am

ca - mi -

2

Volarás

A

V.1

nan - do por la vi da heen - con - tra - dou - na pa

V.1

lo - ma que me di - joes - ta - bahe - ri - da

V.1

sin sa - ber si vo - la - rí - a que me

V.1

di - joes - ta bahe - ri - da sin sa

V.1

ber si vo - la - rí - a vo - o - la

V.1

rás vo - la - rás vo - o la -

V.2

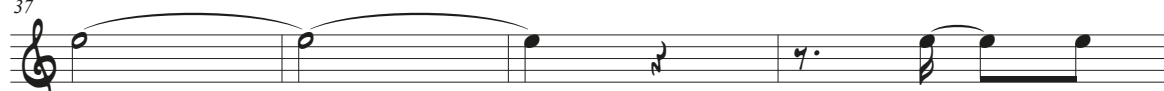
vo - la - rás vo - la - rás

Volarás

3

37 Am

V.1



rá _____ vo - la -

41 C

V.1



rás _____ vo - la - rás _____ vo - la -

V.2



vo - la - rás _____ vo - la - rás

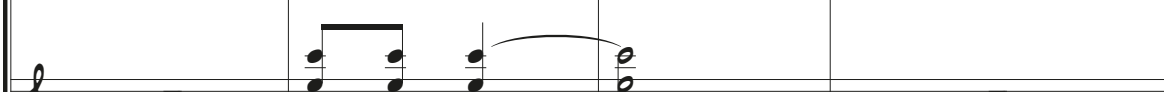
45 Am

V.1



rá _____

V.2



vo - la - rás _____ vo - la - rás

B

C F

V.1



no per-dien - do laes - pe-ran - za en - cum-bran - do - tea lo be llo _____

54 C Em

V.1



in - vi-tan - doa o - tras pa - lo - mas pa - ra queo - cu - pen nues - tro cie - lo vo - o _____ la

B **C**

V.1
rás _____ vo - la - rás vo - o - la -

V.2
vo - la - rás vo - la - rás

Q.1

Am

63

V.1
rás _____ vo - la

Q.1

C

67

V.1
rás _____ vo - la - rás

V.2
vo - la - rás vo - la - rás

Q.1

Am

71

V.1

vo - la - rás

Q.1

Q.2

C

Q.1

Q.2

F

78

Q.1

Q.2

3

C

81

Q.1

Q.2

84

Q.1

Q.2

F

3

3

3/4

3/4

87

Q.1

Q.2

C

F

C

F

C

3/4

3/4

3/4

90

Q.1

Q.2

Am

F

C

F

3/4

3/4

3/4

93

V.1

Q.1

Q.2

C

F

C

Am

Am G

Am

yo le

3/4

3/4

3/4

Volarás

7

A

Am G Am F G

V.1

di - jein — ven - taun - rum bo pa - ra que vo - le - mos

102

Am F G C

V.1

to - dos ven a - cá sue - ña de nue - vo que - daa -

107

D Em Am G Am

V.1

ún un — lar - go tre - cho ven a cá sue - ña de nue vo

112

Am Em D 3 F Am

V.1

que - daa - ún un lar - go tre - cho vo - o — la -

B

C

V.1

rás vo - la - rás vo - o - la -

V.2

vo - la - rás vo - la - rás

121

Am

V.1

rás vo - la -

8

Volarás

125 C

V.1 rás vo - la - rás

V.2 vo - la - rás vo - la - rás

128 Am

V.1 vo - la rás

V.2 vo - la - rás

132 C F

V.1 no per-dien - do laes - pe-ran - za en - cum-bran - do - tea lo be llo

137 C Em

V.1 in - vi-tan - doa o - tras pa - lo - mas pa - ra queo - cu - pen nues - tro cie - lo vo - la -

C C

V.1 rás vo - o - la -

V.2 vo - la - rás

Q.1

Am

146

V.1

rás

vo - la

Q.1

Q.2

C

150

V.1

rás

vo - la - rás

V.2

vo - la - rás

vo - la - rás

Q.1

Am

153

V.1

vo - la - rás

Q.1

Vuelvo para vivir

Andrés Márquez

Score for Voz, Quena 1, Quena 2, Charango, Guitarra 1, Guitarra 2, and Bajo. The score is in 4/4 time and key of D major. The first system shows the beginning of the piece, with the Charango and Guitarra 1 playing a rhythmic melody, and the other instruments providing harmonic support.



The first system consists of seven staves. The top staff is for the Voice (Voz), followed by two Quenas (Quena 1 and Quena 2), the Charango, Guitarra 1, Guitarra 2, and the Bajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Charango and Guitarra 1 play a rhythmic melody of eighth notes, while the other instruments play sustained notes or rests.

Score for Ch. (Chorus), G.1 (Guitarra 1), and B. (Bajo). The score is in 4/4 time and key of D major. The second system shows the continuation of the piece, with the Chorus playing a rhythmic melody, and the other instruments providing harmonic support.



The second system consists of three staves. The top staff is for the Chorus (Ch.), followed by Guitarra 1 (G.1), and the Bajo (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Chorus and Guitarra 1 play a rhythmic melody of eighth notes, while the Bajo plays sustained notes.

2 Vuelvo para vivir

5

Ch.

G.1

G.2

B.

The piano accompaniment consists of four staves: Chordal (Ch.), Guitar 1 (G.1), Guitar 2 (G.2), and Bass (B.). The music is in G major and 4/4 time. The Chordal part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Guitars provide harmonic support with chords and arpeggios. The Bass line is a simple accompaniment of eighth notes.

A G D/F#

V. vuel - voa ca - sa vuel - vo com - pa - ñe - ra

G D/F#

10 V. vuel - vo mar - mon - ta - ña vuel - vo puer - to

12 C A7 D G

V. vuel - vo sur - sa - lu - do mi de - sier - to

A7 D

14 V. vuel - voa re - na - cer a - ma - do pue - blo

B C D G

V. vuel - vo a - mor vuel - vo

The vocal melody is written on a single staff (V.) in G major. It consists of five lines of music, each with a corresponding lyric. The melody is simple and easy to sing, with a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes. The lyrics are in Spanish and describe the singer's return to life and love.

Vuelvo para vivir

3

18 **D** **G** **G7**

V.

a sa - ciar___ m sed___ de ti___

20 **C** **D** **G** **D**

V.

vuel - vo___ vi - da vuel___ vo___ a vi - vir___ en ti___ pa - ís.

23 **G** **D** **Em** **Bm**

V.

Q.1

25 **C** **A7** **D**

Q.1

A **G** **D/F#**

V.

traí - goen mie - qui - pa - je del___ des - tie - rro___

Q.1

29 **G** **D/F#**

V.

a - mis - tad___ fra - ter - na deo - tros sue - los. ___

31 **C** **A7** **D** **G**

V.

a - tras de - jo pe - nas y___ des - ve - los. ___

4

Vuelvo para vivir

33

V.

vuel - vo por — vi - vir — de nue - vo en - te - ro —

B

V.

vuel - vo — a - mor vuel - vo —

37

V.

a sa - ciar — m sed — de ti —

39

V.

vuel - vo — vi - da vuel — vo — a vi - vir — en ti — pa - ís.

42

V.

Q.1

Q.2

44

Q.1

Q.2

Vuelvo para vivir

5

46

Q.1

Q.2

G D Em Bm

48

Q.1

Q.2

C A7 D

A

V.

G D/F#

ol - vi - dar ___ por ju - bi - lo ___ no quie - ro ___

52

V.

G D/F#

el a - mor ___ de mi - les quees - tu vie - ron ___

54

V.

C A7 D G

pi - do cl - ri - dad ___ por los ___ mis - te - rios

56

V.

A7 D

ol - vi - dar ___ el tris - te des - con - sue - lo ___

6

Vuelvo para vivir

B

V.

vuel - vo a - mor vuel - vo

V.

a sa - ciar m sed de ti

V.

vuel - vo vi - da vuel vo a vi - vir en ti pa - ís.

V.

Q.1

Q.1

A V.

ba - joel ros - tro nue - vo de ce - men - to

V.

vi - veel mis - mo pue - blo deha - ce tiem - po

Vuelvo para vivir

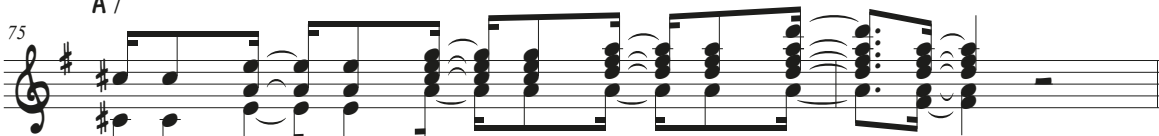
7

73

V. 

es - pe - ran - do si - guen los ____ ham - brien - tos ____

75

V. 

más jus - ti - cia me - nos mo - nu - men - tos ____

B

V. 

vuel - vo ____ a - mor vuel - vo ____

79

V. 

a sa - ciar ____ m sed ____ de ti ____

81

V. 

vuel - vo ____ vi - da vuel ____ vo ____ a vi - vir ____ en ti ____ pa - ís.

84

V. 

vuel - vo vuel - vo vuel vo vuel vo -

Q.1 

87

V. **D** **G** **D**

- a vi - vir en - ti pa - ís. - - - - -vuel -

Q.1

89

V. **Em** **Bm** **C** **A7**

- vo - vuel - -vo vuel vo vuel - vo - -

Q.1

91

V. **D** **G** **D**

- a vi -- vir en ti pa - ís. - - - - -vuel -

Q.1

93

V. **Em** **Bm** **C** **A7** **D**

- vo - vuel - vo - -vo vuel vo - -

Q.1





Equipo de trabajo

David Ponce - entrevista y discografía

Marcelo Córdova - transcripciones

Rodrigo Santa María - transcripciones y edición

Anna Rozkosny - diseño y fotos // fotos Illapu: archivo Illapu

Felipe Roco - producción general

contacto:

felipe.roco.m@gmail.com

rodrigasantamt@gmail.com



PROYECTO FINANCIADO POR EL FONDO PARA EL
FOMENTO DE LA MÚSICA NACIONAL, CONVOCATORIA 2020.