

Después de ese período vago de su niñez y temprana adolescencia, el de su formación como músico, Beckwith describe con mayor detalle el desarrollo de una personalidad que muchos chilenos que le conocieron, acarrearon en sus recuerdos al otro mundo, tales como sus colegas y contemporáneos Alfonso Leng, Carlos Lavín, Próspero Bisquertt, Carlos Isamitt, Domingo Santa Cruz y Acario Cotapos, y otros más jóvenes, tales como Claudio Arrau, por quien García Guerrero siempre demostró una gran veneración y afecto, o Rosita Renard, quien se supone recibió algunas clases de él. A éstos se suman los que escucharon sus recitales a lo largo del país y fueron atraídos por su talento, así como los miembros –pintores, literatos y músicos– que pertenecieron al histórico grupo de Los Diez, de Santiago, del cual García Guerrero formó parte.

Beckwith nos recuerda todo esto con la transparencia y precisión que, de no ser así, la presencia histórica de Alberto García Guerrero habría desaparecido. Menciona cómo el reconocimiento de este músico fue expandiéndose por las Américas, lo llevó a Nueva York y Europa, para finalmente instalarse en Canadá, donde, como profesor en su edad madura, formó a pianistas internacionalmente aparecidos, tales como Glenn Gould y Ray Dudley; alternó con otros que reconocieron su influencia, tales como el compositor John Weinzweig y el pianista Gerald Moore, singular acompañante de Victoria de los Angeles, Fischer-Dieskau, Menuhin, Nicolas Gedda y muchos más, tales como el director británico Boyd Neel.

Ninguno de sus alumnos dejó de enfatizar la extensión de sus lecciones de piano, que abarcaban –más allá de corregir los problemas técnicos– el hablar sobre la esencia de la obra en estudio, sus equivalentes en literatura, las artes plásticas y filosofía. “Fue una persona gentil y extremadamente culta. Me hacía tocar mejor después de cada una de sus clases”, expresó Dudley.

Los chilenos parecen haber olvidado no sólo las dimensiones de su aporte a la música, sino que su existencia y valioso legado, como puede observarse que están haciéndolo con muchos otros de sus contemporáneos. Pienso en el patrimonio de Soro, Allende, Leng, Isamitt, Bisquertt, Cotapos, Santa Cruz, el de las generaciones siguientes: el de Amengual, Letelier, Núñez, Heinlein y enseguida, el de Becerra, Montecino, Riesco, Botto, Amenábar, Lémann, Ortega, Asuar, Garrido-Lecca, Fernando García, Miguel Letelier y tantos talentos más jóvenes que en general me parecen marginados de la programación de nuestras orquestas y de otros conciertos; también de investigaciones de la categoría de la que el profesor canadiense John Beckwith ha dedicado al aporte y trayectoria de Alberto García Guerrero, que incluye, además de un relato detallado de sus primeros treinta años en Chile, el de su brillante docencia en el Royal Conservatory of Music de Toronto.

Para terminar con una nota más feliz, quiero mencionar el gran mérito que representa el que el Teatro Municipal haya montado la ópera *Viento blanco* del joven compositor Sebastián Errázuriz; el saber que una sobrina de Acario Cotapos está preparando un estudio biográfico-musical sobre este singular e ilustre compositor chileno, y, reconocer, que por lo menos en la industria del disco compacto, se está preservando una buena selección de obras chilenas, la que esperamos se extienda para incluir algunas omisiones que por el momento se observan y las de una pléyade de compositores más jóvenes de señalado mérito.

El estudio del patrimonio musical, su continuada presencia en la actividad de conciertos, ópera, radio y televisión, agregado al de nuestra música popular y folclórica, al de la literatura, artes plásticas, teatro, cine y artesanías, es en lo que se sostiene el desarrollo cultural de un país. Es en virtud del cual se lo reconoce, e interpreta y por lo tanto, debemos conocerlo y darlo a conocer.

Juan Orrego-Salas
Profesor Emérito
Universidad de Indiana
Bloomington, Estados Unidos
jucar@ciswired.com

Leonardo García. *La quena. Nuevas técnicas y sonoridades*. Santiago: Arquetipo Ediciones, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, 2008. 119 pp. + 1CD.

Las complejas relaciones que el Estado de Chile ha mantenido tradicionalmente con los pueblos originarios ha determinado, en medida importante, que recién en el siglo XX se generara algún interés entre los compositores de música de tradición escrita por las culturas musicales de tales grupos

étnicos y sus descendientes directos. La cultura mapuche fue la primera en ser acogida como parte del universo sonoro propio de la nación chilena y de la llamada música docta o de arte. Factores externos e internos influyeron para que tal cosa ocurriera. Entre los primeros se podrían mencionar: la necesidad de los latinoamericanos por encontrar su identidad, la que se despierta con acontecimientos como la Revolución Mexicana de 1911 y la aprobación de la Constitución de ese país en 1917, además de las celebraciones por la Independencia en varias naciones durante la década de 1910. Entre los factores internos se debería indicar: el surgimiento de la organización de los trabajadores (simbolizada por la fundación de la Federación Obrera de Chile y la creación del Partido Obrero Socialista), y el traspaso del poder de la oligarquía terrateniente a la burguesía industrial-comercial con el triunfo del candidato presidencial Arturo Alessandri Palma, en 1920. Coincidiendo con esos acontecimientos, un grupo de compositores locales, entre los que resaltan Carlos Lavín y Carlos Isamitt, comienza a investigar y descubrir para los chilenos la música del pueblo mapuche, además de difundirla y emplearla en sus obras. Este primer encuentro entre las músicas de tradición oral y escrita tiene su auge en la década de 1920 y comienzos de la siguiente.

Hay un segundo acercamiento en el país entre la música escrita y la oralidad, que culmina aproximadamente entre 1960 y 1973. También en esta ocasión concurren factores propios y ajenos a Chile, pero siempre ligados a elementos identitarios y progresistas. Es el caso de los movimientos de “liberación nacional” en diferentes países latinoamericanos que, con el triunfo de la Revolución Cubana, en 1959, se robustecieron y llegaron a influir en las fuerzas armadas de algunos países de la región, como Perú, Panamá y otros. Por otra parte, en Chile se vivió un nuevo proceso de democratización que culminó con la victoria electoral de Salvador Allende, elegido Presidente en 1970. Durante esos años, compositores tales como Roberto Falabella, Sergio Ortega y Luis Advis recuperaron para los chilenos las expresiones musicales orales andinas del norte del país, y Ramón Campbell la música de Isla de Pascua.

Un tercer momento de aproximación entre la música docta y la música de tradición oral se va a originar a finales del siglo pasado y en la primera década de éste, cuando se instala la globalización capitalista. Frente a ésta muchos de los trabajadores de la cultura artística del continente denuncian que ella significará la destrucción de la identidad de los países económicamente más débiles. En Chile, dicha globalización coexiste con la reconstrucción democrática del país y el fortalecimiento de los movimientos indigenistas y ecologistas. Por lo tanto y consecuentemente con esta situación, numerosos compositores chilenos, una vez más, buscan en la cultura de los pueblos originarios –algunos casi desaparecidos– los materiales musicales necesarios para producir discursos sonoros característicos del país y así conservar su identidad. Es por ello que el mensaje mapuche se encuentra en la obra de Eduardo Cáceres, Rafael Díaz y otros; lo peculiar andino se descubre en la música de Carlos Zamora y Jorge Martínez, para mencionar sólo a dos, y lo pascuense se halla en la producción de Santiago Vera. Además, en este tercer instante de encuentro, se agregan nuevas fuentes étnicas intocadas hasta entonces por la música docta. Se suman elementos musicales de los *selk'nam* en las piezas escritas por Guillermo Rifo, Rafael Díaz y Jorge Springinsfeld; de los *qawasqar*, en las compuestas por Rafael Díaz y, finalmente, Carlos Zamora nos recuerda en su obra que todavía persisten algunos restos de la música atacameña. De esta manera Chile termina por reconocer y recuperar para sí la herencia de nuestros pueblos originarios al llegar al siglo XXI.

Es en ese último ambiente de exploración y descubrimiento identitario donde Leonardo García se acerca a la quena y se transforma en un excelente intérprete y agudo estudioso de este ancestral instrumento del área andina. Su libro *La quena. Nuevas técnicas y sonoridades*, es la culminación de varios años de estudio del referido aerófono y la aplicación en él de los avances logrados en las técnicas de ejecución de la flauta europea, instrumento en que se formó el autor del texto. Este reciente método de quena responde a las necesidades, no sólo de instrumentistas, sino, también, de compositores que deseen incluir la quena en sus obras, aprovechando así un timbre particular, identificado por muchos con América y cuya práctica es actualmente impulsada por un ambiente propicio de acercamiento entre la música escrita y la oral.

El autor divide su texto en tres capítulos, entregando al lector un cúmulo de informaciones de gran interés e importancia, algunas inéditas. En el capítulo I se describe la quena con precisión, estableciendo sus materiales de construcción, tamaño, afinación, notación y otros elementos de carácter general. Para mejor comprensión y mayor conocimiento del lector, se acompañan las explicaciones con ilustraciones y numerosas tablas concernientes a las digitaciones para las notas temperadas, micro-intervalos, *glissandi*, a las variaciones de timbre a partir de digitaciones especiales, así como

tablas de los trinos y trémolos imposibles. El capítulo se cierra con los distintos tipos de *vibrato* y *smorzando* y la forma de gratificarlos, para finalmente abordar la técnica de respiración continua o “circular”.

El capítulo II se refiere a las técnicas extendidas. En primer lugar a las “Técnicas armónicas”, que para el autor son: “Todas aquellas técnicas no convencionales que generan una onda acústica reflexiva al interior del tubo resonador, produciendo así un espectro regular” (p. 47). El texto trata las siguientes técnicas armónicas: a) el *frullato* o *flatterzunge*, en sus dos variantes; b) los parciales o armónicos, de los que se incluye una tabla de éstos y otra mostrando las diferentes digitaciones para un mismo parcial; c) los multifónicos, de los que también se acompañan las respectivas tablas, por cierto muy extensas (pp. 53-102); d) el sonido y voz simultáneos, y e) el sonido de trompa. En segundo lugar, el capítulo II habla de las “Técnicas inarmónicas” que son, en palabras del autor, “todas aquellas que no generan una onda acústica reflexiva en la quena y que conciernen solamente las resonancias naturales del tubo resonador” (p. 105). Estas son: a) el sonido eoliano; b) el *pizzicato*; c) la percusión sobre los orificios de digitación, y d) el sonido silbado. Estas técnicas son también acompañadas de ilustraciones y tablas. El capítulo III y último, que es muy breve, trata de: a) combinaciones de técnicas antes descritas; b) otras posibilidades de emisión sonora, y c) la innovada quena construida en dos secciones separables.

El libro de Leonardo García tiene la virtud de ser acompañado de un CD con ejemplos, en quena, de los asuntos tratados en el texto, de manera tal que se pueden escuchar, desde las características tímbricas de las quenenas en Sol, Fa y Re, así como la ejecución de diferentes y novedosas técnicas de emisión sonora descritas en el texto, hasta apreciar dos obras que ilustran los aportes que la música contemporánea ha hecho al antiguo instrumento andino. Una es del compositor colombiano Guillermo Carbó y se titula *Wayra*, y la otra de Leonardo García, que se denomina *Fiesta Mapache*.

A modo de síntesis se puede señalar que *La quena. Nuevas técnicas y sonoridades*, de Leonardo García, es un libro importante que, sin dudas, deberá ayudar al desarrollo de los ejecutantes de quena, de los compositores, tanto de música de tradición escrita como oral, y, en consecuencia, puede ser un gran aporte al conocimiento de este instrumento americano en el mundo entero.

Fernando García
Facultad de Artes
Universidad de Chile, Chile
fgarcia@uchile.cl

José Manuel Izquierdo König. *Cuando el río suena... Una historia de la música en Valdivia (1840-1970)*. Valdivia: Fondo CONARTE de la Corporación Cultural Municipal de Valdivia. 2008.

Se ha presentado públicamente en Valdivia el libro *Cuando el río suena...* que consiste en una historia social y cultural de esta ciudad, acotada entre los años 1840 y 1970, pero mirada desde la música, que es lo que traería el río, que no piedras, pues el Valdivia no es turbulento, sino manso y majestuoso. Un río que, a través de los tiempos, ha influido en el carácter de sus habitantes, induciéndolos a la creación y la contemplación artística.

La obra examina el acontecer cívico y musical en un período de tan solo 130 años, de un total de 456, desde la fundación de la ciudad hasta ahora. Pero estos años serían determinantes en el proceso de identificación social y cultural de los actuales valdivianos, pues en este lapso se produjo lo que el autor denomina “el cruce intercultural”, con la masiva llegada de inmigrantes alemanes que muy pronto equipararán la cantidad de habitantes chilenos. Estos alemanes cultivaban la música con dedicación y entusiasmo, como parte importante de su acervo cultural, por lo que muy luego llenarán la ciudad con sus sones. Esta música llegó por el río, al igual que mucho antes lo había hecho la que vino de España. Por lo mismo, el autor dedica el primer capítulo, “Música y sociedad colonial”, al análisis de ésta, que no sólo estaba circunscrita a los ámbitos militar y religioso, sino que también se cultivaba en los salones de la primitiva sociedad colonial valdiviana.

El libro está dedicado a la memoria de dos músicos de gran influencia en la historia musical de Valdivia: Guillermo Frick y Roberto Mahler. En efecto, la figura de Frick rebasa la segunda mitad del siglo XIX, así como Mahler cubre casi toda la primera parte del siglo XX, con inagotable creatividad. Ambos fueron ejecutantes, compositores, profesores y directores de coros, bandas y orquestas y gesto-