

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 Chile². 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.

² 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

con un solo instrumento o bien con dos o tres especies de un tipo, se corre el riesgo de generalizar a partir de un caso o de un número insignificante de casos. Los instrumentos musicales folklóricos —por el hecho de pertenecer a áreas y subáreas culturales diferenciadas— muestran gran variabilidad en su morfología y usos. No hay dos instrumentos folklóricos artesanales idénticos. Al respecto, observamos que el autor ilustra sus instrumentos con casos aislados, cuyas fotografías y dibujos muchas veces no representan el prototipo correcto utilizado por la comunidad folklórica y sus cultores.

2. Lo anterior pone en evidencia que el estudio en referencia no partió de un trabajo de terreno sistemático sino más bien de comunicaciones personales de diversa índole, que tienden a producir un margen de error pronunciado. La mayoría de las ilustraciones incluidas en el libro pertenecen a colecciones privadas de folkloristas y no a trabajo de terreno del autor, lo cual apoya lo antedicho; una apreciable cantidad de ellas corresponde a las fotografías y dibujos de un calendario comercial propagandístico de la RCA Victor 1970 que incluye la colección de los conocidos folkloristas De Ramón. Si se usan fuentes secundarias y terciarias como las señaladas y, aún más, se aleja el investigador del contacto directo con la comunidad folklórica y sus cultores, es obvio que su material será de dudosa autenticidad y valor científico.

3. Las agrupaciones y clasificaciones de los instrumentos adolecen de errores lógicos y de poca claridad. En efecto, no se diferencian ni delimitan niveles y categorías básicas tales como instrumentos históricos (o extintos) y aquellos que permanecen vigentes; instrumentos artesanales y aquellos producidos comercialmente o en series; instrumentos de origen folklórico y aquellos de origen popular o docto; instrumentos chilenos y aquellos foráneos.

4. La Clasificación A), basada en el sistema de Hornbostel y Sachs (véase p. 93), no se usa más que en su primer nivel (cuatro familias) y además se le cita incorrectamente. Recordemos que dicha clasificación basada en el sistema decimal llega hasta el noveno nivel específico en su clasificación original. Pero aún dentro del antedicho primer nivel de gran simplicidad empleado por el Sr. Henríquez hay errores gruesos que denotan una falta de comprensión del sistema clasificatorio. Se clasifica como "acrófono" el cunulcahue, el cual es en realidad un cordófono; igual cosa sucede con el cultrú caja y tamborcillo que son membranófonos y con la huada que es un idiófono (véase p. 93). Se clasifica como idiófono al pandero y pandereta, los cuales

corresponden a la especie mixta de idiófono-membranófono (véase p. 93).

5. La Clasificación B) —orientada según preceptos evolucionistas algo envejecidos— sitúa en calidad de "supervivientes" a varios instrumentos históricos ya extinguidos. Además, clasifica como "supervivientes del folk" (originados en el pueblo mismo) una mayoría de instrumentos que constituyen préstamos culturales hispánicos. Los cencerros nortinos clasificados como "hispánicos" son sin duda de origen precolombino atacameño y diaguita. La lira, cítara y triángulo no son de "origen indeterminado" sino europeo docto.

6. La Clasificación Geográfica incurre en planteamientos dudosos al colocar el erkencho, erke y clarín en la subárea andina o altiplánica; en realidad los primeros dos instrumentos pertenecen al área diaguita-calchaquí de Argentina y el tercero al área atacameña de Chile. En el área mapuche se omiten dos importantes instrumentos: el küllküll y el pinkulwe.

7. La Bibliografía (pp. 106-107) es poco atinente al tema tratado y muy incompleta. Se excluyen importantes trabajos sobre Organología chilena, andina y sus problemas históricos y clasificatorios, tales como los de Isamitt, D'Harcourt, Hornbostel y Sachs. Hay errores en algunos datos bibliográficos. Véase como ejemplo la obra de Pereira Salas ubicada en el año 1950 en vez de 1941; y la de Barros y Danne-mann ubicadas en el año 1961 en vez de 1960.

En el texto anotamos numerosas confusiones de nomenclatura técnico-musical y organológica; diversos errores en datos acerca de la dispersión geográfica, conceptos históricos, descripción de los instrumentos y su función, y su pertenencia a ciertas áreas y subáreas culturales. En las láminas anotamos confusiones de nomenclatura, instrumentos de distintas áreas culturales tratados como sinónimos, instrumentos que reciben denominaciones incorrectas o que no corresponden ni a instrumentos folklóricos ni a Chile; existen en ellas, además, varios instrumentos con decoración dudosa, adulterados por razones comerciales, los cuales no corresponden a los usados por la comunidad folklórica. Asimismo, existen algunas reconstrucciones dudosas y atípicas de algunas piezas organológicas.

Por las diversas razones antes señaladas, estimamos que el libro en referencia no alcanza el nivel de calidad mínima para ser usado por escolares y maestros de todo Chile. Si eso sucediese, se estaría fomentando el desarrollo de una verdadera "mitomanía" de los instrumentos folklóricos chilenos, a través de una visión inadecuada e incorrecta de los mismos. Prevemos, además, el grave peligro que las comunidades folklóricas chilenas —sean ellas de campesinos, aborígenes u obreros— se sientan bur-

ladas y mal representadas por el libro que comentamos, aumentándose así, aún más, la barrera que separa al universitario y al intelectual de ella.

MARÍA ESTER GREBE

Robert Stevenson. *Foundation of New World Opera, with a transcription of the earliest extant American opera, 1701*, Lima, Ediciones CVLTVRA, 1973, ix, 300 pp.

Esta fundamental obra sobre el teatro musical español y latinoamericano, estaba destinada a aparecer en 1971, en edición bilingüe publicada por la Biblioteca Nacional de Lima, con motivo de su sesquicentenario y con el patrocinio de la Organización de Estados Americanos. La demora en concretarla movió al autor a financiar de su bolsillo una edición provisoria e informal, para que "el trabajo dedicado a su preparación no se perdiera completamente", como dice en el Prólogo. Este hecho es absolutamente excepcional en un investigador, cuyos recursos nunca son tan halagüeños como para afrontar una empresa semejante sin sacrificios. Este sólo se explica ante la generosidad con que Robert Stevenson entrega sus investigaciones, siempre geniales, para el beneficio de sus hermanos latinoamericanos. Quienes lo conocemos, sabemos que es así y por eso adhiero calurosamente al artículo que escribió Francisco Curt Lange en *Buenos Aires Musical* (xxxix/464, 1º de julio de 1974) comentando el libro que nos ocupa. Para quienes no han tenido la oportunidad de leerlo, transcribo con mucho agrado algunas de sus palabras:

"Nadie tiene más derecho a la universalidad —dice Curt Lange— que el Dr. Robert Stevenson. Pocos como él han brindado, tan luego a nuestros países, y por ende al suyo propio, contribuciones que enaltecen su visión, su tenacidad, su sapiencia y sus sacrificios... Lo que nos ofrece Stevenson es siempre cosecha de primera mano o lo son contribuciones siempre esenciales y agudas sobre determinados periodos y personalidades. Su labor es de una minuciosidad y de una elaboración honestísima; su conocimiento de los más intrincados archivos asombra". Más adelante agrega que "Stevenson tiene el doble don de ser un investigador por excelencia y que sabe presentar sus trabajos en volúmenes en que la labor desarrollada se impone por una admirable concisión, preñada de una lógica notable... No se sabe qué admirar más en este investigador, si su increíble riqueza de información documental y bibliográfica, resultado de una enorme capacidad de investigación y catalogación, o su don de presentar sus trabajos en la forma ya descrita. Se conjuga de esta manera un esfuerzo que llega a

la perfección". Finalmente, Curt Lange dice que Robert Stevenson es "el mejor aliado" de la musicología latinoamericana y que "su generosidad trasunta también a través de colaboraciones desinteresadas, del más alto valor, entregadas a la *Revista Musical Chilena* y a su congénere, *Heterofonia*, que dirige esforzadamente Esperanza Pulido en México".

Estas palabras transcritas interpretan fielmente lo que éste comentarista y muchos americanos sentimos, respecto al aporte de Robert Stevenson al engrandecimiento de la cultura de nuestro continente, a las relaciones existentes entre la cultura europea y la nuestra y al aporte que el Nuevo Mundo hace a la cultura universal.

Foundations of New World Opera se inicia con notas introductoras de Javier Malagón Barceló, Director del Departamento de Asuntos Culturales de la Organización de los Estados Americanos, y de Guillermo Espinosa, Jefe de la Unidad Técnica de Música y Folklore del mismo Departamento. El primer capítulo comienza con un estudio sobre el "Espectáculo Musical en el Siglo XVII Español" (pp. 1-39), donde ofrece importantes datos sobre los comienzos de la ópera en España, adonde llegó el "drama in musica" florentino más temprano que a Roma; asimismo, describe la influencia que ejerció Calderón de la Barca sobre los libretos de ópera del Cardenal Giulio Rospigliosi, cuando éste fue Nuncio Papal en Madrid entre 1646 y 1653, da nueva luz sobre los comienzos de la zarzuela y analiza extensamente el aporte de Calderón y sus contemporáneos.

El segundo capítulo, "Orígenes de la Escena Lírica Peruana" (pp. 40-84), se inicia con una somera descripción sobre las posibilidades que ofrecía Perú, a comienzos del siglo XVIII, para la presentación de música escénica, tocando, de paso, el complejo problema de la realización del Bajo Continuo. Los instrumentistas indios, dice Stevenson, agregaban "glosas" u ornamentaciones en la realización del continuo en tiempos de Tomás de Torrejón y Velasco, autor de *La Púrpura de la Rosa* (1701), primera ópera escrita en el Nuevo Mundo, que es el tema central del libro que comentamos. Sin embargo, de qué tipo de ornamentaciones se trataba no es fácil establecerlo sin un estudio exhaustivo sobre la materia. Para este efecto, Stevenson recomienda el tratado *Luz y Norte Musical* (Madrid: Melchor Alvarcz, 1677) de Lucas Ruiz de Ribayaz, quien abordó este problema después de haber viajado a Perú (pp. 43-44). Continúa el capítulo con la biografía y catálogo de obras de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), Roque Ceruti (c. 1686-1760) y Bartolomé Massa (1721-1799), complementadas con el estudio sobre "El Desarrollo de la Música de Escena entre 1689-1720" (pp.