

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**DESPEJANDO HORIZONTES, EN BUSCA DEL SONIDO “MÁRQUEZ TALLEDO”:
ANÁLISIS DE MUSEMAS MELÓDICOS EN LOS VALSES DE EDUARDO MÁRQUEZ
TALLEDO**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN MÚSICA**

AUTORA

CLAUDIA MARIA MANRIQUE URBINA

ASESOR

AURELIO EFRAIN TELLO MALPARTIDA

Lima, 2021

RESUMEN

La relevancia de Eduardo Márquez Talledo, compositor del Callao nacido en 1902, es central para comprender el desarrollo y consolidación de la música criolla peruana del s. XX. De ello da fe la permanencia de su obra en la memoria popular y los múltiples reconocimientos a su legado musical, entre los que destaca de manera especial la declaratoria de su obra como Patrimonio Cultural de la Nación en el año 2017. No obstante, las aproximaciones actuales al estudio de su obra tienen dos falencias principales: primero, ser poco profundas u ofrecer datos diversos que no concilian entre sí; y segundo, no dan cuenta de qué es lo que –en términos musicales– distingue a este compositor. La presente investigación busca llenar estos puntos ciegos en la comprensión del legado de Márquez Talledo, brindando datos fidedignos que concilien la información actualmente dispersa, a la par que identificar cuáles son las características sonoras que conforman su estilo musical. Partiendo del principio que Eduardo Márquez Talledo cuenta con un vocabulario distinguible de recursos estilísticos que –desde el plano de lo melódico– conjuga para brindar identidad a su obra, la presente investigación recoge la postura de Phillip Tagg y Enrique Cámara de Landa para el estudio de la música popular, e identifica ocho musemas (en este caso, figuraciones rítmico-melódicas) que conforman el núcleo de la identidad del sonido “Márquez Talledo”. De esta manera, los resultados de esta investigación permiten saber qué es lo que hace que Eduardo Márquez Talledo tenga un sonido distintivo frente a sus contemporáneos y –partiendo de ahí– volver la mirada hacia una propuesta que tome a su desarrollo musical como criterio central para establecer periodos en su obra. Es momento, pues, de acercarnos a entender la música desde ella misma.

PALABRAS CLAVE: Eduardo Márquez Talledo, música criolla peruana, musemas, estilemas, vales criollos, compositor peruano, análisis musical.

SUMMARY

The relevance of Eduardo Márquez Talledo, Peruvian composer born in Callao at 1902, is central to understanding the development and consolidation of Peruvian Creole music of the s. XX. This is evidenced not only by the permanence of his music in popular memory, but also by the multiple recognitions of his musical legacy, among which the declaration of his work as Cultural Heritage of the Nation, in 2017, stands out in a special way. However, the current approaches to the study of his work have two main flaws: first, they are shallow or offer diverse data that do not reconcile with each other; and second, they do not realize what it is that - in musical terms - distinguishes this composer. This research seeks to fill these blind spots in the understanding of Márquez Talledo's legacy, providing reliable data that reconciles the currently dispersed information, as well as identifying the sound characteristics that make part of his musical style. Starting from the principle that Eduardo Márquez Talledo has a distinguishable vocabulary of stylistic resources that –from the melodic level– combines to provide identity to his work, this research adopts the position of Phillip Tagg and Enrique Cámara de Landa for the study of popular music, and identifies eight *musemas* (in this case, rhythmic-melodic figurations) that make up the core of the identity of the “Márquez Talledo” sound. In this way, the results of this research allow us to know what it is that makes Eduardo Márquez Talledo have a distinctive sound compared to his contemporaries and - starting from there - turn our gaze towards a proposal that takes his musical development as the central criterion for establishing periods in his work. It is time, then, to get closer to understanding music from itself.

KEY WORDS: Eduardo Márquez Talledo, Peruvian Creole music, *musemas*, stylemas, Creole waltzes, Peruvian composer, musical analysis.

DEDICATORIA

*A mis padres, María y Ernesto,
porque me han dado alas para salir al mundo
y un lugar seguro al cual siempre puedo volver.*

*A mi hada de los bosques, mi abuelita Amelia,
porque tu amor trasciende todo,
sé que allá en el cielo estás celebrando conmigo.*

*A mi querido maestro, Adolfo Zelada Artega,
porque me guiaste sabiamente en este camino de amar la música criolla;
me dijiste “hazme sentir orgulloso de ti”, y voy a cumplir mi promesa contigo.*

*A mis amados Gabriel y Gastón,
porque ustedes son mis aliados perfectos,
su amor incondicional es la energía y felicidad para seguir creciendo juntos.*

*Y no voy a dejar de dedicártelo a ti, Claudia del 2012,
porque te arriesgaste, porque lo soñaste, porque venciste al miedo,
porque demostraste que, como dice Raúl Valdivia...*

“los sueños que se logran son los que uno construye”.

AGRADECIMIENTOS

Soy el tipo de persona que, desde que inició la carrera, ya vivía soñando feliz con cuál sería la tesis con la que sustentaría su licenciatura. Es por ello que este trabajo no empezó un año atrás, sino que ha venido madurando poco a poco y han sido muchas las personas que han aportado en él.

En primer lugar, quiero empezar agradeciendo a mi asesor Aurelio Tello Malpartida, por su inigualable guía y contención. Nunca voy a olvidar cuando, una vez en clase, lanzó la pregunta “y, ¿qué es lo que hace que Felipe Pinglo **suene a** Felipe Pinglo y no a Chabuca Granda?”. El salón quedó en silencio, y yo inmediatamente pensé “¡esto es lo que aún tenemos que saber para muchos compositores peruanos!”. Su guía ha sido fundamental, porque desde un primer momento entendió todo. Entendió mis dudas, mis procesos, mis preguntas y las cosas que me hacían ilusión. Él vio con claridad lo que yo apenas intuía y se abocó a acompañarme en este proceso, brindándome las herramientas para llegar a ello. En definitiva, no pude haber tenido mejor asesor que él.

Asimismo, quiero agradecer de manera muy especial a todos los descendientes de Eduardo Márquez Talledo. Ustedes me han recibido en su familia con una apertura y cariño mil veces más grandes del que siquiera pude imaginar. Muchas gracias, Humberto y Toti Márquez Astudillo, conversar con ustedes es un placer. Sus voces, sus recuerdos y sus experiencias son fundamentales en la continuidad del legado de su querido padre. Gracias también a Roxana Márquez Arriaga; en verdad, no imaginé que ese día –cuando tímidamente llamé a APDAYC a tentar la suerte de poder realizar algunas consultas– me iba a encontrar con el regalo de conocerte y que, gracias a tu gran voluntad y desinteresado apoyo, me confíes el acceso a los archivos oficiales. Me has hecho un gran honor, el que agradezco. Muchas gracias también, querida Myriam Márquez Zevallos, por las tantas horas que hemos compartido navegando a profundidad en el archivo familiar, descubriendo y

sorprendiéndonos juntas a cada paso. Tu confianza y apertura han sido fundamentales para que esta investigación sea realidad. Admiro mucho tu tesón para difundir la obra de tu abuelo y dar vida al centro musical que lleva su nombre. Como siempre te he dicho, esta investigación les pertenece a ustedes.

No quiero dejar de agradecer a todas las personas que, con su gran amor y complicidad, me han acompañado todos estos años de educación superior. Primero a mis padres María Urbina y Ernesto Manrique, porque no sé cómo, pero ustedes siempre lo hicieron posible. Gracias por la confianza absoluta, por dejarme ser y por guiar sabiamente, con amor y respeto. Muchas gracias a mis hermanos Christian y Andrés, por escuchar una y otra vez todas mis peripecias al hacer esta investigación. Y a mi abuelita Amelia, que me ve desde el cielo.

Muchas gracias a mis amigos “los criollos”, Alex, Lessia, Carlos Alberto, Yvan, José Miguel, Jonathan, Eliana y Carlos. Gracias por llevarme al Tipuani, por intercambiar y tocar mucha música (cuanto menos “comercial”, mejor), y por tantas noches de centros musicales y jaranas compartidas. Juntos hemos descubierto que la música criolla es mucho más que lo que se escucha en radios, que hay todo un mundo musical por seguir honrando, conociendo y difundiendo.

Gracias también a mis profesores, profesoras, amigas y amigos de la especialidad de Música PUCP, ha sido tremendo placer compartir aulas, dudas, risas y crecer musicalmente con ustedes.

Gracias a mi maestro Adolfo Zelada Arteaga, porque él en particular me acercó a la obra de Márquez Talledo y me enseñó a apreciarla. Es gracias a él, y a otros músicos, recopiladores e investigadores como Wendor Salgado con La Catedral del Criollismo, Renzo Gil, Carlos Hidalgo y otros, que la obra de Márquez Talledo vence el paso del tiempo y trasciende a nuevas generaciones.

Quiero agradecer a Daniel Alejos por regalarme el acceso a su muy completa colección de revistas, apuntes y libros de música criolla. Ello, y las palabras compartidas, ampliaron mi mirada y enriquecieron este trabajo.

Gracias a Juan Pareja por darme la mano en la primera versión de las transcripciones de esta investigación. Si no fuera por ti, hubiera demorado el doble.

Finalmente, agradezco a Gabriel Vizcarra porque ha vivido conmigo cada paso de mis últimos años de estudios y de esta investigación, siendo el compañero y colega ideal... y por supuesto, también agradezco a mi Gastón. Gracias, queridos míos, por acompañarme en cada amanecida y por tanto apoyo incondicional en este proceso. Prometo que, ahora, ya nos iremos a dormir más temprano.



ÍNDICE

RESUMEN	i
SUMMARY	ii
DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: MIRANDO EL HORIZONTE	6
1.1. Balance preliminar: Avances desde la academia para al estudio y comprensión de la música criolla peruana en la actualidad.....	6
1.2. Aproximándose a la obra de Eduardo Márquez Talledo: Qué y cuánto se sabe de ella al día de hoy.	9
CAPÍTULO II: EL LEGADO MUSICAL DE MÁRQUEZ TALLEDO	18
2.1. Apuntes contextuales para la comprensión del desarrollo artístico y la producción musical de Eduardo Márquez Talledo	18
2.2. Entre la transmisión oral, la práctica y la retroalimentación: Una primera aproximación a la musicalidad de Eduardo Márquez Talledo.....	30
2.3. Características del corpus compositivo de Eduardo Márquez Talledo: Comprendiendo el desarrollo de su obra, periodos, características y temáticas	39
2.3.1. Tamaño de la obra de Eduardo Márquez Talledo y distribución de su productividad a lo largo del tiempo.	40
2.3.2. Diversidad de la obra de Eduardo Márquez Talledo: musicalidad, géneros y temáticas abordadas por el compositor	48
2.3.3. Los vales de Eduardo Márquez Talledo	56
2.3.3.1. Tamaño de la obra valsística verificable del autor	56
2.3.3.2. Principales temáticas expuestas en los vales del compositor	57
2.3.3.3. Hacia la delimitación de etapas dentro de la producción valsística de EMT y la comprensión de su ruta compositiva dentro de este género.	69
CAPÍTULO III: EL SONIDO MÁRQUEZ TALLEDO: UNA APROXIMACIÓN A LA IDENTIDAD ESTILÍSTICA DEL COMPOSITOR DESDE EL ANÁLISIS DE SUS MELODÍAS.....	73

3.1. Sobre la importancia de aproximarse al análisis de la música popular desde sus propios elementos: al encuentro de la melodía y los musemas.	73
3.2. Definiendo la identidad del sonido “Márquez Talledo”: principales musemas rítmico-melódicos hallados en los valeses del compositor.	76
3.3. Análisis detallado de musemas y su presentación en los valeses.....	85
3.3.1. <i>Vivir sin ser amado</i> (1919).....	85
3.3.2. <i>Alma de mi alma</i> (1927).....	87
3.3.3. <i>Ventanita</i> (1935)	92
3.3.4. <i>Rosal marchito</i> (1937).....	96
3.3.5. <i>Serenata en el barrio</i> (1938).....	98
3.3.6. <i>¿Para qué?</i> (1938).....	100
3.3.7. <i>Mi primera elegía</i> (1938).....	103
3.3.8. <i>Callao (Puerto mío)</i> (1938).....	107
3.3.9. <i>Rosas de mi jardín</i> (1938).....	110
3.3.10. <i>Dulce prisión</i> (1940).....	114
3.3.11. <i>Te vi una vez</i> (1940).....	118
3.3.12. <i>Nube gris</i> (1940).....	122
3.3.13. <i>Dame una ilusión</i> (1942).....	126
3.3.14. <i>Vivir y soñar</i> (s/f) (mediados de la década de 1940)	130
3.3.15. <i>Desconsuelo</i> (1947).....	133
3.3.16. <i>Me tienes en la luna</i> (1955).....	137
3.3.17. <i>Orquídea blanca</i> (1959).....	142
3.3.18. <i>Yo no niego</i> (1961).....	146
3.3.19. <i>Cuando se pierde un amor</i> (1968).....	149
CONCLUSIONES	152
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163
ANEXOS.....	168
Anexo N°1 - Línea de Tiempo biográfica: Eduardo Márquez Talledo	168
Anexo N°2 – Fotografías del apéndice “Taquigrafía musical” del libro <i>Método de guitarra</i> , Eduardo Márquez Talledo (1973).....	170
Anexo N°3: Partitura de <i>Vivir sin ser amado</i> (1919).....	178

Anexo N°4: Partitura de <i>Alma de mi alma</i> (1927).....	180
Anexo N°5: Partitura de <i>Ventanita</i> (1935).....	182
Anexo N°6: Partitura de <i>Rosal marchito</i> (1937).....	184
Anexo N°7: Partitura de <i>Serenata en el barrio</i> (1938).....	186
Anexo N°8: Partitura de <i>¿Para qué?</i> (1938).....	188
Anexo N°9: Partitura de <i>Mi primera elegía</i> (1938).....	191
Anexo N°10: Partitura de <i>Callao (Puerto mío)</i> (1938).....	193
Anexo N°11: Partitura de <i>Rosas de mi jardín</i> (1938).....	198
Anexo N°12: Partitura de <i>Dulce prisión</i> (1940).....	200
Anexo N°13: Partitura de <i>Te vi una vez</i> (1940).....	202
Anexo N°14: Partitura de <i>Nube gris</i> (1940).....	204
Anexo N°15: Partitura de <i>Dame una ilusión</i> (1942).....	206
Anexo N°16: Partitura de <i>Vivir y soñar</i> (s/f) (década de 1940).....	208
Anexo N°17: Partitura de <i>Desconsuelo</i> (1947).....	210
Anexo N°18: Partitura de <i>Me tienes en la luna</i> (1955).....	212
Anexo N°19: Partitura de <i>Orquídea blanca</i> (1959).....	214
Anexo N°20: Partitura de <i>Yo no niego</i> (1961).....	216
Anexo N°21: Partitura de <i>Cuando se pierde un amor</i> (1968).....	218

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, la música criolla peruana –en tanto manifestación artístico musical– sigue presente en el imaginario cultural cotidiano y en el marco de diferentes festividades nacionales, ya sea a través de una relación tangencial “que aparece más como un símbolo identitario” (Lloréns & Chocano, 2009, p. 240) o por intermedio del consumo deliberado que algunos grupos sociales hacen de ella. De manera independiente de las condiciones de su consumo, pareciera existir un consenso general en el que se cree que la música criolla “es” un conjunto de canciones ejecutadas o compuestas por personajes específicos que se han erigido, con el paso de los años y por diversas razones, como referentes centrales de lo criollo. En buena cuenta, y parafraseando el discurso que sustenta esta percepción, ¿quién se atrevería a decir que Chabuca Granda no es parte de la música criolla? ¿Qué Felipe Pinglo no es criollo, sino criollazo? ¿Qué *La Flor de la Canela* no es pieza fundamental en el valse peruano?

De manera independiente de los grandes aportes de estas figuras importantes de la canción popular, esta mirada extendida evidencia una perspectiva reduccionista –modelada desde distintos frentes y cimentada a través de los medios de comunicación– que ve a la música criolla como un conjunto estático y específico de piezas musicales, compositores e intérpretes que aparenta estar plenamente representado en el repertorio que se escucha cotidianamente, de 12 m. a 2 pm, en algunas radioemisoras nacionales, bajo el rótulo de música del recuerdo. Sin embargo, ¿es realmente este conjunto todo (o casi todo) el acervo musical criollo peruano? ¿Qué otras figuras importantes contribuyeron a dar forma y definir el género de lo que hoy entendemos como música criolla? Y más importante aún ¿qué se sabe de ellas y cuánto conocemos acerca de su obra musical al día de hoy?

Una aproximación rigurosa y metódica al estudio y experimentación de la música criolla peruana permite constatar rápidamente que existen otros intérpretes, repertorio, compositoras y compositores que no necesariamente están en el *star system*¹ de la radio y televisión actual, así como tampoco se encuentran en el discurso oficial sobre lo que es la música criolla, sino que el conocimiento sobre estas *otras músicas y otros compositores o compositoras* discurre al interior de centros musicales, peñas, cofradías amicales y espacios familiares² con una lógica muy distinta a la de los medios masivos de comunicación.

Uno de esos personajes es Eduardo Márquez Talledo, compositor chalaco tenido en muy alta estima por los públicos, intérpretes, compositores, compositoras y cantantes que actualmente concurren a dichos espacios. Su reputación como figura importante en la música criolla es de tal envergadura que trasciende estos ámbitos, principalmente a causa del profundo éxito comercial que tuvo su valse *Nube gris*— estrenado en Radio Grellaud (posteriormente llamada Radio Lima) en el año 1940— tanto en territorio peruano como en el extranjero, llegando a ser grabado en diferentes idiomas y estilos por artistas internacionales como Pedro Infante, Olimpo Cárdenas, Paul Mauriat, Los Panchos, entre otros (Archivo Familiar "Eduardo Márquez Talledo", 2020). El triunfo rotundo de dicha composición tuvo como consecuencia que Eduardo Márquez Talledo fuera el primer compositor peruano que recibiera regalías por sus composiciones, dada su afiliación como socio al SADAIC – Sociedad Argentina de Autores y compositores de Música en el año 1950 (DPCI - Ministerio de Cultura del Perú, 2017, p. 4).

¹ Lloréns y Chocano denominan como tal a un grupo de cantantes, intérpretes y compositores que se ha visto favorecido –por distintos motivos– por una larga y conocida trayectoria en espacios mediáticos y de comunicación radial (Lloréns & Chocano, 2009, p. 49) dentro de los cuales están personalidades reconocidas por un amplio público, tales como Chabuca Granda, Felipe Pinglo, Eva Ayllón, Óscar Avilés, El Zambo Cavero, Lucía de la Cruz, entre otros. La predominancia de dichas figuras en el discurso oficial mediático en torno a la música criolla es tal que termina por invisibilizar a los actores contemporáneos a dichas figuras y a aquellos incluso anteriores.

² Al conjunto de estos espacios se denominará en adelante, a efectos de la presente investigación, *espacios criollos autogestionados*, definiéndolos como todo espacio colectivo – de carácter institucional o no – donde en la actualidad se ejerce la práctica musical del género criollo fuera del circuito mediático y comercial.

Son muchos los calificativos que en la memoria popular se refieren al autor, siendo el más extendido el considerarlo como el compositor emblemático del Callao. Al respecto, el reconocido compositor Manuel Acosta Ojeda indica que la importancia de Eduardo Márquez Talledo es tal que, así como Felipe Pinglo Alva simbolizó un primer momento de reacción e innovación de la canción costeña ante la entrada de ritmos foráneos y nuevos medios de reproducción musical masivos, Márquez Talledo fue un segundo paso fundamental en la innovación de la canción criolla que se origina desde el Callao hacia la década de 1930 con valeses como *Rosas de mi jardín*, *Rosal marchito*, *Ventanita*, entre otros (Acosta Ojeda, Batallas de la canción costeña - Primeros triunfos, s/f).

Esta verdad compartida al interior de los círculos criollos ha aunado esfuerzos por otorgar estatus y reconocimiento público a la obra del compositor, lo que culminó en la declaración de su obra musical como Patrimonio Cultural de la Nación el 23 de octubre del año 2017 mediante Resolución Viceministerial N°202-2017-VMPCIC-MC.³ No obstante, los avances reseñados y las diversas vías de aproximación realizadas a la obra de Eduardo Márquez Talledo, llama la atención la ausencia de una mirada académica que –desde la musicología– permita describir y catalogar la obra de este compositor. En otras palabras, se sabe que fue un compositor de gran importancia, pero no qué constituye el núcleo vital de la identidad de su obra musical; se desconoce, pues, qué es lo que hace que –en términos musicales– Eduardo Márquez Talledo sea *él* y se distinga de otros compositores como Felipe Pinglo, Pablo Casas, Manuel Acosta Ojeda, Mario Cavagnaro, entre otros. Esta es la tarea pendiente de esta y muchas investigaciones en Perú.

En dicha línea, el objetivo general de esta investigación es profundizar en el conocimiento en torno a la obra de Eduardo Márquez Talledo, partiendo desde una mirada

³ La mencionada declaración se da luego de un proceso iniciado en el año 2016 por la Dirección Desconcentrada de Cultural del Callao y que contó con el apoyo de la familia del compositor, el Gobierno Regional del Callao, Municipalidades distritales de la provincia constitucional y otros actores públicos y sociales.

amplia que realice un balance sobre aquellos aspectos ya abordados en la obra del compositor, identificando los puntos ciegos en ella y buscar responderlos.

Los objetivos específicos propuestos son, en primer lugar, revalorar el legado composicional de Eduardo Márquez Talledo desde una perspectiva que permita comprender aquellos aspectos que –siendo de carácter biográfico y contextual– son transversales a su obra, dando forma al desarrollo artístico y la producción musical del compositor. En específico, se busca brindar un primer panorama de los condicionamientos –musicales y extra musicales– a través de los cuales Eduardo Márquez Talledo forjó su musicalidad e identidad como compositor.

El segundo objetivo específico es brindar información fidedigna respecto a las características del corpus composicional de Eduardo Márquez Talledo –en términos de tamaño, periodos, características y temáticas– a través del análisis cruzado y consensuado entre las diversas fuentes que brindan luces sobre su obra y que a la fecha se encuentran dispersas. Como tercer y último objetivo específico, la presente investigación busca aproximar la identidad estilística del compositor tomando como punto de entrada uno de los componentes musicales centrales en toda composición: la melodía.⁴ En ese sentido, el presente trabajo busca realizar un análisis sistemático y comparativo de piezas representativas⁵ del corpus compositivo de Eduardo Márquez Talledo, con el propósito de arribar a la delimitación de los musemas⁶ melódicos que forman parte del vocabulario

⁴ La melodía constituye un aspecto central en toda obra musical, no solo porque de ella se desprende una serie de implicaciones musicales —como la conformación de sus posibles progresiones armónicas, su relación con el texto u otras— sino especialmente porque esta es el primer elemento con el que los oyentes interactúan en el proceso de apreciación y familiarización con la obra musical. Sobre la importancia de la melodía para la comprensión de la identidad de un hecho sonoro, se profundizará en el tercer capítulo de la presente investigación.

⁵ El detalle respecto a los criterios de selección de las piezas que integran el universo analizado en esta investigación se aborda en el tercer capítulo.

⁶ La presente investigación toma el concepto de musema desde la perspectiva de Philip Tagg y en estrecha relación con la noción de estilema propuesta por Enrique Cámara de Landa. Este punto será desarrollado con mayor amplitud en el tercer capítulo de la investigación.

distinguible de recursos conjugables por el compositor, constituyendo así el núcleo de identidad melódica de su obra.

La presente investigación es relevante para la comunidad académica y musical peruana en tres sentidos. En primer lugar, pone en evidencia la existencia de un acervo cultural invisibilizado por la lógica del mercado musical, la radiodifusión y el discurso oficial imperante en torno a la canción criolla. De esta manera, se muestra la heterogeneidad musical, estilística y temática de la canción criolla a lo largo de la historia.

En segundo lugar, resalta la importancia de conocer el repertorio de los compositores de música popular peruana –y sus contenidos– desde una perspectiva propiamente musical, profundizando en comprender el lenguaje, recursos y estilos de composición que forman parte del Patrimonio Cultural Inmaterial Peruano. De esta manera, apunta a la necesidad de incorporar nuevos criterios en la implementación de estrategias de salvaguarda, los que deben responder a sus características intrínsecas, sus formas actuales de reproducción y socialización, y llamando la atención sobre la necesidad de diseñar alianzas que –aunando esfuerzos desde el Estado Peruano, la academia y la sociedad civil– procuren la salvaguarda de los repositorios materiales⁷ y fonográficos incorporando, a su vez, las voces y deseos de sus propios actores. En tercer y último lugar, esta investigación es relevante porque permite aproximarse a los aspectos propiamente musicales de la obra de Eduardo Márquez Talledo, contribuyendo a que ella pueda ser comprendida y apreciada por nuevas generaciones de músicos profesionales, aficionados y público en general.

⁷ Entendiendo por ello a los cancioneros, compendios de manuscritos, partituras, compendios de revistas, colecciones particulares, entre otros.

CAPÍTULO I: MIRANDO EL HORIZONTE

1.1. Balance preliminar: Avances desde la academia para el estudio y comprensión de la música criolla peruana en la actualidad

El punto de partida de la presente investigación busca realizar un balance en torno al estado del conocimiento respecto a las características propiamente musicales de la música criolla peruana y –dentro de ella– la especificidad de la obra de Eduardo Márquez Talledo.

Sobre la música criolla existe un extenso número de publicaciones de tipo muy variado, que van desde el relato personal y la crónica periodística hasta la perspectiva académica. Uno de los textos de más larga data y que inicia la incorporación de la música popular en el campo de los estudios académicos es el de Renato Romero (1985), en el que propone una perspectiva general para la música criolla peruana que abarca de fines del siglo XIX hasta finales de la década de 1950. En ella, y desde la denominación de “música criolla popular”⁸, reseña su origen, etapas y compositores señalando la existencia de al menos tres etapas en el desarrollo de la música criolla en Lima: a) la Guardia Vieja, b) la etapa crítica, citando a Basadre (1968), y c) una tercera etapa sin nombre propio que, según indica, surge en la década del ’50.⁹

De manera independiente de dicho avance, es preciso mencionar que el texto carece de una perspectiva que se aproxime a la música criolla desde lo propiamente musical. En

⁸ Aunque el autor no es explícito en su definición, del texto se deduce que habla sobre los géneros musicales aceptados y desarrollados “por las clases bajas y de menos recursos desde finales del siglo XIX” (Romero, 1985, p. 257), a saber: el vals, la polka, la marinera y las formas musicales afroperuanas sin especificar más.

⁹ Si bien el texto constituye una primera aproximación valiosa, es importante anotar que, aunque reclama para sí hablar de “la música criolla popular” desde una perspectiva amplia, en la práctica gira específica y extensamente en torno al vals criollo, dejando en estado de subordinación a otros géneros asociados a su entender a los que trata de manera muy superficial. Ello genera que su propuesta de clasificación temporal sobre la música criolla – la que se propone con carácter englobante – en la práctica responda únicamente a las que corresponden al desarrollo del vals.

otras palabras, si bien aporta señalando un *corpus* de repertorio¹⁰ y compositores asociados a determinadas etapas,¹¹ fuera de la mención a “nuevas tendencias y estilos musicales” (Romero, 1985, p. 260) no aborda de manera específica las características de dicha música, lo que impide conocer aspectos musicales y el desarrollo de estos repertorios a lo largo del tiempo.

Un segundo texto es *De la guardia vieja a la generación de Pinglo: música criolla y cambio social en Lima 1900-1940* de Lloréns (1986). En este libro el autor muestra algunas coincidencias con Romero, específicamente para la delimitación de etapas de desarrollo de la música criolla.¹² Sin embargo, la diferencia sustancial entre ambas posturas es que Lloréns busca brindar una aproximación al entendimiento de la música criolla a través de “criterios más sistemáticos” (1986) los que, para él, se encuentran en la comprensión del contexto histórico y social en el que se desarrolló la producción musical criolla.¹³ Desde su postura, para comprender el desarrollo de las distintas etapas de la música criolla y, a su vez, al contenido musical en sí, es preciso mirar no necesariamente a la música, sino hacia los cambios urbanos y tecnológicos que experimenta la población popular limeña, producto de la modernización.

Tanto la obra de Romero como la de Lloréns, si bien sitúan a los productos musicales en un determinado contexto, como una vía para mejorar la comprensión de estos, se alejan del estudio del producto musical en sí. Ambas obras inician una tendencia que busca

¹⁰ Como el de las grabaciones de los discos de Montes y Manrique en 1911 como “una evidente señal de que, a principios de siglo, ya se había constituido un repertorio criollo de considerable volumen y aceptación popular” (Romero, 1985, p. 258)

¹¹ Como Felipe Pinglo Alva, Laureano Martínez Smart, Pablo Casas, Pedro Espinel, Samuel Joya y Carlos Saco como compositores asociados al “periodo crítico”, y por otro lado Chabuca Granda, Luis Abelardo Núñez, Lorenzo Humberto Sotomayor, Manuel Acosta Ojeda, Polo Campos y Alicia Maguiña como compositores de la década del 50 y posteriores.

¹² Pensadas para el periodo 1900 – 1940, que son a su entender: a) La Guardia Vieja (fines del s. XIX a 1920), b) El periodo crítico (1920 a 1925), y c) La Generación de Pinglo (1925 en adelante).

¹³ El autor establece una distinción clara entre “música popular costeña” y “música criolla”, siendo esta “la música producida y consumida por las clases populares de la ciudad de Lima, constituida básicamente por dos géneros: el vals y la polca” (Lloréns, 1986). No obstante, el texto no es explícito en mencionar bajo qué criterios se sostiene dicha distinción y asignación de géneros musicales como propias de la “música criolla”.

comprender a los fenómenos musicales desde factores alrededor de la música y no a través de la música misma, lo que deja un vacío en la reflexión académica posterior en torno al conocimiento técnico del repertorio criollo y sus procesos de formación.¹⁴

La perspectiva desarrollada por Lloréns se actualiza y consolida hacia el año 2009 (Lloréns & Chocano, 2009), cuando realiza una aproximación sistemática al análisis del valse popular limeño. En dicha publicación se sintetizan y recogen varias de las ideas previamente desarrolladas por Lloréns con relación al valse y los procesos sociales que dan cauce a su desarrollo. Tiene como aporte principal realizar el primer intento de ordenamiento y comprensión de la situación del valse criollo posterior a 1960, que es donde los estudios previos detienen su teorización.¹⁵

Según los mencionados autores, de 1960 en adelante se produce la declinación del valse criollo en tanto proponen que no sólo existe un descenso considerable en la “difusión por los medios masivos así como en la cantidad de obras creadas y en las ocasiones públicas para presenciar esta actividad” (Lloréns & Chocano, 2009, p. 189) sino también un cambio en los patrones de consumo de la música criolla, la que deja de ser consumida a nivel masivo y se recluye en lo que los autores denominan “prácticas aisladas entre sí”.

Lo anteriormente mencionado pone en evidencia el escaso interés de los autores para comprender las prácticas grupales específicas que se tejen alrededor de la música criolla a inicios del S. XXI. En otras palabras, los autores minimizan las prácticas musicales de

¹⁴ Es importante destacar que Lloréns Amico sí llega a realizar una aproximación a lo que él denomina “el aspecto específicamente musical de la producción criolla” (1986) pero entiende por ello únicamente un análisis de los textos o análisis literario sobre la lírica popular y no diserta sobre los sonidos y sus relaciones.

¹⁵ En ese sentido, los autores reformulan la delimitación de etapas: a) Guardia Vieja (1895 - 1925), b) Modernización y Época de Oro (1925 - 1965) y c) Declinación (1965 - 2009). Es importante anotar que esta categorización pone en evidencia una inclinación de los autores para entender el desarrollo de una práctica musical no desde la música en sí y su devenir, sino en relación con los factores externos que circundan a dicha práctica. Esto, en buena cuenta, visibiliza que los autores entienden a la música como una suerte de producto subordinado que depende de los condicionamientos sociales, económicos y técnicos de la época.

inicios del s. XXI que se dan por vías no masivas¹⁶ y omiten la evidencia empírica (disponible cuando el libro fue publicado y consolidada en la actualidad) que apunta hacia una organización sistemática de la práctica musical criolla en un conjunto de actividades musicales interrelacionadas de carácter constante que –aunque no visibles a nivel masivo– se ejecutan por canales alternos.

En el estado actual del conocimiento académico en torno a los compositores de música criolla y sus repertorios, el panorama indica un avance general que busca comprender dichos fenómenos desde una perspectiva que asume la existencia de grandes grupos de compositores que son homologables entre sí. Ello va en detrimento de una posición académica que privilegie la investigación específica sobre las características musicológicas de la obra de los diferentes compositores criollos. En ese sentido, los estudios en la actualidad suelen centrar su atención en dos grandes hornadas de compositores que van desde finales del s. XIX a mediados del s. XX: a) la Guardia Vieja,¹⁷ y b) la generación de Pinglo.¹⁸

1.2. Aproximándose a la obra de Eduardo Márquez Talledo: Qué y cuánto se sabe de ella al día de hoy.

En lo que respecta al estado del conocimiento actual de las investigaciones realizadas por la academia en torno a la obra de Eduardo Márquez Talledo, prima una aproximación biográfica como la realizada por Manuel Zanutelli. Dicho autor realiza una reseña en la que

¹⁶ En ese sentido, la constatación de que la música criolla no se reproduce de manera masiva por los canales oficiales de radiodifusión y televisión implica necesariamente, a juicio de los autores, que la música criolla está decayendo

¹⁷ Al respecto, Lloréns define a la Guardia Vieja como músicos y compositores de extracción popular –artesanos y obreros– con escasos conocimientos formales o técnicos sobre la composición, siendo esta una actividad que no les reportaba beneficios económicos por su labor artística y con escaso interés por registrar oficialmente sus obras, en los que el aprendizaje de las nuevas piezas musicales se daba directamente del compositor al intérprete en el espacio de la jarana (1983, p. 32).

¹⁸ En ese sentido, es tarea pendiente el realizar una aproximación a los compositores de la última mitad del s. XX e inicios del s. XIX.

se incluyen datos anecdóticos de la vida del compositor y se le ubica como parte de una generación de compositores que denomina “Letristas del 900” (Zanutelli, 1999, p. 30).

La información disponible en la actualidad permite afirmar que Márquez Talledo nace el 25 de febrero de 1902 en la Provincia Constitucional del Callao, en el seno de una familia obrera con limitados recursos económicos. El compositor no pudo culminar sus estudios secundarios (DPCI - Ministerio de Cultura del Perú, 2017, p. 2)¹⁹ por tener que colaborar con la economía familiar a través de diversos oficios tales como mecánico, ebanista, ayudante de calderero, entre otros (Zanutelli, 1999, p. 38).

Un aspecto poco explorado en las investigaciones realizadas a la fecha es el conocimiento de cómo se consolidó la formación musical del compositor. Si bien Gérard Borrás (2012) realiza una mención directa a Eduardo Márquez Talledo como integrante de un grupo de músicos profesionales que trabajaron en orquestas o para la radio, no especifica si con el término *músico profesional* (2012, p. 53) se refiere a músicos con conocimientos formales, a personas con destreza y oficio en la música o a artistas que cobraban por sus actividades. Al hablar de la formación musical del compositor se suele indicar como referente temprano a su propia familia y, posteriormente, su labor como *luthier* de guitarras (DPCI - Ministerio de Cultura del Perú, 2017, p. 2), lo que permite inferir cierto conocimiento especializado en torno a la música, aun cuando no es posible saber el tipo o grado del mismo.

De esta manera, las investigaciones en torno a Márquez Talledo no dan mayores luces sobre el grado o tipo de instrucción musical que tuvo, no siendo posible afirmar si el compositor adquirió conocimientos musicales por vía académica o vías alternativas.

Partiendo de su condición de persona perteneciente al estrato popular, no es posible afirmar *a*

¹⁹ El informe realizado por la Dirección de Patrimonio Cultural Inmaterial para la declaratoria de la obra de Eduardo Márquez Talledo como Patrimonio Cultural de la Nación es un avance importante en el conocimiento específico sobre el compositor. Dicho informe –si bien no constituye un trabajo académico– es una de las recopilaciones de hechos y datos verificados más importantes realizados a la fecha, permitiendo así contextualizar el aspecto histórico de la obra de Eduardo Márquez Talledo.

priori que el compositor en mención haya contado con una preparación musical amplia, lo que es señalado por Rohner como lo que se asume la situación general de los compositores populares a inicios del s. XX (1900-1930) (2018, p. 251), que son precisamente las décadas en las que Eduardo Márquez Talledo nace e incursiona en la composición. No obstante, sí existen indicios de que el compositor poseía conocimientos musicales al menos incipientes, ya que en su cuaderno personal de composiciones es posible encontrar, además de las letras, pequeños pentagramas que constituyen –como denomina el autor– una escritura rudimentaria para algunos pasajes de sus piezas musicales (p. 252).

Fuera de los datos de carácter biográfico hallados, se constata que Eduardo Márquez Talledo no es un compositor que fuera especialmente beneficiado con la atención de los investigadores que, desde mediados de 1950 en adelante, se encuentran abocados al estudio del mundo musical criollo. En ese sentido, obras canónicas como el estudio de Renato Romero (1985) y el libro *El Waltz y el vals criollo* de César Santa Cruz Gamarra (1977), si bien aportan a la comprensión de la situación general de la época en la que se desenvuelve el compositor, no realizan mención alguna al mismo.

Ante la ausencia de estudios académicos que busquen comprender la especificidad de la obra de Eduardo Márquez Talledo,²⁰ es necesario acercarse a ella desde una mirada amplia que sitúa a este compositor como parte de un movimiento y época. De tal manera, el punto de partida implica asumir que las características musicales de la obra de Eduardo Márquez

²⁰ Lo que –entre otras razones– puede deberse a la predominancia de la figura de Felipe Pinglo y del mito creado en torno suyo, el que termina por invisibilizar a los compositores contemporáneos al punto en el que se asienta la idea de un colectivo homogéneo entre sí en el que las particularidades musicales, apreciaciones estéticas y preferencias literarias se tornan invisibles. La figura de Felipe Pinglo Alva ha cobrado, a lo largo de los años, tal fuerza gravitatoria que buena parte de la producción académica de finales del s. XX y en estos años del s. XXI le ha otorgado un lugar privilegiado, llegando incluso al punto de existir una suerte de “mito Felipe Pinglo”, el que actúa en desmedro de otros compositores contemporáneos (Santa Cruz Gamarra, 1977, pp. 176-177). En ese sentido, es tarea urgente para el músico e investigador de nuestros días no sólo romper el mito en torno a las actuales figuras que predominan en el discurso sobre la canción criolla, sino el volver la mirada hacia la generación de compositores de inicios a mediados del s. XX que no se circunscriben en la denominada Guardia Vieja, aproximándose a los objetos sonoros de dicha época, para ver qué es lo que ellos pueden decirnos sobre la formación y desarrollo del estilo y lenguaje musical propio de las poblaciones limeñas de 1920 a 1950.

Talledo – en el estado actual del desarrollo de la investigación académica – pueden ser similares a aquellas que tipifican a la denominada “Generación de Pinglo”.²¹

Un aspecto resaltante en este grupo de compositores es la facilidad con la que adaptan sus propias creaciones a los estilos foráneos predominantes, consolidando así una práctica indistinta y flexible entre música local y ritmos extranjeros, proceso mediante el cual –tal como indica Lloréns– van incorporando algunas de las características de los lenguajes musicales²² de los géneros de moda a su propia producción (1983, p. 47). Producto de dicha práctica flexible es que se insertan innovaciones dentro de la música criolla, como la ampliación y diversificación del universo armónico y cambios en la estructura formal de las piezas (Lloréns & Chocano, 2009, p. 133).²³

La primera mención explícita que se registra hacia la obra de Eduardo Márquez Talledo es realizada por Lloréns donde lo nombra como parte de una generación de compositores que realizan innovaciones melódicas nunca antes vistas en la composición de vals de la época, destacando explícitamente las piezas *Ventanita* y *Desconsuelo* (1983, pp. 49-50). Esta referencia al componente melódico es retomada por Lloréns y Chocano en el marco de la descripción de las características de las piezas musicales de la denominada “nueva hornada de compositores”, donde se menciona directamente a Eduardo Márquez Talledo (2009, p. 137).

²¹ Sin embargo, es importante anotar que la mayoría de las afirmaciones de Lloréns presentes en estas obras –de los años 2009 y 1983 respectivamente– son hechas especialmente en torno a la obra de Pinglo, la que se pre-asume como la más representativa. En ese sentido, esta corriente “pinglista” tiende a homogeneizar, equiparar y tratar de integrar a todos los compositores contemporáneos bajo las mismas características. No obstante, no es posible afirmar categóricamente que todas estas características estén presentes en la obra de Eduardo Márquez Talledo, sino solo asumirlo de manera preliminar por proximidad generacional y de referentes contextuales comunes.

²² Al respecto, el autor ofrece suficiente evidencia de que compositores como Felipe Pinglo, Pedro Espinel, Samuel Joya, Víctor Correa, Máximo Bravo y otros ejecutaban y componían con solvencia géneros como el tango, el one-step y el paso doble (Lloréns, 1983, p.46).

²³ Al respecto Carlos Ayala, citado por Lloréns, realiza una aproximación a las características musicales de las mencionadas innovaciones que dicha corriente supone, centrandose su atención en los aspectos formales (establecimiento de la forma binaria AB, alejándose del modelo del vals vienés de estructuras más extendidas) y de armonía (cambios tonales dentro de la misma tonalidad, bajo la influencia del tango argentino) (Lloréns & Chocano, 2009, p. 133), más no realiza menciones explícitas a cambios en el perfil melódico.

Por lo demás, existen escasas referencias que permitan conocer las características temáticas y literarias de la obra del mencionado compositor. Una de las pocas es la realizada por Lloréns y Chocano, quienes se aproximan a la obra de Márquez Talledo –asumiendo similitudes con la producción de sus contemporáneos– indicando que es un repertorio de carácter intimista e introspectivo.²⁴ En la misma línea, los autores aluden a la polka *Doña Mariquita* como un ejemplo literario de la conciencia que –desde su perspectiva– tenían los compositores sobre la transformación de las ciudades por la influencia de la modernidad, a través de la creación de referentes o personajes para añorar el pasado (2009, p. 137).

Para Rohner, Eduardo Márquez Talledo es un compositor intersticial²⁵ entre la Guardia Vieja y la Generación de Pinglo (2018, p. 252), ya que inicia su actividad compositiva bajo la influencia del estilo de la generación anterior, pero que prontamente se alinea a las innovaciones y modo de producir de la generación posterior.²⁶ La problemática de dónde ubicar a este compositor se recrudece al evidenciar que, si bien su labor compositiva se vislumbra y empieza a ser reconocida durante la Generación de Pinglo, el grueso de su producción se da en una época posterior, durante lo que Lloréns y Chocano denominan “la Época de Oro” (2009, p. 140). Dicha situación lleva a la conclusión de que el gran problema de dónde situar a este compositor no podrá ser subsanado hasta no arribar a una comprensión profunda de la ruta interna que su obra atravesó, y que se expresa en el estudio de sus características musicales y desarrollo en el tiempo.

²⁴ No obstante, no es posible afirmar de manera categórica si ello es realmente el carácter lírico predominante en su obra musical o si es solo relativo a una etapa de esta.

²⁵ Si bien lo menciona, el autor no brinda mayores datos - en términos estrictamente musicales como ritmo, armonía y melodía - que brinden asidero a dicha afirmación y comprueben la condición de “compositor intersticial” que otorga a Eduardo Márquez Talledo.

²⁶ Al respecto Rohner y Llorens & Chocano coinciden en afirmar que, si bien se ha hecho común hablar de la Guardia Vieja y de la Generación de Pinglo como dos etapas separadas donde una reemplaza a la otra, en la práctica esto no ha sucedido así (Rohner, 2018, p. 425). Ambas co-existen durante mucho tiempo y la adscripción de un compositor a una u otra vertiente es más de carácter estilístico – musical que temporal (Lloréns & Chocano, 2009, p. 135). Sin embargo, es importante resaltar que, si bien ambos autores hablan de “características musicales” a modo general, no llegan a aterrizar a aspectos puntuales sobre las mismas. En ese sentido, el conocimiento sobre este aspecto es deuda pendiente aún y tarea para los nuevos investigadores.

Las investigaciones actuales sobre la música popular en Lima permiten inferir que la obra de Eduardo Márquez Talledo fue plausible de ser registrada o transcrita a notación musical a través de los cancioneros criollos de la época o las casas de venta de partituras que empezaron a consolidarse desde finales del s. XIX²⁷ (Rohner, 2018, p. 233). No obstante, persiste la gran interrogante de si ello sucedió de manera generalizada, al igual de que si era Márquez Talledo quien escribía en notación sus piezas musicales, fuera de la denominada “escritura rudimentaria” encontradas en el cancionero personal que se encuentra en posesión de su familia.

En ese contexto, surge la pregunta de cómo es que la obra de Eduardo Márquez Talledo sobrevive y es socializada a las siguientes generaciones y al público. Las evidencias apuntan a tres vías, las que se documentan como usuales y comunes para el acervo musical de entonces: a) los cancioneros donde se conserva la memoria histórica en torno a sus letras (Rohner, 2018, p. 46), b) las grabaciones discográficas, para los temas de mayor arraigo popular y difusión (Lloréns & Chocano, 2009, p. 146), y c) la jarana como espacio de interacción y socialización para obras no insertas en la difusión mediática (Rohner, 2018, p. 60).

Existen posiciones divergentes respecto al tamaño de la obra de Eduardo Márquez Talledo, ya que diversas fuentes –orales o escritas– refieren cantidades que oscilan entre 300 y 500 piezas musicales. No obstante, la sistematización realizada por la Dirección General de Patrimonio Cultural para los fines de la declaratoria aproxima una cifra de de 312 composiciones atribuibles al compositor. Dentro de ellas, el género musical predominante – sin especificar cuánto– es el valse, pero coexisten también en su obra otros géneros como

²⁷ A veces estos cancioneros no incluían necesariamente la notación musical de las piezas que reseñaban, pero sí las letras y fechas de composición, por lo que constituyen fuente fidedigna que permitirán conocer la obra de Eduardo Márquez Talledo. Por otra parte, existían en ese entonces adaptaciones a piano de piezas populares, especialmente las impresas y distribuidas por “Editorial La Rosa Hermanos”

marineras, tonderos, festejos, polkas y ritmos internacionales como boleros, baladas, fox-trot, marchas y pasodobles²⁸ (DPCI - Ministerio de Cultura del Perú, 2017, p. 3).

Un aporte del informe realizado por la DPCI/MC es la delimitación de una primera aproximación al desarrollo de la obra de Eduardo Márquez Talledo, señalando lapsos de años especialmente fecundos para su producción, a saber: a) años 1938 a 1940, b) año 1960, y c) años 1969 a 1971 (DPCI - Ministerio de Cultura del Perú, 2017, p. 3). Esta aproximación, si bien permite tener una idea de cómo se distribuyen los picos compositivos del autor a lo largo de su etapa de actividad, poco nos indica acerca de las características musicales de su legado y, especialmente, si es que las piezas compuestas durante dichos picos de productividad guardan relaciones de estilo o lenguaje musical similares entre sí. De manera adicional, no es posible –por el momento– saber cómo fue variando el propio estilo del compositor a lo largo del tiempo y, en base a ello, tratar de hacer una periodización más fina.

En otro apartado, el estado actual de las investigaciones académicas permite tener indicios razonables para afirmar que Eduardo Márquez Talledo era un compositor cercano al círculo mediático y las nuevas tecnologías de radiodifusión imperantes en su época. En este sentido, en su libro *La Radio en el Perú*, Emilio Bustamante (2012) realiza diferentes menciones al compositor.

La primera de ellas es en torno a los años 1937-1939, de la que se puede deducir que –para dicha época– Eduardo Márquez Talledo era una personalidad que iba ganando reconocimiento como intérprete y compositor en el medio local. Destaca a su vez su inserción en el nuevo espacio mediático que supone la radiodifusión limeña, junto con otros compositores como Filomeno Ormeño, Melitón Carrasco, Nicolás Wetzell, Laureano

²⁸ La predominancia del vals dentro de la obra de Eduardo Márquez Talledo no es una característica ajena a la producción musical limeña de inicios del s. XX. En ese sentido, los hallazgos del informe de declaratoria guardan relación con las afirmaciones de Rohner, quien indica que - hacia 1930 - el vals se consolida como el género de preferencia tanto de consumo como de composición en el sistema de producción criolla de dicha época (2018, p. 55). En ese sentido, esta característica comprobada permite puntualizar el objetivo de la investigación únicamente hacia los valeses de Eduardo Márquez Talledo.

Martínez Smart, Félix Loyola y Pedro Espinel. Su presencia en la radiodifusión se mantiene en los años posteriores, en los cuales continúa vigente con intervenciones junto a su trío instrumental de guitarras denominado Márquez-García-Barraza (Bustamante, 2012, p. 211).

Indicios de otras fuentes permiten afirmar que 1939 fue un año decisivo para la consolidación de su reputación como compositor. Rohner indica que *El Cancionero de Lima N°1253* realizó una extensa reseña sobre él (2018, p. 47). Su fama crecerá hacia los años 1940 y 1942, en los cuales se produce la grabación de sus obras musicales por parte de intérpretes extranjeros quienes llevarán al disco valsos como *Rosas de mi jardín*, *Ventanita*, *Mi primera elegía* –realizado en conjunto con Serafina Quinteras como autora de la letra²⁹– y la polka *Doña Mariquita* (DPCI - Ministerio de Cultura del Perú, 2017, p. 3). La presencia y alcance internacional de su obra se consolida hacia el año 1949 con la publicación de su tema más emblemático, *Nube gris*, por la Editorial Lagos de Argentina (DPCI - Ministerio de Cultura del Perú, 2017, p. 4).

La presencia de Eduardo Márquez Talledo en los medios radiales continúa y se cimienta durante el período 1945-1949, época en la que un grupo importante de músicos y cantantes criollos viajaron al exterior a trabajar y/o realizar grabaciones (Bustamante, 2012, p. 281). Para ese entonces, Eduardo Márquez Talledo era acompañante de la cantante Eloísa Angulo. Posteriormente, hacia 1950 y 1956, si bien Bustamante no reseña la presencia del compositor de manera personal, sí es posible inferir su vigencia en el ámbito de la composición debido a la participación estelar de Los Embajadores Criollos en los diversos segmentos radiales, trío musical muy afamado de la época, que interpretaban temas de su cancionero, como, por ejemplo, el vals *Alma de mi alma* (Zanutelli, 1999, p. 39). Ésta sería la última alusión a Márquez Talledo realizada por Bustamante.

²⁹ La colaboración establecida por Eduardo Márquez Talledo y Esmeralda Gonzales Castro, más conocida como Serafina Quinteras, consta de un trabajo conjunto en el que el compositor musicalizaba las letras de la poeta. Inicialmente los estudios previos a esta investigación reportaban una cifra inexacta de composiciones conjuntas. Este aspecto, y otros relacionados a esta colaboración conjunta, serán abordados en acápites posteriores.

Finalmente, las investigaciones realizadas a la fecha permiten delinear algunas actividades paralelas a la composición musical ejecutadas por Eduardo Márquez Talledo y que contextualizan su obra y aporte a la música peruana. La primera de ellas es la creación de la Academia Nacional de Música Popular –institución creada en el año 1938 junto con el pianista Filomeno Ormeño– con el objetivo de preparar tanto a cantantes como a músicos para el ámbito teatral y radial (DPCI - Ministerio de Cultura del Perú, 2017, p. 3). En este sentido, es posible afirmar que Eduardo Márquez Talledo contribuyó activamente a la preparación musical práctica de nuevos intérpretes y la consecuente difusión de piezas del repertorio musical popular de dicha época. De manera similar, y motivado por la necesidad de contar con una entidad a nivel local que pudiera regular aspectos relacionados a derechos de autor y cobro de regalías, en 1952 Eduardo Márquez Talledo lidera la creación de APDAYC – Asociación Peruana de Autores y Compositores, de la que se erige como su primer presidente (APDAYC, 2019).

A modo de conclusión, a pesar de los importantes avances realizados desde la investigación académica para contextualizar el desarrollo general de la música criolla peruana –y la obra de Eduardo Márquez Talledo dentro de ella– sorprende aún que el conocimiento específico en torno a las características musicales que delimitan el estilo compositivo del mismo continúe como un aspecto no abordado.

CAPÍTULO II: EL LEGADO MUSICAL DE MÁRQUEZ TALLEDO

2.1. Apuntes contextuales para la comprensión del desarrollo artístico y la producción musical de Eduardo Márquez Talledo

Comprender la obra de un compositor exige, muchas veces, aproximarse también a conocer su contexto e historia de vida en tanto ellas permean –y en algunos casos moldean– la ruta creativa del compositor y el desarrollo de su obra. Con dicho fin, el presente acápite consolida la información biográfica y contextual validada mediante el análisis cruzado de distintas fuentes y testimonios de los descendientes del compositor.

Eduardo Márquez Talledo nace en el puerto del Callao el 25 de febrero del año 1902, hijo de Tomás Márquez Cherrepano y Ubaldina Talledo Lozano, naturales de Piura y Huacho respectivamente. Crecido en el seno de una familia obrera, inicia estudios primarios en la Escuela 12 del Callao en el año 1909. Respecto a sus padres, trasciende que Ubaldina Talledo fue una influencia importante en el desarrollo de la musicalidad del entonces niño Eduardo Márquez Talledo. Siendo su madre una actriz y cantora a quien se le atribuye una tesitura vocal de soprano, inicia a su hijo en la vida musical de manera práctica incorporando su participación bajo la forma de dúos musicales en las ocasionales presentaciones que tenía en teatros y circos de la capital (Callao.org, 2020). De esta manera, se confirma que el primer acercamiento de Eduardo Márquez Talledo hacia la música fue a través de sus padres quienes –sin ser músicos profesionales o contar con formación académica relacionada– eran asiduos consumidores de las músicas populares de su tiempo. Al respecto la familia menciona lo siguiente:

Por lo que sabemos, sus padres –especialmente su mamá– no fueron músicos profesionales ni tuvieron algún tipo de estudio sobre música. En su madre era nacido, así nació, natural, lo que le nacía del alma. Eso sí, en la casa

consumían mucha música, a todo momento (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

Es sabido que, debido a la situación económica familiar, Eduardo Márquez Talledo inició su vida laboral de manera muy temprana. Es así que, en el año 1913 –a la edad de 11 años– ya trabajaba como obrero o en distintos oficios.³⁰ Hacia el año 1914, inicia estudios secundarios en el colegio de Artesanos del Callao, institución formativa ocupacional en la que llevó los módulos de ebanistería y donde se presume aprendió los principios con los que –posteriormente– se desempeñó como *luthier* de guitarras (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

Conforme los testimonios familiares afirman, en retrospectiva, el año 1917 fue importante para Eduardo Márquez Talledo pues conoció a Ricardo Temoche, quien no sólo fue su amigo y persona de confianza más cercana, sino que dicha amistad tuvo una gran influencia en el desarrollo de la musicalidad del joven compositor. Temoche, guitarrista y cantante, fue el primer compañero musical de Márquez Talledo, con quien intercambió conocimientos, información e intereses musicales. Ello los llevó a consolidar un dúo musical que se sostuvo en el tiempo durante quince años consecutivos y con el cual el joven Eduardo llevó a cabo su primera presentación en escenarios (Archivo Familiar "Eduardo Márquez Talledo", 2020).

Mi padre nos hablaba mucho de Ricardo Temoche. Él era mayor que mi papá, era alguien que tocaba y cantaba, y fue su gran amigo. Él hizo con mi padre un Dúo [musical] y tocaron durante quince (15) años consecutivos. Constituyó

³⁰ Según la información brindada por el sitio web Callao.org, Eduardo Márquez Talledo habría trabajado como arrimador de ladrillos en la “Hacienda Málaga” en el año 1913 (Callao.org, 2020). Sin embargo, esta información no es verificable en tanto dicha hacienda no está registrada dentro de las haciendas de Lima y Callao para dicha época, destacando únicamente que en el caso del Callao existieron las Haciendas San Agustín, Oquendo, Santa Rosa, Márquez, La Taboada y Bocanegra (Gamarra Galindo, 2012).

uno de los mejores conjuntos de su época (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

Es en el marco de esta etapa inicial de experimentación musical que Eduardo Márquez Talledo comienza su vida compositiva en el año 1919, creando el valse *Vivir sin ser amado*³¹ en conjunto con José Castro quien es el autor de la letra (Colección Eduardo Márquez Talledo, 2020). Esta fecha marca un hito importante en el desarrollo musical del compositor ya que –si bien no es posible determinar con exactitud la vía o vías a través de las cuales adquiere y consolida su pericia musical– sí se puede afirmar que a la edad de 17 años tenía los suficientes conocimientos para iniciar la exploración de cómo expresarse musicalmente en sus propios términos.³²

Es en el año 1922, conforme el testimonio de la familia, que Eduardo Márquez Talledo comienza su labor como profesor particular de guitarra. Es esta labor (y no el cobro de regalías u obras por encargo) la que –en el tiempo– se convierte en su principal actividad económica y sustento, la cual desarrolla hasta su fallecimiento. Al respecto, la familia declara lo siguiente:

Fue profesor de los hijos del señor Ricardo Bentín, que era dueño de la cervecería Pilsen Callao. También [enseñaba] a los sobrinos de Prado; a los Miró Quesada, que eran dueños de El Comercio; a Ana María Álvarez Calderón, que fue reina de América en ese tiempo; ha sido profesor de Gladys Zender, que fue Miss Universo. Y así continuamente, de eso vivía (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

³¹ La presente información –validada con los descendientes directos y a través del cruce con diferentes fuentes– es de suma importancia para rectificar un dato inexacto previo, según el cual *Vivir sin ser amado* se consideraba un valse compuesto en el año 1927 (Zanutelli, 1999, p. 38).

³² La aproximación en torno a cómo se desarrolla y consolida la formación musical del compositor será retomada en acápite posteriores.

Conforme la información analizada revela, el año 1923 es de suma importancia para comprender el desarrollo artístico del compositor, ya que corresponde al año de creación de *El anillo de hierro*, primer valse cuya letra y música corresponde íntegramente a Márquez Talledo (Colección Eduardo Márquez Talledo, 2020).

Esta primera etapa compositiva es aquella sobre la cual se tiene menor conocimiento en la actualidad, al igual que registros materiales que puedan dar luces sobre cómo se desarrolló.³³ No obstante, es posible afirmar que esta estuvo marcada por la exploración, lo que se denota en el carácter introspectivo y social en la temática de estas obras tempranas. Ello no solamente evidencia la sensibilidad del compositor hacia las condiciones de su tiempo, sino especialmente en qué medida dichas circunstancias particulares influían y permeaban su obra.

En particular, un proceso histórico que impacta la obra temprana del compositor, son los movimientos obreros en Lima de 1910 a 1930. Sobre ellos, es factible concluir que –por su propia identificación a través de su condición popular, de obrero y posteriormente ebanista–, sintió una cercana simpatía ya sea para la vertiente anarcosindicalista o social libertaria. Producto de ello, es que surgen los valeses *Pobre Obrero* (1930) y *Sábado día del pueblo* (1926), pieza que en la Colección Familiar figura con la siguiente inscripción: “esta música fue escrita cuando el obrero no podía levantar su voz de protesta porque lo encarcelaban” (Colección Eduardo Márquez Talledo, 2020). Al respecto, la familia declara lo siguiente: “Prado quiso meter preso a mi papá por la composición *Pobre obrero. Sábado día*

³³ Al respecto, la información existente sobre esta etapa es no sólo escasa, sino también dispar entre sí. En ese sentido, dos entrevistas realizadas al compositor durante los años 1940 y 1941 permiten tener una aproximación a lo que pudo haber sido esta etapa temprana. En el año 1940 –en una entrevista realizada por la Revista Altavoz– el compositor declara que para ese entonces contaba con un total de 200 composiciones (Revista Altavoz, 1940). No obstante, en la entrevista biográfica que se le realizara para su incorporación como compositor en la publicación de 1941 *El libro de oro de la canción criolla: La Lira Limeña - Primera Antología del Vals*, Segunda Edición, se señala ser autor de 56 composiciones (26 valeses, 6 polkas, 5 tonderos, 3 Agua é nieve, 2 norteñas, 7 canciones y 4 mazurcas). No obstante, la disparidad de cifras que permitirían cuantificar la obra temprana del compositor, ambas fuentes brindan indicios suficientes para afirmar que un grupo importante de esta obra temprana se ha perdido en el tiempo.

del pueblo también, es una canción de protesta. En esa época había una explotación tremenda” (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

Hacia el año 1932, Eduardo Márquez Talledo inicia su oficio independiente como ebanista con la apertura de un taller en la Calle Piura del Callao, al cual llamó La Renovadora. Este año y hecho son significativos para su desarrollo musical en tanto es esta labor la que le permite obtener mayor independencia y holgura económica de manera paulatina, lo que en buena cuenta genera que –progresivamente– pueda dedicar una mayor parte de tiempo a su ejercicio como músico y creación musical. De la misma manera, este espacio físico de La Renovadora fungió como un importante punto de encuentro, de tertulia, y práctica conjunta con otros músicos, a la vez que se presume que fue allí donde inició su labor como constructor de guitarras (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

Como consecuencia, a partir del año 1935, Márquez Talledo se dedica en exclusiva a la música. Ello se da juntamente con la formación y asunción del rol de director musical y primera guitarra del Conjunto Callao, el que se conformó por Pipo Cómena, Mecklenburg y otros más en un primer momento y posteriormente –hacia finales del mismo año– incluyó a Aurelio Curotto, Armando Padilla y los hermanos Dulude Herrera. La Información periodística de la época –en específico, El Cancionero de Lima N° 1050 de junio de 1935– indica que el Conjunto Callao era un ensamble exclusivo de Radio Grellaud (García J. F., 2017).

Otra importante faceta de Eduardo Márquez Talledo como músico fue su rol como director coral. Esta inicia con la formación del Coro de Los Bohemios (1936), coro masculino en el que actuaban 20 artistas entre vocalistas y profesores de orquesta, entre los cuales destacaron Roberto Dunker, Pipo Cómena, Alberto Mecklenburg, Armando Padilla, Alberto Curotto, Ernesto La Hoz, Luis Valera, Aurelio Collantes, Ernesto Iguazolo, entre otros. Dicho coro tuvo como contraparte –dos años después– al Coro femenino Las Alondras (1938), en el

que participaron Alicia Lizárraga, Meche Herrera, Nelly Villena, Blanca Portocarrero, entre otras cantantes. El Coro de Las Alondras fue especialmente relevante en la carrera musical de Márquez Talledo, ya que fue un coro muy asiduo a las radios de la época, espacio preferente de la actividad performativa musical para ese entonces (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

El año 1936 es musicalmente relevante en tanto no sólo es aquel en el que comienza la etapa de auge compositivo de Márquez Talledo, sino que a su vez es cuando cimienta su presencia en el medio criollo de la época, frecuentando a diversos artistas tanto en espacios laborales como amicales. Para la familia, son especialmente relevantes las siguientes personalidades: los Trovadores del Perú, Teresita Velázquez, Alicia Lizárraga, Delia Vallejos, Eloísa Angulo, Rosita Passano, Jesús Vásquez, entre otros (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019). Como consecuencia, en el año 1937, el compositor fue contratado por Radio Goicochea³⁴ cuyos directivos – al ver por conveniente tener un programa criollo– lo convocan para tal fin. Para ello, Márquez Talledo funda el Trío Márquez-García-Barraza, en el que incorporó a un miembro de su anterior agrupación Conjunto Callao.³⁵

En línea con lo anterior, es hacia 1938 que se produce un hecho de índole musical y personal con fuerte influencia en esta etapa de auge compositivo: el inicio de su amistad y colaboración artística con Serafina Quinteras. Dicha colaboración se estableció del año 1938 a 1943 y, según los registros familiares, se dio a propósito de que la poetisa buscó a Márquez Talledo con el objetivo de pedirle trabajar juntos para la composición *Mi primera elegía*, pieza con la que ganaron el concurso en homenaje a Felipe Pinglo Alva. Conforme las anotaciones manuscritas del compositor, este concurso fue organizado por Aurelio Collantes

³⁴ Radio Goicochea fue fundada en 1934, siendo primero conocida como OAX4E, Radio Weston. Hacia 1944, cambiaría su nombre por Radio Central y, en la actualidad, conocida como Radio Moderna en el 930 AM.

³⁵ Los testimonios familiares indican sobre la conformación posterior de un cuarteto llamado Cuarteto Mixto nacional, pero no se tiene más fechas o datos certeros sobre ello, por lo que no es incluido a fines de la presente reseña.

y la composición fue premiada por el Concejo Provincial de Lima y el Centro Musical Felipe Pinglo Alva (Colección Eduardo Márquez Talledo, 2020). De esta manera, dicho trabajo colaborativo fue fructífero para ambas partes y –según las declaraciones brindadas por Manuel Acosta Ojeda en una entrevista del año 2013– fundamental para el posterior desarrollo musical y compositivo de Eduardo Márquez Talledo en términos de enriquecimiento lírico para sus propias composiciones posteriores (Acosta Ojeda, Programa Radial El Herald Musical, por Radio Nacional del Perú, 2013).

Otro hecho de relevancia es la fundación de la Academia Nacional de Música Popular para el año 1938, realizado en conjunto con Filomeno Ormeño (Bustamante, 2012, pp. 165-166). Ello –entendido como un suceso que se inserta en pleno auge de la denominada “edad de oro de la radio en el Perú” (Bustamante, 2012, p. 141) y en la medida que su finalidad era precisamente preparar musicalmente a músicos y cantantes para actuar en radios y teatros– deja de ser un hecho anecdótico para tornarse en un evento que se cimienta en dicho proceso, y lo refuerza. Asimismo, denotaría también el compromiso del compositor por iniciar el camino a la formalización de la enseñanza de la música popular en el país.

Las diversas fuentes consultadas coinciden en señalar que –para finales de la década de 1930– Eduardo Márquez Talledo se convierte en un compositor conocido ya no únicamente en su natal Callao, sino que irrumpe con gran éxito hacia nuevos públicos, especialmente en la audiencia musical limeña. Síntoma de ello es la nota periodística en la Revista Altavoz del año 1939, titulada *Eduardo Márquez Talledo no es un compositor improvisado*. En ella, se hace una breve reseña biográfica y de su trabajo, indicando que tenía en su haber ya un buen bagaje de composiciones previas y "contando [para ese entonces] con

al menos 20 años de actividad compositiva" (Revista Altavoz, 1939), aclaración que – dentro del contexto de dicho reportaje– pareciera hacerse necesaria.³⁶

La década de 1940 a 1950 es de auge y consolidación de la reputación del compositor tanto a nivel nacional como internacional, siendo los primeros años particularmente importantes. En el plano nacional, Márquez Talledo continúa con su faceta de músico, siendo contratado en 1940 por Radio Grellaud³⁷ (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019) como director musical, guitarrista de planta y acompañante de diversas cantantes. En ese sentido, la familia destaca la cercanía musical con las siguientes personalidades: “Él acompañaba a todas las cantantes de ese entonces, como Rosita Pasano, Yolanda Vigil La Peruana, Eloísa Angulo, Delia Vallejos, Teresita Velásquez, Esther Granados, Alicia Lizárraga, Jesús Vásquez” (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

En lo que respecta a su carrera como compositor, esta década fue fructífera y le granjeó el reconocimiento de sus contemporáneos. Es así que, en la documentación revisada para los años 1940 a 1943, el compositor aparece constantemente en entrevistas, sus piezas son múltiples veces incluidas en los cancioneros de la época, partituras publicadas por

³⁶ En conjunto, la información recogida para la presente investigación permite inferir que –a pesar de que Eduardo Márquez Talledo es contemporáneo de compositores criollos como Felipe Pingo Alva, Pedro Espinel Torres y Pablo Casas Padilla- no mantuvo contacto cercano con ellos previo a la década de 1940 debido a las distancias físicas entre Lima y Callao para ese entonces. En cambio, conforme los testimonios familiares, el compositor con quien Eduardo Márquez Talledo establecería una relación más cercana durante esta etapa temprana es con Carlos Alberto Saco (Callao, 1894 - Lima, 1935), aspecto que se profundizará en acápite posterior (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019). En línea con lo expuesto, ello pone en relieve la existencia de todo un grupo de compositores criollos chalacos que –a la fecha- no han sido lo suficientemente abordados desde los estudios académicos, entre los cuales además de los anteriormente mencionados se encuentran también Miguel Almenerio, Víctor Correa Márquez, Alfonso de Silva, Manuel Raygada Ballesteros, Carlos Concha Boy, Polo Bedoya Bambarén, Juan Criado y Francisco Quiroz Tafur, todos ellos nacidos entre 1877 y 1920 (Mejía, 2006).

³⁷ Radio Grellaud, fundada en 1938, cambia su nombre a Radio Lima en 1951.

Ediciones La Rosa Hermanos³⁸, la revista Altavoz,³⁹ Cancionero de Lima⁴⁰ y la Lira Limeña, y su nombre aparece constantemente mencionado junto a los apelativos *compositor de moda*, *compositor favorito* de cantantes como Jesús Vásquez, *mejor compositor por escrutinio popular*, entre otros. 1940 es, a su vez, el año en el que nace su composición emblemática *Nube gris*, siendo estrenada en Radio Grellaud.

En el plano internacional, durante esta década Eduardo Márquez Talledo ganó reconocimiento y múltiples artistas grabaron sus obras. La primera de ellas es en el año 1940, con la grabación en Estados Unidos de su valse *Rosas de mi jardín* y la polka *Doña Mariquita*, ambos por el dúo Chicho y Margarita con el acompañamiento de Los Costeños, bajo responsabilidad del Sello discográfico Vocalion.⁴¹ Luego, en 1941, el dueto García Flores graba el valse *Ventanita* en EEUU, con acompañamiento de la Orquesta de Salón de Columbia. Asimismo, hacia 1943 el intérprete puertorriqueño Fausto Delgado grabó el valse *Mi primera elegía*, lo que coincide con el ofrecimiento de la firma ODEON de grabar 10 de sus éxitos en Buenos Aires (Colección Eduardo Márquez Talledo, 2020).

³⁸ En los archivos de partituras de Editorial La Rosa Hermanos, en custodia de la Biblioteca Nacional, se mencionan los siguientes títulos como grandes éxitos del compositor: *Alma de mi alma*, *Te vi una vez*, *Desconsuelo*, *Así bailaba mi abuelita*, *Doña Mariquita*, *Dale a la mocita*, *Nube gris*, *Me tienes en la luna*, *Mi primera elegía*, *La china Ramona*, *En la alameda*, *Argentina*, *Compensación*, *La muñeca rota*, *Por la alameda*, *Mi Yolanda*, *Crueldad* y *Orquídea blanca*.

³⁹ Que incluye los siguientes títulos como grandes éxitos o próximos estrenos del compositor: *Cadetes de la marina*, *Reina y señora*, *Desengaño*, *Vivir sin ser amado*, *Doña Mariquita*, *Mi vieja guitarra*, *Penumbra*, *Ventanita*, *Quiero olvidar una pena*, *Chaliquita*, *Que viva la polka*, *Tinieblas*, *Madrigal*, *La canción del destino*, *Vana esperanza*, *Te vi una vez*, *¡Mamá!*, *Mi amada ñusta*, *Mañana por la mañana*, *Mi primera elegía*, *Sonatina a Blanca*, *Serenata en el barrio*, *Vuelve serranita*, *Por qué*, *¿Amor dónde estás?*, *Pasó la primavera*, *Se fue sin un adiós*, *Mal de amor* y *¡Lira limeña!*

⁴⁰ Que incluye títulos como: *Amor traidor*, *Mi última visión*, *Chatita color celeste*, *Dulce amor*, *Madre mía*, *Chaliquito*, *No vuelvas a mi*, *Pasó mi juventud*, *Mi amada ñusta*, *Besos*, *Viaje nupcial*, *Una noche en la bahía*, *Augusta*, *Rayito de sol*, *Pasó la primavera*, *¡Oh carnaval!*, *No vuelvas a querer*, entre otros.

⁴¹ Ambas grabaciones pertenecen hoy a Frontera Collection en custodia por UCLA – Universidad de California, Estados Unidos. Para más información, se recomienda el libro “*The Arhoolie Foundation’s Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings*” por Agustín Gurza, Jonathan Clark y Chris Strachwitz, accesible a través del siguiente enlace:

<https://www.chicano.ucla.edu/publications/book/arhoolie-foundations-strachwitz-frontera-collection-mexican-and-mexican-american>.

Ambas grabaciones son accesibles desde YouTube en las siguientes direcciones web:

a) *Rosas de mi jardín* en https://www.youtube.com/watch?v=dXc3WG_ZBn4 ;

b) *Doña Mariquita* en <https://www.youtube.com/watch?v=2jDIqCMXB7o> .

Los años entre 1943 y 1949 fueron un lapso de tiempo de especial importancia para la consolidación de la reputación de Eduardo Márquez Talledo como compositor en el plano internacional, ya que a través de un grupo de intérpretes peruanos radicados para entonces en Argentina –y con quienes mantuvo una nutrida correspondencia– es que Márquez Talledo toma conocimiento sobre el éxito de sus composiciones en dicho país. A su vez, brinda autorizaciones para la realización de fijaciones discográficas de sus obras. Entre dichos intérpretes, destacan Alicia Lizárraga y Jesús Vásquez (Colección Eduardo Márquez Talledo, 2020).

En línea con lo anterior, se da que en el año 1949 la Editorial Laos (Argentina) publica *Nube gris* dentro de su catálogo de partituras del momento. Ello catapultó al compositor al reconocimiento internacional, al igual que desde ese momento dicha editorial empieza a fungir de representante de Eduardo Márquez Talledo en Argentina frente a sociedades de gestión colectiva.⁴² De la misma manera – durante ese mismo año– la obra fue cedida en contrato a Editorial Ritmo y Melodía de España, y a Editorial Universelles de Francia. Subsecuentemente, en el año 1950, fue cedida a través de un contrato de sub-edición a la Editora Tupy, llegando así a obtener éxito en Brasil. Como consecuencia, *Nube gris* es grabada por diversos intérpretes y variados ritmos, dentro de los cuales se pueden mencionar a manera de ejemplo la grabación en ritmo de mambo (1951), la grabación realizada por

⁴²Esta información es corroborada en los tomos de correspondencia ubicados en la Colección Familiar. Al respecto, el siguiente extracto de una carta del 26 de mayo de 1950 es ejemplificador. “Industrias Eléctricas y Musicales Odeón, Buenos Aires. [Destinatario] Sres. de Editorial Laos. [Asunto]: Obras de Eduardo Márquez Talledo. Tenemos entendido que ustedes administran en el país las composiciones del compositor peruano Eduardo Márquez Talledo, por ese motivo nos dirigimos a ustedes para comunicarles que tenemos intenciones de grabar una obra de dicho autor titulada “Golondrinas” (vals). Ya que el autor que nos ocupa es socio de la SADAIC aquí y, habiéndonos dirigido a dicha sociedad en procura de informarnos, se nos ha comunicado que la obra citada no la tienen registrada, lo cual no nos permitirá grabarla. Solicitamos a ustedes quieran tener a bien hacer los trámites correspondientes ante dicha sociedad autoral para el registro de la obra mencionada, lo que permitirá que se nos otorgue la autorización necesaria para realizar esa grabación que nos ha sido solicitada desde Lima” (Colección Eduardo Márquez Talledo, 2020). Cabe destacar que, el vals en mención no figura en los registros ni manuscritos de la Colección en custodia familiar. Asimismo, en la actualidad, no existen indicios que indiquen que dicha grabación se llevó a cabo. Finalmente, es necesario precisar que no es sino hasta 1958 que Eduardo Márquez Talledo se inscribe a título personal como socio de SADAIC, registrando cuatro (04) obras: *Nube gris*, *Dale a la mocita*, *Corazón ¿por qué?*, y *Argentina*. Todas las piezas fueron editadas por Laos, hoy una editorial del grupo Warner Chappell. En 1964, solicitó la baja y pasó a APDAYC (Volpe, 2020).

Pedro Infante (1952), y apariciones en películas mexicanas como *Victimas del divorcio* (1953), *El Plebeyo* (1953), *La Jangada* (1959) y *Mi vida es una canción* (1963), entre otras.⁴³ Todo ello permite que, para el año 1950, Eduardo Márquez Talledo se convierta en el primer compositor peruano en recibir regalías del extranjero (Colección Eduardo Márquez Talledo, 2020). Al respecto, los descendientes del compositor señalan lo siguiente:

Mi papá recibía noticias de que *Nube gris* era cantado en Japón, e incluso Manuel Acosta Ojeda [le comentó que] fue una sorpresa enorme [para él] que en Rusia –en un viaje que tuvo– cantarán *Nube gris*. Él estaba feliz de la vida, porque quería mucho a mi papá. Paul Mauriat también grabó a *Nube gris* [en 1980] (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

En el plano nacional, Márquez Talledo participó activamente de diferentes instituciones y festivales durante las décadas de 1950 y 1960, involucrándose en procesos como la fundación de APDAYC y asunción de la primera presidencia de la institución (1952); su pertenencia al plantel de músicos de Radio Nacional –en su XX Aniversario– en el Programa Sábados Peruanos, junto con Las Limeñitas, Lucho de la Cuba, Filomeno Ormeño, Francisco Monserrate, Eloísa Angulo, entre otros (1957) (García, 2020); al igual que su participación en Festivales como el Festival de la Canción Criolla Cristal (1961), para el cual compuso la pieza autobiográfica *Yo no niego* con la que quedó en segundo lugar, y su participación en el Festival Phillips de la Canción (1964), junto con compositores como Erasmo Díaz, Rafael Otero, Augusto Polo Campos, Chabuca Granda, Alicia Maguiña, Pedro Espinel, Adrián Flores, entre otros (García, 2016).

Lo mencionado en el párrafo precedente es relevante para la comprensión del camino musical del compositor ya que permite afirmar que continúa en vigencia performativa y

⁴³ A través de la revisión de data primaria y secundaria para la presente investigación, se confirma que el dato de la inclusión de *Nube Gris* en la película argentina *Mary tuvo la culpa* (1950) es inexacto, ya que dicha composición no aparece durante la misma o en los créditos respectivos.

creativa durante dichas décadas. Ello se refrenda con dos hechos realizados por el compositor que denotan una posición activa para la continuidad de su propio legado musical.

El primero de ellos es la existencia de un nuevo pico de productividad musical entre el final de la década de 1960 e inicios de la de 1970, el que –en específico– tuvo su mayor auge entre los años 1968 a 1972. Dentro de dicha etapa se encuentra su último ciclo de composiciones de corte social, político o patriótico, el que se inicia en 1969 y consta de 12 piezas musicales realizadas en honor al Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, con especial énfasis a las figuras de Juan Velasco Alvarado y Francisco Morales Bermúdez (Colección Eduardo Márquez Talledo, 2020).

El segundo de ellos es quizá el más relevante ya que implica una plena consciencia de parte del compositor para salvaguardar su obra: la sistematización, formalización e inscripción de esta en APDAYC. Este hecho fue gestionado por el mismo compositor a través de diversos ingresos, para los cuales se presume utilizó como fuente principal los tres cuadernos manuscritos que integran actualmente la colección familiar. Conforme indican los registros de la organización, la mayor parte de las composiciones fueron inscritas en el año 1961, y luego se realizaron registros en menor número y de manera indistinta durante los años 1963 a 1974 (Asociación Peruana de Autores y Compositores - APDAYC, 2020). En conformidad con los testimonios familiares, se desconocen los criterios con los cuáles el compositor priorizó el primer grupo de composiciones a inscribir. No obstante, infieren que es probable que su fallecimiento haya dejado trunco sus esfuerzos por sistematizar y oficializar su obra (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019), motivo por el cual –en la actualidad– sólo 168 piezas están debidamente salvaguardadas ante la entidad competente.

Ya en la década de 1970 –aunque retirado de la vida pública– se evidencia que Márquez Talledo continúa en actividad compositiva creando nuevas piezas musicales, como *Chabuca Granda*, *Cerrito Libertad* y *Castillo de espuma*, las que datan del año 1973 y siendo

esta última grabada en dicha época. De la misma manera, continúa ejerciendo su labor como docente a través de su designación como director de la Academia Municipal de Música, Canto y Baile del Callao, hecho que se da en el año 1971. En el año 1972, Márquez Talledo publica su *Método de guitarra* en conjunto con la Editorial La Rosa Hermanos, siendo esta publicación un consolidado del material y, a su vez, evidencia de la estrategia de enseñanza que utilizó el compositor con sus alumnos. Finalmente, un 29 de enero de 1975 por la noche y en su hogar, fallece (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

2.2. Entre la transmisión oral, la práctica y la retroalimentación: Una primera aproximación a la musicalidad de Eduardo Márquez Talledo.

En la actualidad, el avance de las investigaciones en Perú respecto a cuáles han sido las estrategias, prácticas, medios y herramientas por las que los músicos y músicas populares han adquirido sus conocimientos desde la práctica, presenta como saldo una deuda pendiente por abordar. En ese sentido, el caso de Eduardo Márquez Talledo no ha sido la excepción. En dicha línea, la presente investigación busca brindar una primera aproximación a comprender el desarrollo y musicalidad de Eduardo Márquez Talledo, aspectos que –en última instancia– inciden en el reconocimiento de su identidad musical y permiten comprender la trascendencia de su obra.

Un amigo suyo una vez le dijo ‘Oye tú, que tanto te aplauden y que te encanta cantar, ¿por qué no te vienes y haces algo?’. Entonces mi papá agarró una libretita y empezó a escribir: ‘para hacer una canción es necesario tener un capricho de mujer y un poco de corazón; en un solo pensamiento amalgamar las dos cosas, y entre pétalos de rosas entregárselas al viento; así vuela la ilusión de un trovador que se inspira, y al final pierde la lira la mujer y el corazón’ (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

En lo que refiere al compositor, las fuentes disponibles a la fecha apuntan a que su aprendizaje musical estuvo mediado por vías no académicas, lo que implica que fue de carácter práctico y gestionado de manera autónoma, teniendo a la ejecución instrumental como centro del desarrollo de su musicalidad. Al respecto, los descendientes del compositor indican: “lo que yo sé, es que a él nadie le enseñó a tocar guitarra. Era autodidacta” (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

Este tipo de relatos –relacionados a los músicos que aprenden por sí mismos– son frecuentes en la historia y desarrollo de las músicas tradicionales latinoamericanas. Del mismo modo, y bajo la comprensión de que ningún proceso de aprendizaje es realizado por los individuos de manera inconexa a sus pares y/o condiciones de su entorno, es pertinente comprender estos procesos a través del concepto del músico intuitivo reseñado por Burec.

Para Burec, la existencia de músicos intuitivos en la música popular –ya sean algunos más profesionales, mientras que otros más aficionados– es una realidad transversal en la música popular, que en específico se puede encontrar de manera frecuente en el desarrollo de las músicas populares de inicios del s. XX. En el caso específico del tango y sus guitarristas –fenómeno musical estudiado por Burec en su libro *Estilos guitarrísticos del tango en el Río de La Plata: Un siglo de historia* (2015)–, la autora señala que estos músicos intuitivos –caracterizados por no tener formación clásica o sistemática– suelen adquirir sus conocimientos musicales mediante la transmisión oral y la retroalimentación, utilizando dichos procedimientos para desarrollar estrategias, habilidades y/o prácticas en forma autónoma. En ese sentido, a pesar de la usual denominación de ‘autodidactas’, la autora señala que la realidad apunta a que el aprendizaje es mediado por múltiples transmisiones de conocimiento entre pares, recibiendo así el conocimiento de otros músicos con mayor experiencia y reapropiándose de esos saberes como si fueran conocimientos nuevos (Burec, 2015, p. 19).

Dicho concepto se encuentra en sintonía con la información recabada para el caso de Eduardo Márquez Talledo, para quien –si bien aún persiste escasa claridad en relación a figuras emblemáticas que pudieran fungir bajo la forma de maestros– sí existen indicios razonables y suficientes para afirmar que esta fue de carácter eminente práctico. Al respecto, la familia señala lo siguiente:

Es probable que haya aprendido de manera práctica. En su época vivían otros grandes, como por ejemplo [...] qué se yo, los antiguos jaraneros. [...] En esa época vivían grandes cantores chalacos, también vivía Carlos Saco, no sé, creo que puede ser que de él aprendió. [...]

[...] Imagino que tal vez la Escuela de Artesanos pudo haber sido [un espacio en el que haya aprendido], pero no lo puedo afirmar, porque no sabemos mucho sobre esta institución [...]. Lo que sí es seguro para nosotros es que sus padres, especialmente su mamá, aunque no eran músicos profesionales, sí eran personas que consumían mucha música (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

Bajo el entendido que el aprendizaje musical es un proceso que no culmina en una etapa –sino que se da a lo largo de la vida– se comprende que este está integrado también por los procesos de retroalimentación continua, interacción y acercamiento práctico musical con sus contemporáneos. En ese sentido, el entorno social y los lazos de cercanía con los cuales los músicos de inicios y mediados del siglo XX interactuaban, fungían como espacios con el potencial para el intercambio de información, códigos, estilos y lenguajes musicales que podrían terminar por permear la obra creativa de cada intérprete o compositor.

De tal manera, el análisis conjunto de la información disponible a la actualidad, permite inferir que en una primera etapa Márquez Talledo desarrolló su musicalidad de manera conjunta –y en vinculación a– referentes de carácter local dentro del Callao. Es de

manera posterior –y en relación específica a su entrada a laborar en las radios limeñas de entonces– que entra en contacto con los compositores criollos barrioaltinos, rimenses y de otros espacios. Al respecto, la familia declara lo siguiente:

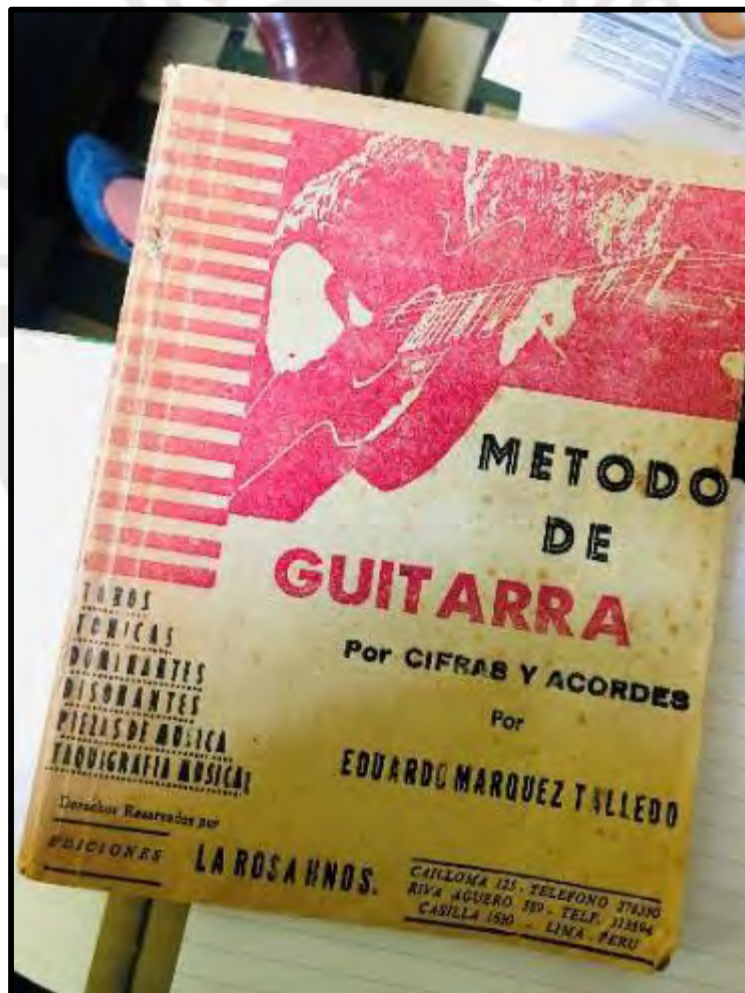
Él de jovencito andaba con Ricardo Temoche, José Pipo Cómena, Alberto Mekler, Raúl Valera. Luego con Laureano Martínez Smart, Filomeno Ormeño, con quien incluso fundaron una academia juntos. También Lucho de la Cuba. [...] Con Pablo Casas y Abelardo Núñez se conocían de antes, pero intimaron ya después, cuando mi papá se fue a vivir a Surquillo; Casas vivía en Surquillo, y Manuel Acosta también [...]

[...] Los miércoles eran para él sus miércoles Criollos, en la casa donde actualmente vivimos, en la Unidad Vecinal de La Perla. Iban todos sus amigos [y diversas personalidades sociales y políticas de la época]. No sé cómo, pero él siempre hacía su frejolada con pollo para recibir a sus amigos [...] siempre paraban, iba uno, iba el otro, cantaban entre [las voces] otoñales, las voces jóvenes (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

Siguiéndose de Burec, los aprendizajes musicales gestionados desde los músicos intuitivos están conformados por una serie de procesos de diferente tipo. Un grupo de ellos son de tipo psicológico, que atañen tanto al procesamiento de información, como a las memorias, a la generación de estrategias y a la toma de decisiones realizados por los individuos para adquirir determinados conocimientos o habilidades. Otro grupo de procesos relevantes son aquellos que atañen a la generación de estrategias para la resolución de problemas, los que –de acuerdo a la autora– son generalmente alcanzados a través de la construcción de imágenes mentales que ayudan a los individuos a representar la dificultad ante la que se enfrentan, y sobre la base de ello encontrar una solución. En dicho proceso, la creatividad funciona como eje principal para constituir un conjunto de relaciones que –de

manera agregada– forman la representación de un sistema musical, el que es producido por cada músico intuitivo para generar sentido a su acción y proceso de aprendizaje. A la par, este proceso permite internalizar y crear nuevo conocimiento desde la práctica (Burec, 2015, p. 19).

En dicha línea, el *Método Márquez Talledo* sería un resultante del proceso antes mencionado. Dicho método –que se explicita de manera sucinta en una publicación del año 1972 – evidencia y plasma esta respuesta propia concebida por el autor, brindando luces importantes respecto a cuáles fueron los procesos mentales y representativos que el autor adoptó para relacionarse con el hecho musical desde una perspectiva práctica y lógica.



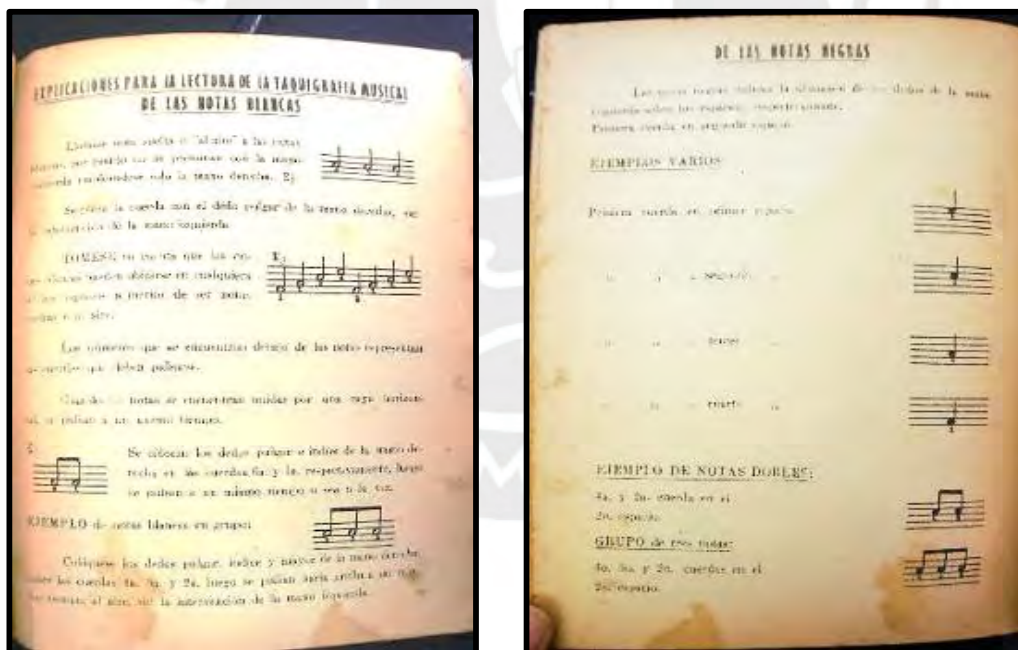
Fotografía #1 – Portada de libro *Método de guitarra* por Eduardo Márquez Talledo. Año 1972.

Editorial La Rosa Hermanos.

Fuente: Colección Familiar Eduardo Márquez Talledo Edición propia con fines ilustrativos

Dicho método –denominado por el compositor como taquigrafía musical– fue utilizado por Márquez Talledo para, en primera instancia, aproximar a sus estudiantes a la experiencia musical a través de la ejecución guitarrística. La taquigrafía en mención se vale de recursos de notación existentes en el sistema musical occidental, para con ello crear un método de representación propio sobre el hecho sonoro, resultando así en un recurso del autor para expresar su musicalidad.

Bajo el entendido de que el compositor no manejaba de manera autónoma el sistema de notación musical occidental,⁴⁴ la presente taquigrafía –denominada por aproximaciones previas como “notación musical rudimentaria”– evidencia un complejo y muy rico conjunto de decisiones tomadas por el compositor para representar la experiencia musical y su aprendizaje a través de un sistema lógico y práctico. De ella se puede inferir el grado y tipo de acercamiento del compositor al hecho sonoro y a la construcción de sus ideas musicales.



Fotografías #2 y #3 – Detalle explicativo de la sección “taquigrafía musical”⁴⁵ en el libro *Método de guitarra*. Año 1972. Editorial La Rosa Hermanos

Fuente: Colección Familiar Eduardo Márquez Talledo. Edición propia con fines ilustrativos

⁴⁴ Al respecto, los descendientes del compositor afirman lo siguiente: “mi papá no escribía música, él era autodidacta, pero iba a Ediciones la Rosa Hermanos y ellos eran los que le hacían las partituras. Él cantaba, y ellos transcribían” (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019)

⁴⁵ El total de fotos pertenecientes a esta sección se incluyen en los anexos.

Asimismo, es importante destacar que la taquigrafía en mención, si bien en un principio fue aplicada como una herramienta para la enseñanza musical, fue utilizada a su vez por Márquez Talledo como un sistema de representación para generar un cierto grado de permanencia para su obra, procurando así la fidelidad hacia sus ideas musicales.



Fotografía #4 – Ejemplo de taquigrafía musical aplicado a una composición. Libro *Método de guitarra*. Año 1972. Editorial La Rosa Hermanos

Fuente: Colección Familiar Eduardo Márquez Talledo. Edición propia con fines ilustrativos

En relación con el proceso de composición de nuevas piezas musicales, tanto Burec como Grebe coinciden en que –en el caso de los músicos de tradición oral– éste está íntimamente vinculado a la interpretación (Burec, 2015, p. 19). En ello, el proceso de ensayo-prueba-error-síntesis se presenta como un desarrollo complejo en el que intervienen múltiples

procesos conscientes e inconscientes que permean y moldean el producto artístico. En este sentido, Grebe (cita original en *Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología Año III, N° 6. (2000: 59)* afirma que:

La creatividad composicional puede originarse como un proceso complejo en el cual se produce una nueva síntesis original de la música mediante una toma de decisiones y selección de alternativas [...] tanto los procesos conscientes e inconscientes, las experiencias cognitivas y afectivas, el conocimiento y la intuición se combinan en esta actividad mental de vasto alcance del músico, que puede comprenderse en el marco más amplio de su entorno sociocultural (citado en Burec 2015, p. 19).

En dicha línea, la aproximación y comprensión de las circunstancias, estrategias y métodos con los que los compositores gestan sus obras constituye un importante campo para la generación de nuevo conocimiento, el que a su vez permite enriquecer la comprensión del producto artístico.

En el caso de Eduardo Márquez Talledo, los testimonios apuntan a una práctica en la que –lejos de la noción extendida de inspiración e iluminación que envuelve al mito del genio creador– se observa un carácter metódico y constante de recopilación de motivos melódicos, líricos e ideas literarias a través de cuadernos personales, lo que le permitió fijar ciertos recursos para uso posterior.



Fotografía #5 y #6 – Portada de cuaderno personal y detalle de cuartetas en borrador

Fuente: Colección Familiar Eduardo Márquez Talledo. Edición propia con fines ilustrativos

Este proceder metódico en la composición es refrendado por los testimonios familiares que atribuyen un sentido creativo en constante búsqueda de recursos, lo que le permitía –en última instancia– recopilar y gestionar una suficiente cantidad de recursos para optimizar sus procesos de creación. En ese sentido, la familia declara lo siguiente:

Para componer, él siempre iba con su libretita y su lapicero, entonces de repente se le venía la inspiración, y escribía], era como un don. O a veces de repente se acordaba de un problema, de un amigo o de algo que estaba viviendo un familiar o alguien, y empezaba a escribir. [...] Incluso en una servilleta ponía versos, [...] iba en el Ómnibus, y escribía; a veces (esas ideas) se quedaban simplemente ahí, en su libretita que siempre cargaba, cuando teníamos que ir a cualquier lado (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

En ese sentido –y desde una perspectiva conjunta– tanto la comprensión y profundización sobre la funcionalidad, características y lógica inherente al *Método Márquez Talledo* en cuanto sistema de representación, y las estrategias de método empleados por el compositor constituyen una arista a profundizar en posteriores investigaciones académicas. Ellas pueden dar luces para complementar la comprensión de la musicalidad y procesos de composición desde la práctica en músicos populares de inicios del siglo XX.

2.3. Características del corpus compositivo de Eduardo Márquez Talledo:

Comprendiendo el desarrollo de su obra, periodos, características y temáticas

“- ¿[Cuál es] su mejor composición?

- Mi mejor composición... la haré en el futuro”

Revista Altavoz Año I N° 33, 24 de febrero de 1940. p. 7.

Desde una perspectiva histórica, son pocos los estudios cuyo propósito haya sido el brindar un panorama detallado sobre las características que conforman el legado compositivo de Eduardo Márquez Talledo, las cuales –en conjunto– podrían permitir referirse a la delimitación de un estilo compositivo propio.

A la fecha, el estudio más completo corresponde al realizado por la Dirección de Patrimonio Cultural Inmaterial del Ministerio de Cultura, el que sirve de sustento para la declaratoria de su obra como Patrimonio Cultural de la Nación en el año 2017. El principal aporte de dicha investigación es sintetizar información de diversas fuentes –*online* y bibliográficas– y tamizarlas con la existente en el Archivo Familiar⁴⁶ que está en poder de los

⁴⁶ El archivo familiar consta de un cuaderno principal y dos cuadernos auxiliares que compendian los manuscritos de letras de las composiciones del autor; para la investigación pertinente a la Declaratoria se pudo revisar únicamente dos de los tres libros que conforman la colección. En la mayoría de las piezas, Eduardo Márquez Talledo consignó data adicional como fecha de composición, género musical, coautor de letra o música en caso

descendientes del compositor. El estudio concluyó con la identificación de 312 composiciones, señalando que la mayoría son vales. Indica, además, la existencia de una vasta diversidad de otros géneros peruanos e internacionales, mas no ahonda en detallar aspectos como cantidad de composiciones por género, temáticas u otros rasgos que permitan perfilar un conocimiento profundo sobre las características intrínsecas y musicales de su legado compositivo.

En línea con lo anterior, el presente estudio ahonda en estas aristas poco abordadas sobre la obra del mencionado autor, priorizando la comprensión de los siguientes temas: a) Tamaño de la obra de Eduardo Márquez Talledo, al igual que la distribución de su productividad en el tiempo; b) diversidad de la obra del compositor, en términos de musicalidad, géneros y temáticas abordadas; c) cuantificación de la obra valsística del compositor; d) principales temáticas expuestas en los vales del compositor; y e) aproximación a la delimitación de etapas en su producción valsística y ruta compositiva.

2.3.1. Tamaño de la obra de Eduardo Márquez Talledo y distribución de su productividad a lo largo del tiempo.

El análisis conjunto de la totalidad de fuentes consultadas⁴⁷ permite concluir que el legado compositivo de Eduardo Márquez Talledo está conformado por 346 piezas musicales⁴⁸ compuestas entre 1919 y 1972, rango que evidencia 53 años de vida compositiva.

corresponda y –de manera excepcional– algunas anotaciones musicales sobre las melodías de sus composiciones. Adicionalmente, compendia un tomo de correspondencia personal del compositor fechado en la entre la década de 1940 a 1950, principalmente dirigida a intérpretes que –en dicho lapso– se encontraban en Argentina realizando grabaciones de música peruana. Otro grupo importante de correspondencia gira en torno a los informes que el compositor recibía sobre las regalías que le brindaba la SADAIC.

⁴⁷ El presente acápite sintetiza el análisis realizado a través del diálogo y validación entre diversas fuentes tales como el archivo familiar de Eduardo Márquez Talledo, el archivo de partituras del Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional del Perú, libros y fuentes en línea de carácter recopilatorio como “*Nemovalse Blog: Interrogantes sobre el Vals(e) Criollo Peruano*”, revistas y cancioneros de la época (Colección de Daniel Alejos), entrevistas y el archivo oficial de composiciones inscritas en Apdayc.

⁴⁸ Cifra que, en adelante, será denominada como la población.

El análisis estadístico de dicha data indica que –en conformidad con las fechas declaradas en las anotaciones del compositor– el 50% de las piezas con fecha de composición consignada se encuentran en el lapso de 33 años que transcurren entre 1919 a 1952. No obstante, es importante destacar que el 34.7% de las piezas musicales que conforman la población identificada corresponden a obras no fechadas por el compositor, lo que representa poco más de la tercera parte de la misma.

N	Válido	226
	Perdidos	120
Media		1952
Mediana		1952
Moda		1940
Desviación estándar		13,618
Rango		53
Mínimo		1919
Máximo		1972
Percentiles	25	1940
	50	1952
	75	1967

Tabla N°1 – Análisis estadístico de medidas de tendencia central y dispersión de la variable “año de composición”

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

La existencia de un 34.7% de piezas que corresponden a composiciones sin fecha de creación válida (120 obras), constituye un factor relevante que impide tener certeza respecto a cómo se distribuye –a lo largo del tiempo– la productividad compositiva del autor. No

obstante, sobre la base de las 226 composiciones disponibles con fecha válida, es posible determinar que existieron ciertos periodos clave para el compositor.

Dentro de sus primeros 34 años de vida compositiva, el período comprendido entre 1936 a 1944 fue especialmente prolífico ya que en él se concentra el 37.2% de su obra. Es importante notar que un factor muy importante, el que explica el incremento de la productividad del compositor para este periodo, fue el establecimiento de su colaboración artística con la letrista Serafina Quinteras, con quien realizó un total de 29 composiciones en co-autoría durante los años 1938 a 1943. En este sentido, es factible afirmar que el 34.5% (29 de 84) de las composiciones realizadas entre 1936 a 1944 fueron fruto de esta colaboración artística.⁴⁹

Otro lapso importante es el ubicado entre 1963 y 1972. En lo que respecta a la distribución de la obra a lo largo del tiempo y picos de productividad, 1940 aparece como el año más prolífico, seguido por 1970, 1969, 1960 y 1938 respectivamente, en el que se agrupa el 28.8% de la misma, tal y como se describen en la gráfica y tabla adjunta.

⁴⁹ Esta cifra de 29 composiciones supone, a su vez, el 58% del total de la producción de letras de canciones realizadas por Serafina Quinteras en colaboración con músicos para su primera etapa de vida artística (1938 a 1943).

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	1919 a 1927	5	1,4	2,2	2,2
	1928 a 1935	6	1,7	2,7	4,9
	1936 a 1944	84	24,3	37,2	42,0
	1945 a 1953	26	7,5	11,5	53,5
	1954 a 1962	40	11,6	17,7	71,2
	1963 a 1972	65	18,8	28,8	100,0
	Total	226	65,3	100,0	
Perdidos	Sistema	120	34,7		
Total		346	100,0		

Tabla N°2 – Año de composición (agrupados en rangos) de la obra de Márquez Talledo

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

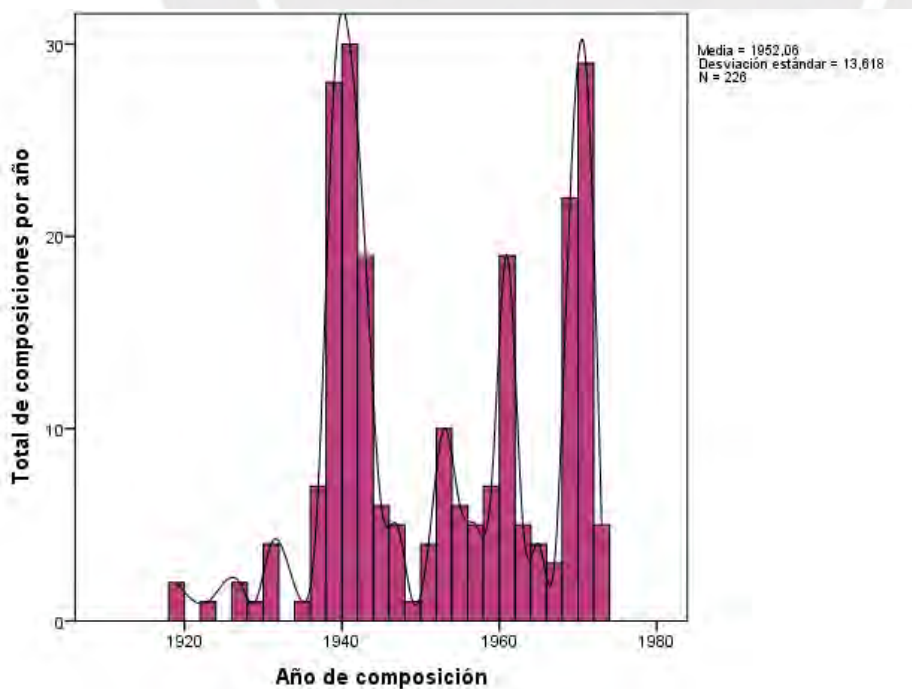
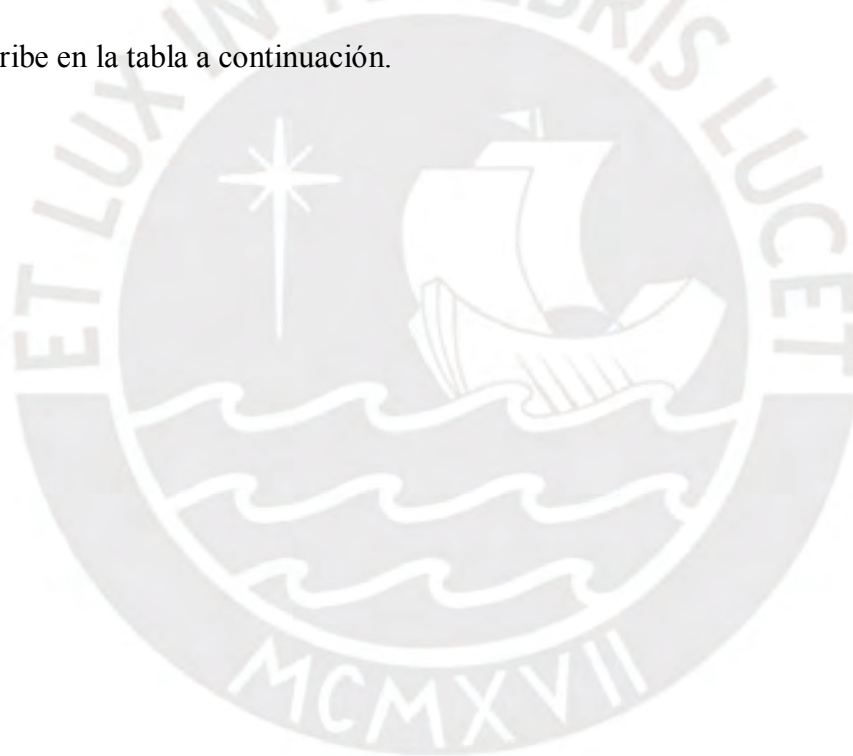


Gráfico N°1 – Distribución en el tiempo de la productividad compositiva

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

El alto número de composiciones sin fecha constituye una limitación importante para periodizar la labor compositiva de Eduardo Márquez Talledo, lo que sugiere una arista de profundización en posteriores investigaciones. En dicho camino, el análisis cruzado de composiciones sin fechar y las fuentes referenciales donde se ubican estas obras brinda algunos indicios razonables sobre a qué rango de años podrían pertenecer.

En dicha línea, se verifica que –de las 120 composiciones sin fechar– al menos 18 de ellas (15% de las mismas) fueron ubicadas en cancioneros y revistas de la época publicados entre los años 1937 a 1942, por lo que se puede válidamente asumir que estas piezas fueron creadas por el compositor antes de 1942 pero después de 1935,⁵⁰ como punto referencial, tal como se describe en la tabla a continuación.



⁵⁰ La afirmación de que el año 1935 sería el límite inferior que agruparía a dichas composiciones se realiza tomando el análisis de la ruta de vida del autor y sus propias afirmaciones vertidas en la revista *Altavoz* donde, al ser entrevistado en el año 1940, declara “estar actuando musicalmente para el público hace 5 años ininterrumpidamente”, lo que implica necesariamente que antes de 1935 la dedicación de Eduardo Márquez Talledo a la música y la composición era esporádica, lo que a su vez explicaría el por qué sólo se reseña 11 obras en dicha etapa temprana. De la misma manera, es importante mencionar que aunque en dicha entrevista Eduardo Márquez Talledo afirma tener ya “más de 200 composiciones” (*Revista Altavoz*, 1940), el análisis cruzado de las fuentes consultadas sólo revela un aproximado de 113 hasta dicha fecha.

			Composiciones sin fecha
Existencia	APDAYC	Recuento	54
	(inscritas entre 1961 a 1974)	% del total	45,0%
	Archivo Familiar	Recuento	45
	(Fechado permanente)	% del total	37,5%
	Cancionero de Lima	Recuento	13
	(Publicados entre 1937 a 1939)	% del total	10,8%
	Revista Altavoz	Recuento	5
	(Publicados entre 1939 a 1942)	% del total	4,2%
	YouTube	Recuento	3
	(Sin Fechado)	% del total	2,5%
Total		Recuento	120
		% del total	100,0%

Tabla N°3 – Análisis cruzado de composiciones sin fecha (120 casos perdidos) y fuente de consulta donde se ubica la composición

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

Una segunda referencia aproximable parte de la data brindada por Adpayc. Para ello, es pertinente analizar cómo se relacionan estas composiciones sin fecha con su año declarado de inscripción.

		Composiciones sin fecha
Año de inscripción en APDAYC	1961	Recuento 45
		% del total 83,3%
1963	Recuento	2
	% del total	3,7%
1964	Recuento	2
	% del total	3,7%
1970	Recuento	1
	% del total	1,9%
1973	Recuento	3
	% del total	5,6%
1974	Recuento	1
	% del total	1,9%
Total	Recuento	54
	% del total	100,0%

Tabla N°4 – Análisis cruzado de composiciones sin fecha y año de inscripción (54 casos)

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

De la información precedente se puede inferir que, al menos 45 de las composiciones que aparecen sin fecha declarada por el autor pero que a su vez cuentan con registro en APDAYC, fueron creadas por el autor con anterioridad a 1961⁵¹ y –presumiblemente– de

⁵¹ El año 1961 es un año clave para entender la línea de tiempo del desarrollo creativo del autor, ya que dicho año marca el inicio de la transición de su afiliación a APDAYC desde SADAIC (Argentina), sociedad de gestión colectiva a la que perteneció formalmente y a título personal entre 1958 a 1964 (Volpe, 2020). En ese sentido, la primera inscripción en APDAYC supone un importante esfuerzo por parte del autor para recopilar y ordenar sus obras, lo que valida la inferencia de que todas aquellas piezas musicales inscritas en dicho momento fueron creadas por su autor con anterioridad a este año.

manera posterior a 1942.⁵² Si a ello se suma la presunción de que las fechas de registro posteriores a 1961 coinciden con el año de creación de la obra, se podría aumentar un total de 9 composiciones a la etapa tardía del compositor, por lo que una nueva propuesta aproximada del ritmo compositivo del autor sería la siguiente.

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	1919 a 1935	11	3%	4%
	1936 a 1944	102	29%	38%
	1945 a 1962	111	32%	75%
	1963 a 1972	74	21%	100%
	Total	298	86%	
Perdidos	Sin posibilidad de aproximar fecha	48	14%	
Total		346	100	

Tabla N°5 – Distribución plausible del ritmo de vida compositiva del autor tomando en cuenta inferencias producto del análisis de fuentes secundarias

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

La data previamente expuesta –aunque necesaria de verificar y complementar– tiene a su favor el que denota una distribución que implica un ritmo creativo más consistente, el que se ve interrumpido únicamente por su fallecimiento en 1975. De la misma manera, de confirmarse la data previamente expuesta, destaca que ella no quitaría consistencia a las afirmaciones vertidas en base a la información fidedigna disponible, ya que las tasas

⁵² Esta presunción se basa en la constatación de que Eduardo Márquez Talledo fue un compositor altamente acogido por los cancioneros de la época y con un fuerte arraigo popular. En ese sentido, en la medida que los cancioneros revisados confirman la inclusión constante de piezas musicales del autor bajo la forma de “Primicias” o “Novedades”, se puede deducir válidamente que las casas editoriales de El Cancionero de Lima y la Revista Altavoz hicieron un esfuerzo importante por incluir en sus publicaciones las letras ya existentes del “elegido mejor compositor por escrutinio popular” (Revista Altavoz, 1941). Ergo, es plausible inferir que aquellas composiciones no incluidas en los cancioneros revisados son factibles de haber sido creadas de manera posterior a 1942.

anuales más altas de productividad del autor –para cada periodo estudiado– coincidirían con los picos de años con mayores piezas compuestas que fueron previamente mencionados.

		Amplitud de rango	Frecuencia	Tasa de productividad
Válido	1919 a 1935	17	11	0,65
	1936 a 1944	9	102	11,33
	1945 a 1962	18	111	6,17
	1963 a 1972	9	74	8,22
	Total	53	298	
Perdidos	Sin posibilidad de aproximar fecha		48	
Total			346	

Tabla N°6 – Tasa de productividad anual probable del compositor tomando en cuenta inferencias producto del análisis de fuentes secundarias

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

2.3.2. Diversidad de la obra de Eduardo Márquez Talledo: musicalidad, géneros y temáticas abordadas por el compositor

Respecto al análisis de los principales géneros desarrollados por el compositor, se concluye que el 55.36% de las obras corresponden a valeses, mientras que el 44.64% restante se divide en: a) Un 12.17% de composiciones de género no declarado, y b) un 32.43% que abarca diversos géneros musicales entre los que se encuentran boleros, polkas, marineras, festejos, canción, tonderos, foxtrot, entre otros, tal como se denota en el gráfico a continuación.

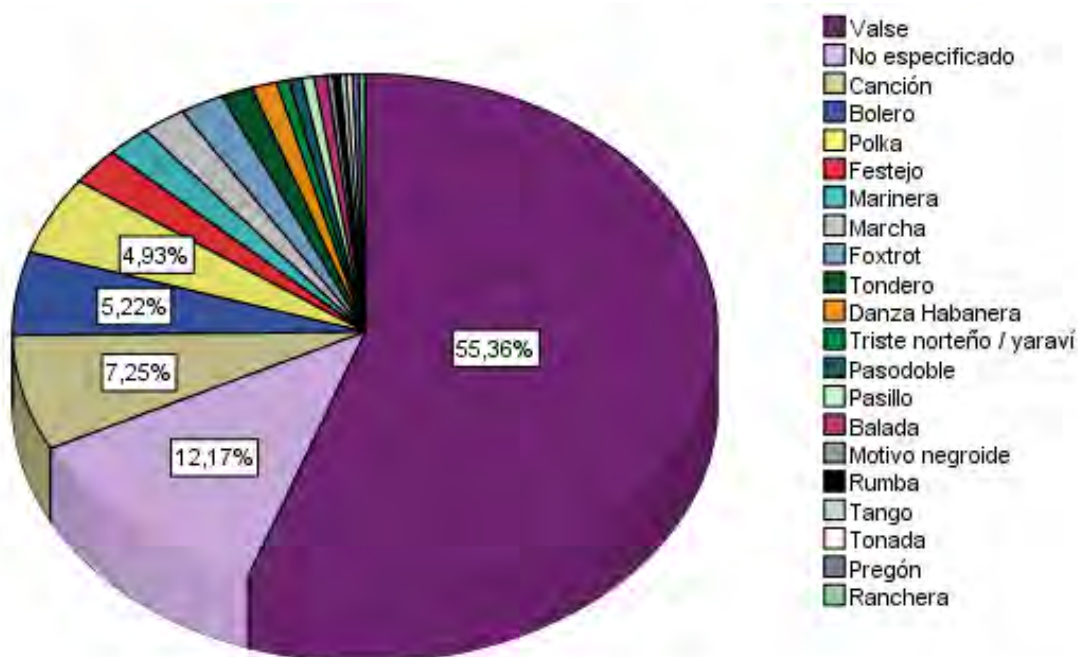


Gráfico N°2 – Principales géneros compuestos por Eduardo Márquez Talledo a nivel poblacional (346 obras)

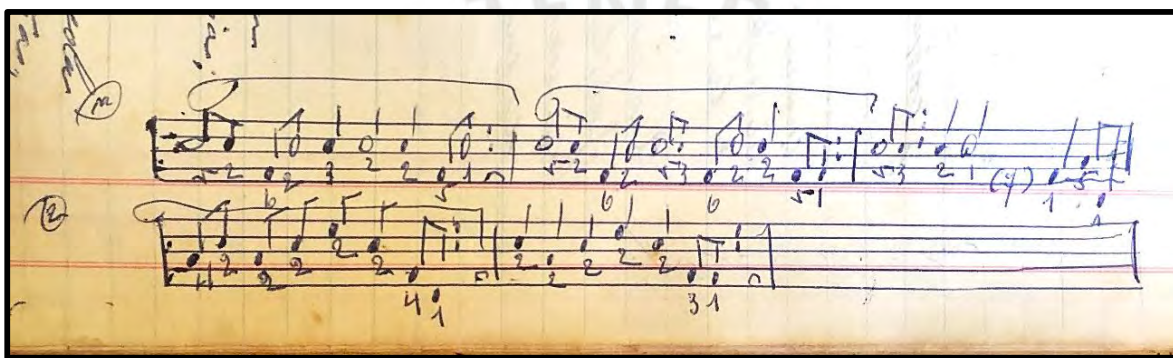
Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

La data precedente confirma que la obra de Eduardo Márquez Talledo –si bien tiene un centro de especialización– es diversa y permeable a los lenguajes musicales que se escuchaban y consumían en la época, tal como se profundizará de manera posterior.

En lo que respecta al grupo de composiciones de género no declarado expresamente en los manuscritos del autor –en el que se pueden apreciar títulos como *Morenita clara*, *De la noche al día*, *Dulce aparición*, *El señor de la cañita*, *Doce lustros*, *Que vivan los pescadores*, *¿Por qué? Dime ¿por qué?*, entre otros– se encuentran piezas que presumiblemente (por la temática o contenido de la dedicatoria realizada por el autor)⁵³ pudieron ser también valeses,

⁵³ Como por ejemplo las piezas *Caballero Andante*, *Eloísa Angulo*, *Con Juanito nadie juega*, *Cancionero de Lima*, que –al ser dedicadas o relacionadas a instituciones y personalidades del criollismo o la política peruana– es posible creer hayan sido pensadas como valeses. Sin embargo, esa no es una afirmación que se pueda constatar en la medida que no se han ubicado registros fonográficos, partituras manuscritas o alguna fuente de índole musical que refrende dicha suposición.

aunque no se descarta la posibilidad de que –como lo señalan las entrevistas– ellas puedan corresponder también a composiciones en proceso, que constan de letra y una melodía referencial que el autor no terminó de desarrollar antes de su deceso (Alejos, 2020). Esta afirmación gana asidero ante la constatación que sólo 2 de las 42 piezas sin género expreso cuentan con una línea melódica referencial escrita por el autor a pie de página, aunque sin indicador de compás que permita perfilar su pertenencia a un género u otro⁵⁴ tal como se ejemplifica en la fotografía a continuación.



Fotografía #7 – Detalle de línea melódica consignada por el autor a pie de página en la composición “De la noche al día”

Fuente: Archivo Familiar “Eduardo Márquez Talledo”. Edición propia con fines ilustrativos

El análisis realizado a la data válida disponible –que excluye a las composiciones sin género consignado, focalizando una muestra de 303 obras musicales– permite confirmar que el legado compositivo de Eduardo Márquez Talledo gira preferentemente en torno al valse, ya que este género representa el 63.04% de la muestra. En segundo orden de importancia se encuentran las piezas musicales denominadas bajo el género canción, equivalente al 8.25% de la muestra, seguido por los boleros (5.94%) y las polkas (5.61%), tal como se describe en el gráfico siguiente.

⁵⁴ Tal es el caso de las piezas *De la noche al día* y *Dulce aparición*.

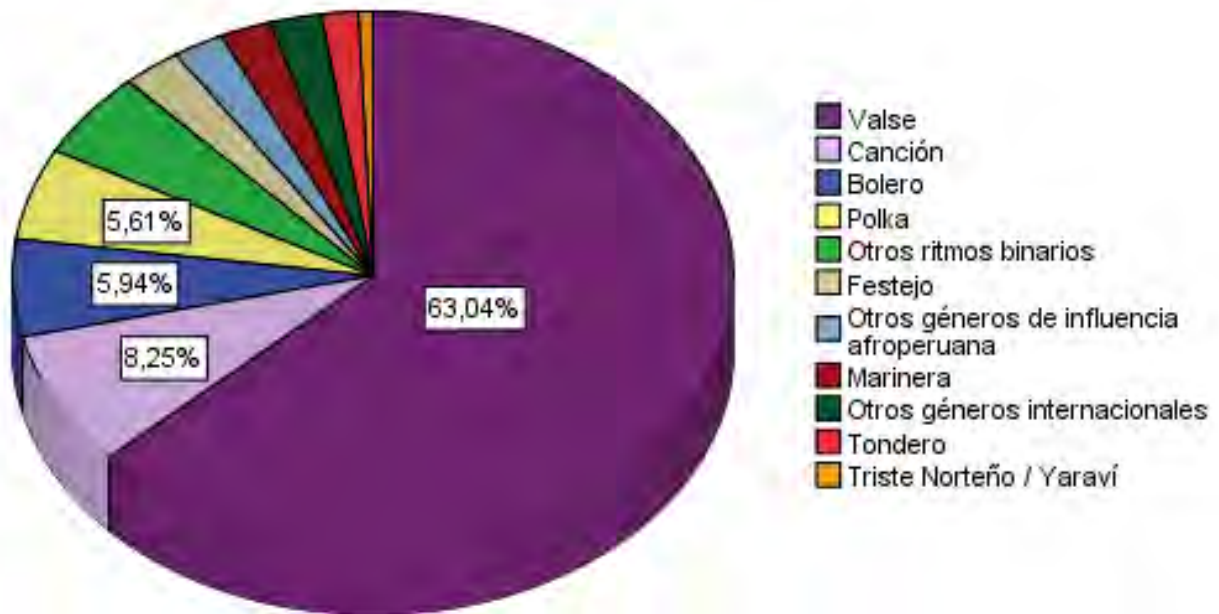
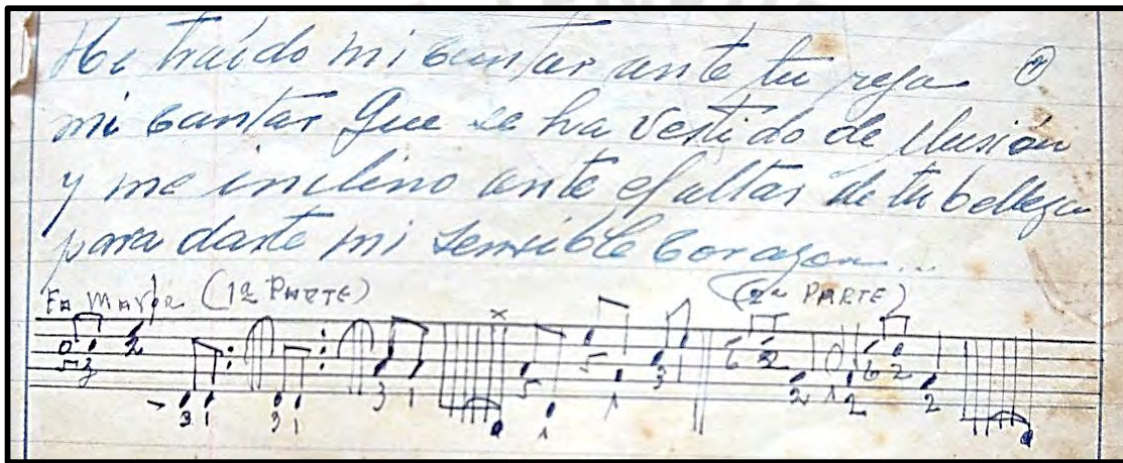


Gráfico N°3 – Principales géneros compuestos por Eduardo Márquez Talledo sobre obras con género consignado (303 composiciones)

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

Si bien –en estricto– la canción es un término genérico que abarca a los demás, el conjunto de fuentes revisadas brinda indicios suficientes que apuntan a que –en la mente del compositor– este término funcionaría de manera autónoma, constituyendo así una categoría de género musical independiente, presumiblemente con un estilo de composición más libre, ecléctico y de lenguaje musical variado que mezcla lo local con lo foráneo. Dentro de las composiciones catalogadas por el autor dentro del género canción se encuentran *Peregrina viajera*, *Sonatina a Blanca*, *Mi amada ñusta*, *Vuelve serranita*, *A tus ojos*, *Señora mía*, *Rina*, *Inkari*, entre otras.

De las obras mencionadas, las dos últimas son especialmente relevantes para aproximar algunos apuntes en torno a la musicalidad del autor. *Rina* es una composición del año 1962 cuyo manuscrito indica una clara interiorización de conceptos claves para la composición de canciones por parte del autor, tales como escala tonal y estructura. Ello constituye un aspecto elocuente en tanto la línea melódica de la pieza está escrita al interior de un pentagrama, incluso cuando éste está fuera de los parámetros de la notación musical occidental, es decir sin armadura y sin indicador de compás. Lo mencionado se puede apreciar en la fotografía siguiente.



Fotografía #8 – Detalle de letra y línea melódica consignada por el autor a pie de página en la composición *Rina*

Fuente: Archivo Familiar “Eduardo Márquez Talledo”. Edición propia con fines ilustrativos

La segunda pieza, *Inkari* –única obra en este conjunto que es factible de ser apreciada a través de un registro fonográfico– constituye una pieza clave para aproximarse a qué identidad musical pudo haber atribuido el compositor al género canción. *Inkari*, composición no fechada de manera oficial pero incluida en el disco propaganda del SINAMOS (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social) publicado en el año 1973,⁵⁵ es una composición

⁵⁵ Para mayor referencia sobre el contexto de esta pieza y su implicancia política dentro del gobierno de Juan Velasco Alvarado se sugiere revisar la entrada del blog Vinilos Peruanos (Vinilos Peruanos, 2013). Lo que respecta a la obra musical de corte político, será abordado de manera posterior.

de temática política que en sus 4:03 minutos de duración utiliza diversos recursos musicales de manera indistinta, conteniendo así una primera sección coral ad libitum en $\frac{3}{4}$ con características de himno y sonoridad andina, y una posterior sección en $\frac{2}{4}$ en estilo de marcha militar.⁵⁶

En consecuencia, se evidencia que para el compositor el término canción funcionó como categoría libre, lo que le permitió un mayor espacio de exploración expresiva a través del uso de lenguajes musicales de diferentes vertientes. Asimismo, al ser usado como adjetivo –tal como sucede en los temas *Rosas de mi jardín*, *Mañanitas del recuerdo* y *Madrigal* denominados por el autor respectivamente como Valse Canción, Fox Canción y Danza Canción– implicaría que la concepción sonora que el compositor pudo atribuir a dichas piezas tendrían un carácter más exploratorio frente a otras composiciones.⁵⁷ Ello denota una postura flexible respecto a la sonoridad que buscó para con su obra, probablemente priorizando la búsqueda del sonido propio antes que la producción de piezas musicales bajo los parámetros estilísticos relacionados con determinados géneros, los que a su vez se encontraban en proceso de definir sus propias identidades sonoras.

En lo que respecta a la cercanía del compositor con géneros foráneos, la información recopilada indica que –además de los vales– Eduardo Márquez Talledo fue un compositor dado a explorar diversos géneros musicales y que no limitaba su producción a las sonoridades propias de la música nacional. En dicha línea, se confirma que el total de composiciones recopiladas que corresponden a géneros de música internacional superan –de manera agrupada– al conjunto de piezas musicales en otros géneros de música

⁵⁶ El audio respectivo puede ser escuchado en la plataforma de YouTube, en el canal de Vinilos Peruanos: <https://www.youtube.com/watch?v=IPFti7CLNyU&t=52s>. (Vinilos Peruanos, 2013).

⁵⁷ Ejemplo de ello es el valse canción *Rosas de mi jardín*, cuya grabación del año 1940 evidencia el uso de recursos que –incluso hoy– se reconocen como inusuales al género, tal como es la modulación a la subdominante en el mismo modo entre estrofa y coro, cuando lo usual es una modulación a la tonalidad homónima. Para mayor referencia, el audio en mención es accesible a través del siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=dXc3WG_ZBn4

peruana, representando el 21.78% y 15.18% respectivamente en la muestra analizada tal como se denota en el siguiente gráfico.

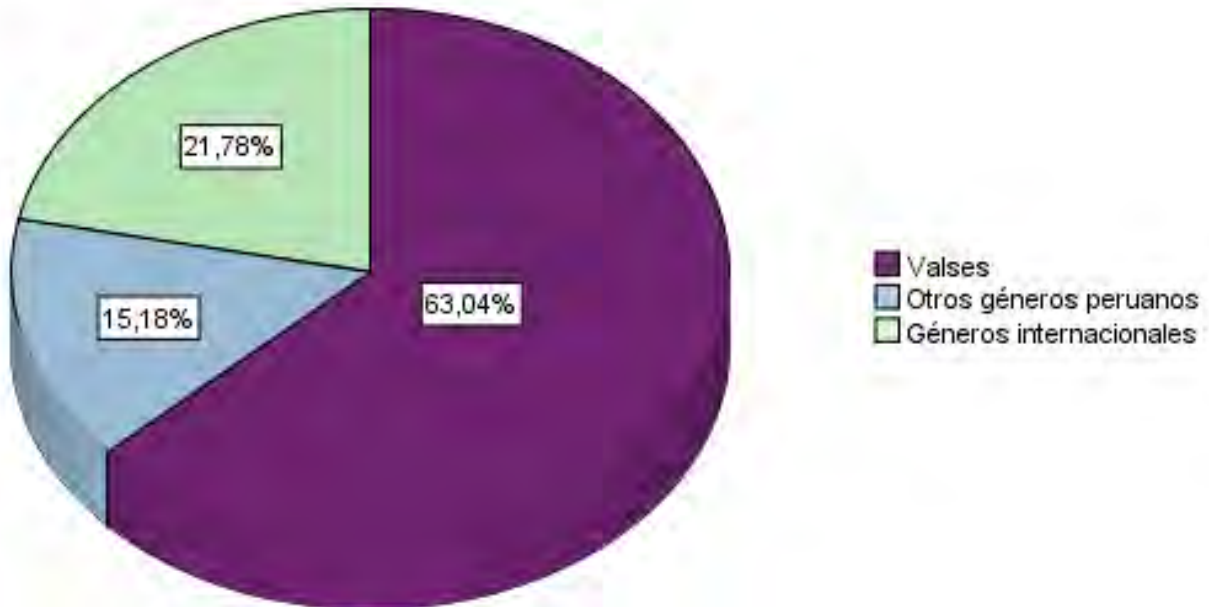
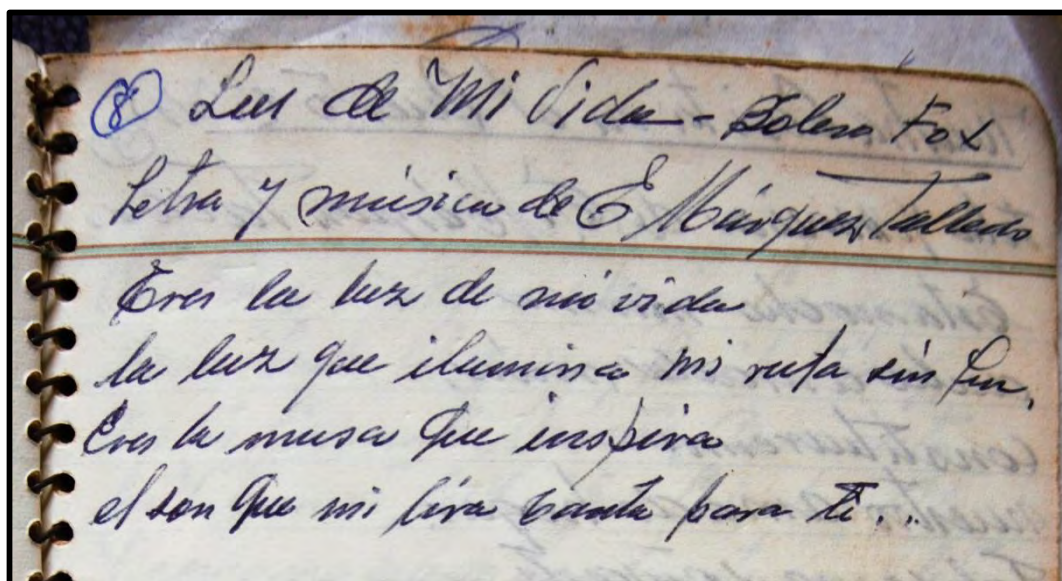


Gráfico N°4 – Principales géneros musicales desarrollados por Eduardo Márquez Talledo (Categorías agrupadas, 303 composiciones)

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

Dentro de los géneros internacionales, el más desarrollado por el autor fue el bolero, identificando –a la fecha– un total de 18 composiciones en este estilo que incluye títulos como *Castillo de espuma*, *Luz de mi vida*, *Mi amor es sólo tuyo*, *Piensa en mi dolor* y *Por qué*. De la misma manera, Eduardo Márquez Talledo exploró también la creación en ritmos como FoxTrot (*Eres tú*, *Melodía Azul*, *Viaje Nupcial*, entre otros), Ranchera (*Una noche en la Bahía*), Tango (*No vuelvas a mi*), Balada (*Sólo contaba catorce abriles*, *Bello es querer*), y Pasillo (*En una sola noche*, *Hoy que has vuelto*).



Fotografía #9 – Detalle de letra manuscrita del bolero *Luz de mi vida*

Fuente: Archivo Familiar “Eduardo Márquez Talledo”. Edición propia con fines ilustrativos

En lo que respecta a las principales temáticas líricas⁵⁸ contempladas en la obra del compositor, destaca que el 38.73% de las mismas son de tipo amoroso. En segundo orden de importancia está la temática dedicatoria⁵⁹ que representa el 26.88% de las piezas analizadas.⁶⁰

⁵⁸ Para los fines de la presente investigación, y con el propósito de elaborar un mejor acercamiento al componente temático de la obra del compositor, se construyen las siguientes categorías y definiciones: a) Obra dedicatoria: pieza musical compuesta en homenaje a la memoria de una persona, institución o evento con el objetivo de honrarlo; b) Obra de contenido social, político o patriótico: pieza musical en cuya letra se revelan las afinidades de pensamiento del compositor y su posición política-social frente al contexto histórico en el que vivió; c) Obra de temática amorosa: pieza musical en cuya letra el autor realiza referencias a sentimientos amorosos o situaciones de índole amorosa, ya sean de naturaleza bidireccional o unidireccional, de pasión o desamor; d) Obra de carácter testimonial: pieza musical cuya letra está escrita en primera persona, y muestra una naturaleza reflexiva que se circunscribe a la forma de un monólogo, en la cual se expresan los sentimientos y pensamientos íntimos presumiblemente del compositor; e) Obra de carácter costumbrista: pieza musical que en su letra busca retratar los detalles de la época en la que vivió el compositor, evocando la descripción de lugares, tradiciones, usos y maneras de vivir y sentir de dicha época. Es importante anotar que 45 de las 346 composiciones identificadas son obras realizadas en conjunto con letristas de la época, destacando su colaboración con Serafina Quinteras (29 composiciones) y -muy lejanamente en número- Catalina Recavarren (3 composiciones). Finalmente, cabe destacar que de las 346 composiciones se ha logrado identificar la temática del 95.1% de las mismas a través de la revisión de los contenidos literarios de cada una, dejando únicamente 17 obras con temática sin identificar.

⁵⁹ Conforme la información validada con los descendientes directo, Eduardo Márquez Talledo era un compositor muy dado a expresar sus afectos y estimación a través de la dedicación de obras, lo que explica la importancia de esta categoría en su bagaje compositivo. Al respecto, su hija Toti Márquez declara: “Ha hecho canciones [a distintas personalidades] por ejemplo le ha hecho a Chabuca Granda después de que falleció. En vida, le hizo [una composición a] Belaunde, a quién le hizo los versos Caballero Andante. También le compuso un vals a Alicia Maguiña, que casi nadie lo cantó, pero yo lo sé, ya que lo cantábamos con una hermana política que ya falleció. Le hizo también un himno al colegio Don Bosco, este [tema] nadie lo sabe y ya hace 60 años [de eso], del cual también recuerdo letra y música. Cuando estaba de aniversario el [distrito del] Rímac, también le hizo una canción. Esa canción tiene más de 70 años y también la recuerdo. Se lo escribí en un aniversario, [yo] estaba chiquilla, pero me acuerdo”. (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019)

⁶⁰ La categoría “No identificable” corresponde a 17 composiciones cuyo título y género ha sido identificado, mas no es posible conocer la letra de estas. De tal manera, puede corresponder con composiciones de las que -hoy en día- sólo se conoce su existencia de manera referencial.

Este aspecto será profundizado de manera posterior, incidiendo de manera especial en el caso de los valeses del autor.

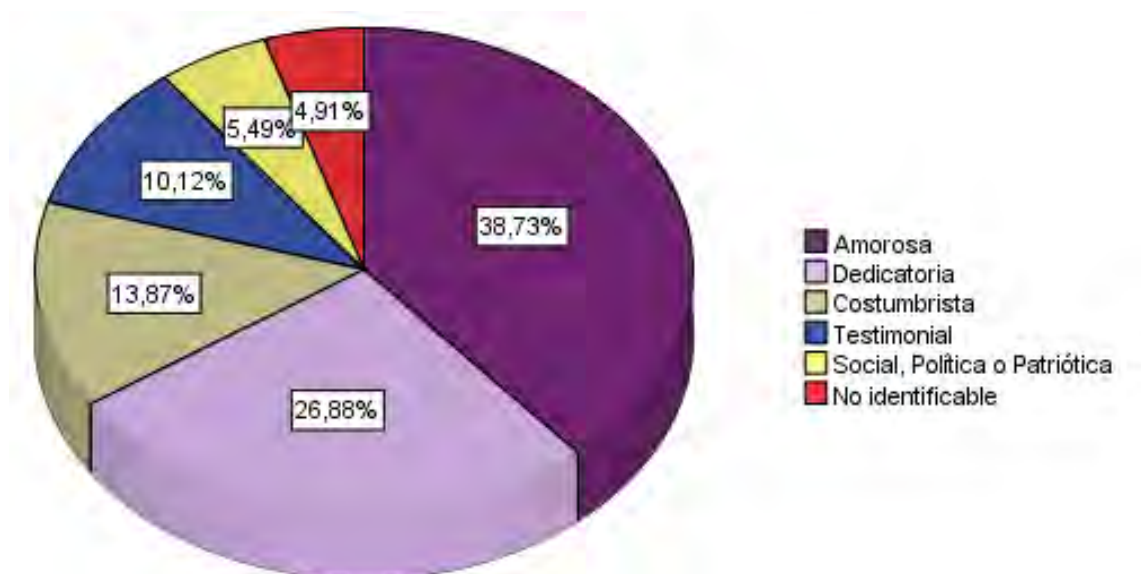


Gráfico N°5 – Principales temáticas desarrolladas por el compositor (A nivel poblacional, 346 composiciones)

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

2.3.3. Los valeses de Eduardo Márquez Talledo

2.3.3.1. Tamaño de la obra valsística verificable del autor

Las características descritas para la población del estudio se mantienen al aproximar el análisis de los valeses de Eduardo Márquez Talledo, los que ascienden a 191 composiciones identificadas. En dicho grupo, el 35.07% de ellas carecen de asignación de fecha de composición por parte del autor, lo que reduce la muestra analizable a 124 piezas musicales.

Del análisis realizado a dicha muestra, se concluye que entre los años 1938-1947 se concentra el 41.1% de los valeses realizados por el compositor, siendo este el período de mayor importancia a efectos de la presente investigación. Un segundo momento importante está constituido por el periodo 1960-1971, el que agrupa el 28.2% de la producción valsística.

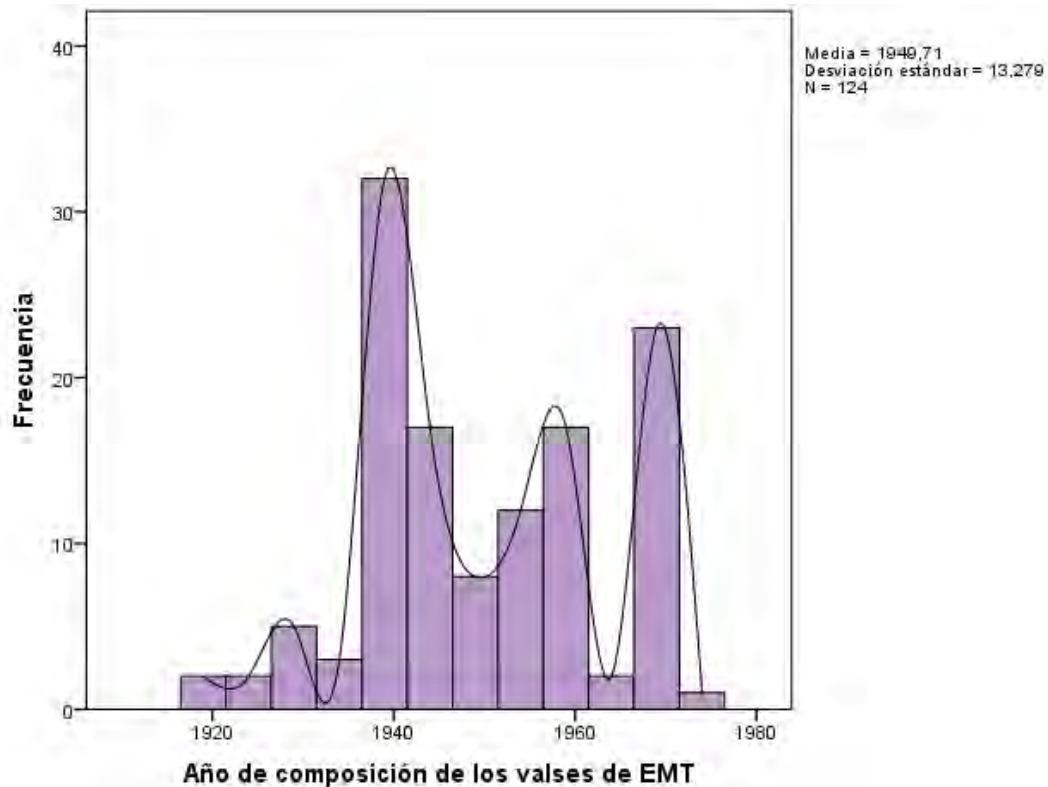


Gráfico N°6 – Distribución en el tiempo de la productividad valsística de Eduardo Márquez Talledo (vales con fecha válidamente consignada)

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

2.3.3.2. Principales temáticas expuestas en los vales del compositor

En lo que respecta a las principales temáticas existentes en la obra del autor,⁶¹ se evidencia que el 35.60% de los vales se catalogan como obras de temática amorosa, mientras que el segundo rubro en importancia corresponde a obras con dedicatoria que representa el 27.23% de los vales.

⁶¹ Es importante anotar que 27 de los 191 vales del compositor fueron obras conjuntas con letristas de la época, destacando igualmente su colaboración con Serafina Quinteras con quien comparte la autoría de 18 vales. Asimismo, La familia sostiene que existe una controversia respecto al tema *Muñeca rota*. Según los testimonios recogidos, la familia indica que antes de que Eduardo Márquez Talledo fallezca este tema figuraba en APDAYC como una composición conjunta de Serafina Quinteras con Márquez Talledo, pero que a la muerte de este último eso se cambió por alguna razón que ellos desconocen y que -en la actualidad figura- como si únicamente fuera composición de Serafina. Al respecto, los descendientes directos del compositor afirman que “Él le compuso esa canción a una de mis hermanas, una que ya falleció” (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019)

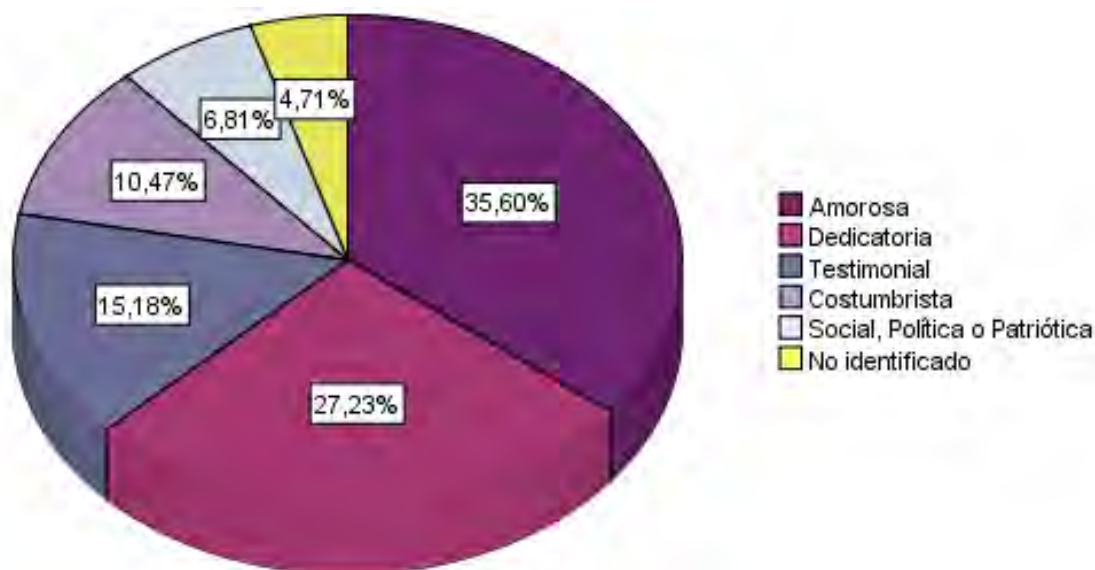


Gráfico N°7 – Principales temáticas en los vales de Eduardo Márquez Talledo (191 vales)

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

Al desagregar la categoría “Obra dedicatoria” se gana precisión respecto al espectro temático empleado por el autor, lo que se describe en el gráfico a continuación.

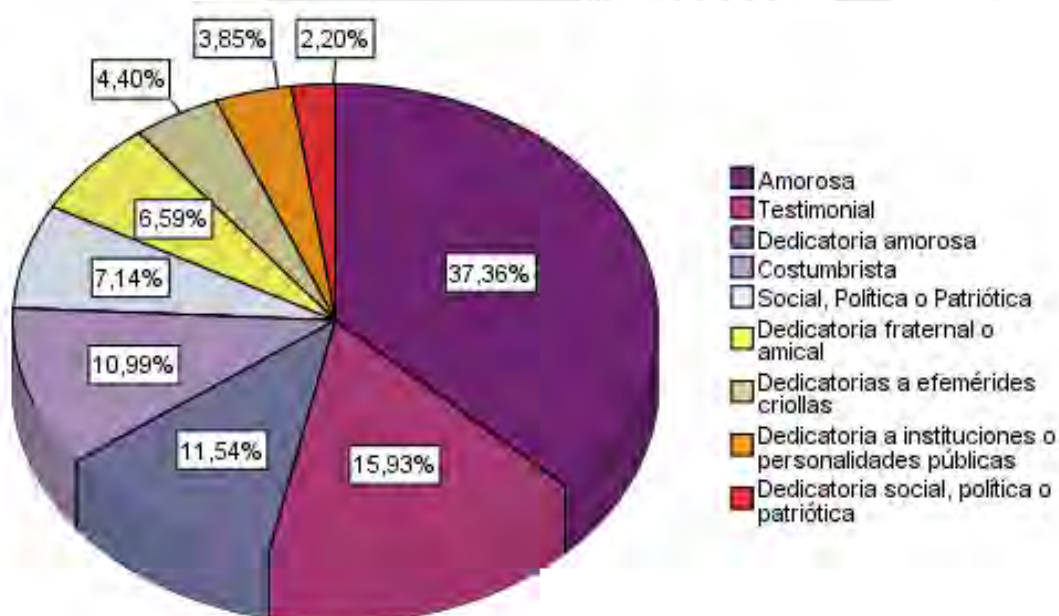
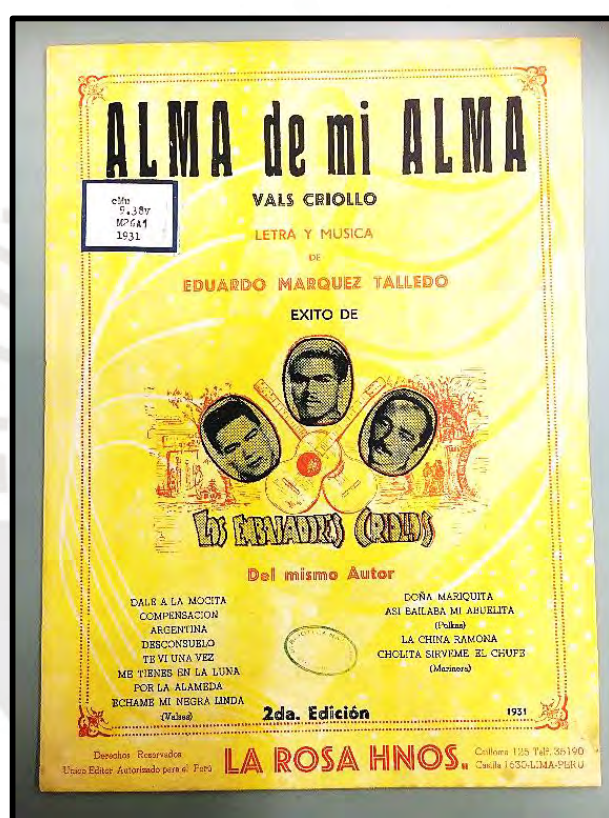


Gráfico N°8 – Principales temáticas en los vales de Eduardo Márquez Talledo (182 composiciones con temática identificada)

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

Así pues, se identifica que el 55.49% de su obra es de índole afectiva, agrupando en ella a las temáticas amorosas (37.36%), dedicatoria amorosa (11.54%) especialmente dirigida a mujeres⁶² y un grupo de composiciones dedicatorias con carácter fraternal o familiar (6.59%).⁶³ Dentro de dicho grupo se encuentran piezas como *Caramelo*, *A mi madre*, *Lejos de ti*, *Vivir sin ser amado*, *Corazón por qué*, *Vivir y soñar*, *Peregrina Viajera*, *Esthercita*, y las emblemáticas composiciones *Alma de mi alma* *Rosal marchito*, *Cuando se pierde un amor*, *Dulce prisión*, *¿Para qué?*, *Desconsuelo*, *Te vi una vez*, *Nube gris*, entre otras.



Fotografía #10 – Portada de partitura de la época de la composición *Alma de mi alma*, año 1931. 2da Edición, Editorial La Rosa Hermanos

Fuente: Biblioteca Nacional del Perú. Edición propia con fines ilustrativos

⁶² Aspecto también entendido, popularmente como “canciones con nombre de mujer”, entre las que se encuentran piezas como *Amelia*, *Araceli*, *Filomena*, *Gladys*, *Joaquina*, entre otras.

⁶³ Respecto a la vocación del compositor para escribir temas dedicados a su entorno más cercano, los descendientes de Eduardo Márquez Talledo afirman lo siguiente: “El solía escribir canciones a sus hijos, por ejemplo, a una de mis hermanas que está en Estados Unidos, le escribió la canción **Peregrina viajera**. Yo estuve enferma, muy delicada de salud, fui a parar al hospital, y mi papá me escribió unos versos que yo recuerdo siempre **“estás delicada, tierna hija mía, esa es la ironía que nos da la vida; ayer alegría, hoy un hospital, pero tú eres hija de un árbol añoso que tiene en sus ramas un raro vigor, la sacude el viento, la salpica el lodo, pero reblandece cuando sale el sol; no temas mi reina, dulce hija mía que la Dulce Alondra que canta y encanta volverá a la vida serena y triunfal”** (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019) [Énfasis propio].

ALMA DE MI ALMA
VALS CRIOLLO
Letra y Música de EDUARDO MARQUEZ TALLEDO

DEL MOMENTO:
Ensayo, La Rosa Hermanos

ENSONAJACION
y
DESCONSUELO
VALES

Ven que ya no puedo resistir
la eterna condena de separar,
ese la razón de mi sentir,
y la inspiración de mi cantar.
Ven, porque mi dulce corazón
ven, alma de mi alma, ven a mi,
ven, que de nadie te diés
que mi amor es solo para ti.

La noche avanza y solo estoy
porque mi amor se vendrá
mas dolores ones no ves hoy
ni su nombre angustial.
La última noche que la vi
sin darme un beso me dejó
para tal vez que ya de mí,
mi dulce amada se olvidó.

Canto las estrellas sin cesar,
ausente en el viento se caen,
y en la soledad de mi seguir
meñudo con mi que de farsa.
No deses que ahora se volver
a besar la boca que me dió
la noche pura del amor
como con los besos del amor.

002055

Fotografía #11 – Partitura de la época de la composición *Alma de mi alma*, año 1931. 2da Edición, Editorial La Rosa Hermanos

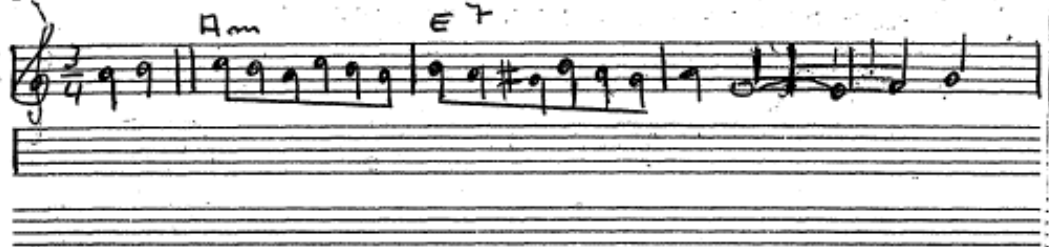
Fuente: Biblioteca Nacional del Perú. Edición propia con fines ilustrativos

El grupo anteriormente mencionado se encuentra íntimamente ligado a las composiciones de temática testimonial, las que representan el 15.93% de los vales identificados. En las composiciones de esta temática el autor muestra su vena más reflexiva y personal, tocando temas que atañen a la naturaleza del ser humano e incluso tomando pasajes de su propia historia de vida como insumo para la creación. Dentro de ellas, se encuentran piezas como *He perdido el corazón*, *La barca del tiempo*, *Amor dónde estás*, *La nieve de mi ocaso*, entre otras. Asimismo, se ubica en este grupo la composición *Yo no niego*, valse con el cual el autor ganó el segundo puesto en el Festival de la Canción Cristal de la Canción Criolla del año 1961, que fuera teatralizado en el marco de su presentación en el Festival, y que los

descendientes del compositor anotan como “auténtica estampa biográfica del autor”⁶⁴

(Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019).

Transcripción en GUIA CIFRADA de los primeros compases del tema principal de la obra.



TRANSCRIBIR LA LETRA COMPLETA


ME sufrido tantos desengaños	olvidaré todo lo que aquí sufrí
que llevo en el alma	
una herida que nadie en el mundo	
la podrá curar,	
Estoy viejo sobre mi existencia por muchos años	
pesan muchos años,	
mi vida se agota y aún no ha llegado	
la mujer soñada que me sepa amar	

Fotografía #12 – Detalle de la Ficha de inscripción de la obra “Amor dónde estás” en APDAYC, año 1961.

Fuente: Registros digitales de APDAYC. Edición propia con fines ilustrativos

⁶⁴ Al respecto, los descendientes del compositor declaran: “**Yo no niego** es un poema [sentido retórico] que habla sobre la vida de él. [Esta canción] estaba en el Festival de la Canción Criolla de Cristal, [era] un concurso y mi papá quedó en segundo lugar. [La dinámica] era recolectar votos a través del diario La Crónica y quien tuviera más votos ganaba. **Yo no niego** fue escenificado como parte del concurso. Eso fue en el año 1961.” (Márquez Astudillo & Márquez Astudillo, 2019)

Transcripción en GUIA GIFRADA de los primeros compases del Tema principal de la OBRA TITULADA: *Yo no niego* GENERO: -VALS-



LETRA COMPLETA

<i>Yo no niego que el pecado</i>	<i>Hoy la marcha del invierno</i>
<i>con mis pasceñas,</i>	<i>de los años,</i>
<i>que mis pecus me rendí</i>	<i>ha dejado en mis sienas</i>
<i>a la tentación,</i>	<i>su clamor,</i>
<i>que mis ojos vieron muchas</i>	<i>y mis ojos sin querer</i>
<i>alboradas</i>	<i>están morando</i>
<i>en distintos ventanales</i>	<i>se que quiere ocultar</i>
<i>del amor.</i>	<i>mi corazón...</i>

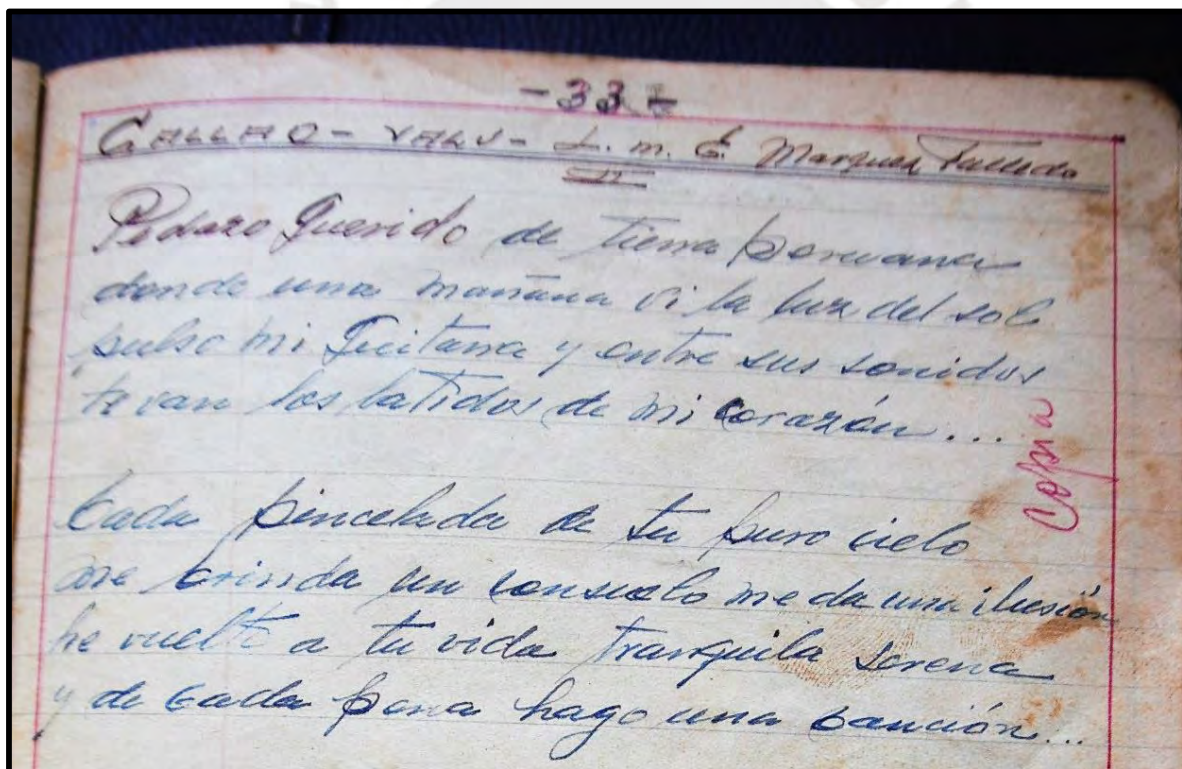
Fotografía #13 – Detalle de la Ficha de inscripción de la obra *Yo no niego*, APDAYC (1961).

Fuente: Registros digitales de APDAYC. Edición propia con fines ilustrativos

Ambas categorías, en suma, nos lleva a concluir que el 71.42% de los vals de Eduardo Márquez Talledo cuentan con un contenido lírico que retrata el mundo interno del compositor y sus afectos.

Por otro lado, los datos recabados permiten afirmar que el compositor era una persona sensible a las condiciones, tradiciones y costumbres de su contexto, ya que este constituyó un campo de inspiración para la creación de sus letras y melodías. En ese sentido, se constata que el 19.24% del conjunto de sus composiciones aluden a las experiencias que el autor vio, vivió o a personalidades que conoció, destacando la temática costumbrista (10.99%), dedicatoria a instituciones o personalidades públicas (3.85%) y dedicatoria a efemérides criollas (4.40%).

Dentro de la temática costumbrista, el autor incorpora en sus letras hechos, situaciones, acontecimientos y/o festividades relacionadas a la época en que vivió. De esta manera, el contenido lírico de estas composiciones realiza una estampa rica en referencias locales que retratan las condiciones del Callao y la Lima de dicha época, aludiendo a situaciones como la jarana, la bohemia, la cotidianidad, los paisajes, la añoranza por el tiempo transcurrido, los oficios de la época, y las costumbres populares de los barrios, entre otros. Dentro de ellas se encuentran las composiciones *Nuestra casita en el puerto*, *Serenata en el barrio*, *Callao (Puerto mío)*, *El disco de oro*, *Ventanita*, *¡Oh Carnaval!*, *Callejón del viejo barrio*, *Dale a la mocita*, entre otras.

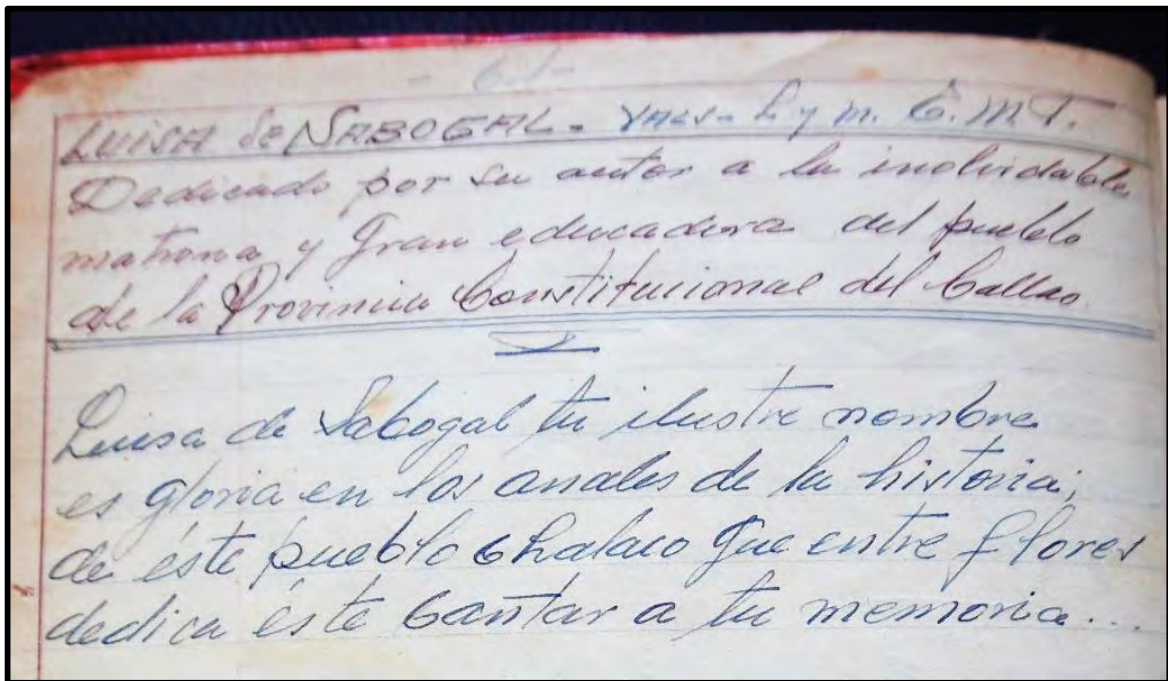


Fotografía #14 – Detalle del manuscrito de la composición *Callao (Puerto mío)*

Fuente: Archivo Familiar “Eduardo Márquez Talledo”. Edición propia con fines ilustrativos

En lo que respecta a las obras dedicatorias a instituciones o personalidades públicas, conviven en este grupo piezas realizadas por encargo y piezas creadas por el autor como un

gesto de admiración y deferencia a personajes públicos de la época en la que vivió. Dentro de ellas se encuentran las composiciones *Luisa de Sabogal* –dedicada a la educadora chalaca–, *Me tienes en la luna* –dedicada a la cantante italiana Franca Fenatti–, *Ayer, hoy, mañana y siempre* –dedicada al club deportivo Atlético Chalaco– entre otras.



Fotografía #15 – Detalle del manuscrito de la composición *Luisa de Sabogal*

Fuente: Archivo Familiar “Eduardo Márquez Talledo”. Edición propia con fines ilustrativos

Dedicado a la genial Cantante Italiana Srta. FRANCA FENATTI, con toda admiración y respeto.- El Autor

ME TIENES EN LA LUNA

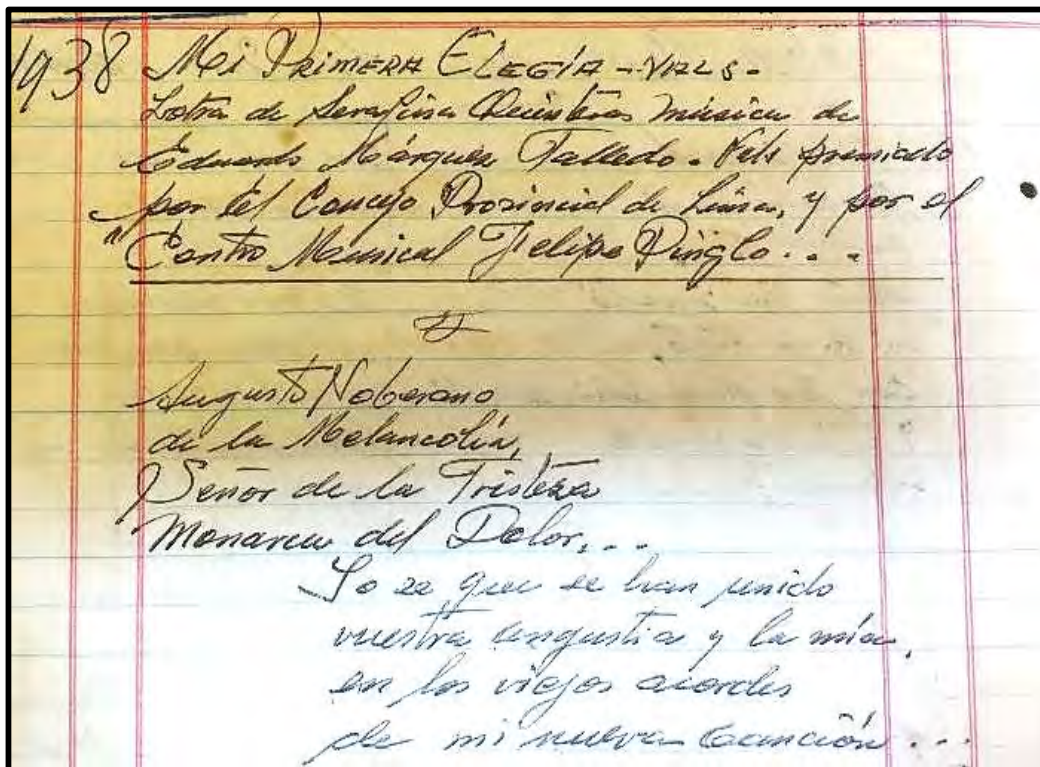
Vals Criollo

Letra y Música de: Eduardo Márquez Talledo

Fotografía #16 – Partitura de la época de la composición *Me tienes en la luna*, año 1955. Editorial La Rosa Hermanos

Fuente: Biblioteca Nacional del Perú. Edición propia con fines ilustrativos

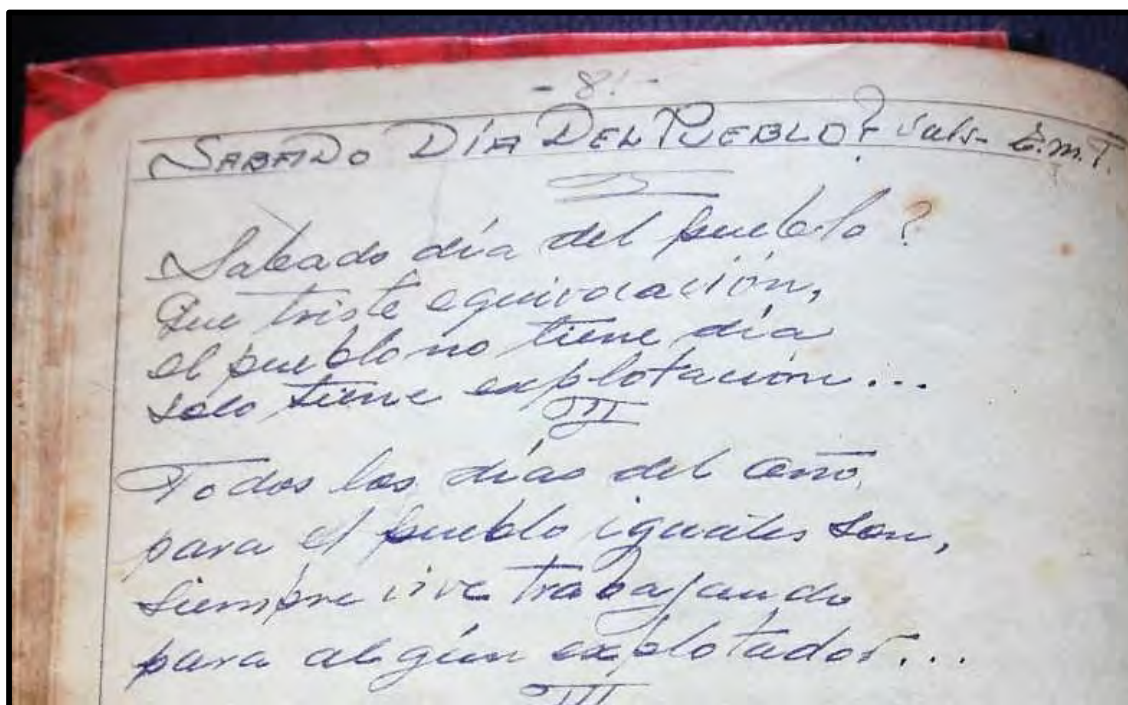
Quizá el tópico más interesante de este grupo lo conforman las obras dicatorias a efemérides criollas, conjunto de composiciones que versan en torno a distintos sucesos y/o personalidades del entorno musical criollo de dicha época y que brindan indicios interesantes para comprender el contexto musical del compositor y sus contemporáneos. Dentro de este rubro destacan las piezas musicales *Cancionero de Lima*, *Chabuca Granda*, *Manuel Raygada*, *Eloísa Angulo*, y la emblemática composición *Mi primera elegía*.



Fotografía #17 – Detalle del manuscrito de la composición *Mi primera elegía*

Fuente: Archivo Familiar “Eduardo Márquez Talledo”. Edición propia con fines ilustrativos

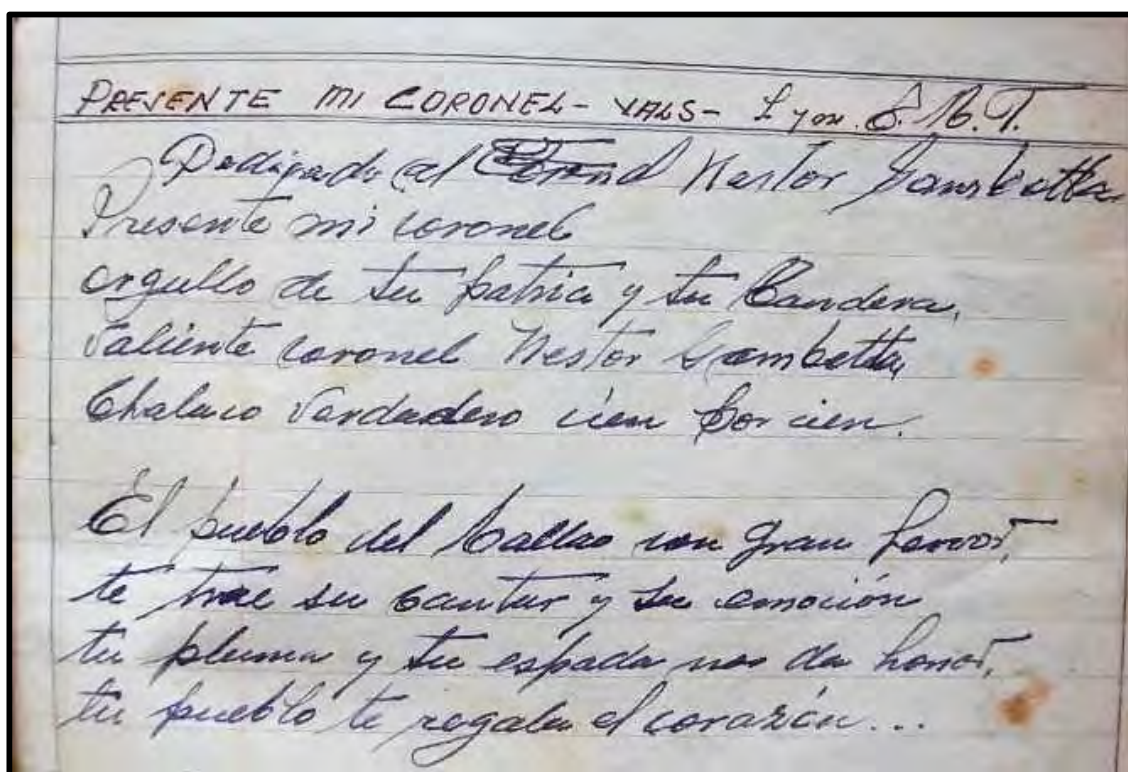
Asimismo, la investigación arroja luces importantes sobre un aspecto poco conocido y difundido en la obra de Eduardo Márquez Talledo, el que vislumbra el compromiso social del autor a través de la expresión de su pensamiento político y patriótico. Este conjunto de obras representa el 9.3% del total de los vals compuestos, porcentaje que se divide internamente en dos grupos. El primero de ellos corresponde a obras que giran en torno a reflexiones sociales y políticas del compositor, denotando así un matiz muy personal. En él se pueden encontrar composiciones como *Abandonado*, *Clamor*, *Pueblo peruano*, *Sábado día del pueblo* y *Pobre obrero*.



Fotografía #18 – Detalle del manuscrito de la composición *Sábado día del pueblo*

Fuente: Archivo Familiar “Eduardo Márquez Talledo”. Edición propia con fines ilustrativos

En el segundo grupo se encuentran las obras dedicatorias a personalidades políticas o heroicas de la época, representando el 2.2% restante. Dentro de ellas destacan las composiciones *A la memoria de Alfonso Ugarte, Presente mi coronel* –dedicada al coronel Nestor Gambeta–, *Ahora sí que va de veras* –dedicado a Juan Velasco Alvarado–, entre otras.



Fotografía #19 – Detalle del manuscrito de la composición *Presente mi coronel*

Fuente: Archivo Familiar “Eduardo Márquez Talledo”. Edición propia con fines ilustrativos

La información previamente expuesta respecto a los diferentes contenidos líricos desarrollados por el autor se sintetiza en la tabla a continuación.

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Mundo interno y afectivo del compositor	130	37,6	71,4	71,4
	Contexto, tradiciones y costumbres	35	10,1	19,2	90,7
	Pensamiento político y social	17	4,9	9,3	100,0
	Total	182	52,6	100,0	
Perdidos	Sistema	164	47,4		
Total		346	100,0		

Tabla N°7 – Contenidos líricos identificados en vals (182 composiciones con temática identificada)

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

2.3.3.3. Hacia la delimitación de etapas dentro de la producción valsística de EMT y la comprensión de su ruta compositiva dentro de este género.

En este punto, es importante mencionar que el análisis estadístico realizado evidencia una alta dispersión y datos perdidos para la variable año de composición. Ello pone en relieve que el grueso de composiciones cuyas fechas no han sido validadas – 67 de 191 valeses, equivalente al 35% de la muestra– son de vital importancia para arribar a conclusiones que categoricen de manera definitiva los periodos al interior de la obra musical de Eduardo Márquez Talledo. No obstante lo anterior, es posible realizar una primera aproximación descriptiva para el conjunto de valeses fechados.⁶⁵

Del análisis se puede inferir que el compositor tuvo tres etapas especialmente fructíferas para la composición de valeses, a saber: a) De 1936 a 1944, donde se componen 47 de los 124 valeses válidamente fechados (37.9% de la muestra); b) de 1963 a 1972, donde el autor dio vida a 26 valeses (21.0%); y c) de 1954 a 1962, donde se agrupan 23 valeses con fecha cierta (18.5%), tal como se describe en la tabla siguiente.

⁶⁵ Es importante anotar que el presente acápite estadístico no contempla el análisis específico de las características musicales del compositor desde la melodía, y su consecuente desarrollo en el tiempo. En este sentido, esta información debe de tomarse a manera referencial y es necesario tamizarla con la incorporación del análisis de los musemas melódicos del compositor. De tal manera, para llegar a afirmaciones finales respecto a los periodos creativos en la vida compositiva de Eduardo Márquez Talledo, el lector debe de remitirse a las conclusiones del presente estudio.

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	1919 a 1927	5	1,4	4,0	4,0
	1928 a 1935	5	1,4	4,0	8,1
	1936 a 1944	47	13,6	37,9	46,0
	1945 a 1953	18	5,2	14,5	60,5
	1954 a 1962	23	6,6	18,5	79,0
	1963 a 1972	26	7,5	21,0	100,0
	Total	124	35,8	100,0	
Perdidos	Sistema	222	64,2		
Total		346	100,0		

Tabla N°8 – Año de composición de vales por rangos (124 composiciones con fecha cierta)

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

Con el propósito de conocer cómo se desarrollan los vales del compositor a nivel temático, se realiza un análisis conjunto de las variables contenido lírico y año de composición a la muestra de 124 vales. Este análisis permite concluir que –para el caso de los 85 vales con contenido relacionado al mundo interno y afectivo del autor– existen dos momentos importantes en su productividad, destacando que 50 de ellos (58.8% de la submuestra) fueron compuestos entre 1936 a 1953, mientras que –en segundo orden de importancia– 28 de los mismos (32.9% de la submuestra) corresponden a los años 1954 a 1972, con una ligera inclinación favorable para su último ciclo compositivo (1963 a 1972).

Dentro de los diferentes periodos, destaca que el lapso comprendido entre 1936 y 1944 representó un pico de productividad de 38 vales (44.7%). Esta última información lleva a inferir que los vales con contenido amoroso e intimista pudieron haberse agrupado más hacia el centro de la carrera compositiva del autor, tal como se desprende de la tabla adjunta.

Contenido Lírico		Año de Composición de vales EMT en rangos						Total
		1919 a	1928 a	1936 a	1945 a	1954 a	1963 a	
		1927	1935	1944	1953	1962	1972	
Mundo interno y afectivo del compositor	Recuento	4	3	38	12	13	15	85
	% de contenido	4,7%	3,5%	44,7%	14,1%	15,3%	17,6%	100,0%
Contexto, tradiciones y costumbres	Recuento	0	1	8	4	9	5	27
	% de contenido	0,0%	3,7%	29,6%	14,8%	33,3%	18,5%	100,0%
Pensamiento político y social	Recuento	1	1	1	2	1	6	12
	% de contenido	8,3%	8,3%	8,3%	16,7%	8,3%	50,0%	100,0%
Total	Recuento	5	5	47	18	23	26	124
	% de contenido	4,0%	4,0%	37,9%	14,5%	18,5%	21,0%	100,0%

Tabla N°9 – Distribución de productividad de vales al interior de cada área temática de contenido lírico identificado en la obra de Eduardo Márquez Talledo (124 composiciones con fecha cierta)

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

Continuando con el análisis de la tabla descrita, en lo que respecta a los 27 vales de tipo contextual, tradiciones y costumbres, la data sugiere que esta temática tuvo un comportamiento más uniforme dentro del panorama creativo del autor, reportando así dos picos de productividad de apogeo similar entre los años 1954 a 1962 (33.30%) y 1936 a 1944 (29.60%). En ese sentido, entre 1936 a 1962, Eduardo Márquez Talledo compuso un total de 21 vales de temática alusiva a las condiciones y características de su tiempo (77.7% de la submuestra).

Un tercer aspecto interesante a destacar es que aquellos vales que temáticamente se relacionan con el pensamiento social y político del compositor –si bien son escasos– parecen agruparse hacia el final de su vida compositiva, donde entre los años 1963-1972 compone seis de las doce piezas identificadas con dicho contenido lírico.

Finalmente, el análisis conjunto de la data recopilada permite afirmar que –para los 124 vales con fecha válida– la temática predominante en todos los periodos sin excepción fue la de mundo interno y afectivo del autor, representando entre el 56.5% al 80.9% de las obras generadas para cada periodo tal como se describe en la tabla siguiente.

Contenido Lírico		Año de Composición de vales EMT en rangos						Total
		1919 a 1927	1928 a 1935	1936 a 1944	1945 a 1953	1954 a 1962	1963 a 1972	
Mundo interno y afectivo del compositor	Recuento	4	3	38	12	13	15	85
	%	80,0%	60,0%	80,9%	66,7%	56,5%	57,7%	68,5%
Contexto, tradiciones y costumbres	Recuento	0	1	8	4	9	5	27
	%	0,0%	20,0%	17,0%	22,2%	39,1%	19,2%	21,8%
Pensamiento político y social	Recuento	1	1	1	2	1	6	12
	%	20,0%	20,0%	2,1%	11,1%	4,3%	23,1%	9,7%
Total	Recuento	5	5	47	18	23	26	124
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla N°10 – Distribución de relevancia temática identificada en la obra del compositor a lo largo del tiempo (124 composiciones con fecha cierta)

Fuente: Base de datos de composiciones de Eduardo Márquez Talledo. Elaboración propia

CAPÍTULO III: EL SONIDO MÁRQUEZ TALLEDO: UNA APROXIMACIÓN A LA IDENTIDAD ESTILÍSTICA DEL COMPOSITOR DESDE EL ANÁLISIS DE SUS MELODÍAS⁶⁶

3.1. Sobre la importancia de aproximarse al análisis de la música popular desde sus propios elementos: al encuentro de la melodía y los musemas.

La premisa inicial del presente capítulo es que Eduardo Márquez Talledo es un compositor en cuya obra existe un vocabulario distinguible de recursos estilísticos que –desde el plano de lo melódico– conforman un conjunto de elementos sonoros que el compositor conjuga con el propósito de crear sus piezas musicales, lo que constituye el núcleo de su identidad compositiva.

Este punto de partida sienta sus bases en la comprensión de que la melodía es un elemento constitutivo central en la identidad de los hechos musicales, en este caso canciones. Esto es así no sólo en la medida que de ella se desprenden otros elementos musicales (como la armonía), sino especialmente porque la melodía es –por lo general– el elemento con el que lo oyentes se familiarizan primero en el proceso de reconocer una obra musical.

Dada la importancia del componente melódico, la presente investigación recoge la perspectiva de Charles Adams. Dicho autor indica que la melodía de una pieza musical lleva consigo el potencial intrínseco de ser aquel elemento que otorgue identidad y recordación,

⁶⁶ Un punto importante para delimitar –y explicitar– es que el presente estudio no aborda la problemática de las posibles variantes musicales que pueden haberse dado durante la transmisión oral de la obra de Eduardo Márquez Talledo. A manera de minimizar el impacto de dicha limitación, se busca incorporar como versiones de referencia a aquellas grabaciones con fecha de fijación fonográfica más antigua dentro de lo disponible. La presente aclaración es pertinente en tanto, tal como lo indica Bruno Nettl en su artículo *Types of tradition and transmission* (1982), una composición musical puede recorrer muy distintos caminos una vez creada y variar durante su proceso de difusión, apropiación y reproducción a través de la enseñanza-aprendizaje por las futuras generaciones. Así pues, una composición musical puede permanecer inalterada (caso frecuente en las músicas cuya composición se ligó a la fijación en algún tipo de notación musical), recibir un cambio único, ser transmitida a través de variantes o recibir aportaciones de otras composiciones (Nettl, 1982). En ese sentido, es importante que –al momento de analizar– se reconozca esta característica intrínseca a los hechos sonoros que se han transmitido por tradición oral a lo largo del tiempo.

tanto de la pieza musical como de su compositor. De esta manera, el estudio de la melodía trasciende el plano del interés por una sucesión de sonidos concatenados, sino que implica un acercamiento al estilo musical de una obra (Adams, 1976, p. 179).

Esta perspectiva –que a su vez recoge los preceptos delimitados por Poladian en su libro *Armenian Folk Songs* (1942)– propone que el estudio de la melodía (y sus perfiles) permiten encontrar una relación entre determinados tipos de perfiles melódicos y el estilo musical de algunos compositores individuales, grupos étnicos (individuales o relacionados) y posiblemente estilos musicales regionales de carácter meso y macro (Adams, 1976, p. 194). De esta manera, aproximarse al estudio riguroso de la melodía –desde una perspectiva musicológica– permite comprender no sólo procesos de construcción individual de estilos, sino también la conformación de procesos históricos musicales de hibridación y/o sincretismo musical de más larga data, permitiendo así rastrear sus fuentes primigenias.

Para aproximarse a esta realidad sonora desde una perspectiva musicológica, la presente investigación incorpora en su análisis el concepto de musema. Desde la perspectiva semiótica⁶⁷ de Philip Tagg el que –recogido por Correa– se define de la siguiente manera:

⁶⁷ La perspectiva semiótica de Philip Tagg es puerta de entrada a un universo de análisis de la música popular en el que –desde el corazón de su propuesta metodológica- parte de la consideración del significado y sentido *en* la música, la que él denomina “el canal sonoro / canal musical”. De esta manera, se aleja de las perspectivas de análisis que buscan comprender a los fenómenos musicales y hechos sonoros desde los factores que están alrededor de la música, sino en la música en sí misma. Un paso más adelante, la perspectiva semiótica implica a su vez el reconocimiento de todo un nuevo paradigma desde el cual entender y plantear el análisis del discurso musical. En ese sentido, esta perspectiva reclama el considerar que “*la musicalidad de la música* no sea una cualidad intrínseca de la obra sino que [siguiéndose de Adell (1997)] es el resultado de las operaciones cognitivas del proceso de recepción, lectura, de interpretación” (Correa, 2000, p. 1); por ello, para arribar a la comprensión de este concepto más complejo y abstracto (la musicalidad de una determinada obra), se debe de complementar la mirada con –además de las características intrínsecas a los recursos utilizados– la consideración de cuál es el sentido (asociaciones cognitivas y asociaciones afectivas) que dichos recursos construyen en los receptores. Es así que, tal como indica Correa siguiéndose de Tagg, “se piensa a la música como un conjunto de discursos que se entrecruzan uniendo sonidos, imágenes, recuerdos, sensaciones y deseos que son provocados en el receptor en relación con su imaginario histórico-social-cultural” (Correa, 2000, p. 1). En atención a lo expuesto, se evidencia la importancia de considerar el paradigma semiótico como un derrotero relevante para posteriores investigaciones musicológicas en torno a las músicas populares hechas en el Perú; para ello, un estudio como el presente cuyo propósito apunta a la delimitación de musemas, constituye uno de los primeros pasos importantes para cimentar esta nueva arista de investigación musicológica en la producción académica peruana.

[El paradigma metodológico de análisis de para la música popular de Philip Tagg tiene como base] la idea de que determinados materiales musicales (figuraciones rítmico-melódicas, progresiones armónicas, relaciones rítmicas, texturas, ‘sonidos’, tipos de voz, etc.) se convierten en fórmulas que indican un ánimo o un ambiente en particular, culturalmente estandarizado. (...) Lo que va a proponer Tagg es explorar en determinadas segmentaciones de la obra, del canal musical, esos materiales tan cargados significativamente. Y sugiere la palabra *musema* como la más pequeña expresión musical que provoca una asociación determinada, altamente codificada (...) una mínima célula motívica *convencional*, de unidad temática de sentido asociable musical y extramusicalmente (Correa, 2000, p. 2).

Este a su vez guarda relación con el término estilema el que, si bien proviene originalmente desde el mundo del análisis literario, en la concepción planteada por Enrique Cámara de Landa se define como:

[...] un ente musical que, por su frecuente uso por parte de compositores o intérpretes, puede ser considerado como componente del estilo que caracteriza a un repertorio. Puede consistir en una configuración particular articulada de un parámetro musical (una sucesión de alturas, un encadenamiento de acordes, una sonoridad instrumental o vocal, etc.) o en la concurrencia de varios (un acento obtenido con determinado timbre, un tipo de figuraciones rítmicas emitidos por un instrumento concreto, un ornamento vocal colocado en un punto particular de la macroestructura, etc.) (Cámara de Landa, 2004, p. 486).

Para efectos de la presente investigación, ambos términos se conciben como categorías que hacen referencia al mismo hecho dentro del análisis musicológico.

3.2. Definiendo la identidad del sonido “Márquez Talledo”: principales musemas rítmico-melódicos hallados en los vales del compositor.

Con el propósito de identificar cuáles serían dichos musemas constitutivos, este estudio analiza un total de 19 composiciones⁶⁸ que –en su conjunto– cubren los años de productividad compositiva de Eduardo Márquez Talledo.⁶⁹ Del proceso de comparación entre las diferentes piezas que forman el universo de análisis, se identifican ocho (08) rasgos comunes característicos –musemas– que componen el sonido Márquez Talledo, los que se exponen a continuación:

1. Ingreso a una unidad armónica nueva por bordadura superior: La melodía ingresa a la nueva atmósfera armónica a través de una tensión permitida del acorde, que resuelve por grado conjunto en una nota cordal. Este musema aparece en 18 de los 19 temas analizados, los cuales son *Vivir sin ser amado*, *Alma de mi alma*, *Ventanita*, *Serenata en el barrio*, *¿Para qué?*, *Mi primera elegía*, *Callao (Puerto mío)*, *Rosas de mi jardín*, *Dulce prisión*, *Te vi una vez*, *Nube gris*, *Dame una ilusión*, *Vivir y soñar*, *Desconsuelo*, *Me tienes en la luna*, *Orquídea blanca*, *Yo no niego*, y *Cuando se pierde un amor*. En la siguiente figura se

⁶⁸ En la medida que - a la fecha - no han llegado transcripciones completas de la obra de Eduardo Márquez Talledo, la presente investigación centra su atención principalmente en registros fonográficos, integrando archivos históricos de partituras en tanto sea posible. Las versiones para el análisis se seleccionan atendiendo principalmente a los siguientes factores: a) proximidad del año de grabación con el año de composición de la pieza, b) Inteligibilidad auditiva de la grabación fonográfica, c) representatividad del conjunto de etapas al interior de la obra del compositor. Para la selección de las piezas que integran el universo de análisis, el factor popularidad de la misma ante la gran audiencia será tomado en cuenta, pero no será determinante. Por el contrario, se valorarán factores como carácter histórico de la pieza, riqueza del uso del lenguaje, presencia de innovaciones musicales, originalidad, entre otros.

⁶⁹ Las composiciones en mención son escogidas siguiendo criterios que procuren la representatividad del bagaje compositivo del autor según la época, temática y etapas de mayor tasa de productividad compositiva. En ese sentido, la muestra analizada procura recoger al menos una composición por cada periodo identificado en el acápite anterior, a saber, de 1919 a 1927, de 1928 a 1935, de 1936 a 1944, de 1945 a 1953, de 1954 a 1962, y de 1963 a 1972. Asimismo, esta selección prioriza el análisis de transcripciones sintonizadas de sus composiciones grabadas en fechas cercanas a su año de composición y/o de piezas cuyas partituras realizadas por la Editorial La Rosa Hermanos se encuentran en existencia en calidad de archivos históricos en la Biblioteca Nacional o colecciones particulares. Un aspecto importante para destacar es que –a la fecha– persiste la dificultad de ubicar fijaciones fonográficas y/o transcripciones en partituras disponibles de la obra de Márquez Talledo. El análisis conjunto de las fuentes estudiadas indica que, en la actualidad, no se contaría con más 40 piezas musicales adecuadamente fijadas en algún medio material. Ello, a la luz de las 346 composiciones identificadas, representa una gran pérdida de la integridad de su obra.

sintetiza su aparición típica para cada uno de los temas mencionados, en el orden antes expuesto (Figura N°1).

The image displays a musical score for 'Musema # 1'. It consists of several staves of music, some overlapping. The chords and measure numbers are as follows:

- Staff 1: Cm (22), Cm (38), E7 (21)
- Staff 2: G7, Gm (15), Am (10), B7(1), Eb (12)
- Staff 3: C7 (25), Dm (14), di-do, Bm
- Staff 4: Em (19), C, dasra-zónat
- Staff 5: Dm (20), Em (29)

Figura N°1⁷⁰ – Musema # 1: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en los valeses de Eduardo Márquez Talledo

Fuente: Base de datos de partituras de la investigación. Elaboración propia

⁷⁰ En la medida que todas las figuras incluidas en el presente acápite corresponden a recortes de compases específicos en las partituras analizadas, estos pueden no contener de manera explícita la clave que corresponde al pentagrama y/o sistema reseñado. En ese sentido, para todas las figuras en las que únicamente aparezcan compases de un sistema, se debe de asumir que la clave que otorga sentido a dicho compás es la clave de sol. En cambio, para todas aquellas figuras que presenten conjuntos de pares de sistemas que se leen de manera vertical entre sí, se debe de asumir que estamos refiriéndonos a una partitura de piano en la que el sistema superior implica una clave de sol, mientras que el sistema inferior alude a la clave de fa.

2. Afirmación armónica por intervallos descendentes: Esta es la aseveración de la armonía desde la melodía, a través de un intervalo descendente (de tercera o cuarta) del primer al segundo tiempo del compás. Este signo distintivo aparece en 13 de los 19 temas analizados, a saber: *Vivir sin ser amado*, *Alma de mi alma*, *Ventanita*, *Serenata en el barrio*, *¿Para qué?*, *Mi primera elegía*, *Callao (Puerto mío)*, *Rosas de mi jardín*, *Dulce prisión*, *Te vi una vez*, *Vivir y soñar*, *Desconsuelo*, y *Yo no niego*. Su presencia típica en las diferentes composiciones mencionadas se describe en la figura a continuación, en el orden antes expuesto (Figura N°2).

Figura N°2 – Musema # 2: Afirmación de la armonía por intervalo descendente, de tercera o cuarta, del primer al segundo tiempo del compás

Fuente: Base de datos de partituras de la investigación. Elaboración propia

3. Salto melódico de sexta ascendente: Es un impulso melódico ascendente usado con el propósito de generar sensación de movimiento. Esta característica está presente en 14 de 19 temas analizados: *Alma de mi alma*, *Ventanita*, *Rosal marchito*, *Serenata en el barrio*, *Mi primera elegía*, *Callao (Puerto mío)*, *Rosas de mi jardín*, *Dulce prisión*, *Nube gris*, *Dame una ilusión*, y *Desconsuelo*. Posteriormente, de 1955 en adelante, se deriva en saltos de 7ma y 8va: *Orquídea blanca*, *Me tienes en la luna* (7ma y 8va), y *Yo no niego* (8va). Su uso típico en las diferentes composiciones se describe en la figura a continuación, en el orden antes expuesto (Figura N°3).

The image displays several musical score excerpts illustrating ascending sixth leaps. The examples include:

- A sequence of notes with a leap of a sixth, accompanied by chords C_m (measure 42), $A7$ (measure 27), and $E07$.
- A melodic phrase marked "[Mel]" starting at measure 13, with a leap of a sixth, followed by measure 9.
- A melodic phrase starting at measure 11, with a leap of a sixth, followed by measure 35.
- A piano accompaniment excerpt with the lyrics "liz mientras yo bú" and a leap of a sixth, with chords B_m (measure 13) and B_m (measure 17).
- A piano accompaniment excerpt with the lyrics "tie-nesco-ra" and a leap of a sixth, with chords C/E (measure 17) and C/E (measure 18).

Figura N°3 – Musema # 3: Saltos melódicos de sexta ascendente con el propósito de generar movimiento melódico en los valsos de Eduardo Márquez Talledo

Fuente: Base de datos de partituras de la investigación. Elaboración propia

4. Juegos de bordaduras que resaltan la nota principal: Consta de una configuración melódica intencional de bordaduras, ascendentes y descendentes, que ornamenta una nota principal con el propósito de reforzarla auditivamente ante el oyente. Este musema aparece en 11 de 19 temas analizados, a saber: *Vivir sin ser amado*, *Alma de mi alma*, *Ventanita*, *Rosas de mi jardín*, *Dulce prisión*, *Nube gris*, *Te vi una vez*, *Vivir y soñar*, *Desconsuelo*, *Me tienes en la luna*, y *Cuando se pierde un amor*. En este musema es especialmente interesante la configuración de bordaduras que, a su vez, conectan una melodía descendente por grado contiguo, como aparece en *Alma de mi alma*, *Rosas de mi jardín* (de manera explícita), y *Vivir y soñar* (de manera parcial). Su presencia típica en las diferentes composiciones mencionadas se describe en la figura a continuación, en el orden antes expuesto (Figura N°4).

The image displays a musical score for Musema #4, illustrating melodic ornaments (bordaduras) that emphasize a principal note. The score is organized into several systems, each showing a melodic line with ornaments and a corresponding chord progression.

- System 1:** Melody starts with a double bar line and a fermata over a note. Chords are Cm (measure 33) and Cm (measure 34).
- System 2:** Melody continues with ornaments. Chords are Cm (measure 38) and G7 (measure 39).
- System 3:** Melody features a descending line with ornaments. Chords are Bb7 (measure 40) and Eb (measure 41).
- System 4:** Melody continues with ornaments. Chords are Dm (measure 42) and A7 (measure 43).
- System 5:** Melody continues with ornaments. Chords are G (measure 16) and C#m7(b5) (measure 17).

Additional musical elements include a piano introduction labeled 'Vez' and lyrics: 'gris que nubla tu ca-mi-no' and 'mi sin-ce-ri-'.

Figura N°4 – Musema # 4: Juegos de bordaduras que buscan reforzar auditivamente, ante el oyente, una nota principal

Fuente: Base de datos de partituras de la investigación. Elaboración propia

5. Énfasis melódico de alteraciones permitidas desde la armonía: Este es el uso deliberado en la melodía de alteraciones que no son propias de la tonalidad, pero que sí están permitidas en el contexto del acorde que está sonando en ese compás. El rasgo mencionado está presente en 7 de los 19 temas analizados: *¿Para qué?*, *Mi primera elegía*, *Callao (Puerto mío)*, *Dulce prisión*, *Vivir y soñar*, *Orquídea blanca*, y *Cuando se pierde un amor*. Es especialmente notoria de manera posterior al año 1938, lo que despierta la presunción de que el autor componía pensando en ambos elementos –armonía y melodía– de manera conjunta. Su aparición usual en las diferentes composiciones se describe en la figura a continuación, en el orden expuesto (Figura N°5).

The image displays a musical score for Musema # 5, illustrating melodic alterations permitted by the harmony. The score is divided into four staves, each representing a different section of the piece. The first staff (measures 50-53) features chords D7, Gm, and F7. The second staff (measures 11-30) includes chords (b9)/D#, Cm, C7, C#7, and F#7. The third staff (measures 36-39) shows chords C#7, F#7, and Bm. The score includes various melodic figures, including triplets and slurs, and is annotated with measure numbers and chord symbols.

Figura N°5 – Musema # 5: Incorporación en la melodía de alteraciones ajenas a la tonalidad, pero permitidas por el acorde

Fuente: Base de datos de partituras de la investigación. Elaboración propia

6. Estructuración melódica por escalas y arpeggios (fórmula escala-arpeggio): Este musema, que aparece en 6 de 19 temas, es un elemento estructural del perfil melódico que no se mantiene inalterable a lo largo del tiempo. Por eso, se presenta de dos formas: a) De manera conjunta y en sentido ascendente a través de la fórmula estructural 1-2-3-5-7-8 o 1-2-3-5-8 (donde 1 representa la nota raíz de la estructura) en *Alma de mi alma*, *Rosas de mi jardín* y *Vivir y soñar*; y b) De manera separada y preferentemente en sentido ascendente, haciendo así uso de estos elementos estructurales en la misma pieza, pero en diferentes pasajes, en *Me tienes en la luna*, *Orquídea blanca*, y *Yo no niego*. Su presencia típica en las diferentes composiciones mencionadas se describe en la figura a continuación, en el orden antes expuesto (Figura N°6).



Figura N°6 – Musema # 6: Fórmula escala-arpeggio, con su consecuente derivación en el uso extensivo de escalas y arpeggios por separado como elemento estructural

Fuente: Base de datos de partituras de la investigación. Elaboración propia

7. Anticipación de cambio de atmósfera armónica desde la melodía: Este musema implica una decisión consciente por parte del compositor de avisar al oyente que se está por entrar a un nuevo terreno armónico. Así pues, hace un uso deliberado de alteraciones propias de la tonalidad de destino en el inicio de las frases musicales que dan pie a esa sección. También suele aparecer como cierre melódico de la sección que está por finalizar y – por lo general- apuesta por resaltar el tercer grado de la nueva tonalidad. Aparece en 6 de los 19 temas analizados, pero cabe destacar que dicha cifra representa la totalidad de piezas musicales que incorporan una modulación: *Ventanita*, *Rosal marchito*, *Callao (Puerto mío)*, *Te vi una vez*, *Desconsuelo*, y *Orquídea blanca*. Su aparición usual en las diferentes composiciones se describe en la figura a continuación, en el orden expuesto (Figura N°7).

The image displays a musical score for Musema #7, illustrating harmonic transitions suggested by the melody. The score is organized into two systems. The first system contains measures 28-30 and 34-36, with chords B7, E, B7, A7, D, and A7. The second system contains measures 41-42 and 54-56, with chords A7 and D6. The score also features a double bar line with a repeat sign and a section marked with a Roman numeral II.

Figura N°7 – Musema # 7: Transiciones de tonalidad sugeridas desde la melodía, las que anticipan en el oyente el cambio de atmósfera armónica

Fuente: Base de datos de partituras de la investigación. Elaboración propia

8. Énfasis de sonoridades cromáticas: Este musema se presenta a través de la incorporación de una o más notas de enlace de carácter cromático (sonidos intermedios) con la finalidad de unir dos notas contiguas de carácter principal en la melodía. Este rasgo distintivo está presente en 4 de las 19 piezas analizadas. Aparece bajo la forma de una o dos notas de enlace contiguas, tanto en sentido ascendente como descendente, en los temas *Dulce prisión*, *Te vi una vez*, *Nube gris* y *Me tienes en la luna*. Su uso típico en las diferentes composiciones se describe en la figura a continuación, en el orden antes expuesto (Figura N°8).

Figura N°8 – Musema # 8: Uso de enlaces cromáticos para unir dos notas contiguas de carácter principal en la melodía

Fuente: Base de datos de partituras de la investigación. Elaboración propia

El análisis detallado de cómo estos musemas se presentan al interior de cada una de las piezas seleccionadas, se expone a continuación.

3.3. Análisis detallado de musemas y su presentación en los valeses

3.3.1. *Vivir sin ser amado* (1919)

La presente pieza musical es el primer valse cuya música es atribuible al compositor. Con letra de Jorge Castro, esta composición representa a un joven Eduardo Márquez Talledo que iniciaba su carrera musical a la edad de 17 años.

El presente valse cuenta con forma binaria la que –en la versión grabada por el Dúo Inga Segovia– se inicia con una introducción en modo menor de 32 compases (16 compases con barra de repetición), una sección A de 28 compases y una sección B que comprende 24. Luego de 32 compases de interludio, la pieza repite sus secciones A y B con diferente letra en la estrofa y el mismo coro. En esta composición, no se produce cambio de modo entre una sección y otra.

La melodía tiene un rango de 10 notas van de Eb3 a F4, siendo esta una composición que no tiene cumbre, pero en su lugar cuenta con sima. En la sección A, la melodía se inicia con una anacrusa de negra y su movimiento melódico –en su mayoría– se produce por grados conjuntos o saltos de tercera, destacando como mayor movimiento un arpeggio sobre el acorde dominante (G7) que se produce en los compases 32 a 33.

En esta sección se detectan algunos rasgos que se perfilan como los primeros motivos melódicos-rítmicos recurrentes. Uno de ellos es el ingreso a una unidad armónica nueva a través de una melodía cuyo primer tiempo del compás contiene una bordadura superior, la que resuelve en grado conjunto descendente hacia una nota propia del acorde en el segundo tiempo del compás en cuestión; ello sucede en los compases 22, 26 y 34 (Figura N°9).



Figura N°9 – *Vivir sin ser amado*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 22, 26 y 34 respectivamente (Sección A)

Fuente: Transcripción en partitura del vals *Vivir sin ser amado*. Elaboración propia

De manera similar, destaca la presencia en la melodía de una cuarta descendente (Do4 a Sol3) en el compás 30, el que refuerza la tercera del acorde de dicho compás (Eb) en el segundo tiempo, afirmando así la armonía de este (Figura N°10).

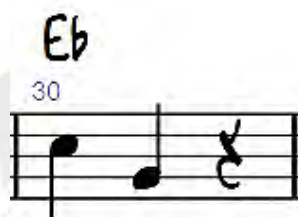


Figura N°10 – *Vivir sin ser amado*: Afirmación de la armonía por intervalo descendente de primer a segundo tiempo en compás 30 (Sección A)

Fuente: Transcripción en partitura del vals *Vivir sin ser amado*. Elaboración propia

Asimismo, en los compases 33 a 34, la melodía presenta un segmento breve de bordaduras de segunda (mayor o menor, según la armonía del compás) que contribuyen al refuerzo auditivo de la nota principal que se busca destacar, en este caso Fa4⁷¹ (Figura N°11).

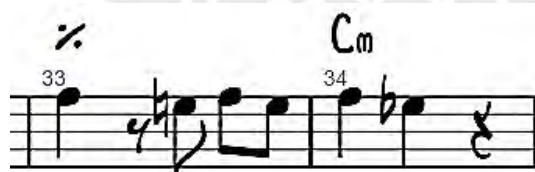


Figura N°11 – *Vivir sin ser amado*: Juegos de bordaduras que buscan enfatizar nota principal en compases 33 a 34 (Sección A)

Fuente: Transcripción en partitura del vals *Vivir sin ser amado*. Elaboración propia

⁷¹ Cabe destacar que -en el compás 33- Fa4 representa la séptima de dominante del acorde G7, mientras que en el compás 34 representa una tensión de oncena que resuelve por grado conjunto descendente (segunda mayor) a Eb4, que es la tercera del acorde Cm que se establece en este compás.

Dichos motivos rítmico-melódicos vuelven a presentarse en la sección B, apareciendo así resoluciones melódicas de segunda descendente al ingresar a una nueva unidad armónica, presentando un movimiento melódico que va de una tensión permitida en el primer tiempo del compás, hacia una nota del acorde en el segundo tiempo en los compases 44, 48, 52, 56 y 58 (Figura N°12). Por lo demás –en líneas generales– la melodía de la presente sección mantiene su movimiento por grados conjuntos o saltos de tercera, destacando la aparición del Eb3 como sima que concluye la melodía del tema en el compás 56.

The figure displays four musical staves illustrating harmonic entries. The first staff (measure 44) shows a chord of Eb (E-flat major) with a melodic line starting on G4. The second staff (measure 48) shows a chord of G7 (G dominant seventh) with a melodic line starting on G4. The third staff (measure 56) shows a first ending with a Cm (C minor) chord and a melodic line starting on G4. The fourth staff (measure 58) shows a second ending with a Cm (C minor) chord and a melodic line starting on G4. The notes are written on a treble clef staff with a 2/4 time signature.

Figura N°12 – *Vivir sin ser amado*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 44, 48, 52, 56 y 58 respectivamente (Sección B)

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Vivir sin ser amado*. Elaboración propia

3.3.2. *Alma de mi alma* (1927)

La presente pieza forma parte de las obras tempranas de Eduardo Márquez Talledo y es, a su vez, uno de sus éxitos más significativos y de mayor arraigo popular. Compuesta en el año 1927, el presente análisis toma como referencia la versión en partitura impresa por Editorial La Rosa Hermanos en dicho año.

El presente valse cuenta con forma binaria y –en la versión analizada– se inicia con una introducción en modo menor de 24 compases, la que enlaza hacia una sección A. Dicha sección – que en su totalidad dura 40 compases– consta de dos periodos musicales de 16

compases cada uno, añadiendo como característica la repetición de los últimos 8 compases del segundo periodo a modo de cierre. Ella lleva a una sección B de 34 compases de duración, que en su interior alberga también dos periodos musicales de 16 compases que se repiten, terminando en una cadencia V-I que duplica la longitud de la cadencia final de dos a cuatro compases. En la presente versión, el tema va da capo repitiendo sus secciones A y B con diferente letra en la estrofa y el mismo coro, manteniendo el modo menor a lo largo de toda la pieza.

La melodía tiene un rango de 11 notas que van de B3 a E4, siendo estas la sima y la cumbre respectivamente. En la sección A, la melodía se inicia de manera tética y cuenta principalmente con dos rasgos distintivos. El primero de ellos es que, en la frase *a* del primer periodo, la melodía presenta dos semi-frases contiguas de cuatro compases cada una que –a través de dos bordaduras inferiores que corresponden a una nota del acorde y una nota de paso– buscan resaltar las notas principales de cada semi-frase, las que a su vez se mueven entre sí por grado conjunto descendente. En este caso, dichas notas principales se encuentran en el primer tiempo de cada compás y son E4, D4 y C4 para los compases 25 al 27, y A4, G4 y F4 para los compases 29 al 31 (Figura N°13).



Figura N°13 – *Alma de mi alma*: Juegos de bordaduras que buscan enfatizar nota principal en compases 25 al 27 y 29 al 31 respectivamente

Fuente: Partitura del vals *Alma de mi alma*, Editorial La Rosa Hermanos. Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

En contraste con dicho movimiento por grados conjuntos, la melodía cambia su carácter hacia el compás 33 donde se produce el primer gran movimiento melódico de la canción y segundo rasgo distintivo, estableciendo un perfil melódico que –empezando en la fundamental del acorde– se inicia como escala y resuelve ascendentemente como arpeggio⁷² construyéndose sobre la estructura 1-2-3-5-8 (Figura N°14).



Figura N°14 – *Alma de mi alma*: Fórmula escala-arpeggio ascendente en compás 33, al interior de frase musical que va de los compases 33 al 35

Fuente: Partitura del valse *Alma de mi alma*, Editorial La Rosa Hermanos. Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

A ello, se le puede añadir la aparición de una cuarta descendente de E4 a B3 que – desde la melodía– afirma la fundamental del acorde de E7 que aparece en el compás 38, característica presente de manera similar en la composición *Vivir sin ser amado* (Figura N°15).



Figura N°15 – *Alma de mi alma*: Afirmación de la armonía por intervalo descendente de primer a segundo tiempo en compás 38.

Fuente: Partitura del valse *Alma de mi alma*, Editorial La Rosa Hermanos. Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

⁷² A esta fórmula rítmico-melódica llamaremos, en adelante y a fines del presente análisis, *fórmula escala-arpeggio*. A ello se añadirá el adjetivo ascendente o descendente dependiendo de la direccionalidad de su movimiento.

Cabe destacar que las características mencionadas se presentan de la misma manera en los 16 compases siguientes que integran el segundo periodo y la correspondiente repetición de la última frase del mismo (compases 41 al 58 de la partitura) (Figura N°16).



Fuente: Partitura del valse *Alma de mi alma*, Editorial La Rosa Hermanos
Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

Figura N°16 – *Alma de mi alma*: segundo periodo de la sección A, compases 41 al 58

La melodía de la sección B se inicia con una anacrusa de dos tiempos. En esta sección, una de las características que más resalta es que las frases musicales que integran el único periodo de la sección –y sus consecuentes semi-frases al interior– siempre inician en el tiempo débil de un acorde (segundo tiempo del compás) y terminan en el tiempo fuerte de otro compás en un acorde diferente.

Un rasgo que destaca en esta sección es la aparición de una característica previamente encontrada en el valse *Vivir sin ser amado*; ella es que en los compases 59, 61, 63, 65, 67 y 69, la melodía ingresa a una nueva unidad armónica por bordadura superior y resuelve por grado conjunto descendente a una nota cordal del compás en cuestión (Figura N°17).



Figura N°17 – *Alma de mi alma*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 59, 61, 63, 65, 67 y 69 respectivamente

Fuente: Partitura del valse *Alma de mi alma*, Editorial La Rosa Hermanos. Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

Finalmente, es importante anotar la aparición de saltos melódicos de sexta ascendente, ya sea al inicio de las frases musicales o en determinados compases, donde –a razón del texto– se busque crear un énfasis adicional y/o sensación de movimiento, tal como sucede en los compases 58, 66 y 68 (Figura N°18).



Figura N°18 – *Alma de mi alma*: Saltos melódicos de sexta ascendente en los c. 58, 66 y 68 respectivamente

Fuente: Partitura del valse *Alma de mi alma*, Editorial La Rosa Hermanos. Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

3.3.3. *Ventanita* (1935)

El presente valse corresponde a la época en la que el compositor, contando ya con reconocimiento local dentro del Callao, se encuentra en el proceso de consolidar su presencia musical en los circuitos de radiodifusión limeña.

Esta composición cuenta con forma estrófica y –en la versión tomada como referencia, que corresponde a la grabación del trío Los Morochucos– se inicia con 37 compases de introducción en modo menor, de los cuales los tres primeros son ad-libitum. Este enlaza con una primera exposición de la sección A en modo menor de 24 compases de duración. A nivel de estructura, se compone internamente por un periodo de 16 compases – con frases musicales *a* y *b* de 8 compases respectivamente– al que se añade una repetición de la frase musical *b* para cerrar la estrofa, recurso similar a como se presentó en el valse *Alma de mi alma*.

De manera inmediata, se genera una transición hacia la tonalidad homónima mayor a través de la cual se re-expone la sección A con características muy similares –en términos rítmicos y de perfil melódico– a su primera exposición. La principal diferencia es que el modo mayor se mantiene únicamente para la frase *a'* mientras que la frase *b* –y su respectiva

repetición— evidencia un retorno al modo menor original de la canción. Seguidamente, la versión analizada presenta 28 compases de intermedio, los que se enlazan con una repetición de ambas estrofas con diferente letra y finaliza en una coda con ritardando de 5 compases.

La melodía tiene un rango de 10 notas que van el Eb3 al F4, sin cumbre y sima ya que ambos extremos de la melodía aparecen en más de una oportunidad a lo largo de la pieza. En líneas generales, el movimiento melódico se caracteriza por frases musicales que se inician con un salto ascendente, el que enlaza con un movimiento por grado conjunto por segundas ascendentes o descendentes para finalizar la frase con escalas o arpeggios sobre la armonía de dicho compás.⁷³

En la primera exposición de la sección A, la melodía se inicia en el alzar del compás 37 con una anacrusa de negra y corchea que hacen entre sí un salto ascendente de sexta (en este caso, de G a Eb), característica que aparece de manera previa en la pieza *Alma de mi alma*. Este recurso aparece también en los alzares de los compases 42, 50, 60, 68 y 76, correspondiendo estos tres últimos a la segunda exposición de la estrofa (Figura N°19).



Figura N°19 – Ventanita: Saltos melódicos de sexta ascendente en los alzares de los c. 42, 50, 60, 68 y 76 respectivamente

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Ventanita*. Elaboración propia

⁷³ En referencia al uso de escalas o arpeggios descendentes para la finalización de las frases, conviene revisar los compases 39 a 40, 43 a 44, 51 a 52, 69 a 70, y 77 a 78.

Es interesante anotar que en esta composición aparecen también los recursos identificados anteriormente en *Alma de mi alma* y *Vivir sin ser amado*. De esta manera, en *Ventanita* se pueden encontrar al menos 7 ingresos por bordadura superior a una nueva unidad armónica y su correspondiente resolución en nota propia del acorde en el segundo tiempo del compás, las que aparecen –a lo largo de la estrofa y su re-exposición antes del intermedio– en los compases 38, 42, 43, 48, 58, 66 y 74 (Figura N°20).

The figure displays seven musical staves, each representing a specific measure where a new harmonic unit is introduced. The staves are arranged in two rows. The first row contains measures 38, 42, 43, and 48. The second row contains measures 58, 66, and 74. Above each staff is a chord symbol: Cm for measures 38 and 42; C7 for measure 43; Eb for measure 48; C for measure 58; Eb for measure 66; and G7 for measure 74. The notation shows a descending interval of a third in the melody, which resolves to the second degree of the chord in the second beat of the measure.

Figura N°20 – *Ventanita*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 38, 42, 43, 48, 58, 66 y 74 respectivamente

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Ventanita*. Elaboración propia

Asimismo, la pieza presenta un total de 5 afirmaciones del acorde en el segundo tiempo del compás a través de un intervalo de tercera descendente en la melodía, las que se encuentran en los compases 40, 51, 68, 76 y 77 (Figura N°21).

The figure displays five musical staves, each representing a specific measure where the chord is affirmed. The staves are arranged in two rows. The first row contains measures 40, 51, and 68. The second row contains measures 76 and 77. Above each staff is a chord symbol: Cm for measures 40 and 68; G7 for measures 51 and 77. The notation shows a descending interval of a third in the melody, which resolves to the second degree of the chord in the second beat of the measure.

Figura N°21 – *Ventanita*: Afirmación de la armonía por intervalo descendente de primer a segundo tiempo, en c. 40, 51, 68, 76 y 77

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Ventanita*. Elaboración propia

De manera adicional, destaca la presencia de bordaduras ascendentes y descendentes en torno a una nota que se busca destacar dentro de la melodía para afirmar su sonoridad ante el oyente y volverla eje principal de dicho segmento. Este recurso aparece, por ejemplo, en el compás 38 a 39 donde la melodía reitera de manera consecutiva la nota D y –partiendo de ella– se mueve por segundas para ir primero a una bordadura inferior, retornar a la nota principal, ir a una bordadura superior, un nuevo retorno a la nota principal, y concluir en una segunda descendente que lleva hacia la finalización de la frase por escala descendente. Esta característica se presenta de manera idéntica o similar en los compases 42 a 43, 49 a 50 y 65 a 66. (Figura N°22).

The image displays four measures of musical notation in a 4/4 time signature. The first measure (38) is in C minor (Cm) and features a melodic line starting on D4. The second measure (39) is in G7 and continues the melodic line. The third measure (42) is in C minor (Cm) and repeats the initial melodic pattern. The fourth measure (43) is in C7 and concludes the phrase. The fifth measure (49) is in G7 and begins a new phrase. The sixth measure (50) is in C minor (Cm) and continues the phrase. The seventh measure (65) is in G7 and begins a final phrase. The eighth measure (66) is in C minor (Cm) and concludes the phrase. A double bar line and a common time signature (C) are placed between measures 65 and 66.

Figura N°22 – Ventanita: Juegos de bordaduras que buscan enfatizar nota principal en compases 38 a 39, 42 a 43, 49 a 50 y 65 a 66.

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Ventanita*. Elaboración propia

Un aspecto llamativo –y que aparece por primera vez entre los temas analizados– es cómo se producen las transiciones de un modo menor a mayor (o viceversa) desde la melodía en la obra de Márquez Talledo. Para ello, es preciso prestar especial atención a los compases 54 a 56 y 63 a 64. El análisis conjunto de dichos compases permite concluir que, para generar una transición a otro modo, Márquez Talledo opta por adelantar de manera evidente las alteraciones propias del nuevo modo al que desea llegar⁷⁴ valiéndose de una anacrusa y/o

⁷⁴ Haciendo la salvedad que, en algunos casos, usa de manera preferente la tercera del primer grado de la nueva tonalidad a la que desea arribar.

cierre de frase. De esta manera, el compositor genera deliberadamente una nueva atmósfera auditiva desde lo melódico, la que anticipa al oyente del cambio de modo que está por producirse (Figura N°23).

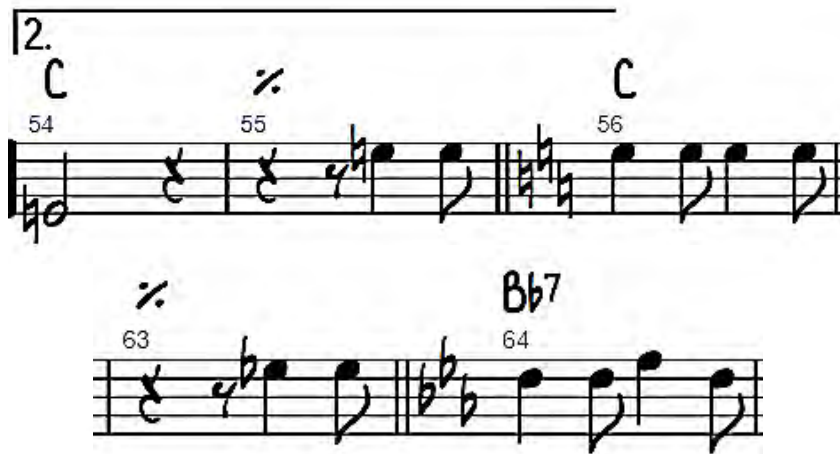


Figura N°23 – *Ventanita*: Transiciones de tonalidad sugeridas desde la melodía en compases 54 a 56 y 63 a 64

Fuente: Transcripción en partitura del vals *Ventanita*. Elaboración propia

3.3.4. *Rosal marchito* (1937)

El presente vals corresponde a la época de mayor productividad del compositor (1936 a 1944), que coincide con los años en los que integra el plantel de músicos estables de diferentes casas de radiodifusión limeña.

Esta pieza cuenta con forma binaria y –en la versión interpretada por Los Trovadores del Perú– se inicia con una introducción que en sus primeros 18 compases está en modo mayor y, a través de un compás de silencio, propone el inicio de la tonalidad homónima menor por 8 compases adicionales para concluir la introducción. Ella enlaza con una sección A en modo menor de 15 compases, la que –contando con un solo periodo– se compone internamente por dos frases musicales de 8 y 7 compases respectivamente. Acto seguido, la pieza genera una transición hacia una sección B en modo mayor que prolonga la duración de la pieza por 36 compases más, conteniendo internamente 4 frases musicales. Seguidamente,

la presente versión retoma el tema da capo para realizar una repetición de la introducción, estrofa con diferente letra y el coro, tras los cuales finaliza en una coda con ritardando de 9 compases.⁷⁵La melodía tiene un rango de 10 notas que va de E3 a G4, siendo esta una pieza que no cuenta con cumbre, pero sí con sima. En líneas generales, el perfil melódico de la pieza privilegia el uso de escalas, arpeggios y saltos interválicos ascendentes (de 4ta a 6ta) que brindan la sensación sonora de movimiento continuo. La sección A se inicia con una anacrusa de un tiempo, en la que dos corcheas hacen un intervalo de sexta ascendente entre sí. De esta manera, se constata que este es el mismo rasgo distintivo previamente identificado en el análisis de los temas precedentes y que –en la sección A– aparece en los alzares de los compases 27, 31, y 35 y en la sección B entre los compases 46 a 47 y 54 a 55 (Figura N°24).

The image displays a musical score for the waltz 'Rosal marchito'. It features five measures of music on a single staff, each with a chord symbol above it. Measure 27 has an A7 chord and shows a melodic leap of a sixth between two eighth notes. Measure 31 has an E7/G# chord and shows a similar leap. Measure 35 has an A7 chord and shows the same leap. Measure 46 has a D chord and measure 47 has an A7 chord, with a leap between the two. Measure 54 has an Em chord and measure 55 has a B7 chord, with a leap between the two. The notes are: 27 (E4, G4), 31 (E4, G4), 35 (E4, G4), 46 (D4, A4), 47 (A4, E5), 54 (E4, G4), 55 (E4, G4).

Figura N°24 – Rosal marchito: Saltos melódicos de sexta ascendente en c. 27, 31, y 35 (sección A) y c. 46 a 47 y 54 a 55 (sección B) respectivamente

Fuente: Transcripción en partitura del vals *Rosal marchito*. Elaboración propia

⁷⁵ Es importante anotar que, según lo verificado en el archivo manuscrito del compositor en custodia por su familia, se verifica que la presente grabación no respeta la letra original propuesta por el autor.

Otro rasgo que aparece en la pieza, previamente identificado en otros temas, es la transición del modo menor a mayor a través de la inclusión de una alteración propia de la nueva tonalidad –ya sea en una anacrusa o cierre de frase– con la intención de anticipar en el oyente la nueva atmósfera sonora a la que transitará la pieza. En el caso analizado, esto sucede en el compás 41 a 42. (Figura N°25).



Figura N°25 – *Rosal marchito*: Transiciones de tonalidad sugeridas desde la melodía en compases 41 a 42

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Rosal marchito*. Elaboración propia

3.3.5. *Serenata en el barrio* (1938)

La presente pieza, corresponde también a los años de mayor productividad del compositor; cuenta con forma binaria y –en la versión grabada por Eva Ayllón y Óscar Avilés– empieza con 15 compases de introducción en modo menor. Ella enlaza con una sección A que se prolonga por 32 compases, en cuyo interior se compone por 2 periodos de 16 compases cada uno. De manera consecutiva, se inicia una sección B que guarda semejanzas con su antecesora, teniendo el mismo modo, cantidad de compases y periodos en su interior. Seguidamente, la presente versión retoma el tema da capo para repetir literalmente la introducción, estrofa y coro, tras los cuales finaliza en una coda de 8 compases.

La melodía tiene un rango de 11 notas que va de a F#3 a B4, siendo esta última nota la cumbre del tema. En lo que respecta a su movimiento interno, destaca que –en líneas generales y especialmente en la sección A– este discurre generalmente a través de notas

cordales con bajo uso de tensiones permitidas, lo que contribuye a brindar una mayor sensación de estabilidad.

En la sección A, el análisis de la pieza confirma que su movimiento melódico es predominantemente por grados conjuntos o saltos de tercera, salvo en los inicios de frase y en algunos compases específicos donde se busca generar mayor énfasis a través de, por ejemplo, un arpeggio descendente (c. 27) o un salto ascendente de quinta (c. 45). En contraste, la sección B presenta mayor amplitud y movimiento melódico, lo que se logra a través de motivos melódicos ascendentes o descendentes que abarcan intervalos de 5ta o 6ta entre su nota inicial y final, como por ejemplo los compases 56 a 57, 59 a 62, o 69 a 70.

Los rasgos distintivos identificados en los temas precedentes aparecen ni bien empieza la melodía para la sección A, la que se inicia con una anacrusa de corchea y realiza un salto de sexta de B a G que termina en una corchea en el primer tiempo del siguiente compás (c. 15 a 16) y se repite de forma literal entre los compases 31 a 32 (Figura N°26).

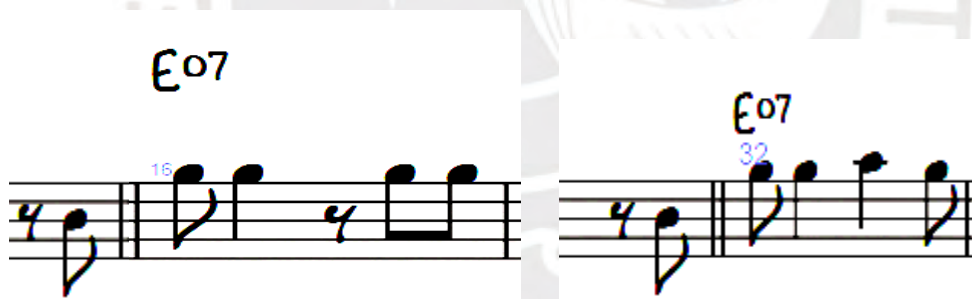


Figura N°26 – *Serenata en el barrio*: Saltos melódicos de sexta ascendente en compases 15 a 16 y 31 a 32

Fuente: Transcripción en partitura del vals *Serenata en el barrio*. Elaboración propia

Un segundo rasgo común a los temas analizados es la aparición en la melodía de bordaduras superiores en el primer tiempo de compás al ingresar a una nueva unidad armónica, las que resuelven en grado conjunto descendente a una nota cordal en el segundo tiempo. Esta característica aparece de manera frecuente en la pieza analizada, encontrándose de dicha manera, o reducida, en los compases 21, 40, 48, 50, 52, 64, 66, y 68 (Figura N°27).

Figura N°27 – *Serenata en el barrio*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 21, 40, 48, 50, 52, 64, 66, y 68 respectivamente

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Serenata en el barrio*. Elaboración propia

Finalmente, vuelve a aparecer el recurso de afirmar la armonía del acorde a través de un salto melódico descendente –en este caso de cuarta, de E a B– en los compases 58 y 74, siendo ambas repeticiones literales de un final de frase (Figura N°28).

Figura N°28 – *Serenata en el barrio*: Afirmación de la armonía por intervalo descendente de primer a segundo tiempo, en c. 58 y 74

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Serenata en el barrio*. Elaboración propia.

3.3.6. ¿Para qué? (1938)

La presente pieza corresponde al mismo año que la precedente, lo que explicaría la existencia de ciertos rasgos similares entre ellas. Esta composición tiene forma binaria y –en la versión grabada por Los Romanceros Criollos– se inicia cuatro compases ad-libitum en los que se presenta la melodía de la sección A, estableciendo el tempo del tema hacia el quinto

compás. La sección A está en menor y es conformada por 40 compases, entre los cuales se puede distinguir la existencia de dos periodos musicales. Ellos albergan en su interior dos frases de 8 compases cada una, con la salvedad de que el último periodo cuenta a su vez con una repetición literal de sus últimos ocho compases (alzar del c.34 al 40) a manera de cierre de sección, característica formal que se ha presentado previamente en otras composiciones.

En lo que respecta a la sección B, ella está en el mismo modo que su antecesora y consta de 24 compases que se inician con un alzar al c.42. Está integrada por un periodo musical de 16 compases en cuyo interior se identifican dos frases de 8 compases cada una, a los que se añade una repetición literal de la última frase a modo de cierre de sección. Seguidamente, la presente versión presenta un intermedio de 16 compases, tras los cuales se repite la sección A con diferente letra y el coro (sección B) de manera literal.

La melodía tiene un rango de 10 notas, que abarca desde el Bb3 al C4, siendo esta última la cumbre del tema. Al igual que en la pieza anterior, la melodía de esta composición transcurre especialmente a través de notas cordales y tiene un escaso uso de tensiones permitidas. No obstante, destaca que en algunos pasajes la melodía visibiliza –de manera más explícita que en las piezas anteriores– ciertas notas cordales que son alteraciones respecto a la tonalidad principal (en este caso, Gm) pero que son parte integrante del acorde que suena en ese compás, contribuyendo así a visibilizar ante el oyente un escenario armónico que se va enriqueciendo, tal como sucede en los compases 30 a 32, 38 a 40 y 50 a 53⁷⁶ (Figura N°29).

⁷⁶ Si bien esta característica se encuentra presente de manera embrionaria en las piezas precedentes, esta composición es importante dentro de la obra de Márquez Talledo porque implicaría un giro y complejización en la manera de construir sus melodías.

Figura N°29 – *¿Para qué?*: Incorporación en la melodía de alteraciones ajenas a la tonalidad, pero permitidas por el acorde en c. 30 a 32, 38 a 40 y 50 a 53

Fuente: Transcripción en partitura del valse *¿Para qué?* Elaboración propia

Tanto la sección A como la B se inician con una anacrusa de dos corcheas y presentan un movimiento melódico predominantemente en grados conjuntos. De esta manera –y a lo largo de toda la pieza– el salto interválico más amplio no excede el rango de una 4ta. En lo que respecta a los rasgos comunes con las piezas precedentes, en esta composición se puede encontrar básicamente dos. Por un lado, la existencia de ingresos a una unidad armónica por segunda descendente (c. 6, c. 22 y c34 de manera reducida) (Figura N°30). Por el otro, destaca la definición de la armonía a través de una tercera descendente de la melodía en el segundo tiempo del compás, tal como sucede en los compases 12, 28, 36, 44 y 60 (Figura N°31).

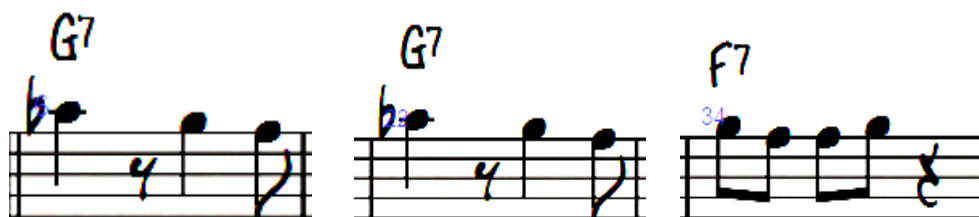


Figura N°30 – *¿Para qué?*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 6, c. 22 y c34 de manera reducida, respectivamente

Fuente: Transcripción en partitura del valse *¿Para qué?* Elaboración propia

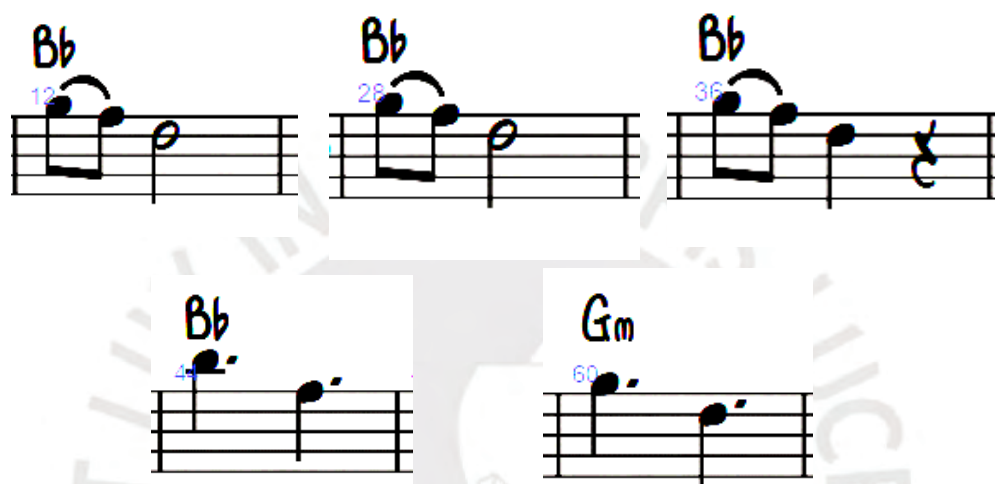


Figura N°31 – *¿Para qué?*: Afirmación de la armonía por intervalo descendente de primer a segundo tiempo, en c. 12, 28, 36, 44 y 60 respectivamente

Fuente: Transcripción en partitura del valse *¿Para qué?* Elaboración propia

3.3.7. *Mi primera elegía* (1938)

El presente tema, compuesto en coautoría con Serafina Quinteras, constituye una composición central dentro del legado musical de Eduardo Márquez Talledo. Ello se debe a – entre otras razones– su extensa difusión por ser la composición elegida como ganadora en el concurso de obras en homenaje a Felipe Pinglo Alva realizado en el año 1940⁷⁷ (Cuba & Arana, 2014, p. 104).

⁷⁷ A lo largo de las diferentes entrevistas e indagaciones realizadas, el común de los testimonios afirma que el presente tema se compuso de manera especial para el concurso en mención dado durante el año 1940. No obstante, en el cuaderno manuscrito del archivo en custodia familiar este tema figura con fecha de 1938, por lo que a efectos de la presente investigación se privilegia este dato formulado por puño y letra del compositor.

Esta pieza cuenta con forma binaria y –en la versión grabada por Jesús Vásquez y Víctor Dávalos– se inicia con 16 compases de introducción en modo menor que llevan a un cierre en dos compases, tras los cuales comienza la melodía de la sección A con un compás acéfalo de 5 corcheas. Dicha sección mantiene el modo menor de la introducción y cuenta con una duración de 32 compases, conteniendo en su interior dos periodos musicales (con frases musicales *a* y *b*, de ocho compases cada una enlazadas a modo de pregunta y respuesta), a las cuales se añade una repetición literal del periodo en el mismo sentido a fin de completar los 16 compases adicionales.

La sección B, por su parte, se inicia también en un compás acéfalo con las mismas características, se mantiene en modo menor y tiene una duración de 32 compases. En su interior, se dibujan dos periodos musicales los que –de manera conjunta– presentan una estructura de tipo *m*, *m'*, *n*, y *n'* para las frases musicales que las conforman. Seguidamente, esta versión cuenta con 16 compases de intermedio y dos de cierre, los que llevan a una repetición de la estrofa con diferente letra y el coro de manera literal, terminando en ritardando.

La melodía tiene un rango de 11 notas, que va de G3 a C5, siendo estas la cumbre y síma respectivamente. En lo que respecta al perfil melódico general, esta composición se caracteriza por privilegiar el uso de escalas, arpeggios y saltos interválicos de quinta o sexta los que –conjugándolos con frases en movimiento conjunto– brindan una amplia sensación de movimiento en la melodía.

En relación a las características estudiadas, estas se hacen presentes desde el inicio del tema. En ese sentido, se identifica la existencia de sextas ascendentes preferentemente al inicio de las frases y/o semi-frases, como sucede por ejemplo en el compás acéfalo inicial de la sección A en el compás 13, donde el salto se produce de D4 a Bb4. Ello sucede de manera similar en los compases 17, 26, 29, 31 y 39 (Figura N°32).

Figura N°32 – *Mi primera elegía*: Saltos melódicos de sexta ascendente en compases 13, 17, 27 y su alzar, 29, 31 y 39

Fuente: Transcripción en partitura del vals *Mi primera elegía*. Elaboración propia

Una segunda característica encontrada previamente en otras composiciones es el ingreso por bordadura superior a una nueva unidad armónica y su correspondiente resolución en nota propia del acorde en el segundo tiempo del compás. Este recurso es el que aparece con mayor recurrencia y –en específico en este tema– está mayormente ligado a los finales de frases o semi-frases en los compases 16, 24, 26, 32, 36, 38, 40, 46, 48, 54 y 56 (Figura N°33).

Figura N°33 – *Mi primera elegía*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 16, 24, 26, 32, 36, 38, 40, 46, 48, 54 y 56, respectivamente

Fuente: Transcripción en partitura del vals *Mi primera elegía*. Elaboración propia

De la misma manera, la pieza en análisis presenta una definición de armonía a través de una cuarta descendente en la melodía en el compás 34, la que –en este caso– va de G a D y se presenta bajo la forma de un segundo tiempo al interior de un compás sesquiáltero (Figura N°34).



Figura N°34 – *Mi primera elegía*: Afirmación de la armonía por intervalo descendente de primer a segundo tiempo, en c. 34

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Mi primera elegía*. Elaboración propia

Finalmente, tal como se presentó en la composición *¿Para qué?*, en la melodía de este valse se evidencia el uso intencional de alteraciones ajenas a la tonalidad, pero permitidas por el acorde del compás, lo que se da de manera explícita en los compases 27 y 41, pero también en los compases 26, 33, 47 y 55 (Figura N°35). Esta presencia reiterativa sugiere el establecimiento de una nueva característica para la obra del compositor.

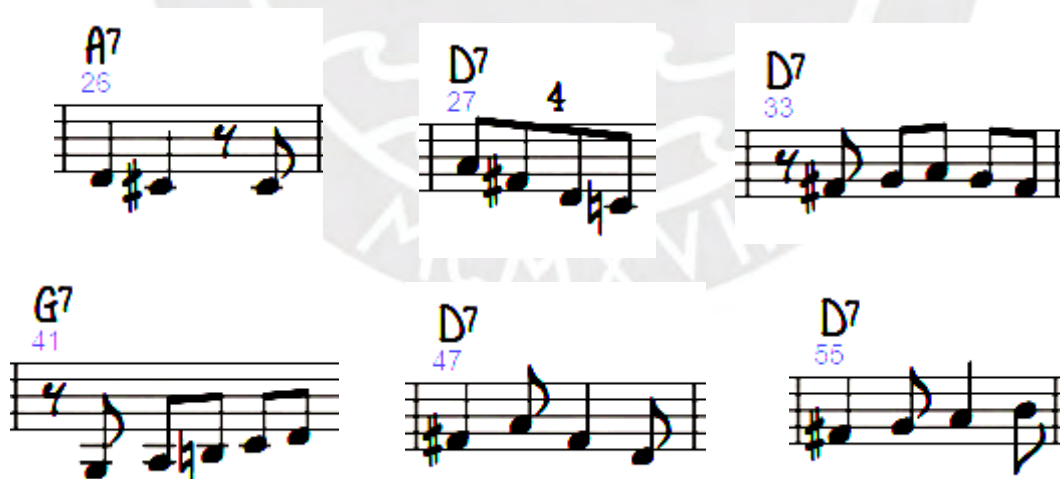


Figura N°35 – *Mi primera elegía*: Incorporación en la melodía de alteraciones ajenas a la tonalidad, pero permitidas por el acorde en c. 26, 27, 33, 41, 47 y 55 respectivamente

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Mi primera elegía*. Elaboración propia

3.3.8. *Callao (Puerto mío) (1938)*

La presente composición se encuentra inscrita dentro de la época de mayor productividad del compositor, y corresponde al mismo año que las precedentes. Esta pieza es de forma binaria y –en la versión interpretada por Toti Márquez– se inicia con una introducción de 8 compases en modo menor la que, por intermedio de un compás de cierre, conecta con una sección A de 30 compases en modo menor.

En lo que respecta a la sección A, ella cuenta con dos periodos musicales que, en conjunto, se repiten desde el inicio (c.10) con diferente letra para cada repetición, generando así dos estrofas diferentes. Esta sección se enlaza con la siguiente a través de dos compases de conexión, con los cuales transita hacia la tonalidad homónima mayor y facilita al oyente la percepción de cambio en la atmósfera sonora del tema.

La sección B se encuentra en modo mayor y tiene 31 compases de duración, que alberga en su interior dos periodos de 16 y 15 compases respectivamente. Cada una de ellas cuenta con dos frases musicales en su interior las que – en conjunto– se estructuran formalmente de la siguiente manera: a, b, a', c. Seguidamente, la versión cuenta con un intermedio de 8 compases en modo mayor y 1 de cierre, tras los cuales la pieza retoma la sección B (coro) hasta final.

La melodía tiene un rango de 10 notas que va de G3 a B4, siendo esta una pieza que no cuenta con cumbre ni sima ya que ambas notas se repiten dos veces a lo largo de la pieza. La sección A comienza de manera acéfala con una melodía de 5 corcheas, lo que establece una de las características más importantes del tema: todos los inicios de frase –y, consecuentemente, de sección– traen consigo este mismo carácter acéfalo por la misma duración.

En líneas generales, la melodía de la parte A va preferentemente por grado conjunto. De esta manera, fuera del impulso melódico al inicio de la frase inicial y su respectiva repetición, el tema cuenta con un perfil melódico que privilegia las notas cercanas entre sí, introduciendo sólo de manera ocasional saltos de tercera o cuarta. Este carácter de la melodía cambia hacia la sección B; en ella se presenta un movimiento melódico que enfatiza el uso de escalas ascendentes al inicio de los periodos, frases o semi-frases, las que conectan con descensos melódicos por grado conjunto o saltos de tercera. Ello, en su conjunto, brinda al oyente la sensación de una melodía que se mueve de manera continua dentro de esta sección.

El análisis específico de rasgos comunes entre este tema y los previamente abordados indica que la primera característica resaltante es la aparición del intervalo de sexta ascendente al inicio de las frases, el que se puede apreciar en los compases 9 y 25 respectivamente (Figura N°36).

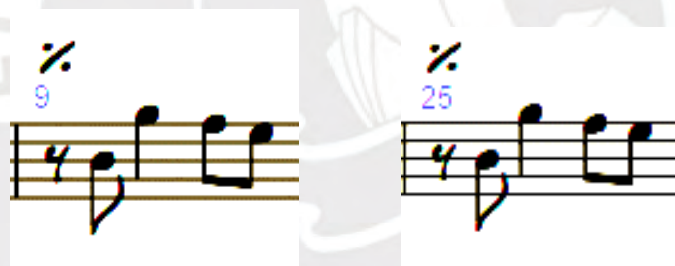


Figura N°36 – Callao (Puerto mío): Saltos melódicos de sexta ascendente en c. 9 y 25

Fuente: Transcripción en partitura del vals *Callao (Puerto mío)*. Elaboración propia

De la misma manera, destaca la generación de una transición de modo menor a modo mayor a través de la inclusión de una alteración propia de la nueva tonalidad, lo que sucede en el compás 28 al incorporar un D# en la melodía, que resuelve de manera ascendente en un E en el compás 29, que antecede el inicio del coro, estableciendo así la tónica de la nueva tonalidad (Figura N°37).



Figura N°37 – *Callao (Puerto mío)*: Transiciones de tonalidad sugeridas desde la melodía en compases 28 a 30

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Callao (Puerto mío)*. Elaboración propia

Asimismo, se identifica que esta pieza presenta también una afirmación de la armonía del acorde a través de un salto melódico de cuarta descendente (E a B) entre el primer y el segundo tiempo del compás 16 (Figura N°38). En lo que respecta al uso de alteraciones ajenas a la tonalidad, pero permitidas por el acorde del compás, aparece como un recurso ocasional en los compases 11, 44 y 56 (Figura N°39).

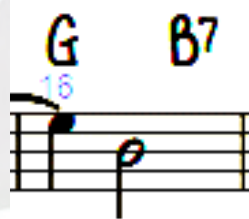


Figura N°38 – *Callao (Puerto mío)*: Afirmación de la armonía por intervalo descendente de primer a segundo tiempo, en c. 16

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Callao (Puerto mío)*. Elaboración propia

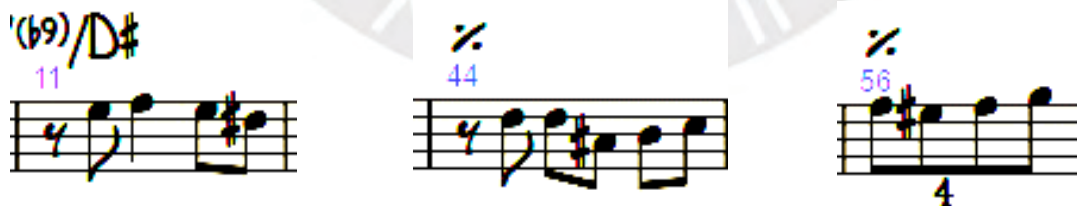


Figura N°39 – *Callao (Puerto mío)*: Incorporación en la melodía de alteraciones ajenas a la tonalidad, pero permitidas por el acorde en c. 11, 44 y 56

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Callao (Puerto mío)*. Elaboración propia

Finalmente, cabe destacar que el rasgo común que aparece de manera más frecuente en este tema es el ingreso a una nueva unidad armónica a través de una melodía que resalta una bordadura superior en el primer tiempo del compás, las que resuelven en grado conjunto a una nota cordal en el segundo tiempo. Esta característica aparece 11 veces en la pieza analizada, ubicándose en los compases 10, 12, 14, 18, 20, 21, 27, 33, 41, 43 y 49 (Figura N°40).

Figura N°40 – *Callao (Puerto mío)*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 10, 12, 14, 18, 20, 22, 27, 33, 41, 43 y 49

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Callao (Puerto mío)*. Elaboración propia

3.3.9. *Rosas de mi jardín* (1938)

El presente valse está también contemplado dentro de la época de mayor desarrollo compositivo del autor, siendo fechada en el mismo año que las piezas precedentes. La composición presenta forma binaria y en la versión analizada –cuya melodía se basa en la versión grabada por Las Criollitas, con la estructura propuesta por Adolfo Zelada⁷⁸– se inicia

⁷⁸ No obstante esta propuesta de estructura del tema no se encuentra grabada, es consistente con las otras versiones de la canción que cuentan con fijación fonográfica, a saber: a) Versión de Las Criollitas: 8 compases de introducción, sección A de 32 compases, sin transición de tonalidad, sección B de 32 compases, da capo a fine;

con 16 compases de introducción en modo mayor. Ella se enlaza a una sección A de 40 compases en el mismo modo, que en su interior contiene dos periodos de 16 compases (dos estrofas) a los que se añade la repetición de los últimos 8 compases del último periodo, a manera de cierre de sección.

De manera consecutiva, la pieza genera una transición de cuatro compases que permite establecer un nuevo centro tonal –sobre la subdominante de la tonalidad original– para la sección B.⁷⁹ Dicha sección –también entendida como el coro– cuenta con 40 compases de duración, los que se estructuran internamente de la misma manera que la sección. Acto seguido, el tema retoma un intermedio de 16 compases, tras los cuales se repite la sección B y finaliza ad libitum.

La melodía tiene un rango de 10 notas, que abarca desde el C4 al E5, no existiendo cumbre o sima ya que ambas notas se repiten en la melodía en más de una oportunidad. La melodía de la sección A se inicia de manera tética y tiene como característica el uso preferente de notas largas (blancas) en los primeros tiempos del compás que se mueven por grado conjunto. Ello es así salvo en los inicios de periodos, frases o semi-frases, donde el compositor opta por generar movimiento melódico a través de intervalos ascendentes amplios. Este carácter de la melodía es contrastante con la sección B, donde el movimiento melódico es más ágil –con corcheas y/o negras– que priorizan la construcción de motivos musicales a través del uso combinado de escalas y/o arpeggios ascendentes que resuelven de la misma forma, pero en sentido descendente.

b) Versión de Chicho y Margarita (1941): 8 compases de introducción, sección A de 32 compases, 2 compases de transición de tonalidad, sección B de 32 compases, finaliza con repetición de sección B donde el primer periodo es melodía instrumental y el segundo periodo es melodía vocal); y c) Versión de Sara Yabar y Renzo Gil: 16 compases de introducción, Sección A de 40 compases (donde los 8 últimos son repetición de la frase del segundo periodo), 4 compases de transición de tonalidad, Sección B de 40 compases (donde los 8 últimos son repetición de la última frase del segundo periodo), da capo a fine.

⁷⁹ Este tipo de transición de una tonalidad a su subdominante mayor no se ha podido encontrar en otras piezas del compositor.

En lo que respecta a los rasgos comunes con relación a sus antecesoras, destaca en primer lugar la aparición de saltos de sexta ascendente los que –de manera idéntica a las ocasiones anteriores– se sitúan en los inicios de periodos, frases o semi-frases de las estrofas, como en los compases 11, 19 y 27 (Figura N°41).

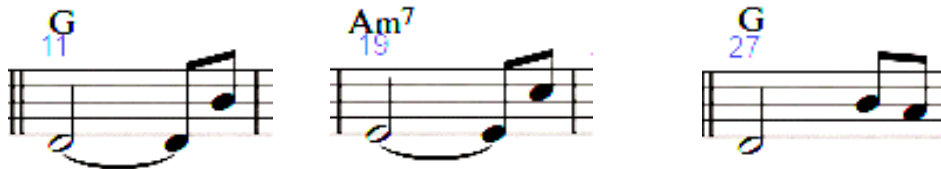


Figura N°41 – *Rosas de mi jardín*: Saltos melódicos de sexta ascendente en compases 11, 19 y 27 respectivamente

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Rosas de mi jardín*. Elaboración propia

De la misma manera, este valse destaca la existencia de ingresos a una unidad armónica por una nota en la melodía que –siendo una tensión permitida– desciende por grado conjunto hacia una nota cordal en el segundo tiempo, tal como sucede en los compases 12, 40, 58, 66, 73 y 76 (Figura N°42).



Figura N°42 – *Rosas de mi jardín*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 12, 40, 58, 66, 73 y 76 respectivamente

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Rosas de mi jardín*. Elaboración propia

Es importante destacar que, aunque en menor medida, la presente pieza también contiene otros rasgos identificados en las composiciones precedentes. Uno de ellos es la afirmación armónica a través de la melodía, la que en este caso se produce por intermedio de un salto descendente de tercera (B a G#) del primer al segundo tiempo en el compás 20 (Figura N°43).

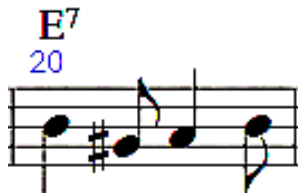


Figura N°43 – *Rosas de mi jardín*: Afirmación de la armonía por intervalo descendente de primer a segundo tiempo, en c. 20

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Rosas de mi jardín*. Elaboración propia

Asimismo, en la sección A, la melodía recurre a la construcción de frases musicales por juegos de bordaduras ascendentes y descendentes con el propósito de destacar una nota principal (c. 15 al 17 y c. 23 al 25), siendo muy significativo el hecho de que en los c. 15 al 17 los primeros tiempos de cada uno de ellos forman entre sí un descenso por grado conjunto, tal como se identificó de manera previa en los valeses *Alma de mi alma* y *Rosal marchito*.

(Figura N°44).

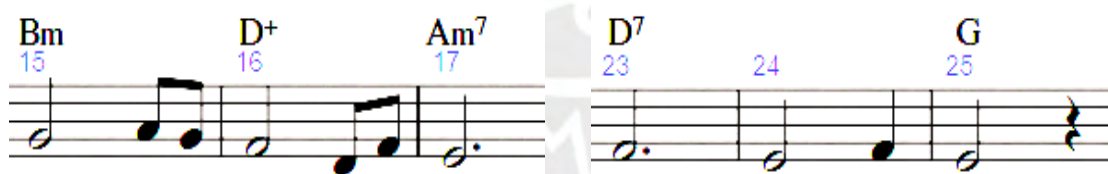


Figura N°44 – *Rosas de mi jardín*: Juegos de bordaduras que buscan enfatizar nota principal en compases 15 al 17 y 23 al 25 respectivamente

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Rosas de mi jardín*. Elaboración propia

Finalmente, una característica que no había vuelto a aparecer desde el valse *Alma de mi alma* es la construcción de una estructura melódica que se inicia como escala y resuelve ascendentemente como arpeggio en los compases 57 y 65 (Figura N°45).



Figura N°45 – *Rosas de mi jardín*: Fórmula escala-arpeggio ascendente en c. 57 y 65

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Rosas de mi jardín*. Elaboración propia

3.3.10. *Dulce prisión* (1940)

Este tema es una de las primeras composiciones de Márquez Talledo para la década de 1940⁸⁰. Este valse cuenta con una estructura binaria que –en la versión interpretada en vivo por Carlos Castillo y Renzo Gil, tomada como referencia para el análisis– se inicia con una introducción de 16 compases en modo menor que cierra con un ritardando, tras los cuales se añade un compás donde la voz presenta el primer motivo del tema de forma *ad-libitum*.

Una vez finalizada dicha propuesta libre, el tema retoma el motivo inicial de la melodía a tempo, dando pie al inicio de una sección A que –en el mismo modo– prolonga su duración por 36 compases, albergando en su interior dos periodos musicales de 18 compases cada uno. De manera sucesiva, enlaza con la sección B que mantiene el modo propuesto desde el inicio de la composición. Esta cuenta con 36 compases, los que se dividen en un periodo musical de 16 compases, un compás de silencio dramático propuesto por los intérpretes, la reiteración del periodo y una coda de tres compases con los cuales finaliza el tema.

La melodía tiene un rango de 13 notas, que va de B2 a G4, siendo este un tema que no cuenta con cumbre, pero sí con sima. En lo que respecta al perfil melódico general de la

⁸⁰ Es importante anotar que, si bien en principio esta esta pieza no se ubica en los registros de Apdayc ni en los manuscritos del compositor, se incorpora dentro del bagaje de obras de Márquez Talledo siguiendo los testimonios de maestros de música tradicional, como Adolfo Zelada. El análisis que esta investigación realiza sobre la obra permite afirmar válidamente que, en efecto, esta es una pieza propia del compositor, en la medida que –desde una perspectiva meramente musical- demuestra semejanzas claras con las características, vocabulario y uso de recursos musicales que permean la obra del compositor y que están presentes en otras obras de la misma década, anteriores y posteriores.

pieza, esta tiene un carácter mixto tanto en la sección A y B, ya que –si bien existe un uso extensivo de frases construidas sobre grados conjuntos o movimientos cercanos dentro de un intervalo de tercera– la melodía presenta cambios marcados a través de la inclusión de arpeggios ascendentes o descendentes, escalas cromáticas, y saltos de intervalos amplios, todas ellas características que son especialmente notorias en la sección A.

Respecto a las similitudes que guarda el presente tema en relación a los anteriores, destaca la presencia de definiciones armónicas sugeridas desde la melodía a través de 4tas o 3ras descendentes, las que se presentan del primer al segundo tiempo del compás o de manera reducida en los compases 20, 28, 35, 44, 53 y 57 (Figura N°46).

Figura N°46 – Dulce prisión: Afirmación de la armonía por intervalo descendente de primer a segundo tiempo, en c. 20, 28, 35, 44, 53 y 57

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Dulce prisión*. Elaboración propia

Además, este valse incorpora el recurso melódico de ingresar a una nueva unidad armónica a través de una bordadura superior que –desde el primer tiempo– resuelve en una nota cordal en el segundo tiempo del compás. Dicha característica se puede ubicar en los compases 25, 34, y alzar del 52 (Figura N°47). De la misma manera, en esta pieza se puede encontrar dos saltos de sexta ascendente, con la salvedad de que –a diferencia de las piezas anteriores– estos saltos no se encuentran necesariamente en los inicios de frases (c. 35 y 53) (Figura N°48).



Figura N°47 – *Dulce prisión*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 25, 34, y alzar del 52 respectivamente

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Dulce prisión*. Elaboración propia

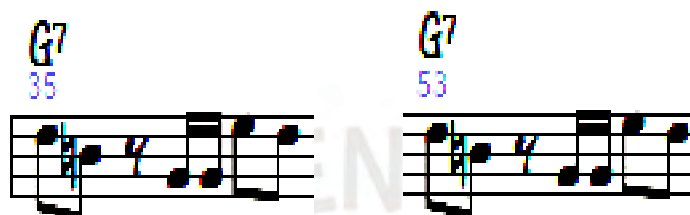


Figura N°48 – *Dulce prisión*: Saltos melódicos de sexta ascendente en los c. 35 y 53

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Dulce prisión*. Elaboración propia

Un recurso que aparece de manera reiterativa en este valse es la existencia de frases musicales que se construyen sobre la base de bordaduras, ascendentes o descendentes, que buscan enfatizar una nota principal. Así pues, ello sucede en los compases 40 a 42, 48 a 49, y 56 (que es alzar que da pie a una repetición de frase en bordadura) (Figura N°49).

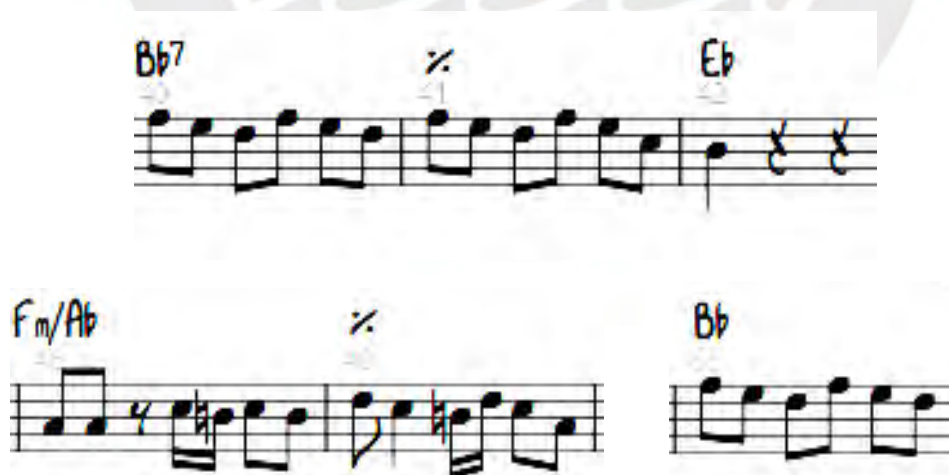


Figura N°49 – *Dulce prisión*: Juegos de bordaduras que buscan enfatizar nota principal en c. 31, 40 a 42, 48 a 49 y 56

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Dulce prisión*. Elaboración propia

Una característica que aparece por primera vez es el uso de enlaces cromáticos para unir dos notas contiguas, las que tienen un carácter principal en la melodía. En este caso, se presenta en el compás 31, donde se produce un descenso cromático en el que dos bordaduras consecutivas de segunda menor buscan unir y resaltar dos notas principales del acorde, C y Ab en este caso (Figura N°50).



Figura N°50 – *Dulce prisión*: Enlaces cromáticos entre notas principales c. 31

Fuente: Transcripción en partitura del vals *Dulce prisión*. Elaboración propia

Tal vez una de las características más notorias de la presente pieza –y que guarda relación con lo encontrado anteriormente– es el uso intencional en la melodía de alteraciones ajenas a la tonalidad, pero permitidas por el acorde del compás, lo que aparece en diferentes segmentos de la pieza como por ejemplo en el alzar del compás 25, 29 a 30 y su respectivo alzar, compás 35, 44, 47, 53 y 57 (Figura N°51). El análisis conjunto de la presente información y su aparición previa en valeses como *¿Para qué?* y *Callao (Puerto mío)* permite confirmar que nos encontramos frente a un nuevo recurso constitutivo de la obra del compositor.



Figura N°51 – *Dulce prisión*: Incorporación en la melodía de alteraciones ajenas a la tonalidad, permitidas por acorde en c. 20 a 21, 24 a 25, alzar del 29 a 30, 35, 44, 47, 53 y 57

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Dulce prisión*. Elaboración propia

3.3.11. *Te vi una vez* (1940)

Este tema representa uno de los más emblemáticos de la dupla compositora conformada por Eduardo Márquez Talledo y Serafina Quinteras. Este valse cuenta con una estructura binaria y –en la versión grabada por Abraham Valdelomar Prada– se inicia con una introducción de 16 compases en modo menor. Ella se enlaza con la sección A que está conformada por 24 compases de duración en el mismo modo; en su interior, esta sección está conformada por un periodo musical de 16 compases que contiene dos frases musicales *a* y *b*, a los que se añade la repetición de los últimos ocho compases (*b'*) a modo de cierre de sección. De manera inmediata, se genera un compás de transición que facilita la conexión y cambio de tonalidad entre la sección A y B, la que se establece en modo mayor.

La sección B, también conocida como coro de la canción, está conformada por 40 compases. Alberga en su interior dos periodos musicales de 16 compases, a los cuales se añade la repetición de los últimos ocho compases del periodo final a modo de cierre de la

canción, estructurando sus frases formalmente de la siguiente manera: m, n, m', o, o.

Seguidamente, la versión retoma el tema da capo a fine con una letra diferente en la sección A, finalizando con un ritardando y cierre de guitarras.

La melodía tiene un rango de 12 notas que va de C#3 A F#4, siendo estas notas la sima y la cumbre respectivamente. La melodía de la sección A se inicia con una anacrusa de corchea, la que articula todos los inicios de semi-frases de esta sección, y sus sonidos discurren a ritmo de corchea y preferentemente por grado conjunto o saltos a través de intervalos cortos (principalmente de 3ra). Este carácter de la melodía se mantiene en la sección B, con la salvedad de que existe una tendencia a prolongar la duración de los sonidos a través de negras o blancas en los finales de frase o motivos. De esta manera, ambas características en su conjunto brindan al oyente la sensación de una melodía fluida a lo largo de toda la pieza.

En lo que respecta a las similitudes que presenta este tema con los previamente analizados, aquel que más destaca es la existencia de frases musicales estructuradas a través de bordaduras (ascendentes o descendentes) en torno a una nota principal que se busca resaltar. En ese sentido, este recurso aparece múltiples veces a lo largo de la pieza, resaltando su presencia en los compases 12 a 13, 16 a 17, 20, 22, 24, 28, 30, 32, 38, 40 a 41, 54 y 58 con su respectivo alzar, en los que incluso se evidencia la incorporación de cambiatas (Figura N°52).

Figura N°52 – *Te vi una vez*: Juegos de bordaduras que buscan enfatizar nota principal en c. 12 a 13, 16 a 17, 20, 22, 24, 28, 30, 32, 38, 40 a 41, 54 y 58 con alzar

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Te vi una vez*. Elaboración propia

De manera similar al tema *Dulce prisión*, en esta pieza vuelve a aparecer el unir dos notas principales de la melodía a través de enlaces cromáticos como musema característico. En específico, este rasgo aparece en los compases 36 a 37 y 52 a 53, donde los sonidos principales de la melodía se enlazan a través de dos notas cromáticas ascendentes (Figura N°53).

Figura N°53 – *Te vi una vez*: Enlaces cromáticos entre notas principales c. 36 a 37 y 52 a 53

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Te vi una vez*. Elaboración propia

Otra similitud altamente recurrente es la definición de la armonía a través de incorporar en la melodía saltos descendentes –del primer al segundo tiempo del compás– de tercera o cuarta. En ese sentido, se puede ubicar este recurso en los compases 21, 22, 29, 31, 33, 39, 47, 55, 63, 65 y 66 y 69 (Figura N°54)

The image shows a musical score for the waltz 'Te vi una vez'. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 21 and 22, with chords Gm/Bb and Gm. The second staff contains measures 29, 31, 33, 39, 47, 55, and 63, with chords Gm, Dm, E7, Em, Em, Em, and D. The third staff contains measures 65, 66, and 69, with chords Em, A7, and Em. The melody in each measure shows a descending interval from the first to the second beat of the measure.

Figura N°54 – *Te vi una vez*: Afirmación de la armonía por intervalo descendente de primer a segundo tiempo, en c. 21, 22, 29, 31, 33, 39, 47, 55, 63, 65 y 66 y 69

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Te vi una vez*. Elaboración propia

En la misma línea, este valse también incorpora en su conformación melódica el ingreso a una nueva unidad armónica a través de una bordadura superior en el primer tiempo del compás, con su consecuente resolución en nota cordal en el segundo tiempo. Esta característica aparece 3 veces a lo largo de la pieza, en específico en los compases 14, 18 (donde aparece de manera estricta) y en el alzar del compás 43 de manera anticipada (Figura N°55).

The image shows three musical staves for the waltz 'Te vi una vez'. The first staff shows measure 14 with a Dm chord. The second staff shows measure 18 with a Gm chord. The third staff shows measure 43 with a D chord. Each measure shows a melodic line that starts with a higher note in the first beat and resolves to a lower note in the second beat.

Figura N°55 – *Te vi una vez*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 14, 18 y alzar c.43

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Te vi una vez*. Elaboración propia

Asimismo, en esta composición también se puede encontrar la utilización del recurso de cambio de tonalidad a través de la inclusión anticipada de las alteraciones propias de la tonalidad de destino, el que se presenta en el cierre de la sección A y enlaza en un ascenso cromático (anacrúsico) en la melodía de inicio de la sección B en los compases 34 a 36 (Figura N°56)



Figura N°56 – *Te vi una vez*: Transiciones de tonalidad sugeridas desde la melodía en compases 34 a 36

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Te vi una vez*. Elaboración propia

3.3.12. *Nube gris* (1940)

El presente valse es la composición emblemática del compositor, siendo la que tuvo mayor éxito comercial y difusión tanto en el plano nacional como internacional. Cuenta con estructura binaria y –en la versión en partitura impresa por Editorial Lagos, Argentina– cuenta con una introducción de 17 compases en modo mayor siendo uno de ellos acéfalo y adicionando un compás de conexión hacia la siguiente sección. La sección A cuenta con 16 compases de duración, consta de un solo periodo compuesto por dos frases musicales que mantienen el modo mayor. Esta sección se enlaza con una B de 33 compases, que no es otra cosa que un mismo periodo musical de 16 compases –con dos frases internas– que se repite a sí mismo y termina con una variación de sus dos últimos compases y una coda de un compás a modo de cierre.

La melodía tiene un rango de 12 notas, que va de C4 a G5, siendo esta una composición que no cuenta con sima, pero sí con cumbre. El perfil melódico de la sección A se inicia en el compás acéfalo de cinco corcheas (c.17), destacando que cada semi-frase se

construye a través de la conjunción de saltos interválicos de tercera o cuarta que se unen a un segmento de movimiento por grado conjunto, bajo la forma de pregunta y respuesta.

Asimismo, en esta sección destaca la presencia de una escala descendente en el compás 29 que conecta hacia la semi-frase final de dicha sección. Por su parte, la sección B se estructura a través de movimientos cercanos de tipo conjunto o por intervalos cortos de terceras, salvo el clímax de la canción (alzar del c. 45) donde se produce un salto interválico amplio.

En relación con la similitud en el uso de recursos que se puede encontrar entre esta pieza y anteriores, destaca el ingreso a una nueva unidad armónica a través de una bordadura superior en el primer tiempo del compás, con su consecuente resolución en nota cordal en el segundo tiempo. Ello está presente, específicamente, en los compases 20, 24, 28 y 44 (Figura N°57).

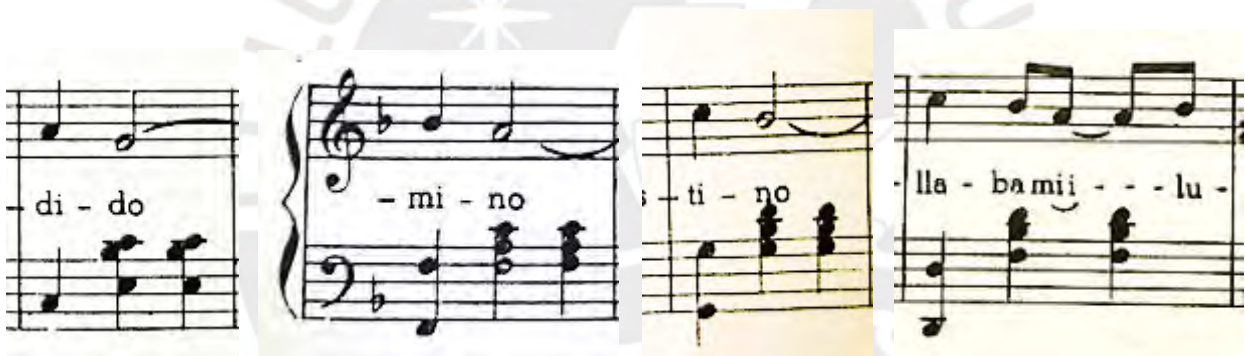


Figura N°57 – *Nube gris*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 20, 24, 28 y 44 respectivamente

Fuente: Partitura del valse *Nube Gris*, Editorial Laos, Argentina. Archivos Familiar “Eduardo Márquez Talledo”.

Igualmente, esta pieza presenta la inclusión de frases que se construyen a través de bordaduras para enfatizar la nota principal. Ello sucede de manera especial en los compases 18 a 20, 22 a 24 y alzar del 46 al 47 (Figura N°58).



Figura N°58 – *Nube gris*: Juegos de bordaduras que buscan enfatizar nota principal en compases 18 a 20, 22 a 24 y alzar del 46 al 47 respectivamente

Fuente: Partitura del valse *Nube Gris*, Editorial Laos, Argentina. Archivos Familiar “Eduardo Márquez Talledo”.

De manera similar a las piezas anteriores, en esta composición se puede ubicar el recurso de salto de sexta como una forma intencional de generar movimiento melódico. En este caso, este rasgo aparece en el compás 30 (Figura N°59).



Figura N°59 – *Nube gris*: Saltos melódicos de sexta ascendente en c. 30

Fuente: Partitura del valse *Nube Gris*, Editorial Laos, Argentina. Archivos Familiar “Eduardo Márquez Talledo”.

La característica más distintiva de la presente canción se encuentra en la sección B (Coro), donde se evidencia un extensivo uso de los enlaces cromáticos como una forma de unir dos notas contiguas que son de carácter principal para la obra. Ello se puede encontrar en los inicios de semi-frase, que tienen un carácter acéfalo o anacrúsico y van en sentido ascendente, en los compases 33 a 34, 35 a 36, 37 a 38, y 39 a 40. Por su parte, también se consigna un enlace por dos sonidos cromáticos descendentes –como se presentó en el valse *Dulce prisión*– en el compás 47. (Figura N°60)

The image displays a musical score for the waltz 'Nube Gris'. It consists of three systems of music. The first system shows a vocal line with lyrics 'O - tra vez volve - reá ser el e - rran - te tro - - va -' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics 'dor que va en bus ca del a - m r, del a - mor de una mu -' and piano accompaniment. The third system is a piano solo section labeled '1ª' with lyrics '- cion vi - vo sin' and piano accompaniment. The score features chromatic links between notes in several measures, as indicated by the caption.

Figura N°60 – *Nube gris*: Enlaces cromáticos entre notas principales en compases 33 a 34, 35 a 36, 37 a 38, 39 a 40 y 47

Fuente: Partitura del valse *Nube Gris*, Editorial Laos, Argentina. Archivos Familiar “Eduardo Márquez Talledo”.

3.3.13. *Dame una ilusión* (1942)

Esta composición pertenece a la época de mayor popularidad de Eduardo Márquez Talledo, tanto por su labor en los circuitos de radiodifusión como por su labor compositiva.⁸¹ Este valse presenta características formales diferentes a sus antecesores al ser de forma ternaria (A-B-C) y—en la versión grabada por Las Criollitas— se inicia con una introducción

⁸¹ Cabe recordar que es contemporáneo a la época en la que, de acuerdo con la información recopilada, fue elegido como compositor favorito del año través de un escrutinio popular por la Revista *Altavoz*.

de 16 compases en modo menor. Ello conecta con una sección A de 40 compases en modo menor; en su interior se delimitan dos periodos de 16 compases, a las que se añade la repetición de los últimos 8 compases del periodo final a modo de cierre de sección, configurando una relación interna entre sus frases de tipo a, b, a', c y c'.

Lo interesante de esta pieza –desde el aspecto formal– es que es la primera en la que el compositor incluye deliberadamente una sección de estribillo (sección B de la canción). Este implica una transición hacia la tonalidad relativa mayor y tiene 8 compases de duración. Seguidamente, el tema genera una transición de retorno a la tonalidad original para dar lugar a la sección C (coro) el que prolonga su duración por 16 compases. Al finalizar, la presente versión retoma la pieza da capo a fine.

La melodía tiene un rango de 13 notas, que va desde A#3 a E5, siendo este un tema que no cuenta con cumbre, pero sí son sima. El perfil melódico general de la sección A discurre, preferentemente, priorizando saltos de intervalos amplios (4ta a más) tanto de manera ascendente como descendente.

Por su parte, el estribillo presenta un ritmo ágil a base de corcheas las que, aunadas a una configuración sonora que discurre por grados conjuntos o saltos de tercera, promueve en el oyente la sensación de presteza en la melodía. En contraposición, el coro retoma la sensación de movimiento pausado y amplio a través de la inclusión de notas largas (negras y algunas blancas) que se estructuran entre sí a través de arpegios y saltos de intervalos de 4tas a 6tas.

En lo que respecta a los rasgos comunes, resalta el que en esta pieza existe un uso extensivo del recurso de saltos de sexta ascendente como una manera de generar movimiento melódico. Como es usual en los temas analizados, este salto se suele presentar de manera especial en las anacrusas e inicios de periodos, frases y semi-frases, lo que se evidencia en los compases 16 a 17, 20 a 21, 32 a 33, 53 a 54, 78 a 79 y 83 a 84 (Figura N°61).



Figura N°61 – *Dame una ilusión*: Saltos melódicos de sexta ascendente en compases 16 a 17, 20 a 21, 32 a 33, 53 a 54, 78 a 79 y 83 a 84

Fuente: Transcripción en partitura del valse “*Dame una ilusión*”. Elaboración propia

Otro recurso frecuentemente utilizado por el compositor es el ingreso a una unidad armónica por una nota en la melodía que desciende por grado conjunto hacia una nota cordal en el segundo tiempo, tal como sucede en los compases 17, 22, 27, 33, 43, 51, 66, 68 y 76 (Figura N°62).



Figura N°62 – *Dame una ilusión*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 17, 22, 27, 33, 43, 51, 66, 68 y 76

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Dame una ilusión*. Elaboración propia

Un aspecto que llama la atención es la gran similitud que presenta la sección A con la concepción motivica del valse *Rosal marchito*, como por ejemplo en el alzar del compás 27 al 30 de dicha pieza. En ambas composiciones la melodía utiliza la fórmula de corcheas en anacrusa las que –luego de generar un amplio salto de intervalo entre ellas– anteceden a una blanca en el primer tiempo del siguiente compás, como sucede desde el alzar del compás 17 al 19 de esta pieza. En este sentido, ambos temas apuestan por construir una sensación auditiva de movimiento-descanso en el oyente a través de la configuración de esta célula rítmica (Figura N°63).

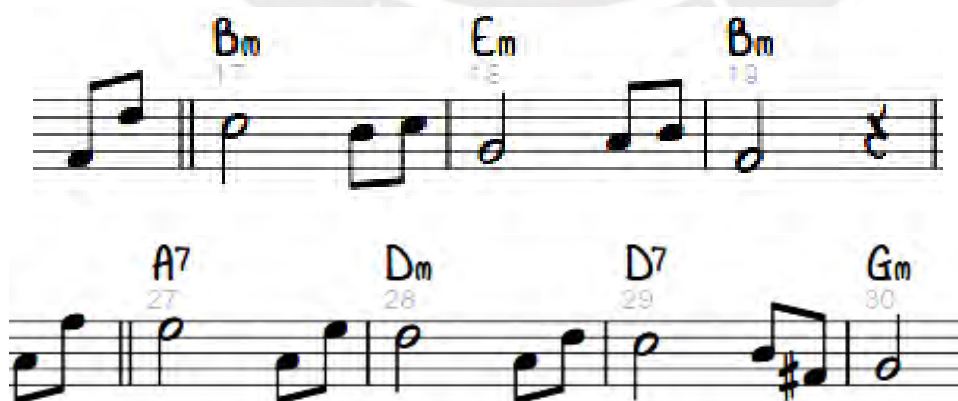


Figura N°63 – *Dame una ilusión*: Similitud en la concepción motivica entre este valse (c.17 al 19) y *Rosal marchito* (alzar del compás 27 al 30)

Fuente: Transcripción en partitura de los valeses *Dame una ilusión* y *Rosal marchito*. Elaboración propia

3.3.14. *Vivir y soñar* (s/f) (mediados de la década de 1940)

La presente pieza en análisis corresponde a una de las composiciones no fechadas por Márquez Talledo. No obstante, en atención a que la versión fonográfica recogida para este estudio corresponde a la grabación realizada por Las Criollitas –de quienes se sabe que grabaron sus discos antes del año 1945– se puede asumir válidamente que este valse tiene ese año como fecha máxima posible para su creación.

Esta composición cuenta con una estructura formal de tipo ternario, que asemeja a la encontrada en el valse *Dame una ilusión*. En la versión de referencia la pieza se inicia con 16 compases de introducción que parten en modo mayor pero que –hacia el compás ocho– transitan hacia su tonalidad relativa menor, tras los cuales comienza la sección A (estrofa). Dicha sección –establecida en este caso en Bm– cuenta con 24 compases de duración y está integrada por 3 frases musicales de ocho compases de tipo a, b y b. Seguidamente, la composición cambia de tonalidad hacia la relativa mayor (D) en el estribillo, el que dura 16 compases (dos frases musicales de tipo m y m’).

El inicio de la sección C (coro) marca el retorno a la tonalidad menor (Bm) y –al igual que su antecesora– cuenta con 16 compases de duración y consta de una frase musical, de tipo “n” con repetición a modo de finalización de sección. Tras ello –y luego de un compás de cierre– la versión analizada presenta 16 compases de intermedio, que llevan a una repetición de las secciones A, B y C, y terminan en una coda.

La melodía tiene un rango de 14 notas, que va desde A3 a F#5, siendo este un tema que no cuenta con sima o cumbre ya que ambas notas aparecen en más de una oportunidad a lo largo de la pieza. El movimiento melódico de la sección A –el cual empieza de manera tética– está generalmente articulado a través de grados conjuntos a excepción de los finales de frase, donde el compositor opta por construir ascensos por escalas (c. 22 a 23) o arpeggios (c.29) (Figura N°64).

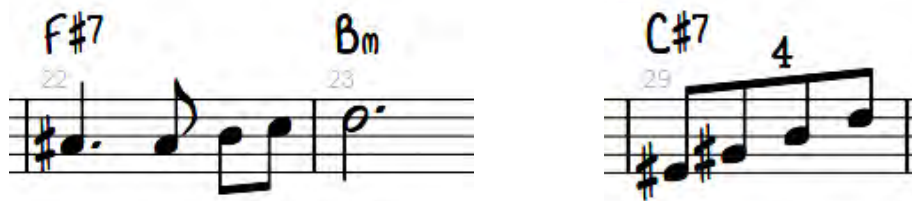


Figura N°64 - *Vivir y soñar*: Escalas y arpeggios en finales de frases c. 22 a 23 y c.29

Fuente: Transcripción en partitura del vals *Vivir y soñar*. Elaboración propia

En lo que respecta a la sección B, su melodía privilegia el uso de sonidos cortos (corcheas) que se articulan entre sí a través de escalas, arpeggios y movimientos secuenciales por grupos de terceras, produciendo en el oyente una sensación sonora fluida y de mucha movilidad. Por su parte, la melodía de la sección C presenta un carácter mixto en el que –bajo el principio de pregunta y respuesta– amalgama movimientos contiguos (en los inicios de frases) con escalas ascendentes o descendentes (finalizaciones).

En relación a las características estudiadas, el recurso más frecuente en esta pieza es la definición armónica a través de incorporar en la melodía una tercera o cuarta descendente del primer al segundo tiempo del compás, el cual aparece en los c.30, 52, 54, 60 y 62 (Figura N°65).



Figura N°65 – *Vivir y soñar*: Afirmación de la armonía por intervalo descendente de primer a segundo tiempo, en c. 30, 52, 54, 60 y 62

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Vivir y soñar*. Elaboración propia

Asimismo, otra característica frecuente es el ingreso por bordadura superior a una nueva unidad armónica y su correspondiente resolución en nota propia del acorde en el segundo tiempo del compás. Ello se puede ubicar en los compases 19, 25 y el 42 (Figura N°66).

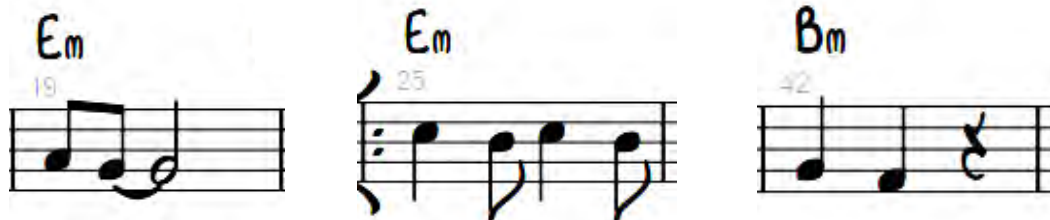


Figura N°66 – *Vivir y soñar*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 19, 25 y 42

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Vivir y soñar*. Elaboración propia

Un tercer rasgo en común es la aparición de frases que incorporan juegos de bordaduras con el propósito de afirmar una nota principal, como por ejemplo aquellas comprendidas entre los compases 17 a 19, 25 a 26 y 36 a 37 (Figura N°67).



Figura N°67 – *Vivir y soñar*: Juegos de bordaduras que buscan enfatizar nota principal en compases 17 a 19, 25 a 26 y 36 a 37

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Vivir y soñar*. Elaboración propia

Adicionalmente, esta composición vuelve a presentar la misma configuración de fórmula rítmico-melódica que –a través de corcheas– crea un movimiento ascendente que empieza como escala y resuelve como arpeggio, el que aparece previamente en *Alma de mi*

alma y *Rosas de mi jardín*, y que en este caso tiene como estructura 1-2-3-5-7 (c.39 y c.47) y 1-2-3-5-7-8 (c.43) (Figura N°68).



Figura N°68 – *Vivir y soñar*: Fórmula escala-arpeggio ascendente en c. 39, 43 y 47

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Vivir y soñar*. Elaboración propia

Finalmente, destaca la presencia del uso intencional en la melodía de alteraciones ajenas a la tonalidad, pero permitidas por el acorde del compás, lo que aparece en diferentes segmentos de la pieza como por ejemplo los compases 21 a 22 y 29 a 30 (Figura N°69).

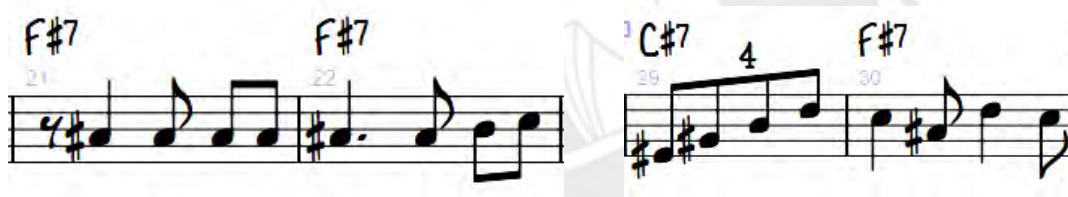


Figura N°69 – *Vivir y soñar*: Incorporación en la melodía de alteraciones ajenas a la tonalidad, pero permitidas por el acorde en c. 21 a 22 y 29 a 30

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Vivir y soñar*. Elaboración propia

3.3.15. *Desconsuelo* (1947)

Este valse es uno de los que mayor difusión y arraigo popular obtuvo a lo largo del tiempo, y corresponde a la época en la que Márquez Talledo era ya un compositor consolidado en el medio musical de Lima y Callao. Esta composición cuenta con forma binaria y –en la versión en partitura publicada por Editorial La Rosa Hermanos– cuenta con una introducción de 17 compases (1 acéfalo) en modo menor que enlazan con el inicio de la sección A, conservando el modo propuesto. Esta sección representa una estrofa de corta

duración que –a lo largo de sus 28 compases– contiene un periodo con tres frases musicales de tipo a, b y b’.

De manera consecutiva se inicia la sección B que –implicando una transición a la tonalidad homónima mayor– representa un prolongado coro de 40 compases. En su interior, se delimitan dos periodos musicales de 16 y 24 compases cada una que se relacionan entre ellas de la siguiente manera: m, n, m’, o, y o’ a manera de cierre de sección. Tras ello, el tema va da capo a fine.

La melodía tiene un rango de 11 notas que va desde B3 hasta E5, siendo esta una composición que no cuenta con cumbre, pero sí con sima. El perfil melódico de la sección A –el que se inicia con una anacrusa de negra– se construye privilegiando la conducción de los sonidos a través de escalas o arpeggios, tanto ascendentes como descendentes. Ello introduce al oyente en una atmósfera sonora que evoca una gran movilidad. Por el contrario, en la sección B la relación entre sonidos al interior de las frases musicales cuenta con un carácter mixto ya que –si bien en su núcleo las alturas de los sonidos guardan una relación más estrecha entre sí– son los inicios y finales de frase los que denotan un movimiento más amplio a través de intervalos de 4ta a 6ta.

En relación a la similitud en el uso de recursos que se puede encontrar entre esta pieza y las antecesoras, destaca de manera especial el ingreso a una nueva unidad armónica a través de una bordadura superior en el primer tiempo del compás, con su consecuente resolución en nota cordal en el segundo tiempo. Dicha característica aparece de manera recurrente en la pieza, específicamente en los compases 24, 32, 34, 58 y 66 (Figura N°70).

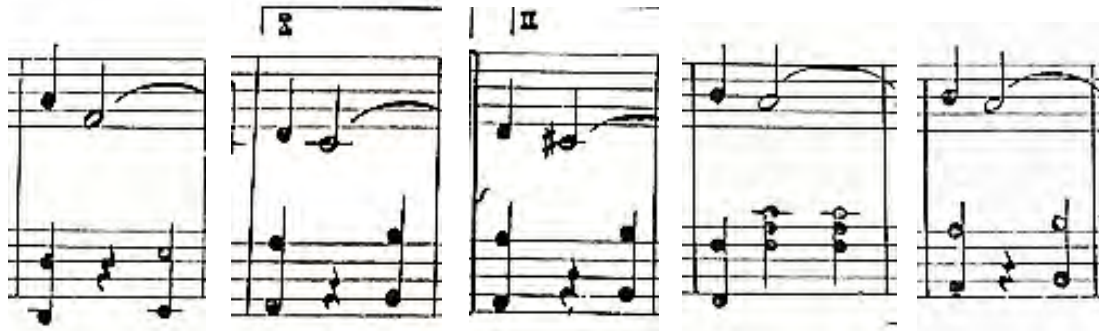


Figura N°70 – *Desconsuelo*: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 24, 32, 34, 58 y 66 respectivamente

Fuente: Partitura del valse *Desconsuelo*, Editorial La Rosa Hermanos. Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

Otro rasgo común encontrado es la presencia de definiciones armónicas sugeridas desde la melodía a través de 4tas o 3ras descendentes, las que se presentan del primer al segundo tiempo del compás, en los compases 20, 38, 42, 46, 50 y 54 (Figura N°71).



Figura N°71 – *Desconsuelo*: Afirmación de la armonía por intervalo descendente de primer a segundo tiempo en c. 20, 38, 42, 46, 50 y 54

Fuente: Partitura del valse *Desconsuelo*, Editorial La Rosa Hermanos. Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

De la misma forma, esta composición incorpora el recurso de saltos de sexta ascendente como una manera de introducir movimiento melódico los que –como en las ocasiones anteriores– se ubican preferentemente en las anacrusas de inicio de frases (compases 35 a 36 y 51 a 52) (Figura N°72).



Figura N°72 – Desconsuelo: Saltos melódicos de sexta ascendente en los c. 35 a 36 y 51 a 52 respectivamente

Fuente: Partitura del vals *Desconsuelo*, Editorial La Rosa Hermanos.

Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

Igualmente, presenta el recurso de adelantar al oyente que se producirá un cambio de tonalidad a través de la incorporación anticipada de una o más alteraciones propias de la tonalidad de destino. En este caso, el compositor opta por finalizar la frase melódica de la sección A en un C# –cuando originalmente era C– como una manera de prevenir al oyente del cambio que se realizará entre la tonalidad Am a A (compases 34 a 36) (Figura N°73).

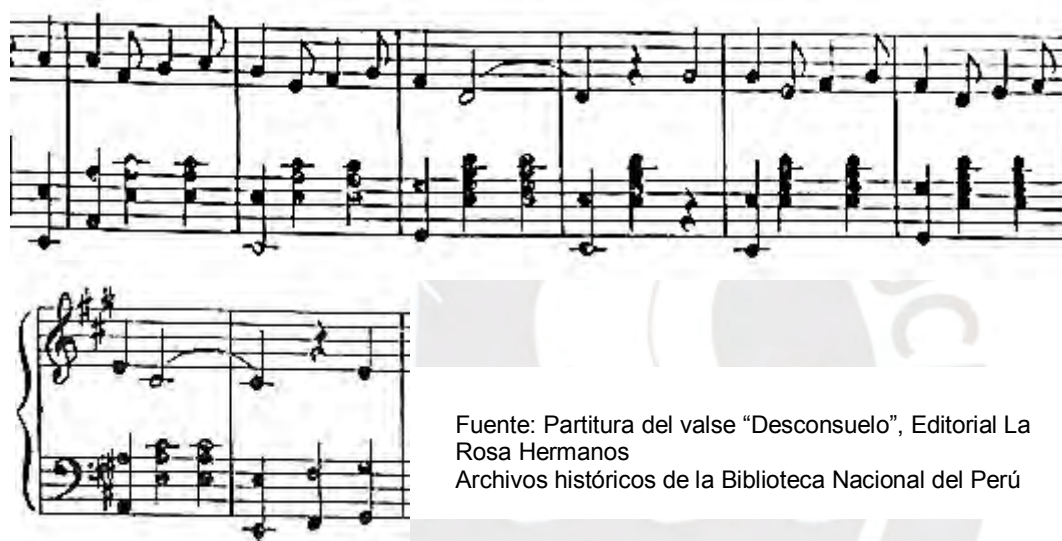


Figura N°73 – Desconsuelo: Transiciones de tonalidad sugeridas desde la melodía en compases 34 a 36

Fuente: Partitura del vals *Desconsuelo*, Editorial La Rosa Hermanos.

Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

Finalmente, una de las características más resaltantes del presente tema es la inclusión de frases que se construyen a través de bordaduras para enfatizar la nota principal. Este rasgo es especialmente importante ya que –un análisis detallado de las mismas– permite confirmar que este recurso se presenta tal como se dio en el valse *Alma de mi alma*, en el que –además de las bordaduras– los primeros tiempos guardan una relación de ir por grado conjunto descendente entre sí (alzar del compás 44 al primer tiempo del compás 51) (Figura N°74).



Fuente: Partitura del valse “Desconsuelo”, Editorial La Rosa Hermanos
Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

Figura N°74 – Desconsuelo: Juegos de bordaduras que buscan enfatizar nota principal en compases alzar del compás 44 al primer tiempo del compás 51

3.3.16. *Me tienes en la luna* (1955)

La presente pieza forma parte de una de las épocas menos exploradas del legado compositivo de Eduardo Márquez Talledo. En dicha línea, este valse no es accesible a través de registros fonográficos que hayan llegado a nuestro tiempo vía radiodifusión o discografía comercial, sino únicamente por intermedio de los archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú.⁸²

⁸² Misma suerte corren composiciones como *Argentina* (1959), *Luisa de Sabogal* (1952) y *Échale mi negra linda* (1960), todas ellas piezas cuyas partituras han sido ubicadas como parte de la recopilación y validación de información para la presente investigación.

Esta composición cuenta con forma binaria y –en la versión en partitura publicada por Editorial La Rosa Hermanos– se inicia con un compás acéfalo que va de frente a la melodía de la sección A. Dicha sección (estrofa 1 y 2), establecida en modo mayor, cuenta con 32 compases de duración que albergan en su interior dos periodos musicales de 16 compases cada uno, cuyas frases musicales guardan entre sí una relación de tipo *a, b, a', c*. Seguidamente, el valse presenta la sección B (coro) que prolonga su duración únicamente por 24 compases y sus frases musicales presentan una estructura de tipo *m, n, n'*.

La melodía tiene un rango de 12 notas, que abarca de A3 a E5, siendo esta una composición que no cuenta con cumbre o sima ya que ambas notas se presentan en más de una oportunidad a lo largo de la pieza. El movimiento melódico de la pieza, tanto para la sección A y B, se estructura en su mayoría a través de escalas ascendentes y arpeggios, estos últimos tantos ascendentes como descendentes. En ese sentido, esta composición brinda al oyente una atmósfera sonora muy ágil y con alturas diversas.

En relación a las características encontradas con anterioridad en otras piezas analizadas, destaca que en este valse existen ingresos frecuentes por bordadura superior a una nueva unidad armónica, y su correspondiente resolución en nota propia del acorde en el segundo tiempo del compás. Ello sucede en los compases 3, 4, 11, 12, 20 y 25 (Figura N°75).



Figura N°75 – Me tienes en la luna: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 3 y 4, 11, 12, 20, 26 y 28 respectivamente

Fuente: Partitura del valse *Me tienes en la luna*, Editorial La Rosa Hermanos

Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

Por otro lado, en esta composición también se hacen presentes las frases musicales cuyas notas se encuentran articuladas a través de bordaduras con el propósito de resaltar una nota principal, como por ejemplo en el compás 7 y 18 (Figura N°76).

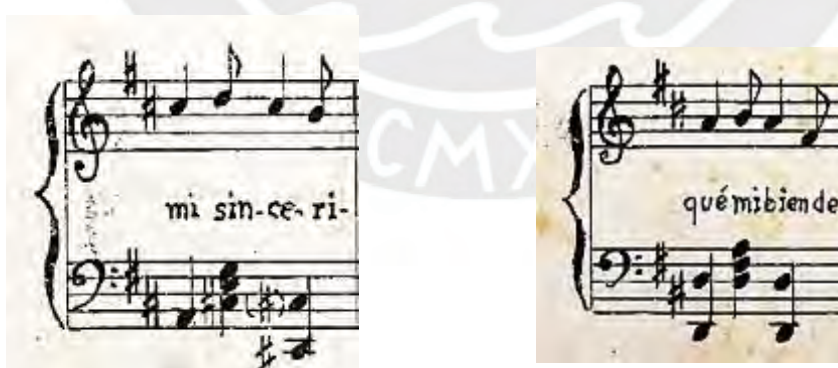


Figura N°76 – Me tienes en la luna: Juegos de bordaduras que buscan enfatizar nota principal en compases 7 y 18 respectivamente

Fuente: Partitura del valse *Me tienes en la luna*, Editorial La Rosa Hermanos.

Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

Por su parte, en el compás 23, 33 a 34 y 37 a 38, aparece nuevamente el recurso de unir dos notas principales a través de enlaces cromáticos (Figura N°77). Este rasgo, que se ha presentado previamente en *Te vi una vez*, *Dulce prisión* y especialmente *Nube gris*, afirma la consolidación de un nuevo rasgo distintivo al interior de la obra de Márquez Talledo.



Figura N°77 – *Me tienes en la luna*: Enlaces cromáticos entre notas principales, c. 23, 33 a 34 y c.37 a 38 respectivamente

Fuente: Partitura del valse *Me tienes en la luna*, Editorial La Rosa Hermanos.

Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

Un aspecto muy importante para resaltar es que en este valse se hace un uso de escalas y arpeggios de manera intensiva, a un grado en el que no había aparecido de manera previa. Esto es particularmente notorio en los inicios de periodos, frases y semi-frases de las estrofas, que se puede ubicar en los compases 1 a 2, 5 a 6, 9 a 10, 17 a 18 y 21 a 22. Asimismo, en la sección B el protagonismo se lo llevan las estructuras de arpeggios ascendentes y descendentes los que –como se puede evidenciar en los compases 33 a 40 (Figura N°78)– constituyen una apuesta clara del compositor por crear un fuerte contraste no sólo con la sección previa sino también con las creaciones de años anteriores.



Figura N°78 – *Me tienes en la luna*: Escalas y arpeggios en inicios de periodos, frases y semi-frases c. 1 a 2, 5 a 6, 9 a 10, 17 a 18, 21 a 22 y 33 a 40

Fuente: Partitura del valse *Me tienes en la luna*, Editorial La Rosa Hermanos

Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

Finalmente, cabe destacar que en esta pieza musical no se encuentra presente el recurso de propiciar el movimiento melódico a través de un salto de 6ta ascendente; en su lugar, sucede un hecho interesante y que no había aparecido en composiciones previas: un salto ascendente de 7ma (c. 31) y un salto de octava (c. 43 a 44). (Figura N°79)

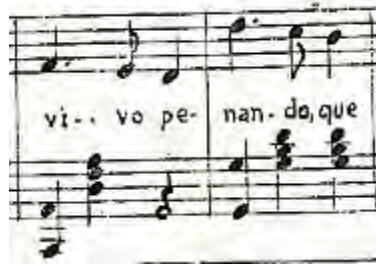


Figura N°79 – *Me tienes en la luna*: Saltos melódicos de séptima y octava ascendente en los c. 31 y 43 a 44 respectivamente

Fuente: Partitura del valse *Me tienes en la luna*, Editorial La Rosa Hermanos

Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

El análisis conjunto y reflexivo en torno a las tres últimas características mencionadas⁸³ puede apuntar a que este valse representaría un punto de inflexión importante en la obra del compositor, al consolidar derivaciones de sus características primigenias.

3.3.17. *Orquídea blanca* (1959)

Este valse, al igual que el reseñado en el acápite anterior, corresponde también a una de las épocas menos exploradas en la obra de Eduardo Márquez Talledo y es únicamente accesible a través de los archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú. Del análisis de la partitura publicada por Editorial La Rosa Hermanos, se desprende que esta composición cuenta con una estructura binaria de tipo AB, en la que cada sección cuenta con un total de 24 compases. A nivel de estructura, la sección A (estrofa) está conformada por un periodo con 2 frases musicales de 8 compases y una de 4, que son de tipo *a*, *b* y *c*. Situación similar ocurre con la sección B (coro), en la que –con el mismo número y tipo de frases– se presenta una estructura *m*, *n* y *o*.

La melodía tiene un rango de 10 notas, el que va desde F#3 a G#4, las que son a su vez la sima y cumbre de la composición. En líneas generales, se puede señalar que el

⁸³ A saber: consolidación del recurso de ascenso / descenso cromático, utilización de escalas y arpeggios a nivel extenso, y saltos superiores a la sexta introducidos como una manera de promover el movimiento melódico.

movimiento melódico –que se inicia con tres corcheas en anacrusa– es altamente fluido tanto para la sección A y B, ya que ambas cuentan con un uso extensivo de escalas, arpeggios y frases musicales cuyo sentido es tanto ascendente como descendente.

En lo que respecta a los rasgos comunes entre esta composición y sus antecesoras, lo primero que destaca es la presencia frecuente de ingresos por bordadura superior a una nueva unidad armónica, y su correspondiente resolución en nota propia del acorde en el segundo tiempo del compás. Esta característica se puede ubicar de manera especial en los compases 1, 7, 15, 19, 31 y 33 (Figura N°80).



Figura N°80 – Orquídea blanca: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 1, 7, 15, 19, 31 y 33 respectivamente

Fuente: Partitura del vals “Orquídea blanca”, Editorial La Rosa Hermanos

Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

Asimismo, se presentan también otras características comunes como un salto de 6ta para dar movimiento a la melodía (anacrusa de corcheas a la sección A) (Figura N°81), un motivo articulado a través de bordaduras para destacar una nota principal (c.1) (Figura N°82), y el prevenir al oyente de la proximidad de un cambio de tonalidad anticipando algunas de las alteraciones propias de la tonalidad de destino en finales de frase o anacrusas (alzar del c.21) (Figura N°83).



Figura N°81 y N°82 – Orquídea blanca: Saltos melódicos de sexta ascendente en anacrusa a la sección A; juegos de bordaduras enfatiza nota principal en c.1

Fuente: Partitura del valse “Orquídea blanca”, Editorial La Rosa Hermanos

Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú



Figura N°83 – Orquídea blanca: Transiciones de tonalidad sugeridas desde la melodía en c. 21 y su respectivo alzar

Fuente: Partitura del valse “Orquídea blanca”, Editorial La Rosa Hermanos.

Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

Otro de los rasgos comunes previamente identificado en otras piezas del compositor es el uso intencional en la melodía de alteraciones que –si bien no pertenecen a la tonalidad– están permitidas por el acorde de dicho compás. Este recurso aparece de manera especial en la sección A, de manera específica en los segmentos comprendidos entre el alzar del compás 9 al 12, y el alzar del compás 13 al 15 (Figura N°84).



Figura N°84 – Orquídea blanca: Incorporación en la melodía de alteraciones ajenas a la tonalidad, pero permitidas por acorde en alzar del c. 9 al 12, y el alzar del c. 13 a 15

Fuente: Partitura del vals “Orquídea blanca”, Editorial La Rosa Hermanos.

Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

Finalmente, es importante destacar que –así como en el tema anterior– en “Orquídea blanca” se denota un uso intencional de las estructuras de escalas (especialmente ascendentes) y arpeggios (ascendentes y descendentes) con el propósito de crear una sonoridad fluida y de alta movilidad. Ello se puede encontrar en el c. 2, 6, alzar del c. 21 al 23, alzar del c. 25 a 26 y c. 34 (Figura N°85).



Figura N°85 – *Orquídea blanca*: Escalas y arpeggios c. 2, 6, alzar del c. 21 al 23, alzar del c. 25 a 26 y c.

34

Fuente: Partitura del valse *Me tienes en la luna*, Editorial La Rosa Hermanos

Archivos históricos de la Biblioteca Nacional del Perú

3.3.18. *Yo no niego* (1961)

Esta composición forma parte de la época tardía de Eduardo Márquez Talledo, llegando a conformar uno de sus últimos grandes éxitos. Cuenta con forma binaria y en la versión de referencia –grabada por el dúo “Los palomillas”– se presenta de la siguiente manera: Una sección A con dos periodos (estrofa 1 y estrofa 2), y B (Coro). Luego de 16 compases de introducción en modo mayor, se inicia la sección A. El primer periodo de dicha sección está conformado por 16 compases que contienen 2 frases musicales de 8 compases, las que presentan una estructura de tipo *a* y *b*. De manera inmediata se inicia el siguiente periodo, que contiene el mismo número de frases musicales y compases, pero con una

estructura de tipo *a* y *c*. Seguidamente aparece la sección B, la que prolonga su duración por un total de 24 compases y que cuenta con una estructura de tipo *m*, *n*, y *n'*. Al finalizar esta sección, la presente versión retoma el tema da capo para finalizar en una coda.

La melodía tiene un rango de 11 notas, el que va de G2 a C4, siendo ambas notas la sima y la cumbre de manera respectiva. El perfil melódico de la pieza –que se inicia con una anacrusa de dos corcheas– prioriza el movimiento entre sonidos a través de grados conjuntos, carácter que se mantiene en todas las secciones.

En relación a los rasgos comunes que presenta esta pieza con las analizadas anteriormente, destaca la constante presencia de ingresos por bordadura superior a una nueva unidad armónica, y su correspondiente resolución en nota propia del acorde en el segundo tiempo del compás. Estos se pueden ubicar de manera especial en los compases 20, 22, 28, 30, 36, 38, 42, 44, 52 y 60 (Figura N°86).

The image displays a musical score for the waltz 'Yo no niego'. It features nine measures of music, each with a specific chord and measure number above it. The chords and measure numbers are: Dm (20), G7 (22), Em (28), D7 (30), Dm (36), G7 (38), A7 (42), Dm (44), Fm (52), and Fm (60). Each measure shows a melodic line on a five-line staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The key signature has one flat (Bb).

Figura N°86 – Yo no niego: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 20, 22, 28, 30, 36, 38, 42, 44, 52 y 60

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Yo no niego*. Elaboración propia

En la misma línea, otro recurso ampliamente acogido en este tema es la definición armónica sugerida desde la melodía, a través de 4tas o 3ras descendentes, tal como se presenta del primer al segundo tiempo en los compases 26, 34, 43, 46, 47, 62, 66 y 72 (Figura N°87).

Figure 87 displays eight measures of musical notation. The first row contains measures 26, 34, 43, and 46. Measure 26 has a chord of Em/G. Measure 34 has a chord of C/E. Measure 43 has a double bar line with repeat dots. Measure 46 has a chord of C. The second row contains measures 47, 62, 66, and 72. Measure 47 has a chord of G7. Measures 62, 66, and 72 have a chord of Cm.

Figura N°87 – *Yo no niego*: Afirmación de la armonía por intervalo descendente de primer a segundo tiempo, en c. 26, 34, 43, 46, 47, 62, 66 y 72

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Yo no niego*. Elaboración propia

Un aspecto llamativo de esta composición es la presencia de una variación del recurso de utilización de estructuras de arpeggios y escalas con el objetivo de brindar movilidad a la melodía. De esta manera, es importante recalcar que este recurso se utiliza de manera invertida a la forma usual ya que –si bien se ubica en los lugares usuales– se utiliza ahora en sentido descendente, lo que se puede encontrar en los compases 47 (final de frase) y 57 a 58 (inicio de frase) (Figura N°88).

Figure 88 displays three measures of musical notation. Measure 47 has a chord of G7. Measure 57 has a double bar line with repeat dots. Measure 58 has a chord of C7.

Figura N°88 – *Yo no niego*: Escalas y arpeggios c. 47 y 57 a 58

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Yo no niego*. Elaboración propia

Finalmente es muy importante destacar que, si bien aquí no aparecen los saltos de sexta ascendente, en su lugar se pueden encontrar saltos de octava. Ellos aparecen en las mismas ubicaciones usuales donde se presenta su rasgo antecesor: los inicios de frase y en forma de anacrusa. De esta manera, este recurso se puede ubicar entre el compás 17 al 18, y 21 al 22 (Figura N°89).



Figura N°89 – *Yo no niego*: Saltos melódicos de octava en c. 17 a 18, y 21 a 22

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Yo no niego*. Elaboración propia

3.3.19. *Cuando se pierde un amor* (1968)

La presente composición es uno de los últimos vales del compositor en difundirse y – si bien no cuenta con fijaciones fonográficas de la época– ha llegado al día de hoy a través del trabajo de recopiladores⁸⁴ y su circulación en espacios familiares o centros musicales.

Esta composición cuenta con forma binaria y –en la versión utilizada como referencia para este análisis, que corresponde a una presentación en vivo de Renzo Gil para el programa *Una y mil voces*⁸⁵– se inicia con 16 compases de introducción y 2 de cierre. Al finalizar la introducción, enlaza con la exposición consecutiva de las secciones A y B. En lo que respecta a su estructura, cada sección (estrofa y coro, respectivamente) consta de dos frases musicales de 8 compases cada una, las que son de tipo *a*, *b* para A y *c*, *d* para B.

La melodía tiene un rango de 12 notas, los que van de A#2 a E4, siendo este un tema que cuenta con sima, pero no con cumbre. El perfil melódico de la sección A se estructura

⁸⁴ Dentro de ellos, es pertinente destacar la especial dedicación de Renzo Gil y Carlos Hidalgo -investigadores y recopiladores de música criolla- a la obra de Eduardo Márquez Talledo.

⁸⁵ Y que consta únicamente de la segunda parte de la pieza, es decir, la segunda estrofa y coro.

principalmente a través de movimiento por grados conjuntos, con escasos saltos que trasciendan el ámbito de una tercera. La sección B, en líneas generales, mantiene este mismo carácter con la salvedad de integrar algunos intervallos de mayor amplitud y arpeggios con la finalidad de brindar una mayor sensación de movimiento frente a la sección antecesora.

En lo que respecta a los rasgos comunes entre este tema y los previamente analizados, resalta la presencia de 5 frases o motivos que se estructuran a través de juegos de bordaduras con el propósito de dar realce a una nota principal; estos se pueden ubicar en los compases 12 al 13, 16 al 17, 18 al 19, 20 al 21 y 32 al 33 (Figura N°90).

The image displays a musical score for the waltz 'Cuando se pierde un amor'. It consists of five phrases of decorative patterns, each spanning two measures. The chords for each phrase are: Em (measures 12-13), G and C#m7(b5) (measures 16-17), F#7 and Bm (measures 18-19), B7 and Em (measures 20-21), and Em (measures 32-33). The notation includes eighth and quarter notes, with some phrases starting with a repeat sign.

Figura N°90 – Cuando se pierde un amor: Juegos de bordaduras que buscan enfatizar nota principal en compases 12 a 13, 16 a 17, 18 a 19, 20 a 21 y 32 a 33

Fuente: Transcripción en partitura del walse *Cuando se pierde un amor*. Elaboración propia

Adicionalmente, en esta composición se detecta la presencia de dos ingresos a una nueva unidad armónica a través de una bordadura superior que –desde el primer tiempo– resuelve en una nota cordal en el segundo tiempo del compás; ello sucede en los compases 29 y 33 (Figura N°91).



Figura N°91 – Cuando se pierde un amor: Ingresos a nueva unidad armónica por bordadura superior en c. 29 y 33

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Cuando se pierde un amor*. Elaboración propia

Finalmente, el aspecto más llamativo de esta composición –en relación a las características reseñadas– es el uso intencional en la melodía de alteraciones que no son propias de la tonalidad, pero son permitidas por el acorde (en este caso, los acordes) de dicho segmento. En ese sentido, destaca la construcción de la melodía entre el compás 36 al primer tiempo del compás 39 (Figura N°92), donde el compositor opta por conducir la melodía empezando en G# (quinta nota de C#7), para pasar a A# (tercera de F#7) y llegar a B (fundamental de Bm), sonidos que a su vez evocan al recurso de ascenso cromático visto previamente.



Figura N°92 – Cuando se pierde un amor: Incorporación en la melodía de alteraciones ajenas a la tonalidad, pero permitidas por el acorde en c. 36 al 39

Fuente: Transcripción en partitura del valse *Cuando se pierde un amor*. Elaboración propia

CONCLUSIONES

El balance de las consideraciones expuestas en los acápites precedentes permite no solamente conciliar, contrastar e integrar las diversas fuentes y avances previos en torno al conocimiento de la obra de Eduardo Márquez Talledo, sino que permite específicamente profundizar en aspectos previamente no explorados en la valoración de su legado compositivo.

Sobre el desarrollo de la musicalidad de Eduardo Márquez Talledo y su “hacerse músico” en el tiempo

La presente investigación constata que es imprescindible integrar el conocimiento de los aspectos biográficos y contextuales del compositor –en tanto condicionamientos musicales y extra musicales– a la valoración de su legado compositivo, ya que es ello lo que permite brindar claridad respecto a la ruta creativa y desarrollo de su obra. En dicha línea, se concluye que el desarrollo de la musicalidad de Eduardo Márquez Talledo tiene – como primera característica– el estar intrínsecamente ligado a su propia historia de vida, entendiendo por ello las personas que conoció, los espacios que frecuentó, las vivencias que experimentó y el desarrollo de su propio mundo interior en tanto ciudadano de inicios del s. XX.

De esta manera, se confirma como segunda característica el que su aprendizaje musical estuvo mediado por vías no académicas, implicando un carácter eminentemente práctico, con un fuerte asidero en la transmisión oral, retroalimentación, interacción y acercamiento práctico musical con sus contemporáneos.

Eduardo Márquez Talledo empezó a desarrollar su musicalidad al interior de su primer grupo de referencia: la familia. De esta manera, sus primeras exploraciones musicales parten en la niñez a través de la experimentación conjunta con su madre. Es así que el desarrollo de su musicalidad estuvo ligado, en una primera etapa, al universo sonoro que

discurría dentro de su hogar. Hacia la adolescencia y juventud, cobran especial importancia los grupos de pares con los que el joven compositor compartía espacios y vivencias, siendo especialmente relevante la figura de Ricardo Temoche como primer compañero de exploraciones musicales.

Por otro lado, una tercera característica que se puede resaltar sobre el desarrollo de la musicalidad de Márquez Talledo es que la performance fue el núcleo central de la misma. Márquez Talledo inicia su vida como compositor en el año 1919, con la musicalización del valse *Vivir sin ser amado*, lo que es significativo ya que explicita que para este entonces –a los 17 años– contaba ya con los suficientes recursos para tentar la búsqueda de una voz propia dentro de la música popular.

La fundación de su agrupación, el Conjunto Callao en el año 1935, marca un punto de inflexión gravitante en el desarrollo de su musicalidad. Ella le permitió no solo el poder dedicarse exclusivamente a la música, sino que también potenció su acceso hacia los circuitos de radiodifusión limeña. Con ello, Márquez Talledo tuvo entrada a nuevos espacios y a conocer a nuevas personalidades de la escena musical, hechos que enriquecieron su propia experiencia musical. Destaca en este proceso el desarrollo de su faceta como director coral, tanto para el Coro de los Bohemios (1936) como para el Coro de las Alondras (1938), y su contratación como director musical para el segmento criollo de Radio Goycochea (1937), para el cual funda el Trío Márquez-García-Barraza.

La alianza compositiva que tuvo con Serafina Quinteras (1938-1943) fue sumamente significativa ya que evidencia un mutuo enriquecimiento lírico-musical. Como legado, esta dupla compositora deja un total de 29 composiciones, dentro de las que destacan sonados éxitos como *Mi primera elegía* (1938), *Te vi una vez* (1940) y –según las declaraciones familiares apuntan– también el valse *Muñeca rota*.

Asimismo, se constata que otras personalidades con especial cercanía –y que de alguna manera fueron el círculo de referencia que dio cobijo a su propio desarrollo artístico– fueron Filomeño Ormeño, Lucho de la Cuba, los Trovadores del Perú, Teresita Velázquez, Alicia Lizárraga, Delia Vallejos, Eloísa Angulo, Rosita Passano, Jesús Vásquez, y de manera posterior Pablo Casas, Luis Abelardo Núñez, Manuel Acosta Ojeda, entre otros.

Es importante destacar que, si bien se alude en la memoria popular que el valse *Nube gris* fue punta de lanza para la consolidación de su reputación como compositor e internacionalización en el año 1949, la presente investigación concluye –como cuarta característica del desarrollo de su musicalidad– que este hecho no fue la causa sino más bien la consecuencia de un proceso iniciado muchos años atrás. Este surge desde la incorporación de sus temas *Rosas de mi jardín*, *Doña Mariquita*, *Ventanita* y *Mi primera elegía* en sendas producciones discográficas de intérpretes internacionales de inicios de la década de 1940. Este proceso, a su vez, se consolida con el inicio de las fijaciones discográficas de autores e intérpretes peruanos que se dio en Argentina desde mediados a fines de la misma década.

Asimismo, su frecuente aparición en festivales, al igual que su participación en diversos procesos de consolidación de una incipiente industria musical entre las décadas de 1950 a 1960, permiten afirmar que el compositor continuó en vigencia performativa y creativa durante dichas décadas. Ello se extiende hasta su fallecimiento en el año 1975.

Dentro del desarrollo de la musicalidad de Eduardo Márquez Talledo –y en consonancia con los vestigios materiales que este proceso creativo dejó– es especialmente relevante resaltar el papel gravitante que tuvo la publicación conocida como *El Método de guitarra*. En ella, el compositor plasma un sistema de imágenes mentales, recursos y procesos músico-cognitivos con los que generó sentido a su acción musical. Ello permite afirmar, como quinta característica, que la musicalidad de Márquez Talledo estuvo cimentada en procesos conscientes y la búsqueda del sentido lógico para expresarse en términos musicales.

Así pues, esta investigación concluye que el denominar a la taquigrafía musical Márquez Talledo como un conjunto de señas rudimentarias de notación musical es una perspectiva errónea que se aleja de comprender la complejidad de procesos que se implican en la constante construcción del propio ser como músico. Muy por el contrario, este compendio sistemático de aproximación a la música –basado en recursos de notación del sistema musical occidental– evidencia un complejo y muy rico sistema lógico-práctico con el cual Márquez Talledo buscó representar su musicalidad muy a pesar de no manejar la notación musical occidental de forma autónoma. El análisis específico respecto a las relaciones y significados de este sistema es aún terreno que está a la espera de ser explorado.

Es importante destacar que el análisis conjunto de las fuentes –tanto de los manuscritos, los testimonios y el análisis de las piezas musicales– permiten concluir que, lejos del mito de inspiración e iluminación del genio creador, Márquez Talledo fue un compositor metódico y constante, recopilando así motivos melódicos, líricos e ideas literarias a través de cuadernos personales, los que conjugaba continuamente bajo la forma de ensayo, error y síntesis.

Características del legado compositivo de Eduardo Márquez Talledo

La presente investigación concluye que, en la actualidad, el legado compositivo verificable del compositor asciende a 346 piezas musicales compuestas entre 1919 y 1972, lo que evidencia 53 años de vida compositiva. Sobre este punto, es importante anotar que el 34.7% de dichas obras no cuentan con fecha de composición válida, lo que resta las posibilidades de tener certeza sobre cómo se distribuye en el tiempo su productividad como compositor.

No obstante, sobre la base de la data válida y en estricto diálogo con las características musicales desde la melodía desarrolladas por el compositor (los que serán abordados en profundidad en acápite posterior), esta investigación propone comprender la ruta compositiva

de Eduardo Márquez Talledo a través de tres etapas fundamentales: a) Etapa temprana: de 1919 a 1935, en la que la mayor parte de obras se ha perdido en el tiempo, b) Etapa de consolidación: 1936 a 1953, que constituye el núcleo central de su legado que ha llegado hasta nuestros días, y c) Etapa tardía: 1954 a 1972, que es el periodo menos explorado, a pesar de existir registros que permitirían reconstruirla.

En ellas existe una estrecha correlación tanto de auge de productividad como de las características musicales y semejanzas que presentan entre sí –desde las melodías– las piezas de dichos periodos.

Dentro de la etapa de consolidación previamente reseñada, es especialmente importante el segmento de años comprendidos entre 1936 a 1944, ya que –según se infiere de las características melódicas comunes de las obras y que coincide con el análisis estadístico de productividad valsística– es esta la época en la que se consolida la identidad del sonido Márquez Talledo.

En lo que respecta a la diversidad de la obra del compositor, que se analiza excluyendo al 12.17% de composiciones que no cuentan con género musical declarado, la presente investigación confirma que la obra de Eduardo Márquez Talledo –si bien tiene un centro de especialización– es diversa y permeable a los lenguajes musicales que se escuchaban y consumían en la época. De esta manera, la presente investigación concluye que –para el universo que constituyen las 303 composiciones con género declarado– el 63.04% de las mismas corresponden a valeses, mientras que el 21.78% y 15.18% restante corresponden a géneros internacionales y otros géneros peruanos, respectivamente.

Dentro de la categoría “géneros internacionales”, cobra especialmente relevancia el género designado por el compositor como “canción”, el cual congrega al 8.25% del total de composiciones con género musical consignado. Si bien –en estricto– este es un término genérico que abarca a los demás, el análisis de fuentes consultadas permite inferir que –en la

mente del compositor– este término funcionó como categoría libre, lo que le permitió un mayor espacio de exploración expresiva a través del uso de lenguajes musicales diferentes, más libre y ecléctico. Asimismo, cabe destacar que –en esta misma categoría– el género musical más desarrollado por el autor fue el bolero.

En lo que respecta de manera específica a los valeses de Eduardo Márquez Talledo (191 composiciones, de las cuales sólo 124 cuentan con fecha consignada por el compositor), el análisis estadístico de la presente investigación concluye que este género tuvo dos momentos especialmente prolíficos: a) de 1938 a 1947: donde se ubican el 41.1% de las piezas de este género, y b) 1960 a 1971: periodo que agrupa al 28.2% de la producción valsística. No obstante, el análisis de las características melódicas y de los vestigios materiales fidedignos recopilados para la presente investigación, sugiere que este último periodo puede ampliar su margen inferior, incorporando en él a composiciones fechadas desde el año 1955 en adelante.

En lo que respecta a principales temáticas alusivas en las letras del compositor –y en base a las 182 composiciones cuya temática es accesible a través de la lectura de sus letras– la presente investigación concluye que Eduardo Márquez Talledo desarrolló principalmente tres tipos de contenidos líricos: a) Mundo interno y afectivo del compositor (71.4% de las piezas), b) Contexto, tradiciones y costumbres (19.2% de las composiciones identificadas), y c) Pensamiento político y social (9.3%).

En la misma línea, la presente investigación concluye que existe una relación aparente entre principales contenidos líricos desarrollados y ruta creativa del compositor. En ese sentido –de los 124 valeses con lírica identificable– aquellos que aluden al mundo interno y afectivo del autor parecen agruparse hacia el centro de la carrera compositiva de Márquez Talledo, destacando que el 58.8% de la submuestra data de 1936 a 1953. Por su parte, respecto a los valeses con contenido lírico de tipo contextual, tradiciones y costumbres, la data

sugiere que esta temática tuvo un comportamiento más uniforme dentro del panorama creativo del autor, existiendo dos momentos importantes: 1954 a 1962 (33.30%) y 1936 a 1944 (29.60%). Finalmente, aquellos vales que temáticamente se relacionan con el pensamiento social y político del compositor parecen agruparse hacia el final de su vida compositiva, especialmente entre 1963 a 1972 (50%).

Este último subgrupo es especialmente relevante ya que, si bien no es muy numeroso, constituye un núcleo importante que brinda una arista de investigación novedosa sobre la cual aún no se ha hablado lo suficiente: El Márquez Talledo político, aquel compositor que no sólo fue sensible a sus propias experiencias sino especialmente a las condiciones de su tiempo, incorporando en ella alusiones a procesos políticos, sociales y económicos sobre los cuales el compositor decide sentar una posición desde su arte.

Sobre la identidad del sonido Márquez Talledo y musemas melódicos que la definen

El análisis conjunto de las piezas musicales analizadas para la presente investigación permite concluir la validez de la hipótesis inicial: La singularidad de Eduardo Márquez Talledo, y la trascendencia de su legado compositivo, no reside únicamente en factores extra musicales como quién fue, con quiénes compartió o en qué espacios desarrolló su labor musical, sino que tiene un asidero más profundo, Son sus propios elementos constitutivos – desde la melodía– los que le otorga identidad distinguible y sustentan su potencial de recordación ante las audiencias.

En lo que respecta a sus características generales del sonido “Márquez Talledo”, la presente investigación permite afirmar cuatro puntos centrales. El primero de ellos es que el compositor tenía una predisposición favorable a construir melodías de rango vocal amplio, destacando de manera especial aquellas comprendidas alrededor de las 12 notas (es decir, entre 18 y 19 semitonos). Es importante considerar que –tal como se desprende del análisis melódico realizado– esta característica no nace desde la concepción sonora primigenia del

compositor, sino se consolida a lo largo del tiempo y se establece hacia el año 1938 con el valse *Mi primera elegía*. Desde entonces, esta característica se fue consolidando y se mantuvo constante por el resto de su vida compositiva, ya que está presente en sus últimos valeses analizados (*Yo no niego* y *Cuando se pierde un amor*). Asimismo, cabe destacar que el rango vocal más amplio modelado por el compositor se encuentra en las piezas *Dulce prisión* y *Vivir y Soñar*. En dicha línea, cabe destacar que, si bien existen melodías cuyo inicio es de manera tética o acéfala, el conjunto de los valeses analizados en esta investigación presenta inicios melódicos anacrúsicos.

Como segundo punto, el análisis de los musemas identificados permite inferir de manera clara que para Márquez Talledo melodía y armonía eran indisolubles. En otras palabras, existe evidencia suficiente –a través de los musemas #1, #2, #5, y #7– de que el abordaje creativo de ambos elementos durante la composición se daba de manera conjunta.

Por otro lado, en tercer lugar, destaca que –si bien importantes y presentes de manera extensiva en la mayoría de las piezas analizadas– la existencia de cumbre y/o sima no aparenta ser una preocupación gravitante para el compositor

Finalmente, como cuarto punto, la presente investigación concluye que sí es posible hablar de un “sonido Márquez Talledo” y que son ocho (08) los musemas que lo componen:

1. Musema #1: Ingreso a una unidad armónica nueva por bordadura superior. Esta característica aparece en 18 de los 19 temas analizados, a saber: *Vivir sin ser amado*, *Alma de mi alma*, *Ventanita*, *Serenata en el barrio*, *¿Para qué?*, *Mi primera elegía*, *Callao (Puerto mío)*, *Rosas de mi jardín*, *Dulce prisión*, *Te vi una vez*, *Nube gris*, *Dame una ilusión*, *Vivir y soñar*, *Desconsuelo*, *Me tienes en la luna*, *Orquídea blanca*, *Yo no niego*, y *Cuando se pierde un amor*.
2. Musema #2: Afirmación armónica por intervalos descendentes. Esta característica aparece en 13 de los 19 temas analizados, a saber: *Vivir sin ser amado*, *Alma de mi*

alma, Ventanita, Serenata en el barrio, ¿Para qué?, Mi primera elegía, Callao (Puerto mío), Rosas de mi jardín, Dulce prisión, Te vi una vez, Vivir y soñar, Desconsuelo, y Yo no niego.

3. Musema #3: Saltos melódicos de sexta ascendente. Esta característica aparece en 14 de 19 temas analizados, a saber: *Alma de mi alma, Ventanita, Rosal marchito, Serenata en el barrio, Mi primera elegía, Callao (Puerto mío), Rosas de mi jardín, Dulce prisión, Nube gris, Dame una ilusión, Desconsuelo, Orquídea blanca, Me tienes en la luna (7ma y 8va), y Yo no niego (8va)*
4. Musema #3: Juegos de bordaduras que resaltan la nota principal. Esta característica aparece en 11 de 19 temas analizados, a saber: *Vivir sin ser amado, Alma de mi alma, Ventanita, Rosas de mi jardín, Dulce prisión, Nube gris, Te vi una vez, Vivir y soñar, Desconsuelo, Me tienes en la luna, y Cuando se pierde un amor.* En este musema es especialmente interesante la configuración de bordaduras que, a su vez, conectan una melodía descendente por grado contiguo, como aparece en *Alma de mi alma, Rosas de mi jardín* (de manera explícita), y *Vivir y soñar* (de manera parcial).
5. Musema #5: Énfasis melódico de alteraciones permitidas desde la armonía. Esta característica aparece en 7 de los 19 temas analizados, a saber: *¿Para qué?, Mi primera elegía, Callao (Puerto mío), Dulce prisión, Vivir y soñar, Orquídea blanca, y Cuando se pierde un amor.* Es especialmente notoria de manera posterior al año 1938, lo que despierta la interrogante de si es que –en determinado punto– el compositor pudo haber empezado a pensar primero la armonía antes que la melodía.
6. Musema #6: Estructuración melódica por escalas y arpeggios (fórmula escala-arpeggio): Esta característica aparece en 6 de 19 temas, de la siguiente manera. De manera conjunta y en sentido ascendente a través de la fórmula estructural 1-2-3-5-7-8 o 1-2-3-5-8 (donde 1 representa la nota base) en *Alma de mi alma, Rosas de mi jardín y*

Vivir y soñar. De manera separada y preferentemente en sentido ascendente, haciendo así uso de estos elementos estructurales en la misma pieza, pero en diferentes pasajes, en *Me tienes en la luna*, *Orquídea blanca*, y *Yo no niego*.

7. Musema #7: Anticipación de cambio de atmósfera armónica desde la melodía. Esta característica se presenta por intermedio de la inclusión de alteraciones propias de la nueva tonalidad, especialmente en anacrusas o cierres de sección. Aparece en 6 de los 19 temas analizados, pero cabe destacar que dicha cifra representa la totalidad de piezas musicales que incorporan una modulación: *Ventanita*, *Rosal marchito*, *Callao (Puerto mío)*, *Te vi una vez*, *Desconsuelo*, y *Orquídea blanca*.
8. Musema #8: Énfasis de sonoridades cromáticas. El presente rasgo distintivo está presente en 4 de las 19 piezas analizadas. Aparece bajo la forma de una o dos notas de enlace contiguas, tanto en sentido ascendente como descendente, en los temas *Dulce prisión*, *Te vi una vez*, *Nube gris* y *Me tienes en la luna*.

Finalmente, la presente investigación identifica dos aspectos que resaltan como similitudes de concepción motivica por parte del compositor. Por un lado, el recurso de juntar corcheas con blancas –o, de manera invertida, blancas con corcheas– como una manera de crear estructuras melódicas que brinden sensación de movimiento y descanso, ubicado en los valeses *Rosal marchito* y *Dame una ilusión*. Por otro lado, el motivo rítmico-melódico de saltos de terceras –a través de duplas de negra y corchea, que sugiere un compás sesquiáltero– por grupos de dos compases, característica visible en los valeses *Vivir sin ser amado*, y *Ventanita*.

Reflexiones finales

Un aspecto importante –que no debe de ser pasado por alto– es que, como parte del proceso de recopilación y análisis cruzado de fuentes, se constata que actualmente el número de fijaciones fonográficas y/o transcripciones en partituras disponibles de la obra de Márquez

Talledo no excedería las 50 piezas musicales. Ello, a la luz de las 346 letras identificadas que son atribuibles al compositor, representa una gran pérdida de la integridad de la obra de Eduardo Márquez Talledo. Esto pone la luz directamente en la imperiosidad de reflexionar estrategias de salvaguarda que –de manera orgánica y articulada– prevengan que situaciones de este tipo se reproduzcan con el legado de otros compositores de música popular peruana. En específico, es necesario destacar que un grupo importante de las melodías de Márquez Talledo permanece aún en la memoria de sus descendientes, por lo que es imprescindible incorporar sus voces, conocimientos y deseos en las estrategias de salvaguarda de la obra del compositor.

La presente investigación reclama, a su vez, la importancia de continuar investigando y profundizando en la obra de Eduardo Márquez Talledo. En ese sentido, un aspecto no explorado aún es la relación que se establece entre los perfiles melódicos, musemas, lírica y retórica de sus composiciones. Más importante aún, es indispensable iniciar un estudio a profundidad sobre el “Método de guitarra Márquez Talledo” para comprender su sistema de representación musical y, con ello, desentrañar a profundidad su musicalidad.

Asimismo, es necesario replicar este estudio en el análisis del legado musical de otros compositores contemporáneos a Márquez Talledo. De esta manera, se podrá conocer en qué medida estos musemas identificados constituyen –a su vez– parte de un universo sonoro más grande: el sonido de la música criolla, en tanto fenómeno artístico y cultural de las poblaciones urbanas en Lima y Callao.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, M. (25 de febrero de 2013). Programa Radial El Heraldito Musical, por Radio Nacional del Perú. *Programa: Recordando al maestro Eduardo Márquez Talledo*. Lima, Perú. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=cBxgKAArRD0>
- Acosta, M. (s/f). Batallas de la canción costeña - Primeros triunfos. *Revista Variedades, Diario el Peruano*. Obtenido de <http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2011/05/batalla-de-la-cancion-costena-iii.html>
- Adams, C. R. (1976). Melodic countour typology. *Ethnomusicology, Vol. 20, No. 2*, 179-215.
- Alejos, D. (17 de Febrero de 2020). Entrevista a Daniel Alejos sobre la obra de Eduardo Márquez Talledo, su colección personal hemerográfica y bibliográfica. (C. Manrique, Entrevistador) [Comunicación personal]
- APDAYC. (2019). *Nuestra Organización*. Obtenido de sitio web de la Asociación Peruana de Autores y Compositores: <http://www.apdayc.org.pe/index.php/nosotros/nuestra-organizacion>
- Archivo Familiar "Eduardo Márquez Talledo". (2020). Biografía oficial.
- Asociación Peruana de Autores y Compositores - APDAYC. (2020). *Constancia de Obras - Márquez Talledo, Eduardo*. APDAYC, Lima, Perú.
- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900 - 1936)*. Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP, IFEA - Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Burec, L. (2015). *Estilos guitarrísticos del tango en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Editorial Autores de Argentina.

Bustamante, E. (2012). *La radio en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Callao.org. (Junio de 2020). *Chalacos > Márquez Talledo*. Obtenido de sitio web de Callao.org: <http://callao.org/content/marques-talledo>

Cámara de Landa, E. (2004). *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU, Colección Música Hispana.

Colección Eduardo Márquez Talledo. (2020). Colección familiar de manuscritos musicales y correspondencia personal de Eduardo Márquez Talledo. Callao, Callao, Perú.

Correa, G. (2000). Relaciones a partir de Tagg. *Seminario: Metodología de la investigación artística - música; Maestría en arte latinoamericano - Universidad Nacional de Córdoba*. Córdoba.

Cuba, C., & Arana, E. (2014). *Y vivirá mientras exista la vida: Recopilación de la obra de Felipe Pinglo Alva*. Lima: Víctor Elías Arana Zevallos.

DPCI - Ministerio de Cultura del Perú. (06 de Octubre de 2017). Informe N° 000278-2017/DPI/DGPC/VMPCIC/MC. *Solicitud de declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación de la obra del músico y compositor chalaco Eduardo Márquez Talledo*. Lima, Perú. Obtenido de http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/236_2.pdf?9676546

Gamarra, M. (12 de marzo de 2012). *La Hacienda San Agustín: una historia que sobrevive al tiempo*. Obtenido de sitio web del blog de Marco Gamarra Galindo: <http://blog.pucp.edu.pe/blog/labibliotecamarquense/2012/03/18/la-hacienda-san-agustin-una-historia-que-sobrevive-al-tiempo/>

- García, J. F. (23 de febrero de 2016). *Entrada de Blog: "En el año 1964 volvieron a unirse Los Troveros Criollos, añorados por el pueblo, empresarios, disquera y Festival"*. Obtenido de sitio web de Nemovalse Blog, Interrogantes sobre el Vals(e) Criollo Peruano: <https://nemovalse.wordpress.com/2016/02/23/en-el-ano-1964-volvieron-a-unirse-los-troveros-criollos-anorados-por-el-publico-empresarios-disquera-y-festival/>
- García, J. F. (23 de noviembre de 2017). *Relación de las radios del Perú en sus inicios, con el Cancionero criollo (Cancionero de Lima, Lira Limeña y más) desde publicaciones de la época*. Obtenido de Blog de Nemovalse, Interrogantes sobre el Vals(e) Criollo Peruano: <https://nemovalse.wordpress.com/2017/11/23/relacion-de-las-radios-del-peru-en-sus-inicios-con-el-cancionero-criollo-cancionero-de-lima-lira-limena-y-mas-desde-publicaciones-de-la-epoca/>
- García, J. F. (30 de enero de 2020). *El XX Aniversario de Radio Nacional del Perú, celebrado en su auditorio, en el año 1957*. Obtenido de sitio web de Nemovalse Blog, Interrogantes sobre el Vals(e) Criollo Peruano: <https://nemovalse.wordpress.com/2020/01/30/el-xx-aniversario-de-radio-nacional-del-peru-celebrado-en-su-auditorio-el-ano-1957/>
- Lloréns, J.A. (1986). De la guardia vieja a la generación de Pinglo: música criolla y cambio social en Lima 1900-1940. En S. (. Stein, *Lima Obrera 1900-1930, Tomo II* (págs. 253 - 281). Lima: El Virrey. Obtenido de <http://canteradesonidos.blogspot.com/2007/03/clase-obrera-y-musica-popular-en-lima.html>
- Lloréns, J. A., & Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

- Lloréns, J. A. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: IEP - Instituto de Estudios Peruanos.
- Márquez Astudillo, H., & Márquez Astudillo, T. (06 de Noviembre de 2019). Entrevista a los hijos de Eduardo Márquez Talledo. (C. Manrique, Entrevistador) [Comunicación personal]
- Mejía, D. (20 de agosto de 2006). *Criollismo Chalaco*. Obtenido de sitio web de Criollos Peruanos en el Mundo:
<http://criollosperuanosenelmundo.blogspot.com/2006/08/criollismo-chalaco.html>
- Nettl, B. (1982). Types of Tradition and Transmission. En R. Falck, & T. Rice, *Cross-cultural Perspectives on Music* (págs. 3-19). Toronto: Toronto University Press.
- Revista Altavoz. (14 de octubre de 1939). Eduardo Márquez Talledo no es un compositor improvisado. *Revista Altavoz N°15*, 10-11.
- Revista Altavoz. (1940). Entrevista a Eduardo Márquez Talledo. *Revista Altavoz Año I N°38*.
- Revista Altavoz. (12 de abril de 1941). Resultados del cuarto escrutinio de encuesta 1941. *Revista Altavoz Año 2 N°91*.
- Rohner, F. (2018). *La Guardia Vieja: El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885-1930)*. Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Romero, R. (1985). La Música Criolla. En C. (. Bolaños, *La Música en el Perú* (págs. 257 - 265). Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Santa Cruz, C. (1977). *El Waltz y el valse criollo*. Lima: César Santa Cruz G.
- Vinilos Peruanos. (20 de junio de 2013). *SINAMOS - Disco propaganda del INKARI (1973)*. Obtenido de sitio web del Blog "Vinilos Peruanos":

<http://vinilosperuanos.blogspot.com/2013/06/sinamos-disco-de-propaganda-del-inkari.html>

Volpe, H. (04 de mayo de 2020). Obras de Eduardo Márquez Talledo inscritas en SADAIC.

(C. Manrique, Entrevistador) [Comunicación personal]

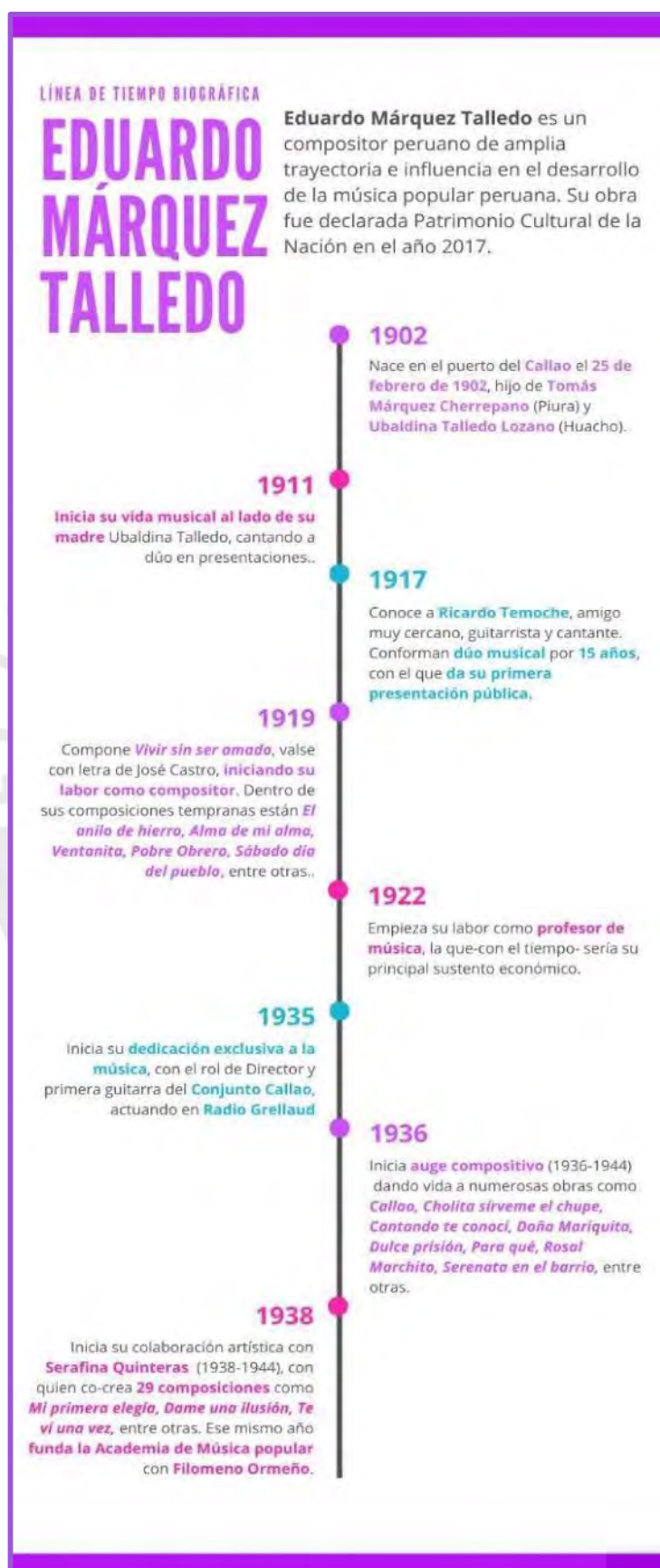
Zanutelli, M. (1999). *Canción criolla, Memoria de lo nuestro*. Lima, Perú: Editora La Gaceta

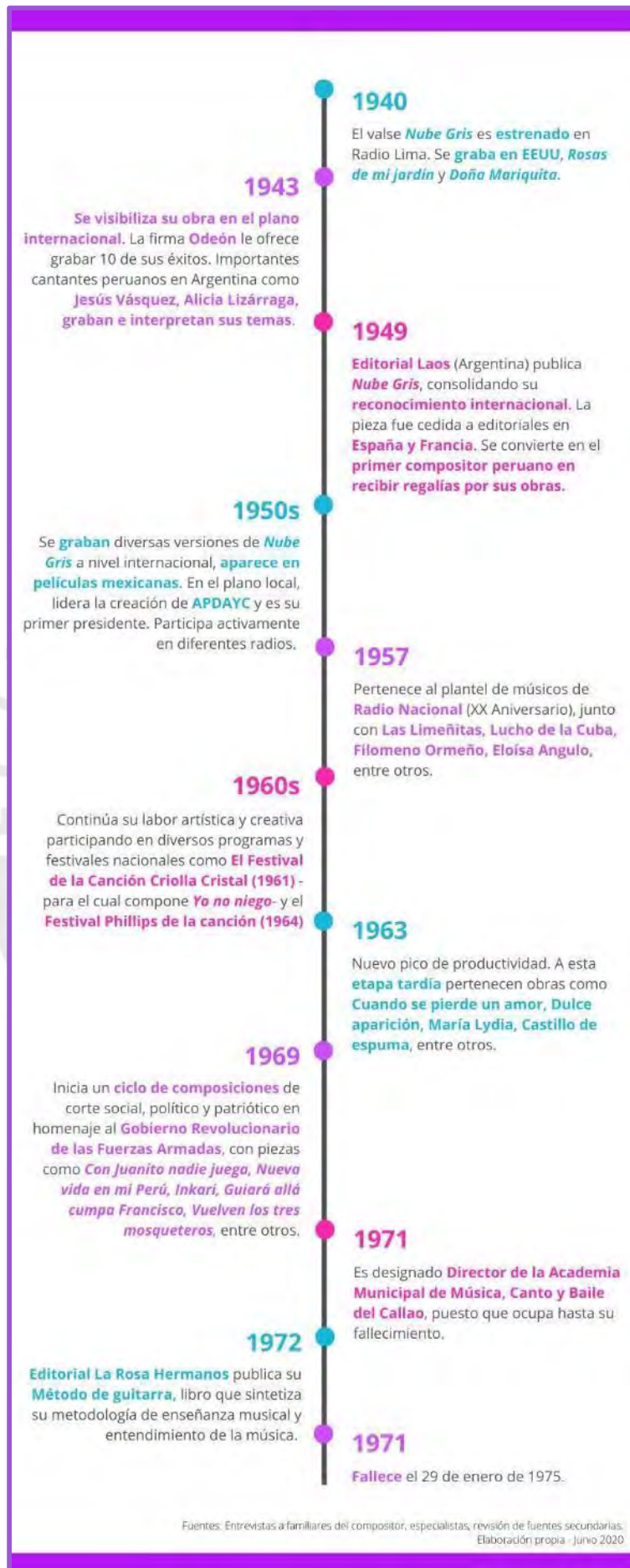
S.A. para El Diario EL SOL.



ANEXOS

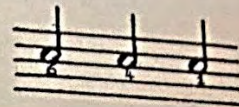
Anexo N°1 - Línea de Tiempo biográfica: Eduardo Márquez Talledo





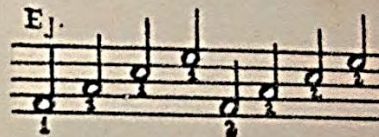
EXPLICACIONES PARA LA LECTURA DE LA TAQUIGRAFIA MUSICAL DE LAS NOTAS BLANCAS

Llámase nota suelta ó “al aire” a las notas blancas, por cuanto no se presionan con la mano izquierda empleándose solo la mano derecha. Ej.



Se pulsa la cuerda con el dedo pulgar de la mano derecha, sin la intervención de la mano izquierda.

TOMESE en cuenta que las notas blancas pueden ubicarse en cualquiera de los espacios a mérito de ser notas sueltas o al aire.



Los números que se encuentran debajo de las notas representan las cuerdas que deben pulsarse.

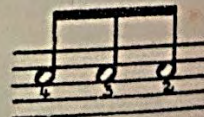
Cuando las notas se encuentran unidas por una raya horizontal, se pulsán a un mismo tiempo.

Ej.



Se colocan los dedos pulgar e índice de la mano derecha en las cuerdas 6a. y 1a. respectivamente, luego se pulsán a un mismo tiempo o sea a la vez.

EJEMPLO de notas blancas en grupo:



Colóquese los dedos pulgar, índice y mayor de la mano derecha, sobre las cuerdas 4a. 3a. y 2a. luego se pulsán hacia arriba a un mismo tiempo, al aire, sin la intervención de la mano izquierda.

DE LAS NOTAS NEGRAS

Las notas negras indican la ubicación de los dedos de la mano izquierda sobre los espacios, respectivamente.

Primera cuerda en segundo espacio.

EJEMPLOS VARIOS:

Primera cuerda en primer espacio



" " " segundo "



" " " tercer "



" " " cuarto "



EJEMPLO DE NOTAS DOBLES:

4a. y 2a- cuerda en el
2o. espacio.

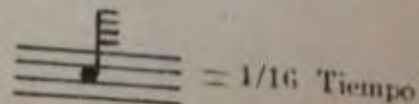
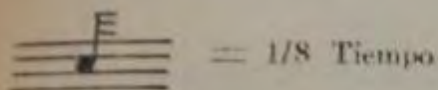
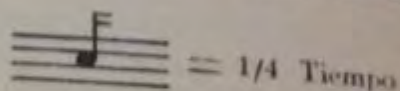
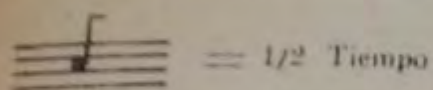


GRUPO de tres notas:

4o. 3o. y 2o. cuerdas en el
2o. espacio.



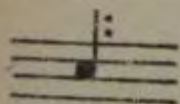
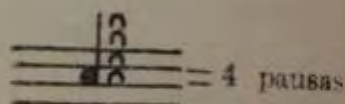
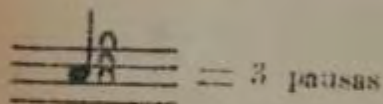
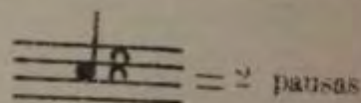
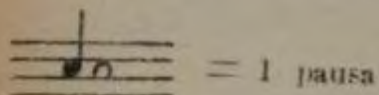
ACCIDENTES O DIVISION DE LA TAQUIGRAFIA (Reducción del tiempo)



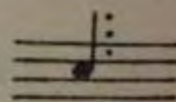
Supongamos que un tiempo dura dos segundos: 1/2 tiempo debe durar 1 segundo, 1/4 de tiempo, 1/2 segundo, 1/8 de tiempo, 1/4 de segundo y un 1/16 de tiempo, 1/8 de segundo. Es decir: cada línea horizontal de la nota, aumenta la velocidad de la ejecución respectivamente.

DE LAS PAUSAS O SILENCIOS

Pausa ó silencio, es un tiempo intermedio entre nota y nota

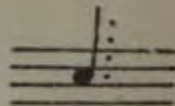


Repetir de inmediato 2 veces

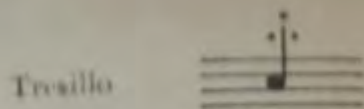


Repetir de inmediato 3 veces

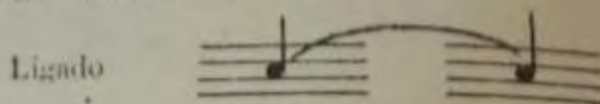
Repetir de inmediato 4 veces



Repetir de inmediato, es repetir inmediatamente los puntos que aparecen al margen de las notas, apenas se apague el eco de la nota ó notas que preceden.



Llámanse tresillo, a la nota que se pulsa con la mano izquierda en forma superficial, tres veces consigo misma.



Ligado quiere decir, que se debe seguir el curso de las notas o notas siguientes sin demora (inmediatamente).

DE LAS ABREVIATURAS

Ac. (Acorde)	Rs. (Rasgueo)	Rap. (Rápido)
Lnt. (Lento)	Esc. (Escala)	Asc. (Ascendente)
Dsc. (Descendente)	Sgd. (Seguido)	Arpg. (Arpeggio)

Para la ejecución de notas dobles en grupo colóquese el dedo índice en la 4ta. cuerda en el 2º espacio y la 1ra. cuerda en el 3º con el dedo meñique. Luego se pulsán a un mismo tiempo hacia arriba.

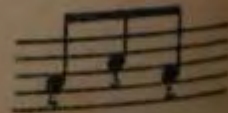


ACORDE EN GRUPO

Colóquese el dedo índice en la 2da. cuerda en el 3er. espacio.

El dedo medio en la 3ra. cuerda en el 2do. espacio.

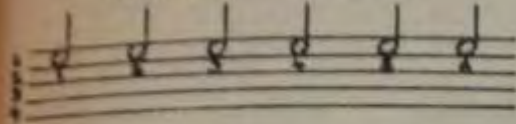
El dedo anular en la 4ta. cuerda en el 3er. espacio, luego se pulsán a un mismo tiempo hacia arriba, o sea en acorde.



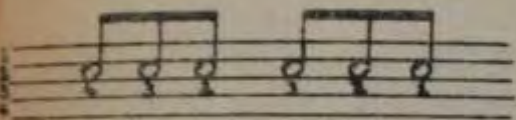
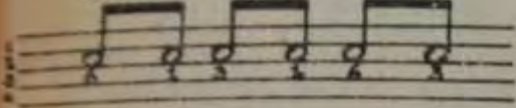
TAQUIGRAFIA MUSICAL

DE LA EJECUCION DE LAS NOTAS

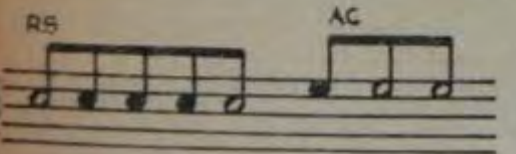
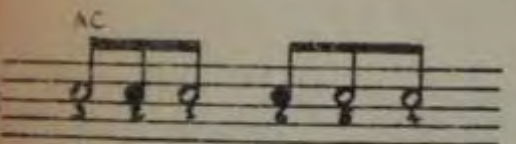
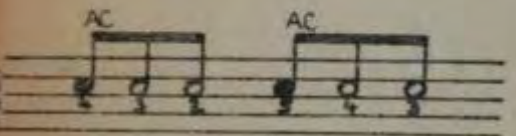
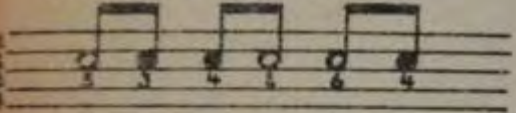
AL AIRE & SUELTAS



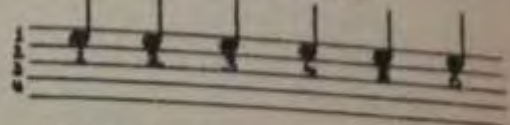
SUELTAS A UN TIEMPO



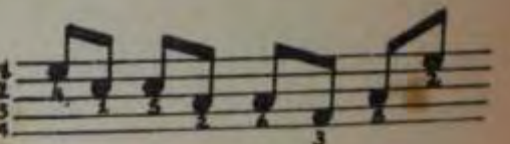
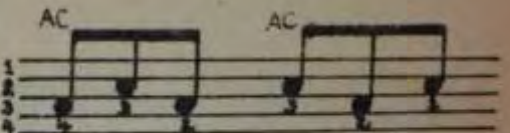
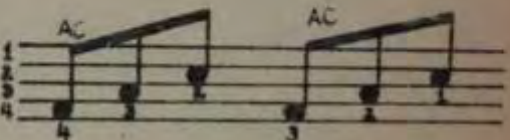
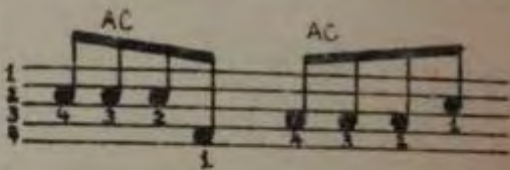
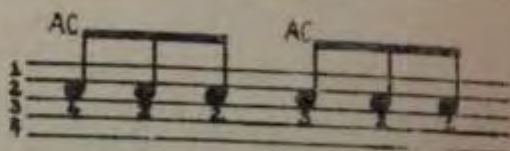
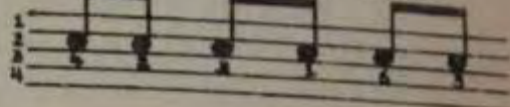
MIXTAS A UN TIEMPO



PRESIONADAS



PRESIONADAS A UN TIEMPO



Las notas blancas se ejecutan sueltas, es decir, solo con la mano derecha.
 Las notas negras indican la ubicación de los dedos de la mano izquierda, en los aspectos.
 Los números que se encuentran debajo de las notas indican las cuerdas que se deben pulsar
 o ejecutar, ya sean estas blancas ó negras.

AL AIRE - MANO DERECHA AL AIRE - MANO DERECHA AL AIRE - MANO DERECHA

Exercise 1: AC, notes 1-2-3-4-5-6, 6-5-4-3-2-1, 4-3-2-1, 4-3-2-1.

Exercise 2: AC, notes 1-2-3-4-5-6, 4-2-6-3-3-1, 4-3-2-1, 4-3-2-1.

Exercise 3: AC, notes 1-2-3-4-5-6, 4-3-2-1, 4-3-2-1, 4-3-2-1.

PRESIONADAS - MANO IZQ. y DERECHA A UN MISMO TIEMPO PRESION: IZQ. y DERECHA A UN MISMO TIEMPO PRESION: IZQ. y DERECHA

Exercise 1: AC, notes 1-2-3-4-5-6, 4-2-6-3-3-1, 4-3-2-1, 4-3-2-1.

Exercise 2: AC, notes 1-2-3-4-5-6, 4-3-2-1, 4-3-2-1, 4-3-2-1.

Exercise 3: AC, notes 1-2-3-4-5-6, 4-3-2-1, 4-3-2-1, 4-3-2-1.

MIXTAS: A UN MISMO TIEMPO MIXTAS: A UN MISMO TIEMPO MIXTAS: A UN MISMO TIEMPO

Exercise 1: RS, notes 5-3-4-1-6-4, 4-3-2-1-3-2-1, 5-4-3-2-1.

Exercise 2: RS, notes 5-3-4-1-6-4, 4-3-2-1-3-2-1, 5-4-3-2-1.

Exercise 3: RS, notes 5-3-4-1-6-4, 4-3-2-1-3-2-1, 5-4-3-2-1.

PRESIONADAS: A UN MISMO TIEMPO PRESIONADAS: A UN MISMO TIEMPO PRESIONADAS: A UN MISMO TIEMPO

Exercise 1: RS, notes 4-3-5-2-6-4, 5-4-2, 6-5-4-3-2-1.

Exercise 2: RS, notes 4-3-5-2-6-4, 5-4-2, 6-5-4-3-2-1.

Exercise 3: RS, notes 4-3-5-2-6-4, 5-4-2, 6-5-4-3-2-1.

MIXTAS - A UN MISMO TIEMPO MIXTAS - A UN MISMO TIEMPO MIXTAS - A UN MISMO TIEMPO

Exercise 1: RS, notes 4-3-5-2-6-4, 5-4-2, 6-5-4-3-2-1.

Exercise 2: RS, notes 4-3-5-2-6-4, 5-4-2, 6-5-4-3-2-1.

Exercise 3: RS, notes 4-3-5-2-6-4, 5-4-2, 6-5-4-3-2-1.

PRESIONADAS A UN MISMO TIEMPO PRESIONADAS A UN MISMO TIEMPO FASISUED A UN MISMO TIEMPO

Exercise 1: AC, notes 4-3-2, 3-2-1, 4-3-2, 3-2-1.

Exercise 2: AC, notes 4-3-2, 3-2-1, 4-3-2, 3-2-1.

Exercise 3: RS, notes 4-3-2-1, 2-6-3-2-1.

DIVISION, ACCIDENTES Y ABREVIATURAS DE LA TAQUIGRAFIA

1 PAUSA 2 PAUSAS 3 PAUSAS 4 PAUSAS LISADO

$\frac{1}{2}$ TIEMPO $\frac{1}{4}$ TIEMPO $\frac{1}{8}$ TIEMPO $\frac{1}{16}$ TIEMPO VIBRACION TRESILLO

REPETIR DE INTRINATO } 2 VECES 3 VECES 4 VECES TRESILLO CALDERÓN ARPEGGIO

MAS ORIENTACIONES PARA LA LECTURA MIXTAS A UN TIEMPO

PRIMER ACCIÓNE

1ª cuerda : Al aire	6ª cuerda : 3º espacio	4ª cuerda : 1º espacio
2ª - - - 2º espacio	5ª cuerda : 2º - -	3ª - - : Al aire
3ª - - - 3º "	4ª - - : Al aire	2ª - - : 1º espacio
4ª - - - 4º "	3ª - - : Al aire	

SEGUNDO ACCIÓNE

1ª cuerda : 2º espacio	1ª cuerda : 1º espacio	4ª cuerda : 1º espacio
2ª - - - 3º -	2ª - - : Al aire	3ª - - : 1º -
3ª - - - 4º	3ª - - : Al aire	2ª - - : 1º -
4ª - - - Al aire	4ª - - : Al aire	1ª - - : Al aire

MILAGRO (Canción)

De EDUARDO MARQUEZ T

The first line of musical notation consists of a single staff with a treble clef. It contains a sequence of notes with fingerings: 6 4 5 4 3 2 1, followed by a whole note with a fermata, then 1 4 3 2 1, then 1 5, and finally 6 5 4 3 2 1. Above the first two measures, the letters 'RS' are written. Above the third measure, 'RS' is written above a chord diagram. Above the fourth measure, 'RS' is written above a chord diagram. Above the fifth measure, '4' is written below the staff.

The second line of musical notation consists of a single staff with a treble clef. It contains a sequence of notes with fingerings: 1 5, 4 1, a whole note with a fermata, a chord diagram with 'RS X' above it, 1, 5 4 3 2 1, 6 6 2, and 4. Below the first measure, '4' is written. Below the second measure, '4' is written. Below the third measure, '4' is written. Below the fourth measure, 'RE menor' is written. Below the fifth measure, '5-1' is written. Below the sixth measure, '5-1' is written. Below the seventh measure, '4' is written.

The third line of musical notation consists of a single staff with a treble clef. It contains a sequence of notes with fingerings: 6 3, 5 3, 6 4, 3 5 3, 2 3 2 1, and 5. Below the first measure, '6 2 4' is written. Below the second measure, '4' is written. Below the third measure, '4' is written. Below the fourth measure, '5' is written.

The fourth line of musical notation consists of a single staff with a treble clef. It contains a sequence of notes with fingerings: 5 1, 2 5, 5 2, 3 2 2, 1, 3 2 1, 4 1 5, and 1. Below the first measure, '4' is written. Below the second measure, '3' is written. Below the third measure, '3' is written. Below the fourth measure, '2' is written. Below the fifth measure, '2' is written. Below the sixth measure, '3' is written. Below the seventh measure, '1' is written. Below the eighth measure, '1' is written.

The fifth line of musical notation consists of a single staff with a treble clef. It contains a sequence of notes with fingerings: 5 1, 4 3 2, 4 1, 1 2 5 2, 3 3 5 2 5 3, 2, 1, and 1. Below the first measure, '5 1' is written. Below the second measure, '5 1' is written. Below the third measure, '1' is written. Below the fourth measure, '1' is written. Below the fifth measure, '1' is written. Below the sixth measure, '1' is written. Below the seventh measure, '1' is written. Below the eighth measure, '1' is written.

The sixth line of musical notation consists of a single staff with a treble clef. It contains a sequence of notes with fingerings: 5 3 2, 3, 3 6 3, 6 2, 6 3, 2, 5 3, and 1. Below the first measure, '5 3 2' is written. Below the second measure, '3' is written. Below the third measure, '3' is written. Below the fourth measure, '3' is written. Below the fifth measure, '6 2' is written. Below the sixth measure, '6 3' is written. Below the seventh measure, '2' is written. Below the eighth measure, '5 3' is written. Below the ninth measure, '1' is written.

NOTA Con una rayita adicional debajo de la paulta, se está en el 5º espacio

Anexo N°3: Partitura de *Vivir sin ser amado* (1919)

VIVIR SIN SER AMADO

COMPOSITOR: E. MÁRQUEZ TALLEDO

INTERPRETA: DÚO INGA SEGOVIA

Vals

$\text{♩} = 140$ (Introducción)

8 G^7 \times C_m \times G^7 \times

8 C_m \times C^7 \times F_m \times C_m G^7

16 C_m \times C_m \times [Melodia] C_m G^7 C_m \times

QUÉ TRIS-TE ES VI-VIR SIN SER A-MA-DO QUÉ

24 C_m G^7 C_m \times Bb^7 \times E_b

TRIS-TE ES VI-VIR SIN SER A-MA-DO VI-VIR SIN VIS-LUM-BRAR U-NA'ES-PE-RAN-ZA

31 \times G^7 \times C_m A_b E_b

TÉ-NER EL CO-RA-ZÓN DES-PE-DA-ZA-DO Y'AM-BI-CIO-NAR LO QUE JA-MÁS

37 G^7 C_m \times C_m \times Bb^7 \times

SE'AL-CAN-ZA TE-ZA QUÉ TRIS-TE'ES CON-TEM-PLAR LA'I-MA-GEN

44 E_b \times Bb^7 A_b^7 G^7 \times C^7

BE-LLA DEL SER POR QUIEN SE DIE-RA LA'E-XIS-TEN-CIA NO'ES-CU-CHAR DE SUS

51 \times F_m \times G^7 \times C_m

LA-BIOS LA QUE-RE-LLA NO'AS-PI-BAR DE SU'A-MOR LA SUA-VE'ES-CEN-CIA

TRANSCRIPCIÓN: CLAUDIA MANRIQUE - JOAN PAREJA - 2020

(Interludio)

2

57 C_m G^7 C_m C_m G^7 C_m

NO'ES-CU - CEN-CIA

64 G^7 C_m C^7 F_m

72 C_m G^7 C_m C_m [Melodia] C_m

YA NO PUE - DO DE SU

79 G^7 C_m C_m G^7 C_m

FRIR ES-TOY CAN - SA-DO YA NO PUE - DO DE SU - FRIR ES-TOY CAN - SA-DO Y'EL

86 B^b7 E^b G^7

AL MA MI - A SE CON-VIER - TE'EN LLAN - TO TO - DA MI EX-IS - TEN - CIA' A - CON - GO

92 C_m A^b E^b G^7 C_m C_m

JA - DA PIE - DAD TE'IM - PLO RA'AL TER - MI - NAR MI CAN - TO TO - TO

99 B^b7 E^b B^b7 A^b7

QUE TRIS - TE'ES CON - TEM - PLAR LA' I - MA - GEN BE - LLA DEL SER POR QUIEN SE DIE - RA LA' EX - IS

106 G^7 C^7 F_m

TEN - CIA NO'ES - CU - CHAR DE SUS LA - BIDS LA QUE - RE - LLA NO'AS - PI -

112 G^7 C_m

RAR DE SU' A - MOR LA SUA - VE'ES - CEN - CIA NO'ES - CU -

G^7 C_m G^7 C_m

RAR DE SU' A - MOR LA SUA - VE'ES - CEN - CIA

TRANSCRIPCIÓN: CLAUDIA MANRIQUE - JUAN PAREJA - 2020

Anotación: Esta partitura tiene una corrección de letra realizada durante la transcripción, con el propósito de que sea fidedigna con los manuscritos del compositor.

ALMA DE MI ALMA

Introd.

VALE

Eduardo Márquez Gallego

The first system of the piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

The second system continues the piano introduction with similar melodic and harmonic textures in both hands.

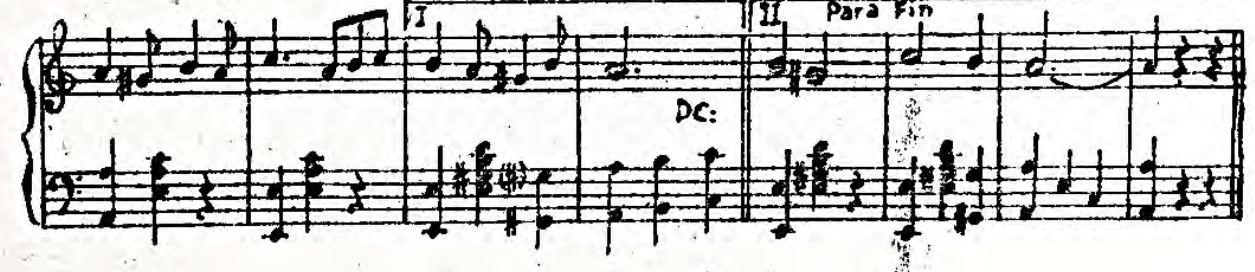
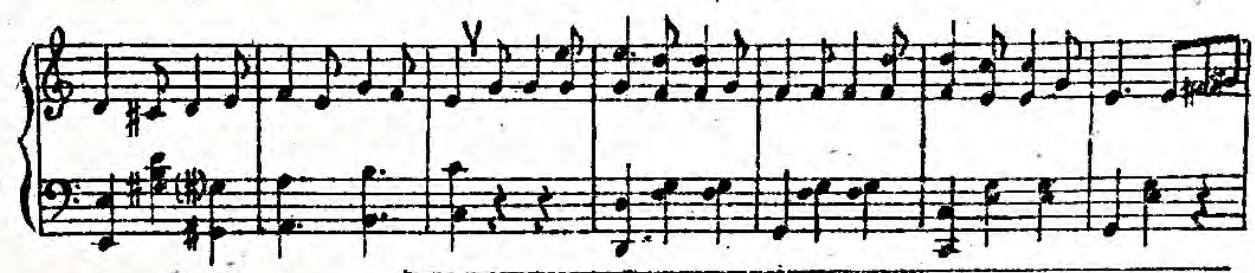
The third system of the piano introduction shows the continuation of the musical themes.

Voz

The first system of the vocal introduction features a vocal line on the upper staff with a long, expressive note, accompanied by piano accompaniment on the lower staff.

The second system of the vocal introduction continues the vocal melody and piano accompaniment.

The third system of the vocal introduction concludes the vocal entry with a final melodic phrase and piano accompaniment.



Ven que ya no puedo resistir
la eterna condena de esperar
eres la razón de mi existir
y la inspiración de mi cantar
Ven, porque sin tí me moriré
Ven, alma de mi alma, ven a mí
Ven, que de rodillas te diré
que mi amor es solo para tí.

La noche avanza y solo estoy
porque mi amada no vendrá
sus dulces ojos no veré hoy.
ni su sonrisa angelical
la última noche que la ví
sin darme un beso me dejó
será tal vez que ya de mí
mi dulce amada se olvidó.



Cuento las estrellas sin cesar
escucho en el viento su canción
y en la soledad de mi esperar
sueño con sus ojos de ilusión.
No dejes que muera sin volver
a besar la boca que me dio
la indesible gloria del saber
cómo son los besos del amor.

J2000

002054

Anexo N°5: Partitura de *Ventanita* (1935)

VENTANITA

Compositor: E. Márquez Talledo
Interpreta: Los Morochucos

Vals

(Introducción) ♩=150

Cm Bb Ab G7 Cm

7 G7 Cm ∷ G7 ∷ Cm ∷ G7

15 ∷ Cm ∷ Bb7 ∷ Eb ∷

22 Bb7 ∷ Eb ∷ C7 ∷ Fm

29 ∷ Cm G7 Cm ∷ G7 ∷ Cm

(Melodía)

37 ∷ Cm G7 Cm ∷ Cm

VEN-TA - NI - TA VEN-TA - NI - TA SI-LEN - CIO - SA ES - TÁS TRIS - TE'Y DE - SO

43 C7 Fm ∷ Bb7 ∷ Eb

LA - DA CO - MO YO YA NO'A - SO-MA'EN TUS CRIS - TA - LES LA PRE - CIO - SA

49 G7 Cm G7 | 1. Cm | 2. C

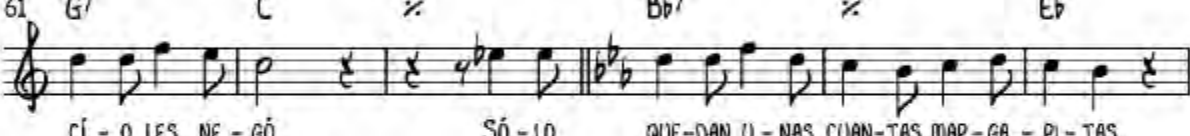
COM - PA - ÑE - RA QUE SE FUE'Y NOS OL - VI - DÓ YA NO'A - DÓ'

55 C G^7 C C



YA LAS FLO-RES DEL JAR-DÍN ES-TÁN MAR-CHI-TAS POR-QUE'AL IR-SE SU RO

61 G^7 C $\text{B}^{\flat}7$ E^{\flat}



CÍ-O LES NE-GÓ SÓ-LO QUE-DAN U-NAS CUAN-TAS MAR-GA-RI-TAS

67 G^7 C_m G^7 C_m $\text{B}^{\flat}7$



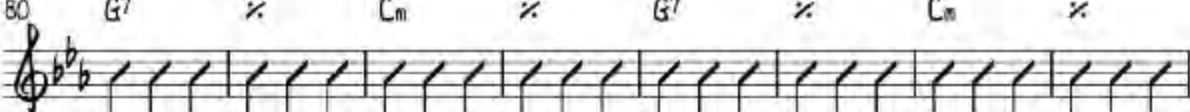
QUE SU MA-NO'AL DES-PE-DIR-SE LAS RE-GÓ SÓ-LO QUE-DAN U-NAS

73 $\text{A}^{\flat}7$ G^7 T° CODA C_m G^7 C_m (Intermedio)



CUAN-TAS MAR-GA-RI-TAS QUE SU MA-NO'AL DES-PE-DIR-SE LAS RE-GÓ

80 G^7 C_m G^7 C_m



88 $\text{B}^{\flat}7$ E^{\flat} $\text{B}^{\flat}7$ E^{\flat}



95 C^7 F_m C_m



101 G^7 C_m G^7 C_m D.S. AL CODA



QUE SU

108 C_m G^7 C_m



MA-NO'AL DES-PE-DIR-SE LAS RE-GÓ

Anexo N°6: Partitura de *Rosal marchito* (1937)

ROSAL MARCHITO

Vals

Compositor: E. Márquez Talledo
Interpreta: Los Trovadores del Perú

♩ = 150

(Introducción) E_m $A7$ D \times E_m $A7$

9 D \times $F\#7$ \times B_m \times $E7$ \times

17 $A7$ \times $A7$ \times D_m \times $A7$ \times

(Melodía)

25 D_m \times $A7$ D_m $D7$ G_m

HE VE - NI - DO'A CAN - TAR BA - JO'EL LIN - DO BAL - CÓN DON DE
DE'A-QUEL TIEM - PO FE - LIZ SO - LO QUE - DA'EL RO - SAL YA MAR

31 $E7/G\#$ $A7$ \times D_m $A7$

AL CAER EL SOL SO - LÍ - A A - PA - RE - CER LA PRE - CIO - SA MU -
CHI - TO'Y SIN FLOR BA JO EL LIN - DO BAL - CÓN HOY LA TAR - DE'ES-TÁ

36 D_m $D7$ G_m \times D_m $A7$

JER QUE RD - BÓ MI CD - RA - ZÓN Y QUE SIN DE - CIR - ME'A - DIÓS SE FUE PA - RA'NO VOL
GRIS TO - DO ES DE - SO - LA - CIÓN Y POR E - SO AL CAN - TAR LLO - RA MI CO - RA

42 D^6 $A7(ADD13)$ D^6 $A7(ADD13)$ D $A7$ D

VER RO - SAL MAR - CHI
ZÓN

249 \times D/F# F# Em B7 Em B7
 TO CO - MO MI CO - RA - ZÓN LLE - NÓ DE'ES -

56 Em \times G A7 D A7 D C7 \times B7
 PI - NAS QUE SAN-GRAN DE DO - LOR SÓ - LO'EL RO - CÍ - O

66 \times \times Em \times G TO CODA Gm
 DE TUS MA - NOS DI - VI - NAS PUE - DEN TRA - ER - ME LA
 D.S. AL CODA

72 D B7 Em A7 D
 DI - CHA Y'A TÍ TU BE - LLA FLO - RA - CIÓN

78 G Gm D B7
 PUE - DEN TRA - ER ME LA DI - CHA Y'A TÍ
 (Libre)

82 Em A7 D Gm D
 TU BE - LLA FLO - RA - CIÓN

Anotación: Esta partitura tiene una corrección de letra realizada durante la transcripción, con el propósito de que sea fidedigna con los manuscritos del compositor.

Anexo N°7: Partitura de *Serenata en el barrio* (1938)

SERENATA EN EL BARRIO

Vals

Compositor: E. Márquez Talledo
Interpreta: E. Ayllón y O. Avilés

♩ = 110

Am ∷ Em ∷ B7 Em E7 Am

9 ∷ Em ∷ F#7 B7 Em ∷ Eo7

(Guitarra - Intro) 4 4 LA SOM-BRA DE LA

17 B7 Em E7 Am E7 Am

NO-CHE SE'A-GI-GAN-TA UN SI-LEN-CIO MA-JES-TUO-SO REI-NA'EN TO-DA LA CIU-DAD

23 ∷ B7 ∷ Em ∷ C

A - VAN - ZA LEN-TA-MEN-TE LA BO - HE-MIA A DAR U-NA SE-RE - NA-TA EN UN

29 F#7/A# B7 ∷ Eo7 B7 Em

BA-RRIO PO-PU-LAR SE'ES - CU-CHA'EL BOR-DO-NEAR DE LA GUI - TA-RRRA

35 E7 Am E7 Am ∷ B7

Y'UN AR-MO-NIO-SO PRE - LU-DIO HA VE-NI-DO'A EN TO-NAR Y DOS VO-CES IM-PREG

41 ∷ Em ∷ F#7 B7 Em

NA-DAS DE'A-LE-GRÍ-A DE-JAN D-ÍR LOS A - COR-DES DE'E - SA CAN-CIÓN SIN I - GUAL

47 ∷ B7 ∷ Em ∷ D7 ∷

SE RE - NA-TA SE-RE - NA-TA QUE HE TRA - Í - DO A TU BAL

54 G E7/G# Am ∷ Em ∷ C C F#7

CÓN EN ES-TA NO - CHE DE PLA-TA JUN-TO CON MI CO - RA -

2

62 **B7** || **B7** || **Em** || **D7**

ZÓN SE-RE - NA-TA ¡AY! SE-RE - NA-TA QUE TE HA - BLA - RA

69 || **G** **E7/G#** **Am** ||

DE MI'A-MIS - TAD EN ⁴ES - TA NO - CHE DE

74 **Em** || **N.C.** **B7** **Em** **E7 TO CODA**

PLA - TA CUAN-DO'A - SO - MES AL BAL - CÓN

80 **Am** || **Em** || **N.C.** **B7** **Em**

EN ES-TA NO - CHE DE PLA-TA CUAN-DO'A - SO-MES AL BAL-CÓN

87 || **D.C. AL CODA Am** || **Em** ||

EN ⁴ES - TA NO - CHE DE PLA - TA CUAN-DO'A-

RIT.

92 **N.C.** **B7** **Em** ||

SO - MES AL BAL - CÓN

Anexo N°8: Partitura de *¿Para qué?* (1938)

¿PARA QUÉ?

Vals

Compositor: E. Márquez Talledo
Interpreta: Los Romanceros Criollos

(Melodía) (Tiempo Libre) (A Tempo)

♩ = 110 ♩ = 110

HOY QUE SÉ QUE TU'A-MOR LO HE PER-DI-DO QUE'O-TRO'ES DUE - ÑO DE TU CO-RA

ZÓN CO-MO ÚL - TI-MA VEZ HE VE - NI - DO A CAN - TAR - TE MI

TRIS - TE CAN - CIÓN ME MI - RÉ'EN EL CRIS - TAL DE TUS O - JOS Y TUS

FRA - SES DE'A - LIEN - TO - CRE - Í EN MI RU - TA SEM - BRA - DA DE'A - BRO - JOS

MÍ'ES - PE - RAN - ZA'Y MÍ'A - MOR FOR - JÉ'EN TÍ EN MI RU - TA SEM - BRA

DA DE'A - BRO - JOS MÍ'ES - PE - RAN - ZA'Y MÍ'A - MOR FOR - JÉ'EN TI ME JU

RAS - TE A - MOR E - TER - NO'Y SAN - TO Y'EN TUS DUL - CES PRO - ME - SAS CRE - Í

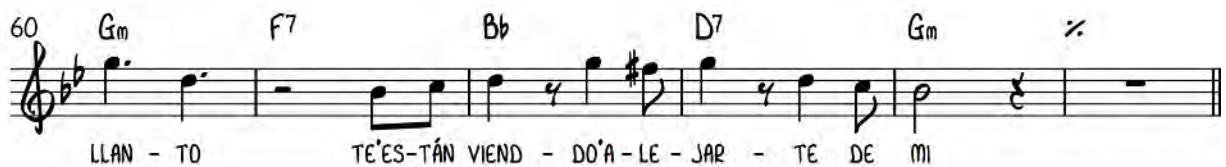
Y'HOY MIS O - JOS NU - BLA - DOS DE LLAN - TO TE'ES - TÁN VIEN - DO'A - LE

2
55 D7 Gm // D7 //



JAR - TE DE MI Y'HOY MIS O - JOS NU - BLA - DOS DE

60 Gm F7 Bb D7 Gm //



LLAN - TO TE'ES-TÁN VIEND - DO'A - LE - JAR - TE DE MI

(Intermedio)

66 D7 // Gm // D7 // Gm // G7 // Cm



(Melodía)

77 // Bb D7 Gm // Gm D7 Gm //



ME DE - JAS - TE DOR - MIR EN TUS BRA_ZOS Y SO

86 G7 // Cm // F7 // Bb



ÑAR CON UN MUN - DO ME - JOR Y'HOY ES - TÁS DE - SA - TAN DO LOS LA_ZOS

93 // Bb D7 Gm // Gm D7



EN QUE'O - TRO - RA SE'U - NIÓ NUES - TRO'A - MOR PA - RA QUÉ ME DI - JIS - TE TE

100 Gm // G7 // Cm // F7



QUIE_ RO PA - RA QUÉ ME DE - JAS - TE SO - ÑAR CON UN MUN - DO QUE

107 // Bb // Bb D7 Gm //



NO'í - BA'A SER MÍ_ O Y'U - NA GLO - RIA QUE NO'í - BA'AL - CAN - ZAR CON UN

TRANSCRIPCIÓN: CLAUDIA MANRIQUE - JUAN PAREJA - 2020

114 F7 || Bb || Bb D7

MUN-DO QUE NO'Í - BA'A SER MÍ_ O Y'U-NA GLO - RIA QUE NO'Í - BA'AL-CAN

120 Gm || F7 || Bb || F7

ZAR ME JU - RAS-TE A-MOR E - TER-NO'Y SAN - TO Y TUS DUL - CES PRO

127 || Bb || D7 || Gm F7

ME - SAS CRE - Í HOY MIS O-JOS NU-BLA-DOS DE LLAN - TO TE'ES-TÁN

134 Bb D7 Gm || D7 ||

VIEN - DO'A-LE - JAR - TE DE MI HOY MIS O-JOS NU-BLA-DOS DE

140 Gm F7 RIT. Bb || D7 Gm ||

LLAN - TO TE'ES-TÁN VIEN - DO'A-LE - JAR-TE DE MI

Anotación: Esta partitura tiene una corrección de letra realizada durante la transcripción, con el propósito de que sea fidedigna con los manuscritos del compositor.

Anexo N°9: Partitura de *Mi primera elegía* (1938)

MI PRIMERA ELEGÍA

Vals

Compositor: S. Quinteras y E. Márquez Talledo

Interpreta: Jesús Vásquez y Víctor Dávalos

(Guitarra - Intro) 1.

$\text{♩} = 140$ C_m F⁷ B^b G_m A_m7(b⁵) D⁷

8 G_m G⁷ | 2. B^bo⁷ A^o7 G_m [Melodía]

(cierre) AU-GUS-TO SO - BE - VOS SO - BE - RA - NO 'AU

14 A⁷ D⁷ G_m G_m/F D_m7 5

RA - NO DE LA ME - LAN - CO - LÍ - A SE - ÑOR DE LA TRIS - TE - ZA MO - NAR - CA
GUS - TO DEL RIT - MO 'Y LA 'AR - MO - NÍ - A VOS QUE 'A - LOS CUA - TRO VIEN - TOS DIS - TEIS EL

19 G⁷ C_m C_m/E^b D⁷ G_m

DEL DO - LOR YO SÉ QUE SE 'HAN U - NI - DO VUES... TRA MU - SA 'Y LA MÍ - A
CO - RA - ZÓN RE - CON - CEN - TRAD EN U - NA VUES... TRA MU - SA 'Y LA MÍ - A

25 A⁷ D⁷ 4 1. G_m 2. G_m

EN LOS VIE - JOS A - COR - DES DE MI NUE - VA CAN - CIÓN AU - GUS - TO SO - BE - CIÓN
PA - RA QUE YO TER - MI - NE LO QUE 'EM - PE - ZAS - TEIS VOS VOS SO - BE - RA - NO 'AU - VOS

31 A_m7(b⁵) D⁷ G_m

VUES - TRA MÚ - SI - CA SU - PO DE SA - LO - NES DO - RA - DOS DE 'AL - FOM - BRAS SI - LEN
HUME - DOS DE RIN - CO - NES DAN - TES - COS DON - DE LA TI - SIS

36 A_m7(b⁵) D⁷ 1. G_m 2. G_m

CIO - SAS DE 'ES - PE - JOS BI... SE - LA - DOS SU - PO DE CUAR - TOS RO - SAS
PREN - DE SUS AN - SIAS TEM... BLO

TRANSCRIPCIÓN: CLAUDIA MANRIQUE - JUAN PAREJA - 2020

2
41 G^7 C_m G_m

SU-BIÓ'HAS-TA LOS AUS - TE- ROS_ PA - LA-CIOS PRIN-CI - PES-COS Y FLO-RE-CIÓ'EN LAS

46 A^7 D^7 G_m G^7 C_m

AL - MAS Y PAL - PI-TÓ'EN LAS RO - SAS SU-BIÓ'HAS-TA LOS AUS - TE- ROS_ PA -

51 G_m A^7 D^7 G_m

TO CODA

LA-CIOS PRIN-CI - PES-COS Y FLO-RE-CIÓ'EN LAS AL - MAS Y PAL - PI-TÓ'EN LAS RO - SAS_

(Guitarra - Interludio)

57 C_m F^7 B^b G_m $A_m^7(b^5)$

63 D^7 G_m G^7 B^b^7 A^7 G_m

1. 2. D.S. AL CODA

(cierre)

69 G_m D^7

RIT.

PES - COS Y FLO - RE - CIÓ'EN LAS AL - MAS_

73 E^b G_m

3

Y PAL - PI-TÓ'EN LAS RO - SAS_

Anexo N°10: Partitura de *Callao (Puerto mío)* (1938)

CALLAO (PUERTO MÍO)

Compositor: Eduardo Márquez Talledo

Disco: Callao - Intérprete: Toti Márquez

Fuente: Disco mini LP, Sellos Producciones Patria

Vals

♩ = 120

Voz

Guitarra

V

G

5

10

16

Am

Em

G^o

F^o

Am

B7(b9)/D[#]

Em

Am

D7

Am

B7

Em

Am

Am/F[#]

Em

Em/D

PE-DA-ZO QUE

RI - DO DE TIE- RRA PE - RUA - NA DON - DE'U - NA MA - ÑA - NA VI LA LUZ DEL
 LA - DA DE TU PU - RO CIE - LO ME BRIN - DA'UN CON - SUE - LO ME DA'U - NA' - LU -

— SOL PUL - SO MI GUI - TA - RRA Y'EN - TRE TUS SO - NI - DOS TE VAN LOS LA -
 — SIÓN HE VUEL - TO'A TU VI - DA TRAN - QUI - LA'Y SE - RE - NA

1.

4

1.

2

22 F#7 C B7 :: | 2. Em/D F#7

V TI - DOS DE MI CO-RA - ZÓN CA-DA PIN-CE - Y DE CA-DA PE - NA HA

G F#7 C B7 :: | 2. Em/D F#7

28 B7 E B7 E ::

V GO'U - NA CAN - CIÓN BAN-DA-DAS DE GA - VIO - TAS ME TRAEN DE LO'IG-NO

G B7 E B7 E ::

33 F#m :: B7 A E

V RA - DO RE-CUER-DOS DEL PA - SA - DO TER-NU - RAS E'IN-QUIE-TUD

G F#m :: B7 A E

38 B7 E D#7 G#m :: D#7

V Y'EN-TRE LA BLAN-CA'ES - PU - MA QUE'A - CA-RI-CIA-TU'O - RI-LLA SUR-GE-MI MA-DRE'Y BRI-LLA

G B7 E D#7 G#m :: D#7

44 :: G#m Gm F#m E G° F#m

V EN-TRE'UN HA-LO DE LUZ TUS CA-LLES RE-TOR - CI - DAS TUS CA-SAS CA-PRI-CHO - SAS

G :: G#m Gm F#m E G° F#m

50 B^7 A^7 $\text{G}^{\#7}$ B_m $\text{C}^{\#7}$ 3

V $\text{TU MAR MÁ-GI-CO'ES - PE-JO DE'ES-ME-RAL-DA'Y-DE LUZ YO QUIE-RO CON-FE - SAR - TE CON$

G B^7 A^7 $\text{G}^{\#7}$ B_m $\text{C}^{\#7}$

56 $\text{F}^{\#m}$ A_m E $\text{C}^{\#7}$ $\text{F}^{\#m}$ B^7

V $\text{E - MO CIÓN SEN - TI - DA QUE'EN TÍ'EN-CON-TRÉ LA VI - DA QUE'ENTÍ'EN-CON-TRÉ EL A -$

G $\text{F}^{\#m}$ A_m E $\text{C}^{\#7}$ $\text{F}^{\#m}$ B^7

61 E $\text{F}^{\#m}$ B^7 E

V MOR

G E $\text{F}^{\#m}$ B^7 E 3

67 $\text{F}^{\#7}$ F^7 E E $\text{E/G}^{\#}$ G°

V BAN-DA-DAS DE GA - VIO - TAS ME TRAEN DE LO'IG-NO

G $\text{F}^{\#7}$ F^7 E E $\text{E/G}^{\#}$ G° 3 3 3

73 $\text{F}^{\#m}$ B^7 A E

V RA - DO RE-CUER-DOS DEL PA - SA - DO TER-NU - RAS E'IN-QUIE-TUD

G $\text{F}^{\#m}$ B^7 A E

4
78

V *B7* *E* *D#7* *G#m* *∴* *D#7*
 Y'EN-TRE LA BLAN-CA'ES - PU - MA QUE'A - CA-RI-CIA TU'O - RI-LLA SUR-GE MI MA-DRE'Y BRI-LLA

G *B7* *E* *D#7* *G#m* *∴* *D#7*

84

V *∴* *G#m* *Gm* *F#m* *E* *G°* *F#m*
 EN-TRE'UN HA-LO DE LUZ TUS CA-LLES RE-TOR - CI - DAS TUS CA-SAS CA-PRI-CHO - SAS

G *∴* *G#m* *Gm* *F#m* *E* *G°* *F#m*

90

V *∴* *B7* *A7* *G#7* *Bm*
 TU MAR MÁ-GI-CO'ES - PE - JO DE'ES-ME-RAL DA'Y DE LUZ YO QUIE-RO CON-FE

G *∴* *B7* *A7* *G#7* *Bm*

95

V *C#7* *∴* *F#m* *Am* *E* *C#7* *F#m* *B7*
 SAR - TE CON E-MO-CIÓN SEN - TI - DA QUE'EN TÍ'EN-CON-TRÉ LA VI-DA QUE'ENTÍ'EN-CON-TRÉ EL A

G *C#7* *∴* *F#m* *Am* *E* *C#7* *F#m* *B7*

101

V *E* *D* *C#7* *∴* *F#m* *RIT.*
 MOR YO QUIE-RO CON-FE - SAR - TE CON E-MO-CIÓN SEN - TI - DA QUE'EN TÍ'EN-CON-TRÉ LA

G *E* *D* *C#7* *∴* *F#m* *Am* *RIT.*

107 5

(LIBRE)

V VI-DA QUE'ENTÍ'EN-CON-TRÉ'EL A - MOR'

G

Anotación:

La fijación fonográfica tomada como referencia omite la segunda estrofa compuesta por Márquez Talledo, la que - conforme sus manuscritos- versa de la siguiente manera:

*Callao, puerto mío, tu nombre en la historia
es cumbre de gloria y de tradición
por eso al brindarte, mi canción sentida
va en ella mi vida, y mi admiración*

*Callao pueblo digno, recibe el presente
que mi alma latente te da en su cantar
viril puerto mío, deja que orgulloso
tu "Chim Pum" glorioso grite una vez más*

Bandadas de gaviotas...

Anexo N°11: Partitura de *Rosas de mi jardín* (1938)

ROSAS DE MI JARDÍN

Eduardo Márquez Talledo
Año 1940

INTRO $\text{♩} = 100$ **A**

C F Bm E Am D7 1. Dm G7 2. G D+ G

ES TAS

12 Eb G Bm D+ Am7 E7 Am7

RO - SAS QUE'ES - CO - GÍ EN MI FLO - RI - DOJAR - DÍN UN SE

A'

20 E7 Am7 D7 G D7 G Eb G

CRE - TO PA - RA TÍ GUAR - DAN EN SÍ AL RE - CI - BIR EL RO - CÍ - O

30 B Em7 Ebm7 Dm7 G7 Cmaj7 F Bm7 3

DE TUS MA - NOS DE MAR - FIL EN SU LEN - GUA - JE DI - VI - NO TE'HA - BLA -

TRANSICIÓN

38 E7 Am7 D 1. Dm7 G7 2. G D+ G C

RÁN DEL A - MOR QUE YO SIEN - TO POR TÍ TÍ

B

48 G+ C G C Em7 A°7 Dm7

LIN - DA LI - ME - ÑI - TAQUE'AL A - SO - MAR TU CA - RI - TA DE MU - JER AN - GE - LI - CAL

56 A7 Dm7 A7 Dm7 G7 Fm7

Y'EN EL BRU - ÑI - DO - DIN - TEL DE TU BAL - CÓN TE'Ó - FRE - CEN LOS RUI - SE - ÑO - RES TU CAN -

63 C G+ C **B'** G C

CIÓN DE - JA - ME CON - TEM - PLAR EL CRIS - TAL DE

69 E7 Am7 Abm7 Gm7 C7

E - SOS TUS O - JI - TOS DE'AN - GEL TE - RRE - NAL

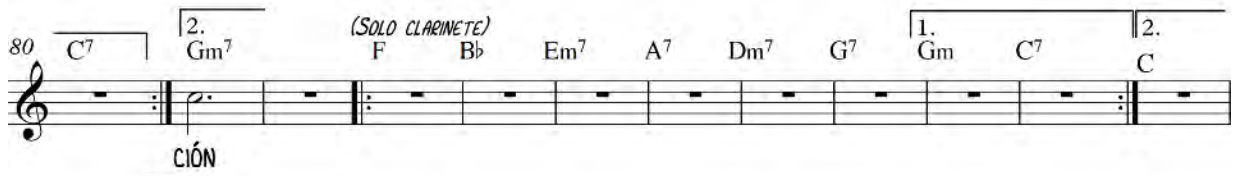
2
73 Fmaj7 Bb Em7 A7 Dm7 G7 1. Gm7



DE - JA QUE'A LOS A - COR-DES DE MI'A-MA-DA GUI - TA - RRA TE'O-FREZ-CA MI'INS - PI-RA-CIÓN

INTERMEDIO

80 C7 2. Gm7 (SOLO CLARINETE) F Bb Em7 A7 Dm7 G7 1. Gm C7 2. C



CIÓN

B

92 G+ C G C Em7 A07 Dm7



LIN-DA LI-ME-ÑI-TA QUE'AL A-SO-MAR TU CA-RI-TA DE MU-JER AN-GE-LI - CAL

100 A7 Dm7 A7 Dm7



Y'EN EL BRU - ÑI - DO DIN - TEL DE TU BAL - CÓN

104 G7 Fm7 C G+



TE'O - FRE - CEN LOS RUI - SE - ÑO - RES SU CAN - CIÓN

B'

109 C G C E7 Am7 Abm7



DE-JA-ME-CON-TEM-PLAR EL CRIS-TAL DE E SOS TUS O-JI-TOS DE'AN-GEL TE-RRE NAL

116 Gm7 C7 Fmaj7 Bb Em7 A7 Dm7 G7 Gm7



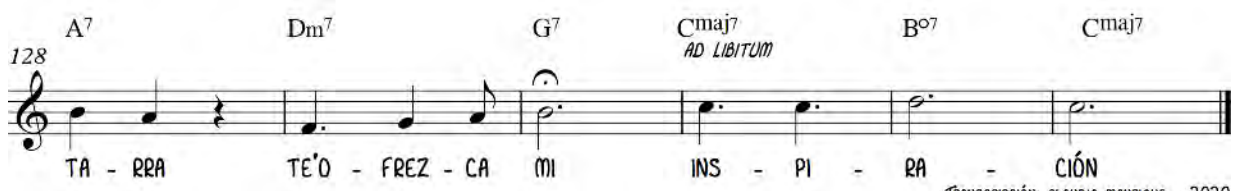
DE-JA QUE LOS A - COR-DES DE MI'A-MA-DA GUI - TA - RRA TE'O-FREZ-CA MI'INS - PI-RA-CIÓN

124 C Fmaj7 Bb Em7



DE - JA QU'EA-LOS A - COR - DES DE MI'A - MA - DA GUI -

128 A7 Dm7 G7 Cmaj7 AD LIBITUM B07 Cmaj7



TA - RRA TE'O - FREZ - CA MI INS - PI - RA - CIÓN

TRANSCRIPCIÓN: CLAUDIA MANRIQUE - 2020

Anexo N°12: Partitura de *Dulce prisión* (1940)

DULCE PRISIÓN

Vals

Compositor: E. Márquez Talledo

Interpreta: C. Castillo y R. Gil

♩ = 110

(Guitarra - Intro)

Dm7(b9) G7 Cm6 ∴ G7 ∴

8 Cm Bbm C7 ∴ Fm ∴ Cm G7

16 RIT. Cm ∴ (Melodia) (♩=110) A TEMPO... Cm

SÉ QUE SOY SÉ QUE SOY TU PRI-SIO - NE-RO Y'EN-CAN-TA-DO

21 G7 Cm ∴ Cm C7

VI-VO'EN MI DUL-CE PRI-SIÓN MIS CA - DE - NAS SON TUS BRA-ZOS Y TU SER DI - VI - NO MI CÂR

26 Fm ∴ Fm D7/F# G7

CEL DE'A-MOR YA NO QUIE-RO LI-BER - TAR-ME PA-RA QUE DE-SEAR-LO SI DI-CHO-SO SOY PRI-SIO

31 Fm Cm Cm/Bb D7/A G7

NE-RO QUIE-RO SER PRI-SIO-NE-RO'E-TER-NA-MEN-TE EN LA SEN-DA DE'O-RO DE TU CO-RA

36 1. Cm G7 2. Cm ∴ Bb7

ZÓN SÉ QUE SOY TU PRI-SIO ZÓN YO QUE SIEM-PRE FUI'UN BO - HE-MIO A QUIEN EL DES

2
41

TI-NO LO DES-HE-RE-DO EN LA BLAN-CU-RA DE TU'AL-MA COL-GA-RÉ LA'AN

45

GUS-TIA QUE'EL MUN-DO ME DIÓ Y'A-SÍ'E-TER-NO PRI-SIO-NE-RO TE DA-RE MI VI-DA'Y TE DA-RÉ MI'A

50

MOR MI'A - MOR QUE POR VER - DA - DE RO AL-CAN-ZÓ LA

1.

53

GLO-RIA DE TU CO - RA - ZÓN YO QUE SIEM-PRE FUI'UN BO -

2.

57

GLO - RIA DE TU CO - RA - ZÓN

Anexo N°13: Partitura de *Te vi una vez* (1940)


TE VÍ UNA VEZ

Vals


Compositor: E. Márquez Talledo


Letra: Serafina Quinteras

Interpreta: Familia Valdelomar - Dávila

♩ = 120  Gm (Guitarra - Intro)  Dm Dm/F C/E Bb/D



6 A7(b9)  1. Dm Dbm D7(b9)/C

10 12. Dm  Dm A7 Dm

15 D7 Gm D7 Gm D7

20 Gm Gm/Bb Gm Dm

24  E7 A7 Dm D7

29 Gm Gm/Bb Dm  E7

34 A7 4 D A7 D F#7 Em

40 A^7 $\text{A}^7(\#5)$ D A^7 $\text{D}/\text{F}\#$

DE'UN SU-GES - TI-VO MAN - TO DE CRES_ PÓN_ Y'EN-TRE'ELCRES-PÓN A-MA-NE

46 $\text{F}^{\circ}7$ E_m A^7 D

CIÓ'EL A- MOR_ PRI - ME - RO QUE'HI-ZÓ LA - TIR MI'N - DI-FE-REN-TE CO - RA - ZÓN_

52 A^7 $\text{D}/\text{F}\#$ $\text{F}^{\circ}7$ E_m E_m^7

A-MOR POR TI HE DE SE-GUIR VI-VIEN-DO POR-QUE'ES VI - VIR TE -

58 G^7 $\text{F}\#^7$ G G_m/Bb D

NER-TE JUN-TO'A MI CUAN-DO NO'ES- TÁS_ SIEM-PRE TE SI-GO VIEN-DO

64 B^7 E_m A^7 A_m D^7

CO-MO-LA NO-CHE'EN QUE TE CO - NO - CÍ CUAN - DO

TO CODA

D.S. AL CODA

69 E_m A^7 D_m

NO-CHE'EN QUE TE CO - NO - CÍ

73 E_m A^7 D $\text{C}\#^{\circ}7$ D_{maj13}

NO-CHE'EN QUE TE CO - NO - CÍ

(Cierre de Guitarras)

(Contrabajo)

Anotación: Esta partitura tiene una corrección de letra realizada durante la transcripción, con el propósito de que sea fidedigna con el cancionero publicado de la letrista (Serafina Quinteras) en el año 1989
Fuente: Biblioteca Nacional del Perú



Anexo N°14: Partitura de *Nube gris* (1940)

NUBE GRIS

VALS
MUSICA Y POESIA:
EDUARDO MARQUEZ TALLEIR

LE

PLANO

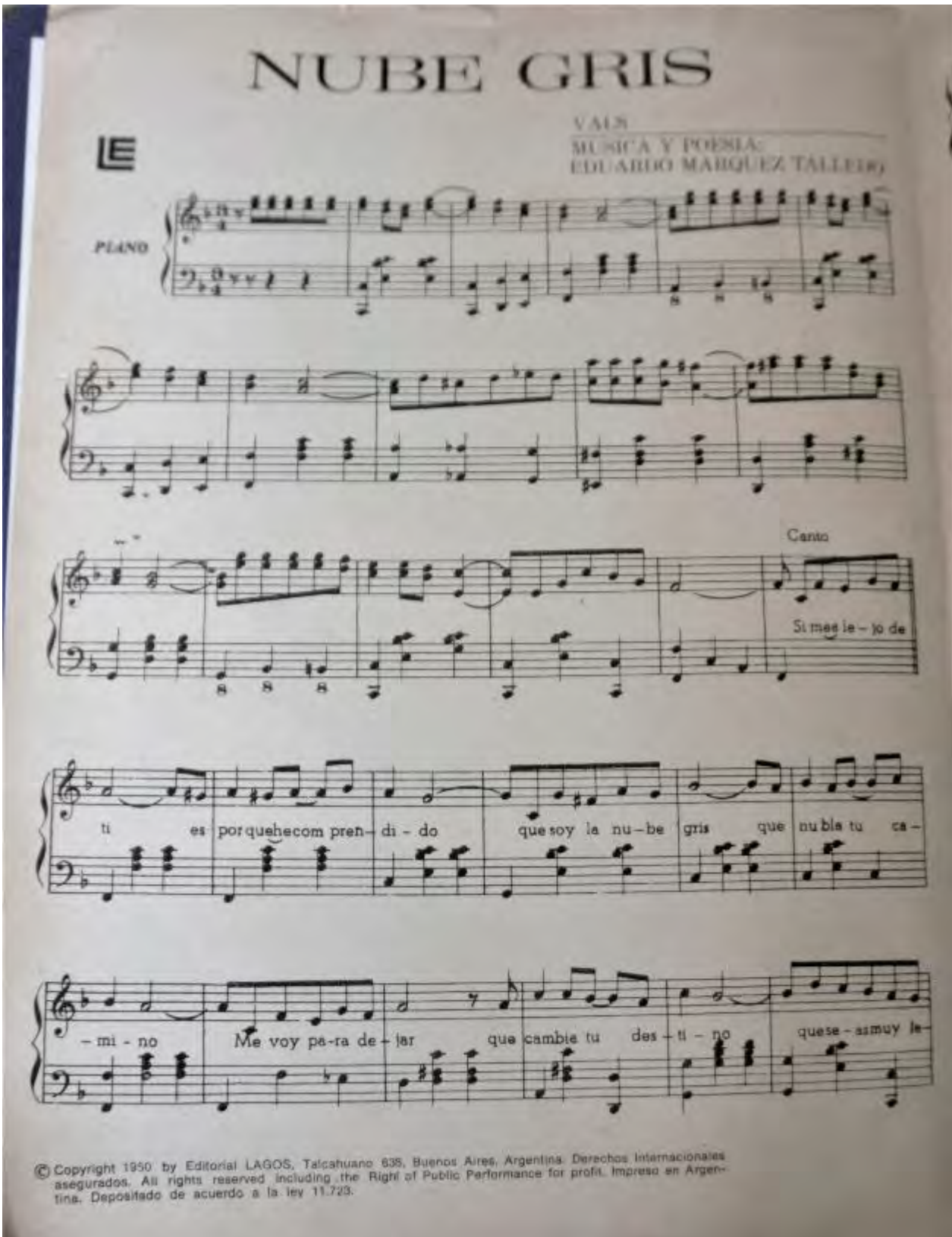
Canto

Si me le - jo de

ti es por que he com pren - di - do que soy la nu - be gris que nubla tu ca -

- mi - no Me voy pa - ra de - jar que cambie tu des - ti - no que se - as muy le -

© Copyright 1950 by Editorial LAGOS, Talcahuano 535, Buenos Aires, Argentina. Derechos Internacionales asegurados. All rights reserved including the Right of Public Performance for profit. Impreso en Argentina. Depositado de acuerdo a la ley 11.723.



Mientras yo bus - co ol - vi - - do. O - tra vez vol - ve - res ser el a -
 - ran - te tro - - va - dor que va en bus ca del a - m r, del a - mor de una mu - jer. Se per -
 - dió el ce - la - jea - zul don - de bri - lla - ba mi - - lu - sión vuel - ve la de - so - - la -
 - ción vi - vo sin luz. O - tra ción vi vo sin luz. Fin

Si me alejo de ti,
 es porque he comprendido
 que soy la nube gris
 que nubla tu camino.
 Me voy para dejar
 que cambie tu destino
 que seas muy feliz
 mientras yo busco olvido.

Si me alejo de ti,
 es porque yo quisiera
 que seas muy feliz,
 aunque mi amor se muera.
 Me voy sin perturbar
 tus sueños tan queridos;
 me voy con el pesar
 de no ser comprendido.

Otra vez volveré a ser
 el errante trovador
 que va en busca del amor,
 del amor de una mujer.
 Se perdió el celaje azul
 donde brillaba mi ilusión;
 vuelve la desolación,
 vivo sin luz.

Este ejemplo fue impreso por Otto A. Nac bajo el cuidado de Luis Alberto Parada, con telecromos de Ofisal Compreso S.A.
 diagramación de Martha Gasparoli y coordinación de Hilde Fischer, en los talleres gráficos de Editorial Lagos, Tatuquero 639,
 P.B. - Buenos Aires, Argentina - Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723 - Industria Argentina

Anexo N°15: Partitura de *Dame una ilusión* (1942)

DAME UNA ILUSIÓN

Compositor: E. Márquez Talledo

Letrista: S. Quinteras

Interpreta: Las Criollitas

Vals

♩ = 140 (Guitarra - Intro)

C#7 F#7 Bm ∷ C#7 F#7 Bm ∷

[Melodía]

9 B7 ∷ Em ∷ Bm F#7 Bm ∷

A-SÍ

17 Bm Em Bm ∷ Bm G7 F#7

VUE - LA LA' - MA - GI - NA - CIÓN POR LOS MUN - DOS RE - MO - TOS Y'EX - TRA - ÑOS

24 ∷ F#7 G7 F#7 ∷ F#7 ∷ 4

ES - QUI - VAN - DO TRIS - TE - ZAS Y'EN - GA - ÑOS EN LA BAR - CA DE U - NA'EN - SO - ÑA

31 Bm F#7 Bm Em Bm ∷ B7

CIÓN A - SÍ CRU - ZA RAS - GAN - DO'EL DO - LOR EN SU'E - TER - NO SO

38 ∷ Em ∷ Em ∷ Bm ∷

ÑAR Y SO - ÑAR Y'AL O - ÍR LOS GE - MI - DOS DEL VIEN - TO UN PRE - SEN - TI -

45 F#7 ∷ Bm B7 Em ∷ Bm

MIEN - TO LA'HA - CE NAU - FRA - GAR Y'AL O - ÍR LOS GE - MI - DOS DEL VIEN - TO

52 ∷ F#7 ∷ Bm ∷ A7

UN PRE - SEN - TI - MIEN - TO LA'HA - CE NAU - FRA - GAR LA BAR - CA'ES MI VI - DA QUE CON SUS PE

2

58 D A7 D C#7

SA-RES CRU-ZAN-DO LOS MA-RES VA CER-CA DE TI TÚ'E-RES LA RE - MO-TA PLA-YA PRO-ME-

62 F#7 C#7 F#7 B7 Em ∷

TI-DA LA LUZ PRE-SEN - TI-DA TO-DO PA-RA MI TIEN-DE TUS A - RE-NAS BRIN-DA-ME__ TU'ES

68 Bm ∷ F#7 ∷ Bm B7

PU - MA DI - SI-PA LA BRU-MA DA-ME'U - NA'Í - LU - SIÓN NO DE - JES QUE

74 Em ∷ Bm TO CODA ∷

VA - GUE SIN MI - RAR__ TU CIE - LO MI - RA QUE'ES MI'AN -

78 F#7 ∷ Bm ∷ D.C. AL CODA

HE - LO__ RIT. UN RA - YO DE SOL

Bm F#7 4 ∷ G Bm

MI - RA QUE'ES MI'AN - HE - LO UN RA - YO DE SOL__

Anexo N°16: Partitura de Vivir y soñar (s/f) (década de 1940)

VIVIR Y SOÑAR

Compositor: E. Márquez Talledo

Interpreta: Las Criollitas

Vals

♩ = 135 (Introducción)

A7 // D // A7 // D //

9 B7 // Em // Bm F#7 Bm F#7

(cierre)



17 Bm B7 Em C#7/E# F#7

DÉ - JA - ME SO - ÑAR QUE TÚ ME QUIE - RES_ QUE'EN TU SER HA -

22 F#7 Bm B7 Em A7 D //

LLÉ MI GRAN A - MOR DÉ - JA - ME CRE - ER QUE SÓ - LO TÚ'E - RES

29 C#7 4 F#7 Bm B7 Bm

MI DI - CHA MI SUE - ÑO MI' - LU - SIÓN

(Bordón Llamada)

35 A7 // D // F#7

CON U - NA SO - LA MI - RA - DA DE TUS LIN - DOS O - JOS ME RO - BAS - TE'EL AL - MA_ Y CON LAS DUL - CES PA

40 // Bm // A7

LA - BRAS DE TUS LA - BIOS RO - JOS ME DIS - TE LA CAL - MA SI SU - PIE - RAS CON QUÉ'AN - HE LO ES - PE - RO'EL MO

45 // D //

MEN - TO DE'ES - TAR JUN - TO'A TI DE LE - ER EN TU MI -

2

48 F#7 Bm B7

RA - DA LA DUL - CE 'ES - PE - RAN - ZA DE PO - DER LLE - GAR A BE - SAR TUS

52 Em Bm F#7

LA - BIOS A BE - SAR TU BO - CA_ Y 'EN - TRE TUS BRA - ZOS DE SE - DA BA - JO 'UN LIN DO
TO CODA

57 Bm B7 Em Bm

CIE - LO VI - VIR Y SO - ÑAR A BE - SAR TUS LA - BIOS A BE - SAR TU BO - CA_
(Intermedio)

63 F#7 Bm F#7

Y 'EN - TRE TUS BRA - ZOS DE SE - DA BA - JO 'UN LIN - DO CIE - LO VI - VIR Y SO - ÑAR

69 Bm F#7

74 Bm B7

78 Em Bm F#7 Bm D.S. AL CODA F#7

84 F#7

Y 'EN - TRE TUS BRA - ZOS DE SE - DA BA - JO 'UN LIN - DO

86 F#7 G7 F#7 Bm

CIE - LO VI - VIR Y SO - ÑAR

TRANSCRIPCIÓN: CLAUDIA MANRIQUE - JUAN PAREJA - 2020

Anexo N°17: Partitura de *Desconsuelo* (1947)

DESCO

VALS

Letra y Música de:

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'Introd.' and starts with a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and chord symbols. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

NSUELO

CRIOLO

Eduardo Marquer Talledo

30.000 - 1.000 - 1.000

Yó sé que del amor que me tenías
 no queda ni la más leve añoranza,
 que nunca volverán las horas idas
 que hicieron de los dos una sola alma.

Hoy llevo en el sendero de mi vida,
 perdida para siempre la esperanza,
 jamás la blanca luz de tu sonrisa
 dará su suave beso á mi guitarra.

Han muerto para mí las alegrías,
 de aquel amor fugáz, no queda nada
 y ocultaré el dolor de mis heridas
 porque perdí la gloyia tan soñada.

Yó sé que ya tus labios no me nombran
 que el viento se ha llevado tus promesas,
 que tu boca á otra boca ufana besa
 y ha muerto un amor más entre las sombras.

Orquesta "RITMO ALEGRE"

1960

SOLO PARA PERSONAS DE GUSTO REFINADO

002177

CAILLOMA 125 - AFLIGIDOS - TELF. 35190

Anexo N°18: Partitura de *Me tienes en la luna* (1955)

Dedicado a la genial Cantante Italiana Srta. FRANCA FENATTI, con toda admiración y respeto. - El Autor

ME TIENES EN LA LUNA

Vals Criollo

Letra y Música de:

Eduardo Márquez Talledo

Por que restan her-me-ti-ca, me tie-nesen la lu-na... es a-ca-so q' du-das de

mi sin-ce-ri-dad... mis-te-rio-sayes-cép-ti-ca no das-ra-zón al-gu-na

de se-cter-no mu-tis-no... q'es mi in-tran-qui-li-dad... Bien sa-be el por-

qué mi biende mi sa-nai-sis-ten-cia... te quie-ro y es muy jus-to q' aus-cul-tet un-te-

rior si bien tú me co-no-ces... yo quie-ro co-no-cer-te... quie-ro sa-be-r al

me-nos si tie-nes co-ra-zón..... Ven y dí-me mi ne-grita ¿in-da si que zune

-fra-se..... que di-si-pe-to-da la tris-te-zá hay en mi vi- vir..... que bien

sa-bes que vi-vo pe-nan-do, que vi-vo es-pe-ran-doun con-

-sue-lo de tí..... que te vi-vo Fe-liz.....

Porqué eres tan hermético?
 (me tienes en la luna)
 es acaso que dudas
 de mi sinceridad?
 Misteriosa y escéptica
 no das razón alguna
 de ese eterno mutismo
 que es mi intranquilidad.

Bien sabes al por qué mi bien
 da mi esta insistencia
 te quiero y es muy justo
 que ausculte tu interior.
 Si bien tú me conoces
 yo quiero conocerte
 quiero saber al menos
 si tienes corazón.

Ven y dime mi negrita linda
 siquiera una frase,
 que mitigue toda la tristeza
 que hay en mi vivir,
 que bien sabes que vivo penando
 que vivo esperando
 un consuelo de tí
 que te llevo prendida en mi alma
 y sin tu cariño
 no vivo feliz.

002015

Del mismo Autor: **DESCONSUELO**

J2000
 201641813
 (Vals)

ORQUÍDEA BLANCA

LETRA
Y
MUSICA
DE

VALS

EDUARDO
MARQUEZ
TALLEDO

The image displays a handwritten musical score for the waltz "Orquídea Blanca". The score is written on five systems of music, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

L.I. 3152

Handwritten musical score for guitar, consisting of four systems of two staves each. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and chord symbols. The final system ends with "DC: 2/5".

Orquidea blanca que engalana mis mañanas
 Luz que a mis noches sin estrellas ilumina
 Guarda en tu pecho esta canción que mi guitarra
 Amalgamó con el fulgor de tus pupilas.

Peregrino por mi senda llegué un día
 A las puertas bendecidas de tu hogar
 Rasgando los arpeggios de mi lira
 Dejé el canto de mi acerbo espiritual
 Oh! bellísima diosa Angelical

No olvides nunca de mi canto, la pureza
 con que te ofrezco mi sincera admiración
 yo te venero porque tú eres una reina
 y te bendigo como te bendice Dios.

002527

J2000

201641815

Anexo N°20: Partitura de *Yo no niego* (1961)

YO NO NIEGO

Compositor: E. Márquez Talledo

Interpreta: Los Palomillas

Vals

Introducción

♩ = 130

[Melodía]

10 **D7** **Dm** **G7** **C** **C/E**

YO NO NIE-GO QUE'HE PE
YO NO NIE-GO QUE SU

19 **E^b7** **Dm** **G7** **C** **C/E**

CA-DO'EN MIS PAS - CA-NAS QUE MIL VE-CES ME REN-DÍ'A LA TEN-TA-CIÓN QUE MIS
FRÍ MÁS DE'UN FRA - CA-SO EN MI LU-CHA POR UN DIG-NO POR-VE - NIR ES MI

26 **E_m/G** **B⁷** **E_m** **D⁷** **G⁷**

O-JOS VIE-RON MU-CHAS AL - BO - RA-DAS EN DIS - TIN-TOS VEN-TA - NA-LES DEL A - MOR____
SIG-NO LA PO - BRE-ZA'Y NO ME'A - MAR-GO SIEN-DO PO-BRE BIEN SE PUE-DE SER FE - LIZ____

33 **G⁷(#5)** **C/E** **E^b7** **Dm** **G⁷**

— YO NO NIE-GO QUE'EN-TRE CO-PAS Y GUI - TA-RRAS HE VI - VI-DO MU-CHAS
— YO NO NIE-GO QUE MIL VE-CES LA MI - SE - RIA SE'HA'EN-ZA - ÑA-DO CON LA

39 **E⁷/G[#]** **A⁷** **Dm** **B^b7(ADD9)**

HO-RAS DE PLA-CER PE-RO'EN ME-DIO DE MIS HO-RAS DI - SI - PA-DAS BRO-TÓ'EN
LUZ DE MI SO - ÑAR MAS LA FE QUE'E - TER-NA-MEN-TE MÍ'AL-MA LLE-VA ME'HA TO

46 **C** **G⁷** **C_m** **C_m** **C⁷**

MÍ'AL-MA EL ES - PÍ - RI-TU DEL BIEN HOY LA'ES - CAR-CHA DEL IN - VIER-NO DE LOS
CA - DO SUS CAM - PA - NAS DE CRIS - TAL

52 F_m $Bb7$ Eb $C7$

A-ÑOS HA DE - JA DO EN MIS SIE-NES SU BLAN - COR Y MIS O-JOS SIN QUE

59 F_m C^o7 C_m $G7$ C_m

1. RER ES-TÁN LLO - RAN - DO LO QUE QUIE - RE O - CUL - TAR MI CO - RA - ZÓN

65 C_m $G7$ $TÓ CODA C$ $D.S. AL CODA$

2. Y MIS QUIE - RE O - CUL - TAR MI CO - RA - ZÓN

70 C_m C_m/Eb C_m $G7$ $N.C.$ $C_m^{\#9}$

ZÓN LO QUE QUIE - RE O - CUL - TAR MI CO - RA - ZÓN

Anexo N°21: Partitura de *Cuando se pierde un amor* (1968)

CUANDO SE PIERDE UN AMOR

Vals

Compositor: E. Márquez Talledo

Interpreta: R. Gil en el Programa "Una y Mil Voces"

♩ = 120 (Guitarra - Intro desde donde comienza el audio)

F#7 // Bm Am B7 // Em A7

9 D F#7 Bm // Em A7

(cierre) YD SÉ LO QUE SE SIEN-TE CUAN-DO SE PIER-DE'UN
 YD SÉ CUAN-DO'EL CAN - SAN-CIO FAN-TAS MA A - RRO

15 D G C#m7(b5) F#7 Bm

A - MOR Y DE LA'HO-RRIBLE FIE - BRE QUE DE-JA'U NA TRAI-CIÓN
 LLA-DOR CON-VIER-TE'EN UN CAL - VA - RIO NUES-TRA'A-MA-DA'LU - SIÓN

20 B7 Em B7 Em //

SÉ CÓ-MO LLO-RA'EL AL - MA SU'A - MAR - GA DE-CEP-CIÓN SI SE NOS VA LA'A-
 Y SÉ CUAN-DO'A-GO - NI - ZA DE PE- NA'EL CO - RA - ZÓN SIN SU-TU-RAR LA'HE

25 C#7 G7 F#7 // Em A7

MA - DA EN BRA-ZOS DE'O-TRO'A - MOR SÉ DE NO-CHES SIN SUE-ÑOS ZUR-CIEN-DO'EL CO-RA
 RI - DA QUE DE-JA'EL DE - SA - MOR

31 D // Em A7 D //

ZÓN CON HI-LOS DEL RE-CUER-DO DE'UN A - MOR QUE MU - RIÓ SÉ DE PER-DÓN Y'OL

37 C#7 F#7 Bm Em 4 Bm F#7

VI - DO MOR - DIEN - DO MI DO-LOR NO'A - CU-SÓ NI MAL - DI - GO A QUIEN ME TRAI-CIO

43 Bm Em 4 A7 D G C#m7(b5) F#7 Bm //

NÓ NO'A - CU-SO NI MAL - DI - GO A QUIEN ME TRAI-CIO - NÓ