

la década del treinta y comienzos de la siguiente; fue alrededor de 1940 cuando grabó sus más importantes obras las que, a esas alturas, recibían el importante aporte de los grandes solistas de su orquesta, pero pertenecían íntegramente a Ellington en cuanto a concepción, plan general y dirección. En "Ko Ko", "Concerto for Cootie", "Sepia Panorama", etc., llegamos a la creación de obras completas con introducción, desarrollo de varios temas, recapitulación y coda comprimidos magistralmente en los tres minutos permitidos por la duración de los discos de 78 rpm, que constituían su único medio de conservación para la posteridad. Una vez logrado este milagro de síntesis fue él también el primer creador dentro del jazz que empezó a concebir obras que desbordaban ese drástico límite técnico, empezando tímidamente por "Creole Rhapsody" en 1931, que ocupaba las dos caras de un disco, y "Reminiscing in Tempo" en 1935, que ocupaba ya cuatro caras, llegando a "Black, Brown and Beige", una suite estrenada en el Carnegie Hall de Nueva York en enero de 1943 que tenía alrededor de cincuenta minutos de duración en su versión original y que sólo fue llevada a disco en versión reducida.

Con el advenimiento del disco de larga duración, a fines de la década del cuarenta, Ellington ya está preparado y produce toda una serie de obras extensas. "A Tone Parallel To Harlem" (1951), "Night Creature" (1955) en forma de concerto grosso en que la orquesta de Ellington actúa con una orquesta sinfónica, "A Drums A Woman" (1956), "Such Sweet Thunder" (1957), suite inspirada en personajes de Shakespeare, son sólo algunas de las creaciones extensas producidas por Ellington mientras seguía también creando constantemente nuevas obras más cortas dentro de la tradición formal del jazz.

Todo músico de jazz crea su propio lenguaje a través de su instrumento. El instrumento de Duke Ellington era su orquesta la que, a su vez, estuvo siempre integrada por excepcionales músicos de jazz. Cat Anderson, Jimmy Blanton, Wellman Braud,

Barney Bigard, Lawrence Brown, Harry Carney, Paul Gonsalves, Sony Greer, Jimmy Hamilton, Johnny Hodges, Bubber Miley, Ray Nance, Joe Nanton, Russell Procope, Rex Stewart, Billy Strayhorn, Clark Terry, Ben Webster, fueron algunos de los más destacados solistas, algunos de los cuales, como el saxofonista barítono Harry Carney, estuvieron en la orquesta por más de cuarenta años. Ellington, siguiendo el camino que Joe "King" Oliver y Ferdinand "Jelly Roll" Morton habían empezado en la década del veinte, logró utilizar al máximo las excepcionales dotes creadoras de sus músicos, coordinando sus contribuciones, ordenando sus actuaciones y creando un marco orquestal para ellos. Después del período de experimentación entre 1924 y 1930, lo que emerge es un todo congruente que lleva impresa en forma constante la marca del maestro: el todo pertenece definitivamente a Ellington y supera la suma de sus partes, por magníficas que ellas sean.

Es así como se completó la metamorfosis. Un muchacho negro con talento para la plástica y ciertas dotes musicales, que se destacó por su comportamiento y vestir elegantes logrando el apodo de "Duke"; que se ganó la vida como pianista de cafetín y formó con algunos amigos un conjunto que en nada sobresalió entre las miles de agrupaciones populares similares de su época. El conjunto consiguió la gran oportunidad de un contrato importante en Nueva York, se le agregaron algunos solistas de gran calidad y la presión para crear comenzó a producir resultados. Poco a poco la orquesta se destacó de la mediocridad que la rodeaba, transformándose en una de las más importantes del jazz. Su pianista y director absorbió diariamente experiencias musicales nuevas, creando un concepto musical que finalmente trascendió las fronteras del jazz, llegando a constituirse en patrimonio musical universal. La obra de Duke Ellington es uno de los aportes más importantes de los Estados Unidos a la música del siglo veinte.

J. HOSIASSON

## DISCOS

Cantares Selk'nam de Tierra del Fuego, Argentina. Grabación y comentarios de Anne Chapman. Dos discos 12", 33 1/3 rpm. 1972. Folkways FE 4176. Notas, 12 pp., fotos, análisis cantométrico de Alan Lomax.

En estos discos la Dra. Chapman ofrece una muestra seleccionada de sus grabaciones de terreno, la que incluye 47 cantares entregados por una sola ejecutante nativa,

Lola Kiepja, la última india shamánica de la tribu Selk'nam de Tierra del Fuego. El Disco I incluye 16 cantares shamánicos, mientras que el Disco II recoge una variedad de piezas breves: 17 cánticos shamánicos, 1 canto de guerra, 10 lamentaciones, 1 canción de cuna y 2 cánticos religiosos aprendidos en una misión Salesiana.

Estas grabaciones de terreno son parte de una investigación financiada por la Wen-

ner-Gren Foundation para Investigación Antropológica y auspiciada por Claude Lévi-Strauss y Gilbert Rouget. Fueron realizadas en un reducto indígena ubicado cerca del Lago Fagnano, Argentina, entre marzo y junio de 1966. Todo el material fue grabado en la cabaña de Lola con una grabadora UHER a 19 revoluciones. Cada canción fue grabada entre 4 y 8 voces, seleccionándose solamente las mejores 47 grabaciones.

Las grabaciones de música Fueguina tanto en Argentina como en Chile se limitan a las siguientes fuentes:

1. Cilindros grabados por el Coronel C. Wellington Furlong en 1907-1908 y regrabadas en 1948 por la Biblioteca del Congreso. Dos de sus canciones fueron editadas más tarde en *The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel y el Berlin Phonogramm-Archiv*, Folkways FE 4175, 1963.

2. Cilindros grabados por los profesores M. Gusinde y W. Koppers en 1923-24, depositados en el *Berlin Archiv*.

3. Grabaciones de terreno de Rodolfo Casamiquela editados por el Instituto de Etnomusicología de Buenos Aires en 1966.

4. Grabaciones de terreno de C. S. Coon y A. Medina, de lenguaje y música Alacalufe, grabados en Puerto Edén, Chile, en 1959.

5. Grabaciones de terreno de María Ester Grebe de canciones Alacalufes grabadas en Puerto Edén, Chile, en 1971.

Las dos primeras colecciones mencionadas representan el estilo musical fueguino arcaico estudiado por Erich M. von Hornbostel en sus dos bien conocidos trabajos (de 1936 y 1948)<sup>1</sup>. Las tres últimas colecciones pertenecen a los últimos Fueguinos aculturados que sobreviven, la mayoría de los cuales son bilingües y hasta cierto punto asimilados a la cultura occidental.

La calidad técnica de los discos es buena, aunque no excepcional, el material constituye una valiosa fuente primaria de alto significado para la inter-cultura antropológica y etnomusicológica del área estudiada. Las notas constituyen una documentación etnográfica positiva que describe las características generales de la cultura Selk'nam y cierta información demográfica, económica, social, religiosa y lingüística; la biografía y personalidad de Lola; una descripción del contexto cultural de los cantares; la traducción fragmentaria de los textos de las canciones y el análisis cantométrico por Alan Lomax.

El primer problema que llama la atención del lector es la edición incorrecta de las

notas, con una distribución errónea en la numeración de las páginas. Para poder reconstruir la secuencia correcta, el lector debe saltar, de página cinco en adelante, a las páginas 7, 10, 8-9, 6, 11-12. Otro factor que perturba la lectura son las notas a pie de página que no están debidamente separadas del texto mismo. Además, las traducciones al inglés del texto de las canciones no incluyen el texto correspondiente en lengua Selk'nam, sólo contiene algunas explicaciones intercaladas entre paréntesis. Considero que una transcripción de los textos en columnas paralelas, tanto en lengua nativa como en inglés, colocando las explicaciones en notas a pie de página, habría incrementado su precisión y seguridad metodológica, evitándose al mismo tiempo la falta de claridad en sus significados y connotaciones simbólicas.

Debe destacarse, no obstante, que la Dra. Chapman honestamente autocritica sus traducciones. Indica que "son incompletas y sujetas a correcciones a futuro" (p. 8). Fueron hechas en 1967 —un año después de la muerte de la principal informante— con Angela Louij, una mujer Selk'nam que no era shamánica y que "tuvo dificultades considerables para comprender los textos de las canciones, el estilo y las palabras esotéricas" (*loc. cit.*). Es por eso que la autora de las notas considera que "existen, principalmente debido a las distorsiones vocales, errores indudables en estas traducciones", las que espera poder verificar en el futuro (*loc. cit.*).

La música shamánica indoamericana no es una expresión aislada, está integrada a un complejo ritual. Sólo en el curso del desarrollo de su actividad ceremonial específica, dentro de su contexto natural, esta música adquiere funcionalidad y valor como medio ritual de comunicación y como reactuación artística de la creencia mitológica. Según mi experiencia, si la música shamánica es grabada fuera del contexto natural de su proceso de curación, no es posible obtener rendimientos de alta calidad dentro de los aspectos ya sea formal o de su significado, no es posible mantener su total significancia cultural y preservar la secuencia normal de los cánticos. Como el fluir dramático no sólo lo determinan las pautas prefijadas del ritual ceremonial, sino que también su significado interno y el desarrollo del trance, cuando se graba al margen de este contexto se pierde la tensión que emana de los cánticos que adquieren una expresión un tanto artificial, mecánica y fragmentaria.

En suma, las grabaciones de la Dra. Chapman ofrecen algunas supervivencias de los cantos shamánicos Selk'nam que han sobrevivido a la práctica ritual y que por lo tanto han perdido su intensidad. El carácter secreto de las sesiones de grabación

<sup>1</sup> Véase Erich M. von Hornbostel, "Fuegian Songs", *American Anthropologist*, xxxviii (1936), pp. 357-367; y "The Music of the Fuegians", *Ethnos*, xiii (1948), pp. 61-102.

con la antropóloga, en las que la informante eludió la presencia de testigos, indican el miedo de ser incomprendida o criticada por otros Selk'nam aculturados, ya sea porque habían olvidado el significado ritual de las canciones o porque no permitirían la comunicación del contenido esotérico de la cultura de sus antepasados a los blancos, o quizá, porque la entrega era hasta cierto punto distorsionada —voluntariamente o no— por la informante principal misma.

Comparándolas con los bien conocidos cilindros de Furlong, las grabaciones de la Dra. Chapman ofrecen, obviamente, una mejor calidad técnica que favorece la percepción de las sutilezas del estilo del canto. No obstante, una breve comparación estilística de ambos demuestra, en la última, evidentes señales de aculturación que se caracterizan por la pérdida discreta de las pausas glotales, pulsaciones, oscilaciones tonales y la forma enfática de cantar. Dentro del campo de la estructura, siguen presentes muchos de los antiguos recursos, tales como las repeticiones cíclicas, regularidad en las pautas rítmicas y tonales y en los tempi, interpolaciones recitadas y el uso extensivo de la vocalización. Por lo general la música ritual se preserva mediante formas fijas que demuestran una fuerte continuidad de los elementos arcaicos. Estas últimas emergen de la estructura conservadora de los cantares shamánicos Selk'nam, mientras que el estilo del canto parece reflejar la corriente de los inevitables cambios culturales. Como el análisis cantométrico de Alan Lomax no se basa en los materiales de Chapman sino que en las colecciones de canciones Ona y de los Yaganes de Furlong, no considera para nada los detalles específicos del estilo aculturado del

canto de Lola. En realidad no hay un análisis detallado de los materiales de Chapman porque el Sr. Lomax considera "innecesario un análisis de un primer informe" (p. 12), por lo tanto se limitó a proyectar los resultados de sus análisis cantométrico previo de los antiguos materiales de 1907-8, sobre los nuevos de 1966. De todos modos, sus conclusiones proveen una clarificación de las áreas arcaicas musicales indoamericanas y sus relaciones interculturales.

El estudio sobre la visión cósmica del mundo de los Selk'nam y de sus creencias mitológicas, a través del análisis de los textos rituales de las canciones shamánicas, es una de las contribuciones importantes de la Dra. Chapman. El contenido de estas canciones es impresionantemente similar a los de varias otras culturas indoamericanas y específicamente a la cultura Mapuche de Chile<sup>2</sup>. Algunos de sus importantes elementos comunes son: el concepto de cuatro cielos o mundos sobrenaturales; la división de la tierra determinada por cuatro puntos cardinales; la evocación de una *cordillera* mítica; la fe en el poder shamánico de la luna y las distintas funciones, rituales de curación, actividades y creencias del shamán. Por lo tanto, el contenido de la canción arcaica shamánica es un medio importante de comunicación y conservación de las raíces arcaicas de las culturas indoamericanas, el que provee además claves básicas para la reconstrucción del pasado y el esclarecimiento de los conocimientos científicos que, en la actualidad, los estudios de la interdisciplina de la antropología y la etnomusicología proyectan sobre el área.

<sup>2</sup> Véase María Ester Grebe, *et al.*, "Cosmovisión Mapuche", *Cuadernos de la Realidad Nacional*, xiv (1972), pp. 46-73.

## LIBROS

Henríquez, Alejandro. *Organología del Folklore Chileno*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973. 107 pp.

Este libro está dedicado a los profesores de Educación Musical y a alumnos de Educación Básica y Media, pretendiendo ser, además, un "texto de referencia para estudios más profundos" y "un pequeño hito en el largo camino que la ciencia del folklore y su estudio tiene que recorrer". Por consiguiente, lo evaluaremos tomando en cuenta dichos propósitos, los cuales colocan a este libro en una posición destacada como guía organológica de la juventud chilena y de la Educación Musical en general.

Comprendemos que la falta de una formación universitaria en Etnomusicología

—una de cuyas importantes materias es la Organología— ha impedido que personas entusiastas como el Sr. Henríquez no hayan podido contar con el entrenamiento metodológico, teórico y práctico indispensable para la elaboración adecuada de un texto-guía como el que comentamos. La Organología es una disciplina vasta y compleja cuyo dominio es muy difícil de adquirir en forma autodidacta.

Tomando en cuenta estas observaciones preliminares, consideraremos a continuación algunos aspectos metodológicos de fundamental importancia para la evaluación objetiva de la obra que comentamos:

1. Una de las bases de la Organología es la calidad y cantidad de los datos empíricos recolectados que posibilitan la comparación y estructuración de tipologías. Al trabajar