

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

AÑO XL

JULIO-DICIEMBRE 1986

Nº 166

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año XL

Santiago de Chile, Julio-Diciembre de 1986

Nº 166

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO
LUIS MERINO MONTERO

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA
MAGDALENA VICUÑA LYON

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO
DE LAS ARTES
(PUBLICADO EN 1987)

S U M A R I O

LUIS MERINO. Editorial. VII Conferencia Interamericana de Educación Musical	3
ERNESTO GONZALEZ GREENHILL. Vigencias de Instrumentos Musicales Mapuches	4
Diseños Musicales de Raúl Donoso	
ERNESTO GONZALEZ GREENHILL y ANA MARIA OYARCE PISANI. El Trompe Mapuche: Nuevos Usos para un Antiguo Instrumento Mapuche	53
Diseños Musicales de Francisco Alvarez	
JOSE PEREZ DE ARCE. Cronología de los Instrumentos Sonoros del Area Extremo Sur Andina	68
NOTAS Y DOCUMENTOS	
CARLOS RIESCO. Asociación Nacional de Compositores (1936-1986) ...	125
Federico Heinlein Funcke, Premio Nacional de Arte en Música 1986	133
Homenaje a Federico García Lorca con motivo de los 50 años de su muerte	134
Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile en 1986	135
Ballet Nacional Chileno	135
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Revista Musical de Venezuela, Año 4, N ^{os} 9-11, enero-diciembre 1983	136
Revista Musical de Venezuela, Año 5, N ^{os} 12-14, enero-diciembre 1984 ...	138
Revista Musical de Venezuela, Año 6, N ^{os} 15-17, enero-diciembre 1985, por Denise Sargent.	139

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 68.674
Impresa en talleres de
EDITORIAL UNIVERSITARIA, San Francisco 454
Santiago de Chile.

Editorial

VII Conferencia Interamericana de Educación Musical

Entre el 21 y el 25 de octubre de 1985 se realizó en el Hotel O'Higgins de Viña del Mar la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical, bajo el auspicio de la Organización de los Estados Americanos (O.E.A.), el Consejo Interamericano de Música (C.I.D.E.M.), el Ministerio de Educación, la Universidad de Chile y la Ilustre Municipalidad de Viña del Mar. La responsabilidad de organizar esta Conferencia recayó en la Dirección Académica de la Facultad de Artes conjuntamente con la Dirección Ejecutiva y Académica del Instituto Interamericano de Educación Musical (I.N.T.E.M.), dependiente de la Facultad de Artes y la O.E.A, y la Oficina de Relaciones Internacionales del Ministerio de Educación.

De este modo a nuestro país le correspondió nuevamente ser anfitrión de un evento de esta magnitud e importancia desde que se realizara, veintidós años atrás, la II Conferencia Interamericana de Educación Musical, que se reunió entre el 24 y el 30 de noviembre de 1963 en Santiago, bajo la presidencia de don Domingo Santa Cruz.

En el próximo número de la Revista Musical Chilena se entregarán mayores antecedentes sobre este encuentro que congregó a destacados especialistas de todo el Continente Americano.

L.M.

Vigencias de Instrumentos Musicales Mapuches¹

por
Ernesto González Greenhill

Introducción

Existen en el país grupos étnicos que son chilenos desde el punto de vista político, pero no desde el punto de vista cultural. Tal es el caso de los *quechua* y *aymara*, en el límite con Perú y Bolivia, de los *rapa nui te tangata* en Isla de Pascua y de los mapuches del centro-sur, a los que podemos agregar dos grupos prácticamente extintos, como son los *atacameños* de las proximidades del salar de Atacama y los *alacalufes* de Tierra del Fuego (Salas: 1972) (Berdichewsky: 1975).

A pesar de que los mapuches constituyen un 5% de la población nacional y son uno de los grupos indígenas más grandes de Sudamérica, se desconocen muchos aspectos de su cultura. Además, los conocimientos que sobre ellos se tienen son por lo general parciales, estereotipados y muchas veces cargados de prejuicio racial. Una de las áreas más desconocidas de esta cultura es la relacionada con sus prácticas musicales y la interrelación de estas prácticas con el contexto general de su cultura.

Nos hemos propuesto realizar un trabajo en relación a la vigencia de los instrumentos musicales de los mapuches del centro-sur de Chile, para lo cual hemos elegido tres comunidades rurales, dentro de la zona de la Araucanía, para extraer la muestra. Ello nos ha obligado a un trabajo preliminar para obtener un conocimiento mínimo de lo que significan las expresiones culturales típicamente mapuches desde una perspectiva general. A través del trabajo bibliográfico, de terreno y de laboratorio, hemos pretendido establecer un punto de partida para futuras investigaciones de mayor envergadura.

Desde el punto de vista teórico, esta investigación pretende conocer un aspecto específico del área musical, como es la organología mapuche, puesto que es evidente que con el contacto creciente con la sociedad nacional se han producido diversos fenómenos a nivel social y cultural en el seno de este grupo. Por lo tanto, suponemos cambios en el aspecto musical, tales como pérdida, readecuación o adaptación de costumbres u objetos, lo que consideramos necesario registrar. Desde el punto de vista práctico, este estudio intenta aportar a estudiosos y público en general el conocimiento de la cultura musical mapuche. Nuestro interés es que estos resultados puedan servir como material de apoyo didáctico y como referencia a situaciones concretas de integración en el campo de la educación musical.

¹ El autor agradece al Museo Regional de Villarrica por las facilidades otorgadas para la movilización y la obtención de materiales; a Juan Carlos y Manuel Gedda por la asesoría técnica audiovisual y a la Antropóloga de la Universidad Católica, Ana María Oyarce. Agradecimientos especiales a los miembros de las comunidades de Roble Huacho, Quetrahue y Kachim, sin cuya cooperación y hospitalidad no hubiera sido posible la realización de este estudio.

Antecedentes generales sobre el pueblo Mapuche

Los mapuches constituyen un grupo étnico con un lenguaje, creencias, valores, costumbres y rasgos físicos que los diferencian culturalmente del resto de los chilenos que conforman la llamada sociedad global. Geográficamente están hoy día ubicados en la llamada zona de la Araucanía, que comprende las provincias de Arauco, Bio-Bio, Malleco, Cautín, Valdivia, Osorno y Llanquihue, asentándose al menos en tres áreas ecológicas distintas, como son la Cordillera de los Andes, la Depresión Intermedia o Valle Central y la Cordillera de la Costa y tierras bajas junto al mar (Oyarce: 1979).

Las teorías sobre el origen y evolución de este pueblo son diversas. Una de las más aceptadas es la que afirma que llegaron a la zona sur-central de Chile desde las llanuras argentinas, aproximadamente en el primer milenio de nuestra era, asentándose desde el río Copiapó hasta el Golfo de Reloncaví (Stuchlick: 1974)². A la llegada de los conquistadores, los mapuches estaban divididos en diferentes grupos: llamados *huilliche* o "gente del sur", que habitaban de Llanquihue al sur; *picunche* o "gente del norte", actualmente desaparecidos; *pehuenche* o "gente del pino" o "piñón", habitantes de las zonas cordilleranas, y *lafquenche* o "gente del mar" o "lago", habitantes de las zonas costeras. Estos grupos compartían una misma lengua o idioma, el *mapudungun* o "lengua de la tierra", y poseían cada uno un dialecto distinto, a los que se pueden agregar el *moluche*, que es el que se habla actualmente en la provincia de Cautín. (Salas: 1972).

Actualmente viven en las llamadas reducciones indígenas, que consisten en una cantidad limitada de tierra entregada por el gobierno chileno, entre 1884 y 1928, mediante el Título de Merced extendido a nombre del cacique o jefe del grupo familiar y en el cual se especificaban todos los ocupantes del terreno, que era comunitario y hereditario. Entre estos años se constituyeron 3.078 reducciones, cuya superficie total arrojaba un promedio de 6.1 hectáreas por persona. Constituyen los mapuches un 25% de la población de la zona de la Araucanía y su densidad más alta se encuentra en las provincias de Malleco y Cautín, donde alcanzan a ser el 38%. Su número se ha calculado en 500.000 personas en el área rural y 150.000 en el área urbana, principalmente en las ciudades de Santiago, Valparaíso, Concepción y Temuco (Saavedra: 1972) (Stuchlick: *op. cit.*) (Oyarce: 1979). Su producción es fundamentalmente agropecuaria y el tipo de economía que practicaban puede clasificarse como de subsistencia, es decir, básicamente orientada al autoconsumo, con concepto de dinero como equivalente universal y no como bien de inversión y capitalización. Hoy en día la familia nuclear constituye la unidad básica de la organización social y política y es a la vez la unidad de producción y autoconsumo (Stuchlick: 1974) (Oyarce: *op. cit.*)

Los intentos de organizar y legislar al pueblo mapuche ofrecen resultados dudosos. La primera reforma agraria en Chile, que comenzó en 1928, con la ley de colonización y terminó en 1967 con la ley 16.640, no favoreció a las reducciones indígenas, pues permitió que el sistema de fundos vigentes se apoderara de terrenos

²Ver Mostny (1972).

pertenecientes a las comunidades en cantidad no determinada, aunque considerable. La segunda, entre los años 1964-70, pretendió crear grandes cantidades de pequeñas y medianas propiedades, estructuradas en diversas cooperativas con crédito y asistencia técnica eficiente y devolvió a las reducciones la cantidad de 1.443 hectáreas. En el período 1970-73 se devolvieron a las reducciones alrededor de 70.000 hectáreas, por acuerdos entre la Corporación de Reforma Agraria (CORA) y la Dirección de Desarrollo Indígena, así como también a través de medidas extra-judiciales. En 1972 se publicó la ley 17.729, que tuvo su origen en los Congresos Mapuches de Ercilla y Temuco. Durante estos años se creó el Instituto de Capacitación Indígena, se implementaron planes de alfabetización y becas escolares para niños mapuches y, a través de un proceso de sindicalización se logró el acceso a créditos y a centros de salud. A partir del último trimestre de 1973 la economía de subsistencia mapuche se ha hecho cada vez más dependiente de la economía nacional de mercado. En 1979 se dictó el D.L. número 2.568 que modifica la ley 17.729, en el cual se especifica que las comunidades indígenas se dividirán a petición de sus miembros, otorgándoseles títulos de propiedad individuales y que dejarán de ser consideradas tierras indígenas, e indígenas a sus ocupantes, en el momento de la división (Stuchlick: 1974) (Berdichewsky: 1975) (Oyarce: 1979) (Centros Culturales Mapuches: 1979).

La división de tierras y las posteriores consecuencias han sido consideradas negativas por parte de los mapuches (Centros Culturales Mapuches: 1980).

Hoy las reducciones enfrentan una serie de problemas que llegan a niveles críticos: explosión demográfica relativa, con la consecuente migración a los centros urbanos, debilitamiento del sistema comunitario de propiedad, destrucción de estructuras de parentesco y cambio de naturaleza de los líderes, pues se ha sustituido al cacique por el líder socio-político, intelectual o económico. Existe actualmente un bajo nivel de salubridad entre los mapuches, y sub-alimentación que trae como consecuencia una gran vulnerabilidad a las epidemias. La situación laboral muestra una relación tierra-ocupante desproporcionada que solo permite un régimen de subsistencia y un ingreso anual por familia que es el más bajo del país. La situación agrícola es similar: las tierras son insuficientes y de mala calidad, además que, debido al monocultivo, están altamente erosionadas. El uso de fertilizantes no es lo común y no hay empastadas artificiales, lo que da como saldo una disponibilidad de forraje nula y un mal estado sanitario animal (Ruiz Lammas: 1969) (Saavedra: 1972) (Stuchlick: 1974) (Berdichewsky: 1975) (Oyarce: 1979).

No obstante, se han mantenido tradiciones y expresiones típicas del pueblo mapuche, como son el lenguaje, que tiene plena vigencia en los contextos mapuches, su forma particular de religión, la que alcanza su máxima expresión en el *nguillatun*, ceremonia de rogativa que se realiza periódicamente y en la que toda la comunidad ruega a su(s) divinidad(es) para obtener buenas cosechas, mantener la buena salud y otros bienes (Alonqueo: 1979). En el desarrollo de ésta y otras ceremonias mapuches, así como en otros eventos de carácter no religioso, se ejecutan instrumentos musicales, con cantos y danzas.

I. Antecedentes sobre los Instrumentos Musicales Mapuches

Las fuentes para el conocimiento de la música mapuche podrían dividirse en cuatro grupos fundamentales: a) los escritos de cronistas, polígrafos, viajeros y soldados que dieron cuenta de costumbres y objetos musicales desde tiempos de la conquista hasta la primera mitad del siglo XIX; b) las descripciones sobre la música en obras científicas generales sobre la cultura mapuche, efectuadas a partir de la segunda mitad del siglo pasado; c) los trabajos sistemáticos referidos exclusivamente a la música y d) los estudios recientes sobre la música y los instrumentos musicales mapuches en un contexto musicológico³. Hemos considerado necesaria solamente la revisión cronológica de los trabajos pertenecientes a los dos últimos grupos, dado que en éstos se sintetizan los datos contenidos en los escritos agrupados en los dos primeros puntos. En esta revisión se dará cuenta en forma sucinta sobre la nomenclatura empleada y los puntos de vista de cada uno de los autores a que se haga referencia.

Una referencia obligada para el estudio de los instrumentos musicales mapuches son los trabajos de Carlos Isamitt (1887-1974), autor de numerosas obras didácticas y estudios sobre la música y danza mapuches realizados entre los años 1931-37, en los que hay datos importantes referentes a morfología, uso, función y características musicales de los instrumentos. Estudia la danza y sus características, la música y sus rasgos principales, los ritos mágicos como el *machitún*, *machilwun*, *rewetún*, *ngillatún* y su relación con la música y la danza, hasta los instrumentos musicales. Los instrumentos típicos mencionados por Isamitt son, entre los aerófonos, *trutruka*, *lolkín*, *küllküll*, *pifilka*, *pinkulwe*; el *kultrún*, membranófono de conotaciones mágicas, la *wada*, sonajero de uso chamánico, y el *künkülkawe*, arco musical. Entre los instrumentos que habrían sido adoptados, se refiere a la *corneta* de metal; el *yüllu*, pulsera de cascabeles; el *trompe* o birimbao metálico y el *charango* (*sic*), el cual, según este autor, no es considerado propio por los mapuches (Isamitt: 1934; 1935 a; 1935 b; 1937; 1938).

Carlos Lavín (1883-1962) menciona la *trutruka*, *colkín*, *troltrol* (clarín), *kul kul*, *pifilka*, *cultrín* (timbal) y *kinkekahue*, violín primitivo de dos cuerdas, según la explicación del autor.

Carlos Vega (1898-1966), dentro de su importante contribución musicológica al estudio de la música e instrumentos musicales criollos y aborígenes de América, clasifica y analiza tres instrumentos mapuches: la *trutruka*, trompeta natural recta supuestamente precolombina; *pifilka*, flauta vertical, y *kultrún*, timbal.

Eugenio Pereira Salas (1904-1979) transcribe opiniones de diversos autores. Según Frézier, viajero que estuvo entre los mapuches en 1710, los más importantes son *pifilka*, *kultrún* y *trutruka*. Fray A. Sors observó "tambores y cornetas", descritas como astas de buey con caña y "flautas y rabeles a la manera de violines con una sola cuerda" (Pereira: 1941). También se analizan los escritos de Guevara, quien propone que el instrumental mapuche estaría compuesto por *trutruka*, *cullcull*, *pincuhe*

³Para bibliografía sobre música mapuche y detalles sobre la morfología y características de los instrumentos musicales mapuches ver González (1982).

(flautín), *plaquín* (tambor), *huada* (sonajero), *cada cada* (conchas marinas) y *quincahue* (violín) (Pereira: *op. cit.*).

Jorge Dowling se refiere al *kultrún* como el primero de los elementos más importantes destinados a provocar los estados de trance en el chamanismo mapuche. Instrumento de complicada técnica de ejecución, según Dowling, adquiere connotaciones mágico-rituales junto a la *pifülka*, *trutruka* y *wada*. Otro instrumento acompañante del *kultrún*, en ciertas prácticas rituales, es el *juullu* (Dowling: 1970; 1971).

Entre los trabajos más recientes y un contexto musicológico en torno a los instrumentos musicales mapuches, se encuentran los de María Ester Grebe (1973; 1974 a; 1974 b; 1976), María Isabel Mena (1974) y Luis Merino (1974).

En un estudio de Grebe (1973) encontramos los resultados de una investigación realizada en algunas reducciones mapuches de la provincia de Cautín, Chile, acerca de uno de los más importantes instrumentos musicales mapuches como es el *kultrún*. Se expone en forma exhaustiva lo relacionado con las generalidades (área de difusión, clasificación), morfología (partes del *kultrún*, construcción, diseños de connotaciones cosmogónicas) ejecución (posiciones al tocar), aspectos musicales (esquemas rítmicos típicos, articulación, dinámica, ocasionalidad, combinaciones instrumentales) y connotaciones extramusicales (usos terapéuticos y religiosos) de este instrumento. Las dicotomías asociadas a la ejecución de algunos instrumentos musicales mapuches como el *kultrún*, *pifülka* y *trutruka*, son analizadas en otro estudio (Grebe: 1974 a), en el que se trata de la presencia del dualismo en la ejecución instrumental, lo que se evidencia a través de maneras particulares de combinar los instrumentos en una determinada ocasión. Por último, en un trabajo de organología arqueológica (Grebe: 1974 b), la autora menciona la *pifilka* como rasgo cultural distintivo de la cultura mapuche, además de proporcionar datos sobre las razones de su presencia en Chile, morfología, clasificación y uso.

María Isabel Mena (1974) describe y clasifica los instrumentos musicales de las culturas prehistóricas de Chile. Entre ellos están la *trutruka*, *lolkín* o *nolkín*, *kulkull*, *pifilka* simple y doble, siringa, o flauta de pan⁴, *kultrún* y *wada*, desempeñando estos dos últimos un importante papel en las prácticas mágicas de tipo medicinal.

El estudio de Luis Merino (1974) infiere de la obra del cronista Francisco Núñez de Pineda y Bascañán (cuyo manuscrito está fechado en 1673) la vida musical y organografía de los mapuches de los siglos XVI al XVIII. El enfoque del autor abarca tres puntos: a) nomenclatura mapuche del (los) instrumento (s); b) morfología y materiales de dichos instrumentos y c) empleo de éstos por los usuarios en la cultura. Los instrumentos mencionados aquí son los timbales *thunthunca* (actualmente denominado *kultrún*) y *rali culthun* (o *ralicultrún*), *kultrunka* (tambor de doble parche). Entre los aerófonos se mencionan la *trutruka*, *corneta*, *lolkín*, *pifilka*, *pinkulwe*, *pitucahue* (flauta de pan, llamada también *pilóilo*, de cinco agujeros) y *kulkull*. Se señala que todos los instrumentos nombrados estaban ya vigentes en el siglo XVI. Sin embargo, existían en esa época otros instrumentos no mencionados por Pineda, lo que quedó de manifiesto a través de la revisión de los escritos de otros cronistas, que son *huada*,

⁴No se proporciona nomenclatura del instrumento.

kadkawilla (esta última llamada antiguamente *colocolo*) y *künkülkawe*, vigente a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Se menciona el *trompe* como un instrumento adoptado a mediados del siglo XIX. Se señalan por último los instrumentos que morfológicamente no cambiaron con el tiempo: *kultrún* (aunque varió su uso), *wada*, *kadkawilla*, *kullkull*, *trutruka* y *pifilka* (sólo cambiaron los materiales de su fabricación).

Incluimos también los instrumentos mencionados por Pascual Coña (1974), los cuales son usados en las diferentes ceremonias y ocasiones no religiosas: *trutruka*, *kultrung*, *pifelka*, *loikiñ*, *kashkafilla*, *corneta* de *troltro*, *kullkull*, *pingküwe*, *kingkürkawe*, *kada* (conchas marinas), *wada* y *tambul* (tambor grande).

Después de efectuada esta revisión, hemos establecido un corpus de instrumentos musicales mapuches como antecedente para nuestro trabajo de terreno. En la siguiente relación consideraremos solamente las designaciones nativas de los instrumentos, para los cuales, por ser el mapuche una lengua no estandarizada, las formas de escritura son muchas y diversas (Salas: 1980)⁵.

a) aerófonos

- *trutruka* (escrito también *trutruca*)
- *corneta*
- *troltroklarín* (escrito también *troltro*, *troltrol*)
- *loikiñ* (escrito también *loikín*, *nolkin*)
- *kullkull* (escrito también *küllküll*, *kukul*, *cullcull*, *kulkull*)
- *pifülka* (*pifilka*, *pivilca*, *pivillca*, *pifelka*)
- *pinkulwe* (*pincuhe*, *pinküwe*, *pingküwe*)
- *pitucahue* o *piloilo* o *siringa*

b) membranófonos

- *kultrún* o *kawiñ-kurra* (*cultrún*, *cuntrun*, *culthum*, *rali cultrun*, *caquel cultrun*, *culthun*, *rali culthun*, *thunthunca*, *maucahue*, *kultrung*)
- *kultrunka* (*culthunca*)

c) idiófonos

- *kultrún*
- *wada* (*huada*, *huazá*)
- *kadkawilla* o *colocolo* o *jüullu* (*kaskawilla*, *kashkafilla*, *juullu*, *yüullu*)
- *kada* (*cada cada*)
- *trompe*

d) cordófonos

- *künkülkawe* (*kinkürkawe*, *kinkekawe*, *kingkürkawe*)

⁵En mayo de 1986 se realizó en la Pontificia Universidad Católica de Chile Sede Temuco, el "Encuentro para la Unificación del Alfabeto Mapuche", patrocinado por la Sociedad de Lingüística de Chile y bajo la coordinación de Arturo Hernández Salles. El resultado de esta jornada para la estandarización de la escritura del *mapudungun* fueron dos alfabetos paralelos: el llamado Alfabeto Unificado, propuesto por la Prof. María Catrileo, el Dr. Adalberto Salas y los lingüistas del Instituto Lingüístico de Verano, y el Alfabeto Ragileo, propuesto por el Prof. Anselmo Ragileo. Hemos seguido el Alfabeto Unificado para la escritura de los términos en lengua mapuche.

II. Metodología y Técnicas

1. Esta investigación se ha enmarcado dentro de la línea de la etnomusicología que pretende estudiar la música y sus características en sociedades ágrafas no derivadas de la cultura euro-occidental.

Puede haber dos tipos de acercamiento a la realidad de un área, los que son complementarios y que nos darán una visión integral de cualquier aspecto o fenómeno del área que enfoquemos, en este caso específico, lo relacionado con los instrumentos musicales mapuches. El primer tipo de acercamiento es desde el punto de vista de la cultura del investigador, denominado *ético*, dentro de cuya línea se utilizan categorías, conceptos, sistemas de explicación y técnicas propias de la cultura occidental. El segundo tipo de acercamiento es desde el punto de vista de grupo o cultura estudiada, denominado *émico*, en cuyo caso el investigador trata de descubrir las propias categorizaciones de los miembros de esa cultura, intentando aprehender la realidad como uno más de ellos, para explicitar los resultados de una determinada etapa de la investigación desde esa perspectiva (Sturtevant: 1968). Dentro de esta línea, se utilizan en este caso las clasificaciones y estratificaciones que hacen los propios mapuches de sus instrumentos y de las funciones de éstos en el contexto de su cultura.

Para los efectos del presente trabajo, hemos elaborado los conceptos operacionales correspondientes: *entenderemos por instrumentos musicales mapuches aquellos fabricados y usados solamente por los miembros de las comunidades mapuches en su contexto socio-cultural, con procedimientos y materiales propios y/o adaptados. La vigencia de ellos la determinará su uso actual y generalizado. Por otra parte, los instrumentos no vigentes serán aquellos que pudieran ser descritos por los miembros de las comunidades y considerados fuera de uso.*

2. Nuestro objetivo general es determinar la vigencia de los instrumentos musicales mapuches de la zona de la Araucanía a través de datos acerca del *tipo, uso y función* de los posibles instrumentos, así como señalar las razones de su posible vigencia, comparando los resultados del trabajo en las tres comunidades elegidas para la muestra.

Como objetivos específicos hemos podido comprobar y registrar a través de medios audiovisuales la existencia de instrumentos musicales en la tres comunidades que se indican, a partir de datos de primera mano proporcionados por el trabajo de terreno. Establecer, además, a través de la observación directa, las características físicas (morfología, dimensiones, fabricación, materiales) y musicales (ámbito, tesitura, y comportamiento musical) de los instrumentos; detalles acerca del uso (formas de ejecución, relación con los otros) y la función (dónde, por qué, quién y cuándo se interpretan). Finalmente clasificarlos, analizar y confrontar los datos obtenidos para establecer grados de igualdad, semejanza o divergencia entre los resultados correspondientes a las tres zonas.

3. Se ha tomado la comunidad mapuche como la unidad operacional de muestra para la investigación. Metodológicamente se han elegido tres comunidades de la zona de la Araucanía en base a los siguientes criterios:

a) *Geográfico-ecológico*: se ha seleccionado una comunidad por cada una de las tres zonas ecológicas, a saber: Cordillera de los Andes, Depresión intermedia y Cordille-

ra de la Costa. Las tres zonas ecológicas se han dividido a su vez en: zona norte (provincia de Malleco), zona central (provincia de Cautín) y zona sur (provincia de Valdivia). De acuerdo a esto, tenemos:

- una comunidad de la costa-zona norte: Quetrahue;
- una comunidad de la depresión intermedia-zona central: Roble Huacho;
- una comunidad de los Andes-zona sur: Kachím

b) *Socio-cultural*: El grado de contacto se ha tomado con criterio metodológico. La hipótesis de trabajo es que a mayor contacto de una comunidad mapuche con la sociedad global, existe menos vigencia, desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo, de los patrones culturales tradicionales. En este caso, de un rasgo de la cultura material, como son los instrumentos musicales. El grado de contacto lo hemos medido a través de la siguiente pauta:

- i) ubicación de la comunidad;
- ii) distancia y número de habitantes del centro urbano más cercano;
- iii) existencia de medios de locomoción y posibilidades de acceso desde y hacia los centros urbanos;
- iv) existencia de escuela dentro de la comunidad, antigüedad, número de alumnos, profesores y cursos;
- v) existencia de grupos formales determinados por el contacto.

Operacionalmente se asignaron valores a cada punto de esta pauta y, de acuerdo a ella, la comunidad de Roble Huacho presenta el grado más alto de contacto, Quetrahue el grado intermedio y Kachím el grado más bajo⁶.

c) *Cultural*: Se ha tomado el *nguillatún* como la unidad de referencia, pues es un fenómeno netamente mapuche, reconocible y delimitable, por ello que constituye su máxima expresión como cultura y en él se practican, si no todas, la mayoría de sus

⁶ *Comunidad de Roble Huacho*: i) provincia de Cautín, comuna de Temuco, distrito de Temuco. Formada por las reducciones 1. Vicente Alonqueo; 2. Juan Mariqueo; 3. Gregoria Toro vda. de Huilcaleo; 4. Juan Huaiquil. Viven en ella 150 familias, lo que hace un total de aprox. 750 personas; ii) ubicada a 16 kms. al SE de Temuco, de 220.000 habitantes; iii) 8 microbuses diarios ida y vuelta; iv) Escuela Misional Obispado de la Araucanía, fundada en 1920. Matrícula de 250 alumnos de primero a octavo básico, con 10 profesores; v) Centro cultural, Centro de Remolacheros, Centro de Padres y Apoderados, Comité de Madres de Niños Desnutridos.

Comunidad de Quetrahue: i) Provincia de Malleco, comuna de Lumaco, distrito de Lumaco. Conformada por una reducción: Coña Raimán. Viven en ella 60 familias, lo que hace un total de aprox. 300 personas; ii) ubicada a 24 kms. al NO de Traiguén de 11.294 habitantes; iii) 5 microbuses diarios ida y vuelta; iv) Escuela Fiscal fundada en 1977. Matrícula de 60 alumnos de primero a sexto básico, con 7 profesores; v) Centro Cultural Quetrahue.

Comunidad de Kachím: i) provincia de Valdivia, comuna de Panguipulli, distrito de Liquiñe. Conformada por la Reservación Alberto Queupumil. Zona fronteriza sin título de Merced. Viven en ella 60 familias, lo que hace un total de aprox. 320 personas; ubicada a 105 kms., al NE de Panguipulli de 7.665 habitantes; iii) un microbús diario hasta Liquiñe, pueblo a 5 kms. de Kachím; iv) Escuela Fiscal fundada en 1970. Matrícula de 20 alumnos de primero a quinto básico, con un profesor; v) Centro Artesanal, Conjunto Folklórico.

expresiones musicales y coreográficas⁷, en las que obviamente deben estar presentes sus instrumentos musicales. Para determinar la relación existente entre el *ngüllatún* y los instrumentos musicales, hemos elaborado la siguiente pauta:

- i) existencia de *ngillatuwe* (o lugar sagrado donde se realiza el *ngüllatún*) dentro de la comunidad;
- ii) periodicidad del *ngüllatún* en la comunidad;
- iii) fecha del último *ngüllatún*;
- iv) instrumentos presentes en el último *ngüllatún*⁸.

4. Las técnicas utilizadas en el trabajo de terreno han sido pautas de observación y entrevistas, observación participante, grabación de las características musicales de cada instrumento, fotografías de cada uno por separado y con su (s) intérprete (s), registro de datos en forma manuscrita, comprobación de la información por medio de entrevistas seriadas, cruzamiento de datos, dibujos y explicaciones de los miembros de las comunidades acerca de los instrumentos.

III. Descripción de los resultados

Esta investigación se llevó a efecto entre agosto de 1980 y marzo de 1981 en tres comunidades mapuches de la zona de la Araucanía: comunidad de Roble Huacho, provincia de Cautín, comuna de Temuco; comunidad de Quetrahue, provincia de Malleco, comuna de Lumaco y comunidad de Kachím, provincia de Valdivia, comuna de Panguipulli. Después de reconocer el terreno y establecer contacto con los informantes, se procedió a registrar los siguientes instrumentos:

A. Comunidad Roble Huacho.

1. Instrumentos musicales mapuches vigentes:

1. *Trutruka*. Existen dos tipos:

1.1. Fabricadas de coligüe (m: ringi. c: chusquea coleu)⁹, de aproximados 2 metros de longitud y de 2 a 3 cms. de ancho, con pabellón de cuerno de vacuno en el extremo, amarrado con lana, con el tubo forrado en tripa de caballo. Se ejecuta apoyada en el suelo y es exclusivamente de uso masculino. Es un instrumento solista, combinable con cualquiera de los otros en ceremonias y ocasiones no religiosas.

1.2. Fabricadas de cañerías de fierro, de igual longitud que la anterior, pero más delgada. Se practica un corte transversal en el extremo superior del tubo a manera de embocadura, mientras que en el inferior se amarra un asta de vacuno (*müta mansun*) con cuero, como pabellón.

⁷Ver Coña (1974), Alonquco (1979), Grebe (1974a).

⁸*Roble Huacho*: i) hay *ngillatuwe*; ii) cada 4 años; iii) abril de 1980; iv) 1. *trutruka* (colive y cañería de fierro); 2. *piñülka*; *kultrung*; *kadkawilla*; *Quetrahue*: i) hay *ngillatuwe*; ii) cada 4 años; iii) marzo de 1980; iv) 1. *trutruka* 2. *kullkull*; *piñülka*; 4. *kultrung*; *kadkawilla*.

Kachím: i) hay *ngillatuwe*; ii) cada 2 años; iii) 1976 (los dos últimos *ngüllatun* no se efectuaron); iv) 1. *trutruka*; 2. *corneta*; 3. *nolkin*; 4. *piñülka*; 5. *kultrung*.

⁹m. = denominación mapuche.

c. = denominación científica.

Tiene la misma función y uso que la anterior, aunque una menor sonoridad.

2. *Pifüllka*. Fabricada de linge (m. linge. c: persea linge). El único orificio se perfora con fierros calientes de tres diferentes diámetros. Mide aproximadamente 25 cms. de longitud, 6 cms. de ancho por 1,5 de alto. Dentro del conjunto instrumental tiene una función rítmica y es tocado en toda ocasión, sea o no religiosa, por un número de dos o más ejecutantes hombres.
 3. *Kultrung*. Plato de madera cerrado con cuero de cabrito (*trelke kapüra*). Tiene objetos dentro, por lo que es usado también como sonajero. Es un instrumento de *machi*, pero puede ser tocado por cualquier persona en ocasiones no religiosas. Existen diferentes diseños (*wiring-kultrung*) pintados en el cuero de los *kultrung*.
 4. *Kadkawilla*. Sonajeros de hierro esféricos amarrados a un cuero en número de 4 ó 5. Cada esfera tiene en su interior una piedrecilla, la que produce el sonido junto al entrechoque de las esferas al agitarlas. La *machi* la toca sola y junto al *kultrung*, sosteniéndola en la misma mano que el percutor (*trepukultrungwe*). Puede ser usada por cualquier persona en situaciones no religiosas.
 5. *Wada*. Calabaza (m. wada. c. cucurbita máxima) rellena con arvejas o piedrecillas. Se perfora por un lado, se le extraen las semillas, se llena con las piedrecillas y se cierra con un trozo de madera que sirve de mango. Es un instrumento de *machi*, usado solo y junto al *kultrung* en ceremonias curativas.
 6. *Trompe*. Fabricado con cuerpo de alambre y lengüeta de acero templado, la que es remachada al cuerpo. Son fabricados por los tocadores o artesanos de la comunidad y también traídos desde fuera. No interviene en el conjunto instrumental ni en los eventos religiosos colectivos. Se considera que su uso ha decrecido en los últimos veinte años.
1. *Instrumentos no vigentes:*
1. *Kullkull*. Cuerno de vacuno con un corte en el extremo a manera de embocadura. Se usaba para llamadas y cumplía una función de apoyo rítmico.
- B. *Comunidad Quetrahue.*
- i) *Instrumentos vigentes:*
1. *Trutruka*. Existen dos tipos:
 - 1.1. Fabricadas de colive, recta, de 2 metros de longitud y 3 cms. de diámetro en su parte más ancha, con un asta de vacuno como pabellón. Se embarrila con lana y se forra el tubo con tripa de caballo. Se practica un corte diagonal en el extremo superior del tubo a manera de embocadura.
 - 1.2. Fabricadas de cañería de fierro, recta, de 2 metros de longitud y 1,5 cms. de diámetro en toda su extensión. Tiene un pabellón de asta de vacuno apretada a la cañería con una goma para que no escape el aire.

- 1.3. Fabricadas de cañería de fierro, con forma espiral. Tiene pabellón y embocadura similares a la anterior. Es el tipo de *trutruka* más difundido en la región y, al igual que las otras, se usa indistintamente en ocasiones religiosas y no religiosas como solista y como parte del grupo instrumental. Según los usuarios, la forma espiral del tubo ha sido adoptada por razones de comodidad para el transporte. También cumple funciones como instrumento de llamada.

La *trutruka*, junto al *kultrung* y *pifüllka*, es considerada uno de los instrumentos más importantes desde el punto de vista ritual y religioso. La *trutruka* de colibe (1.1.) es señalada como la más auténtica y sonora. Ha perdido vigencia fundamentalmente por falta de materia prima –el colibe– para su construcción.

2. *Kullkull*. Existen de dos tipos, según la posición de la embocadura:

- 2.1. Con embocadura terminal y

- 2.2. Con embocadura lateral.

En ambos casos consiste de un cuerno de vacuno de aproximadamente 30 cms. de longitud y 12 cms. de diámetro en su parte más ancha, que se va estrechando hacia el extremo de la embocadura. No participa en los bailes de *machi* (o *machi purun*). En las distintas ceremonias chamánicas se usan la *trutruka*, *pifüllka* y *kultrung*, no así el *kullkull* que se reserva para las ocasiones festivas y para ciertas secciones del *ngillatun*. Es indispensable en las ceremonias exclusivamente masculinas relacionadas con el juego del *palin* (juego de la chueca), llamadas *ngechal-palife* (dar ánimo a los jugadores). El *kullkull* cumple también una importante función como instrumento de llamada.

3. *Pifüllka*. Instrumento principalmente ritual, sigue en importancia al *kultrung* y *kadkawilla*. Usado por los ayudantes de la *machi* o *yegülfe*, es poco común que se ejecute en ocasiones no religiosas. Fabricado principalmente de lingüe, posee una función rítmica en el conjunto.
4. *Kultrung*. Llamado *kawiñ-kura* por la *machi*, es un plato (*rali*) de madera de laurel. (m. triwe; c. pavonia sempervirens o laurelia aromática) o álamo, tapado con un cuero de cabrito (*trelke-kapüra*) que se amarra con tiras del mismo cuero o crin de caballo y se percute con una baqueta de colibe forrada en lana por un extremo o bien con dos palos. Los diseños pintados sobre el cuerpo del *kultrung* resumen la representación mapuche del universo. En las líneas cruzadas se ocupa solamente el color rojo, mientras que en los soles, estrellas o culebras que se suelen pintar se usa el color café (resultante de una combinación de sangre y hollín) y el negro. Se le introducen objetos dentro, por lo que cumple también función de sonajero al agitarlo la *machi* sobre su cabeza. Dichos objetos son los *likan* o piedras transparentes (cuarzo lechoso); una *kadkawilla*; semillas que espantan el mal; cuatro pedacitos de colibe en los que están talladas cuatro pezuñas de caballo para que el espíritu del *wekufe* de la *machi* (ente sobrenatural que ayuda a ésta en el trance ritual) tenga mayor agilidad para desplazarse y plata para que haya abundancia. Todos estos objetos se vacían general-

mente en la tumba de una *machi* fallecida, pues actualmente no las entierran con sus instrumentos musicales y otros objetos rituales como ocurría antes. Las *likan* son consideradas las piezas más valiosas, pues tienen múltiples usos: la *machi* maestra entrega a las nuevas *machi* algunos *likan* que ella tiene y que "...están en comunicación con los de adentro del *kultrung*..." (Raimán: 1980). En el *machitun*, ceremonia de curación de enfermos, el *likan* "viaja" y vuelve con noticias sobre la recuperación del enfermo. La *machi* procede a poner un *likan* sobre el cuero del *kultrung* y canta junto a él. Si el *likan* se desplaza hacia arriba siguiendo la cruz dibujada en el cuero, el enfermo sanará; si se aparta de las líneas, baja o no se mueve, el enfermo (*kultran*) morirá y se irá a *llaima* o *lafken*. Los objetos mencionados son introducidos en el *kultrung* por el artesano que lo construye (*kultrungfe*) en la ceremonia llamada *münul-kultrung*, que se celebra siempre antes del mediodía y entre dos o más personas.

Este instrumento es tocado por la *machi* o los *tayültufe* (tocadores de *kultrung*) en las fiestas religiosas o *kamarikun*. Antiguamente sólo la *machi* podía tenerlo en su poder, al igual que la *kadkawilla* y *piñüllka*, pero hoy puede tocarlo cualquier persona en ocasiones no religiosas.

5. *Kadkawilla*. Está compuesta de sonajeros de hierro esféricos, en número de cinco o seis, dispuestos en hilera en una cinta de cuero de vacuno o caballo. Es un instrumento de *machi*, tocado junto al *kultrung* en todas las ceremonias chamánicas, pero puede ser tocado por otras personas en situaciones no religiosas. Es fabricada fuera de la comunidad, aunque existen artesanos dentro de ella.
 6. *Trompe*. Fabricado con un cuerpo de alambre y lengüeta de acero, es tocado generalmente por los hombres como un instrumento de diversión. Se sostiene el cuerpo entre los dientes mientras que la lengüeta vibra entre los labios, pulsada por el índice de la mano derecha hacia adentro. No interviene en el conjunto instrumental.
2. *Instrumentos no vigentes:*
1. *Piloiloy*. Se denomina así a un tipo de flauta de pan de greda, coliwe, laurel, lingue o mañío (m. mañiu; c. saxegothea conspicua y podocarpus chilina), con cuatro o cinco agujeros. Era muy usado como instrumento de entretenimiento por los pastores y se considera fuera de uso aproximadamente desde la década del 50.
 2. *Palkin*. Consistía en un tubo angosto y corto de una planta naturalmente hueca a la que se le agregaba un cuerno de vacuno como pabellón y se le practicaba un corte en el extremo superior a la manera de embocadura. Se tocaba aspirando y era usado como instrumento solista en toda ocasión.
 3. *Kinkelkawe*. Se le llamaba así a un arco de coliwe cuyos dos extremos estiraban una guía o cuerda de paupawén. Se pulsaba la cuerda con un dedo o palito y la boca puesta en uno de los extremos actuaba como caja de resonancia.
 4. *Kuivitum*. Consistía en una fuente de madera puesta boca abajo en una batea a medio llenar de agua, que se percutía como el *kultrung*. Antiguamente este

último era usado con fines exclusivamente sagrados y, por esta razón, se recurría al *kuivutum* en ocasiones festivas.

C. Comunidad Kachím

1. Instrumentos vigentes:

1. *Trutruka*. Fabricada de colibe de 6 a 7 metros de largo y 10 cms. de diámetro en su parte más ancha. Tiene una embocadura lateral abierta en un costado del tubo, a 60-70 cms. del extremo superior. El pabellón es un cono en forma de bocina fabricado con mimbre y nocha (m. ñocha; c. bromelia o fascicularia landbeckii). El colibe se parte por la mitad, se ahueca el interior y se vuelven a juntar las dos partes, embarillándose con lana y/o nocha. Al tocarla, se apoya en algún punto a la altura de la cabeza del ejecutante y se prepara, como todas las trompetas y flautas de madera, introduciendo agua en el tubo para que éste se hinche y evitar las filtraciones de aire. Es, junto al *kultrung*, uno de los instrumentos más importantes en el *ngillatun* (o "junta") y su ejecución se considera muy difícil debido a las dimensiones y a la cantidad de aire necesaria para hacerlo.
2. *Corneta*. Se fabrica de colibe y es de menores dimensiones que la *trutruka*, alcanzando un largo máximo de 3 metros. Tiene un pabellón de cuerno de vacuno en el extremo inferior del tubo y embocadura terminal en el extremo superior. Es un instrumento más fácil de interpretar que la *trutruka* y mucho más difundido en esta región. Antiguamente era el instrumento del *werken* o mensajero que recorría el territorio llamando al *ngillatun*.
3. *Nolkin*. Instrumento hecho de una planta naturalmente hueca que crece en el verano, llamada nolkin (m. nolkin; c. senecio otites). Como embocadura tiene un corte en el extremo superior y ocasionalmente una boquilla que se fija a la abertura. Tiene un cuerno como pabellón y mide aproximadamente 1-1,3 metros de largo. Se toca aspirando y es usado en toda ocasión como solista dentro del conjunto.
4. *Pifüllka*. Flauta de raulí (m. ruili; c. nothofagus procera) o alerce (m. lawal; c. fitzroya patagónica). En el conjunto es un instrumento que cumple funciones rítmicas tocada en pares. Tiene salientes a los costados para poner un colgador de lana y una tapa (también de lana) para el único orificio.
5. *Pingkullwe*. Flauta transversa de colibe con cuatro agujeros de digitación y uno de embocadura, que se toca orientado hacia la izquierda. Mide aproximadamente 30 cms. de largo por 3 de diámetro. El colibe se perfora hasta dejarlo hueco y luego se hacen los orificios con alambre caliente para lubricarlo finalmente por dentro con grasa de gallina. Es un instrumento melódico solista y se combina con los otros en ocasiones religiosas y no religiosas.
6. *Piloilo*. Flauta de pan, puede ser de piedra, greda, colibe o madera, de 8-10 cms. con cuatro o cinco agujeros. Se fabrica de una sola pieza. Actualmente ha disminuido su uso considerablemente.

7. *Kultrung*. Plato de madera de tepa o laurel, tapado con cuero de cabrito o caballo, que se percute con una baqueta. Desde hace algunos años se ha perdido el uso de los diseños pintados en el cuero, en los cuales se usaban los colores rosa, azul (que pide buen tiempo) y verde (color del laurel usado por la *machi*). No cumple la función de sonajero¹⁰.
 8. *Makawa*. Denominado también *kakel-kultrung*, es un tambor de doble parche, fabricado de laurel o lingue, de 23-27 cms. de alto por 20-24 cms. de diámetro. Se vacía el tronco hasta dejarlo de aproximadamente 1 cm. de espesor y luego se cubre con dos cueros de vacuno, cabrito o caballo por ambos lados, que se amarran uno al otro. Se ejecuta colgado del cuerpo y percutiendo uno o los dos parches con baquetas de mimbre o coliwe. No es lo usual efectuar diseños en los cueros de este instrumento. Aunque era el instrumento de los *ngelpin* o antiguos adivinos en sus prácticas mágicas, se ha usado siempre para ahuyentar animales que provocan daño en los terrenos sembrados: una persona toca el instrumento y canta (“romancea”) mientras otras van agitando ramas de canelo (m. foye; c. drymis winteri). Frecuentemente acompaña el canto solista y también participa en el grupo instrumental en ocasiones festivas. Es común que un tocador de *makawa* toque también la *wada*.
 9. *Wada*. Sonajero de calabaza, es llamado también guaripola. La calabaza se abre para extraer las pepas o semillas, se le introducen arvejas, piedrecillas o granitos secos de coral del paupawén y luego el orificio se tapa con un palito que sirve de mango para agitarla. Era usado por la *machi* junto al *kultrung* en ceremonias curativas, como el *machitun* (rito nocturno para enfermedades graves) y el *lawentuchen* (rito diurno para enfermedades leves), donde junto a los dos instrumentos mencionados se efectúa un toque de cuchillos o *triviutukuchillun*.
 10. *Trompe*. Tiene cuerpo de alambre y lengüeta (*küwenel-trompe*) de acero. Después de usado se guarda en una armazón de madera (*wanküll-trompe*) en la cual está moldeada su forma para no dañar la lengüeta. Antiguamente lo fabricaban los plateros o artesanos de objetos de plata y actualmente los propios tocadores (*trompetufe*), aunque los miembros de la comunidad coinciden en que su uso ha decrecido notablemente en los últimos 30 años. Es considerado el instrumento del amor, pues los hombres lo usan para despertar el sentimiento amoroso en las mujeres.
2. *Instrumentos no vigentes:*
 1. *Kullkull*. Fabricado de un asta de vacuno, no era considerado un instrumento musical sino solo de llamadas.
 2. *Kadkawilla*. Sonajeros de hierro sujetos a una correa de cuero. Era traída a la comunidad desde Argentina y otras regiones de Chile y era usada por la

¹⁰En Kachím se registraron dos instrumentos afines al *kultrung*: 1. *wutra-kultrung*: (NF = Wútra-kultrún) es el mismo *kultrung*, al cual se le han hecho—de la misma pieza que el plato de madera—cuatro patitas para posarlo en el suelo. La traducción aproximada es “*kultrung* de pie”.

2. *chemchüllkawe*: (čemčüllkáwe) el plato de madera es alargado en forma de canoa, de 30-35 cms. de largo por 10-15 cms. de ancho y 8-12 cms. de alto.

machi o puesto en los aperos del caballo en los *ngillatun*. Está fuera de uso desde hace aproximadamente 35 años.

3. *Paupawen*. Consistía en un arco de colibe con los dos extremos unidos por la guía o cuerda del paupawén. La cuerda se pulsaba con un dedo, actuando la cavidad bucal como caja de resonancia. En esta región es considerado como "...el verdadero y original *trompe* mapuche..." (Queupumil: 1980). No está en uso aproximadamente desde la década del 50.

Después de dar cuenta de los instrumentos registrados, podemos establecer que los siguientes poseen un mayor o menor grado de vigencia en las tres comunidades mapuches en cuestión.

Cuadro N° 1

1. Trutruka (NF: t^r u t^r ú ka)¹¹.
 - 1.1. de colibe, recta, embocadura terminal.
 - 1.2. de cañería de fierro, recta, embocadura terminal.
 - 1.3. de cañería de fierro, espiral, embocadura terminal.
 - 1.4. de colibe, recta, embocadura lateral.
2. Corneta (NF: kornéta).
3. Nolkín (NF: nolkín).
4. Kullkull (NF: ku λ kú λ).
 - 4.1. de embocadura terminal.
 - 4.2. de embocadura lateral.
5. Pingkullwe (NF: pinkú λ we).
6. Pifüllka (NF: pifū λ ka).
7. Piloilo (NF: pilóilo).
8. Kultrung (NF: kult^rún) o kawíñ-kura (NF: kawín-kúra).
9. Makawa (NF: makáwa).
10. Kadkawilla (NF: ka ø ka wi λ a).
11. Wada (NF: wá ø a).
12. Trompe (NF: trómpe).

Clasificación

Los criterios de clasificación del sistema de Hornbostel y Sachs (1914) se han establecido tomando en cuenta la naturaleza de los instrumentos, divididos en cuatro grupos fundamentales: idiófonos (cuyos sonidos son producidos por la sustancia misma del instrumento), membranófonos (en los que el sonido se produce al excitar membranas en tensión), cordófonos (en los que el sonido lo produce la excitación de cuerdas tensas) y aerófonos (en los que el sonido es producido por una columna de aire). Otros criterios clasificatorios están basados en el modo de ejecución y detalles de forma, ubicación de la columna de aire, cuerdas o membranas y otros. Los aerófonos están divididos genéricamente en trompetas naturales y flautas. La diferencia entre ambos tipos consiste en que, en las trompetas, la columna de aire pasa por los labios vibrantes del ejecutante, mientras que en las flautas el aire es dirigido contra un borde afilado. (Vega: 1946) (Grebe: 1971) (Coba: 1978).

¹¹NF = notación fonética.

Cuadro N° 2

**INSTRUMENTOS MUSICALES MAPUCHES REGISTRADOS
EN LAS TRES ZONAS**

	Comunidad Roble Huacho prov. Cautín	Comunidad Quetrahue prov. Malleco	Comunidad Kachím prov. Valdivia
Instrumentos vigentes	1. Trutruka	1. Trutruka	1. Trutruka
	1.1. de coliwé, recta	1.1. de coliwé, recta	2. Corneta
	1.2. de cañería de fierro, recta	1.2. de cañería de fierro, recta	3. Nokin
	2. Pifüllka	1.3. de cañería de fierro, espiral	4. Pifüllka
	3. Kultrung	2. Kullkull	5. Pínkullwe
	4. Kadkawilla	2.1. con embocadura terminal	6. Piloilo
5. Wada	2.2. con embocadura lateral	7. Kultrung	
6. Trompe	3. Pifüllka	8. Makawa o kakel	
	4. Kultrung o kawiñkura	9. Wada	
	5. Kadkawilla	10. Trompe	
	6. Trompe		
Instrumentos no vigentes	1. Kullkull	1. Palkin	1. Kullkull
		2. Piloilo	2. Kadkawilla
		3. Kinkelkawe	3. Paupawen
		4. Kuivitun	

Entre los instrumentos musicales mapuches vigentes en las tres zonas estudiadas se encuentran:

- cuatro trompetas naturales, divididas a su vez en recta y espiral con embocadura terminal (soplada y aspirada) y recta con embocadura lateral, además del cuerno de embocadura terminal y lateral;
- tres flautas, una transversa con orificios de digitación, una vertical, cerrada aislada y una flauta de pan;
- dos membranófonos de golpe directo, un timbal que también es sacudido y un tambor de doble parche cilíndrico;
- dos idiófonos sacudidos, una sonaja de soga en hilera y una sonaja de vaso y
- un idiófono, birimbao heteroglota (Véase cuadro N° 3).

Hay que mencionar también un cordófono, arco musical simple, sin resonador, pulsado con un dedo o plectro, considerado no vigente.

Cuadro N° 3









**CLASIFICACION DE LOS INSTRUMENTOS
SEGUN EL SISTEMA DE HORNBOSTEL & SACHS**


Instrumento	Clasificación decimal	Descripción
Trutruka	423.121.1	Trompeta natural, tubular o en forma de tubo, longitudinal o con embocadura terminal, recta
	423.122.1	Trompeta natural, tubular, transversa, recta trompeta natural, tubular, longitudinal, espiral
Corneta	423.121.1	Trompeta natural, tubular, longitudinal, recta
Nolkin	423.121.1	Trompeta natural (aspirada), tubular, longitudinal, recta
Kullkull	423.121.21	Trompeta natural, tubular, longitudinal; cuerno (curvo), sin boquilla
	423.122.21	Trompeta natural, tubular, transversa; cuerno (curvo), sin boquilla
Pifüllka	421.111.21	Flauta de filo, sin canal de insuflación, longitudinal, aislada, cerrada en su base, sin orificios de digitación
Pinkullwe	421.121.12	Flauta de filo, sin canal de insuflación, transversa, aislada, abierta, con orificios de digitación
Piloilo	421.112.2	Flauta de filo, sin canal de insuflación, flauta de pan, cerrada en su base
Kultrung	211.11	Membranófono; timbal de golpe directo, semiesférico o con forma de plato, independiente
	212.11	Membranófono; timbal de golpe indirecto, sacudido, semiesférico, independiente
Makawa	211.212.1	Membranófono; tambor de golpe directo, tubular, cilíndrico, de dos cueros, independiente
Kadkawilla	112.111	Idiófono de golpe indirecto, sacudido; sonaja de sogas en hilera
Wada	112.13	Idiófono de golpe indirecto, sacudido; sonaja de vaso o receptáculo con objetos en su interior
Trompe	121.221	Idiófono punteado, en forma de marco; birimbao, heteroglota, independiente

Análisis musical

Para la tarea de la transcripción musical hemos seguido un trabajo que adapta los signos convencionales usados por George List, Bruno Nettl, Bela Bartók y Zoltan Kodaly. La tabla con estos signos es la siguiente:

Tabla 1

	= sonido de altura indeterminada.
	= sonido más alto que lo indicado.
	= sonido más bajo que lo indicado.
	= arrastre tonal, con desvío tonal análogo a una apoyatura.
	= glissando recto.
	= alargamiento de la duración indicada.
	= abreviación de la duración indicada.
	= división de mensura que no implica un esquema de acentuaciones determinadas.
$\frac{6+9}{8}$	= alternancia métrica (6/8 y 9/8).

Desde el punto de vista físico, las trompetas naturales son tubos acústicos abiertos y se comportan como tales¹². La *trutruka* de embocadura lateral registrada en Kachím es la tesitura más grave. El ámbito del instrumento se ha señalado con el signo  para las notas reales y para las alturas alcanzadas por glissandos. La organización tonal del trozo musical transcrito está dada por notas desde la cuadrada a la corchea en orden decreciente de importancia (Véase Apéndice I).

EJ. 1

Las *trutruka* de fierro y de colive registradas en Roble Huacho son cerca de una octava más agudas que la anterior. También se observa que el instrumento de fierro es aproximadamente una cuarta justa más aguda que la de colive.

EJS. 2 y 3

La *trutruka* de fierro espiral registrada en Quetrahue está en una tesitura intermedia entre las registradas en Roble Huacho y Kachím.

EJ. 4

Sabemos que la tesitura de estos instrumentos obedece a una relación entre el largo y el ancho del tubo. Se ha observado que los miembros de las comunidades siguen un

¹²En los tubos acústicos abiertos, la formación de armónicos es de tipo simétrico, por lo cual se generan todos éstos, cuyas respectivas longitudes de onda son $2L/1, 2L/2, 2L/3...2L/n$. Las frecuencias correspondientes son $1 \times 340/2 L, 2 \times 340/2 L, 3 \times 340/2 L...n \times 340/2 L$. (Pérez Miñana: 1969).

patrón fijo en la construcción de instrumentos en cuanto a dimensiones y materiales, por lo cual todas las *trutrukas* registradas se ajustan a la tesitura de alguno de los ejemplares-tipo descritos, con una variación máxima de tercera.

Es común a tres tipos de *trutruka* descritos, la organización tonal básica es de terceras menores. Si transportamos la ordenación tonal de los tres instrumentos a Do, tomando como base el eje de reposo, tenemos:

EJ. 5

A modo de comparación, se transcribe un ejemplo musical tomado del Archivo Sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (AUC), grabado en 1958 en la provincia de Cautín. Se trata de una *trutruka* de colibe que presenta también una ordenación tonal de terceras menores y notables semejanzas con la *trutruka* del ejemplo N° 3 en ámbito y tesitura.

EJ. 6

La *corneta* y el *nolkin* registrados en Kachím presentan características similares entre sí, al igual que la *trutruka* de fierro espiral de Quetrahue, por cuanto la organización tonal de estos instrumentos corresponde a una triada mayor.

EJS. 7 y 8

A modo de comparación, transcribimos trozos de un toque de corneta metálica que, como se sabe, fue adoptada por los mapuches y produce también música de tres sonidos.

EJS. 9 y 10

Esta ordenación trifónica (ejemplo musical 10) está presente no sólo en la música occidental como un elemento fundamental del sistema armónico, sino también en otras culturas musicales indoamericanas del área andina. Atacameños, calchaquíes, maticos, chanckas, jívaros, aguarunas, shwaras y culturas prehispánicas del área maya presentan características trifónicas en sus expresiones musicales vocal-instrumentales (Aretz: 1976)¹³.

Como se ha dicho, el *kullkull* es considerado por los mapuches como un instrumento musical y de llamada. Un ejemplo del comportamiento de este instrumento en su función de llamada lo tenemos en la transcripción de un toque de reunión para un *kon künü ngillatún* nocturno, en la víspera del juego de *palin* (Véase ejemplo 11). La función del *kullkull* en el conjunto instrumental mapuche es esencialmente rítmica, ya que no es un instrumento melódico, como son la *trutruka*, *corneta* y *nolkin*. Tocado

¹³En un estudio reciente (Alvarez: 1974), la cultura mapuche ha sido incluida en el área musical trifónica en base al análisis de un trozo vocal planteado sobre la triada menor, transcrito por Félix de Augusta (1911), aunque aparentemente la muestra resulta insuficiente para tal afirmación.

solo (Véase ejemplo 12) o pareado, el apoyo rítmico al resto del grupo es constante y sin una relación métrica regular con éste, produciéndose una compleja polimetría (Véase ejemplo 13). La relación tonal entre dos o más *kullkull* puede ser de unísono, segundas o terceras indistintamente. En cuanto al tono lo fundamental del instrumento, depende del tamaño del asta de vacuno de que está construido. El *kullkull* más grave registrado produce un Fa (primer espacio, llave de Sol) y el más agudo un Do (tercer espacio, llave de Sol) encontrándose todos los demás en alturas intermedias (Véase ejemplo 14).

EJS. 11 - 12 - 13 - 14

Las tres flautas registradas son *pifüllka*, *pinkullwe* y *piloilo*. La *pifüllka*, presente en las tres zonas, tiene características especiales en Quetrahue, pues su sonido fundamental es cerca de una octava más alta que en las otras dos regiones, debido al menor tamaño y también a que el orificio del instrumento se extiende sólo hasta la mitad de su longitud. En las otras dos zonas, la *pifüllka* es de mayor tamaño y la profundidad del orificio abarca casi toda su longitud. Las alturas extremas de la *pifüllka* en las tres zonas son:

EJ. 15

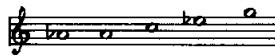
A usar la *pifüllka* pareada, en el conjunto, los tocadores prefieren una relación interválica aproximada de terceras entre éstas (Véase ejemplo 16). El fenómeno de la producción de armónicos en este instrumento es un rasgo distintivo que adquiere diferentes características según el ejecutante. Transcribimos un toque de *pifüllka* tomando en cuenta el sonido fundamental (a) y también considerando los sonidos armónicos producidos por el instrumento (b) (Véase Ej. 17)

EJS. 16 y 17

La flauta de pan o greda o *piloilo* solo se ha registrado en Kachím y su uso en el conjunto instrumental es esencialmente rítmico (Véase ejemplo 18). El presente ejemplar posee cuatro orificios, de los cuales los dos más graves están dañados y no producen ningún sonido. A partir de la ordenación interválica de los dos orificios agudos y a la profundidad de los otros dos, suponemos para estos últimos una ordenación de terceras¹⁴. (Véase Ej. 19).

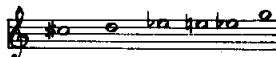
¹⁴La flauta de pan de cinco orificios estudiada por Amberga (1921) produce los siguientes sonidos:

(1) ej. musical



Un ejemplar de *piloilo* de piedra (*sic*) registrado en 1984 en comunidad Pilolcura, provincia de Valdivia, de propiedades de Andrés Alba, produce los siguientes sonidos:

(2) ej. musical



EJS. 18 y 19

La flauta traversa de coliwe o *pinkullwe* es, como la *trutruka*, *corneta* y *nolkin*, un instrumento solista, que también toma parte en el conjunto. Transcribimos dos trozos de *pinkullwe* solo, denominado *chaf-chafun* y *rinküwen*.

EJ. 20

El instrumento se toca orientado hacia la izquierda y los cuatro agujeros se tapan con los dedos índice y medio de la mano derecha e índice y anular de la izquierda (1, 2, 3 y 4 respectivamente). Los sonidos producidos por el *pinkullwe* y la organización tonal de los trozos transcritos son los siguientes:

EJ. 21

El *kultrung* ha sido ya estudiado en profundidad (Ver Grebe: 1973). Este instrumento es ejecutado como sonajero, percutido con una baqueta mientras se sujeta con la mano izquierda y percutido con dos palos posado en el suelo.

EJ. 22

El tambor de doble parche denominado *makawa* o *kakel-kultrung* es usado para acompañar el canto solista, frecuentemente junto a la wada.

EJ. 23

El *trompe* es, como se sabe, un instrumento adoptado por los mapuches luego del contacto con los europeos, que tiene dispersión mundial y que actúa totalmente aislado de los contextos mágico-religiosos y del resto de los instrumentos tradicionales. La serie de armónicos que produce el trompe es la misma de la trompeta –tubo acústico abierto– y la cuerda (Marcuse: 1964) (Galpin: 1932; 1956). El sonido fundamental de la lengüeta, que depende de su tamaño y grosor, produce los armónicos que configuran una línea melódica de difícil audición. El trompe de Quetrahue es más pequeño que los instrumentos de las otras dos regiones, produciendo por ello una nota fundamental más aguda.

EJ. 24

En este caso, el sonido fundamental corresponde a un Do (llave de Sol bajo la pauta) y la formación de armónicos está dispuesta de la siguiente manera.

EJ. 25

No hay diferencias regionales relevantes en el uso del instrumento, aunque sí se aprecian marcadas diferencias individuales.

EJ. 26

En Roble Huacho se registran instrumentos de características similares (Véase ejemplo 27). A modo de comparación, hemos analizado cuatro toques de *trompe* provenientes del archivo antes mencionado, del cual transcribimos la fundamental de la lengüeta y la formación de armónicos propia de este instrumento.

EJS. 27 y 28

La serie natural de los armónicos¹⁵ para las cuerdas y tubos acústicos abiertos a partir de una fundamental es la siguiente:

EJ. 29

Transportando a Do la fundamental y formación de armónicos de los cuatro instrumentos mencionados, tenemos lo siguiente:

EJ. 30

De acuerdo a esto, en los cuatro instrumentos analizados aparece toda una serie de armónicos hasta el sonido duodécimo, salvo el primero y el undécimo. (Véase cuadro N° 4).

Cuadro N° 4

	armónicos	intervalos simples									
trompe (Ej. 23)	/3//4//5//6//7/	8	3	5	7	8					
trompe (Ej. 25)	/2//7//8//9//10/	5	8	2	3	4					
trompe (Ej. 26)	/3//4//5/	8	3	5							
trompe (Ej. 27)	/3//4//5//6//7//8//9//10//12//	8	3	5	7	8	2	3	4	5	

Como consideraciones generales sobre otros parámetros musicales, podemos decir que formalmente se observan similitudes en las tres zonas. Son usuales las interpretaciones vocales o instrumentales que comienzan con una breve introducción en tempo libre, continúan con el trozo musical central en tempo regular para terminar con una corta sección conclusiva en tempo más rápido y acelerando. Desde el punto de vista agógico, se observa una relativa uniformidad de tempo en las tres regiones, con variaciones mínimas. Hemos establecido las siguientes cifras metronómicas con las velocidades extremas para la misma unidad en las tres zonas:

¹⁵F = fundamental

el signo ○ = intervalo simple desde la fundamental

el signo // = orden de aparición del sonido armónico.

Roble Huacho :	=	MM. 60-110
Quetrahue :	=	MM. 58-105
Kachím :	=	MM. 50-104

En cuanto al aspecto métrico, hay una marcada tendencia en las tres comunidades a la división binaria con subdivisión binaria. Casi la totalidad de los trozos musicales transcritos presentan estas características, dándose también la alternancia de metros binarios de subdivisión binaria y ternaria. La dinámica es variable y depende del carácter del trozo musical y/o de la naturaleza del instrumento. A modo de resumen, presentamos un cuadro esquemático con las características de los instrumentos musicales mapuches aerófonos y del trompe. (Véase Cuadro N° 5).

*Confrontación de los resultados obtenidos
en las tres comunidades*

Comparando los resultados del trabajo de registro de los instrumentos musicales mapuches por separado, en las tres comunidades, tenemos que la comunidad con más alto grado de contacto (Roble Huacho) presenta menor cantidad de instrumentos vigentes y la comunidad con el menor grado de contacto (Kachím) presenta la mayor cantidad de instrumentos vigentes. Es común a las tres el uso de la *trutruka*, *pifüllka*, *kultrung* y *trompe*, con variantes regionales en cuanto a morfología, materiales empleados en su construcción y connotaciones extramusicales de cada uno de ellos. Sabemos que el *trompe* es un instrumento adoptado por los mapuches, pero consideramos que es representativo de esta cultura y lo son en mayor medida la *trutruka*, *pifüllka* y *kultrung*.

En el caso de Roble Huacho, comunidad con un alto grado de contacto, la *trutruka* ya es fabricada con un material distinto que no se encuentra en el hábitat mapuche, como es la cañería de fierro. En Quetrahue, con un grado de contacto intermedio, se fabrica también de este material y ha adquirido la forma espiral. En Kachím, zona de menor contacto, encontramos la *trutruka* en su estado más primitivo, donde no tiene pabellón de cuerno, sino vegetal. Todos los materiales con que está construida pertenecen al hábitat del mapuche cordillerano, lo que podría constituir un argumento válido en favor de la opinión acerca del origen precolombino de la *trutruka*, sustentada por Vega (1946). En esta zona encontramos una variante de la *trutruka*: la corneta. Este instrumento resulta ser una síntesis de la corneta de metal adoptada por los mapuches y de la *trutruka* tradicional. Tiene más relación con esta última que con la anterior desde el punto de vista morfológico, aunque la denominación lingüística del instrumento sea un préstamo léxico del español. Desde el punto de vista musical, ya hemos visto la relación evidente de este instrumento con la corneta de metal.

El *kullkull* tiene plena vigencia en Quetrahue, no así en Kachím y en Roble Huacho. Pensamos que una de las razones de pérdida de vigencia de este instrumento puede ser la falta de materia prima para su construcción, como es el cacho o asta de vacuno, aunque, a nuestro juicio, la razón fundamental de su permanencia en Quetrahue sería la estrecha relación del instrumento con la práctica deportiva del *palín*, factor que revitalizaría su uso.

La *piñüllka* es el instrumento que aparentemente menos transformaciones ha sufrido, pues morfológicamente no hay variación apreciable entre una comunidad y otra, salvo en el tamaño y en las características del único orificio. Las connotaciones religiosas que conserva en Quetrahue, como instrumento propio de la machi, son una característica relevante, pues en Roble Huacho y Kachím no la tienen o no la conservan. En estas dos últimas regiones, la *piñüllka* es usada en ocasiones festivas, lo que no ocurre en Quetrahue, donde se prefiere el *kullkull*.

El *kultrung*, en Roble Huacho y Quetrahue, aparentemente no difiere en sus usos y características generales, no así en Kachím, donde se ha perdido el sentido ritual chamánico y el uso del diseño sobre el cuero del instrumento, no conservando tampoco su uso como sonajero. Por otra parte, encontramos en Kachím variantes del *kultrung*, como son el *wutra-kultrung* y el *chemchüllkawe*, inexistentes en las otras dos comunidades.

La zona cordillerana presenta instrumentos desconocidos en las otras regiones, como son la *makawa* o *kakel-kultrung*, *piloilo*, *pinkullwe* y *nolkin*. Es evidente que la *makawa* no se encuentra más que entre los *mawidache* o gente de la montaña, como se autodenominan. El *piloilo* es ya muy escaso en Kachím y también fue conocido en Quetrahue, como ya lo señalamos, donde antiguamente se fabricó de colíwe. El *pinkullwe* también se encuentra sólo en la comunidad de Kachím y el *nolkin*, con plena vigencia en esta comunidad, fue conocido en Quetrahue como *palkin*.

La *wada* presente en Kachím se ha ido perdiendo en Roble Huacho a pesar de ser un instrumento de machi. En Quetrahue la *wada* nunca ha sido usada como instrumento musical, aunque hay mucha producción de calabaza. Sólo es usada como utensilio doméstico para guardar y transportar líquidos.

La *kadkawilla* se ha perdido en Kachím. Pensamos que se debe a la ausencia de machi en esa zona, pues en las otras dos regiones este instrumento tiene una importante función en el contexto chamánico.

Confrontación de nuestros resultados con la bibliografía

Todos los instrumentos musicales mapuches registrados en terreno están incluidos en el cuerpo de instrumentos establecidos al comienzo como antecedente en base a la bibliografía revisada, salvo las dos variedades de *kultrung*, el *wutra-kultrung* y el *chemchüllkawe*, así como también la variedad de *trufruta* con embocadura lateral, registrada en Kachim.

La nomenclatura de algunos instrumentos usada por los miembros de las tres comunidades no concuerdan con algunas denominaciones encontradas en la bibliografía. El *caquel-cultrún* (*sic.*) que ha sido descrito como una variedad grande del *kultrung* (Vega: 1946), corresponde en Kachím a un tambor de doble parche llamado *kakel-kultrung* o *makawa*. El término *maucahue*, que designaría un tipo de *kultrung* (Merino: 1974), se acerca a la voz *makawa*, el tambor recién mencionado. Esta *makawa* corresponde a la definición de *kultrunka* (Merino: *op. cit.*). El término *pitucahue* (*Ibid.*) no es usado en ninguna de las tres zonas, aunque la descripción de este instrumento corresponde al *piloilo* registrado en Kachím. Los términos *colocolo* (Merino: *op. cit.*) y *jüullu* (Isamitt: 1938) que, según las descripciones, designan la

kadkawilla, no son usados en las comunidades. No son conocidos tampoco los instrumentos designados con los nombres de *kada-kada* (Pereira: 1941) (Coña: 1974)¹⁶, *troltroklarín* (Coña: *op. cit.*) y *troltrol* (Lavín: *op. cit.*). En cuanto al *künkülkawe*, descrito por varias fuentes como dos arcos entrelazados, observamos que tiende a haber confusión entre los mapuches respecto del significado de esta voz, asociándose a diversos instrumentos y no proporcionando una clara descripción. Por ello, estimamos que está totalmente extinguido. Con respecto a las flautas, las variedades de *pifüllka* doble y *pinkullwe* recto descritas por Isamitt (1937) no fueron registradas en ninguna de las comunidades estudiadas.

IV. Generalidades

1. De los datos recogidos en terreno se desprende un hecho interesante que necesitaría de un estudio posterior, pues rebasa los límites de este trabajo: al parecer la percepción mapuche del fenómeno musical es siempre en relación a un contexto, a una situación dada, sea o no religiosa, que justifica el hecho musical. Este hecho musical no tiene razón de ser como acontecimiento aislado, sin alguna situación y/o cultural concreta, normada formalmente, que lo motive. Hay que destacar el hecho de que no existe entre los mapuches el concepto "música", así como tampoco el de "instrumento musical". El término *ayekawe* se refiere más bien a las connotaciones de exultación y recogimiento que poseen los instrumentos en un determinado contexto, no siendo un sinónimo de instrumento musical objeto. La inexistencia de los términos lingüísticos correspondientes evidencia la ausencia de una categoría o género discretizados culturalmente. Los instrumentos musicales, la música y la ocasionalidad forman un todo indisoluble en el trasfondo cultural mapuche, que no puede ser descompuesto en sus distintas partes sin alterar el mismo. Este "todo" afloró desde las primeras etapas de la presente investigación, ya que a partir de los primeros datos obtenidos se puso en evidencia que la categoría "instrumento musical" era ajena a la percepción mapuche y que sólo con fines operacionales era posible aislar este concepto.

2. La presencia de la organización tonal trifónica en la música instrumental mapuche es un hecho relevante. Esta ordenación tonal se manifiesta claramente en el comportamiento de tres instrumentos estudiados en el presente trabajo. Respecto al fenómeno de la tritonía, Carlos Vega ha definido un cancionero tritónico (Aretz: 1976) y, después de analizar este repertorio, lo ha tipificado, estableciendo tres modos distintos según cual sea la nota fundamental o tónica que sostenga la tríada de mayor característica (Véase Ej. 31).

EJ. 31

En estos casos, la tónica es Fa, Do y La, respectivamente. Si establecemos una comparación entre estos modos y el comportamiento musical de los tres instrumen-

¹⁶La *kada-kada* está hecha, según las descripciones, de conchas marinas. Pensamos que no se registró, pues la presente investigación no contempló ninguna comunidad localizada a orillas del mar, donde suponemos que es posible encontrar el instrumento.

Cuadro N° 5

CARACTERÍSTICAS MUSICALES DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES MAPUCHES
AEROFONOS Y DEL TROMPE

Instrumento	Procedencia	Descripción	Alturas extremas	Ambito	Organización tonal traspuesta
Trutruka	Roble Huacho	Trompeta natural, de colíwe, tubular, longitudinal, recta con pabellón de cuerno			
Trutruka	Roble Huacho	Trompeta natural, de fierro, tubular, longitudinal, recta con pabellón de cuerno			
Trutruka	Quetrahue	Trompeta natural, de fierro, tubular, longitudinal, espiral con pabellón de cuerno			
Trutruka	Kachím	Trompeta natural, de colíwe, tubular, transversa, recta, con pabellón vegetal			
Corneta	Kachím	Trompeta natural, de colíwe, tubular, longitudinal, recta con pabellón de cuerno			
Nolkín	Kachím	Trompeta natural, de nolkín, tubular, longitudinal, recta con pabellón de cuerno			
Kulkull	Quetrahue	Trompeta natural, tubular, transversa/longitudinal; cuerno sin boquilla			
Pifüllka	Kachím	Flauta de filo, longitudinal, aislada, sin orificios de digitación			
Pifüllka	Quetrahue	Flauta de filo, longitudinal, aislada, sin orificios de digitación			
Pifüllka	Roble Huacho	Flauta de filo, longitudinal, aislada, sin orificios de digitación			
Pinkullwe	Kachím	Flauta de filo, sin canal de insuflación, transversa, aislada, abierta, con orificios de digitación			
Piloilo	Kachím	Flauta de filo, sin canal de insuflación; flauta de pan, cerrada			
Trompe	Kachím	Idiófono punteado. Birimbao heteroglota, independiente			
Trompe	Quetrahue	Idiófono punteado. Birimbao, heteroglota, independiente			
Trompe	Roble Huacho	Idiófono punteado. Birimbao, heteroglota, independiente			

tos señalados, tenemos que están presente los modos 1 y 2, los cuales, según Vega, serían los más frecuentes en las melodías trifónicas (Alvarez: 1974). De acuerdo a esto, podría postularse la inclusión de la cultura mapuche en el área musical trifónica latinoamericana delimitada por Vega, Aretz y otros, aunque consideramos para ello necesario un estudio exhaustivo, que abarque la recolección de material de terreno y su posterior análisis comparativo en diferentes puntos geográficos del área mapuche¹⁷.

3. La *trutruka* de colive y embocadura lateral registrada en Kachím plantea una situación interesante, ya que no existen antecedentes bibliográficos que mencionen la existencia de un instrumento de tales características en la organología mapuche. Por una parte, los materiales empleados en la construcción de este instrumento son en su totalidad elementos provenientes de la flora propia del sur de Chile, lo que podría apoyar la idea del origen precolombino de la *trutruka*. Por otro lado, la similitud de este instrumento con el *erke* del norte de Chile y Argentina desde el punto de vista morfológico es notable (Vega: 1946). Cabría suponer que este hecho, junto a la presencia de los planteamientos trifónicos de algunos instrumentos mapuches, sería un argumento en favor de la hipótesis que relaciona la cultura mapuche con culturas tempranas del norte chileno-argentino, sustentada por algunos estudios (Véase Mostny: 1972).

4. El *trompe* es un caso particular dentro del instrumental mapuche, puesto que se trata de un instrumento adoptado, difundido en el mundo entero y que no interviene en las situaciones mágico-religiosas. Así como tampoco se relaciona con los demás instrumentos mapuches. Desde el punto de vista morfológico, los mapuches adoptaron el tipo de birimbao heteroglota forjado e introducido en América por los europeos. Una explicación de las razones de su adopción sería la similitud entre el *trompe* y el *paupawén*, arco musical simple, sin resonador, pulsado con un dedo, tomando en cuenta el principio acústico de la emisión de sonidos, porque ambos producen la escala natural de armónicos usando la cavidad bucal como resonador. Por ello es posible pensar que el *trompe* fue masificándose al tiempo que decrecía el uso del arco musical, el que llegó finalmente a ser reemplazado en forma definitiva, estableciéndose así la continuidad de una particular forma de expresión propia de la estructura de la música mapuche.

5. Con respecto a la flauta de pan denominada *piloilo*, la información bibliográfica establece que este instrumento ya no está en uso (Merino: *op. cit.*) (Amberga: *op. cit.*). Sin embargo, vemos que en la zona cordillerana estudiada aún es utilizado. Desde una perspectiva general, es posible apreciar la influencia creciente de la sociedad global chilena sobre la sociedad y cultura mapuches, tipificada en la generación de grupos o instituciones determinadas por el contacto (véase nota 6). En la comunidad de Kachím se da el caso de que existen grupos musicales organizados para la asistencia regular a eventos artísticos y festivales folklóricos en las ciudades. De esta manera, los grupos han revitalizado el uso del *piloilo* como un medio de recuperar sus valores, objetos y usos tradicionales, como también para sus fines de

¹⁷En relación a los problemas teóricos derivados del estudio de las melodías de tres sonidos, ver Alvarez (1974) y Arentz (1976).

proyección artística. Es en este contexto que debe entenderse la vigencia del instrumento.

Conclusiones

1. Los instrumentos musicales mapuches vigentes en las tres comunidades en cuestión son:

Comunidad Roble Huacho: *trutruka* de coliwe y de cañería de fierro, rectas; *pifüllka*; *kultrung*; *kadkawilla*; *wada* y *trompe*.

Comunidad de Quetrahue: *trutruka* de coliwe y de cañería de fierro rectas y de cañería con forma espiral; *kullkull* de embocadura terminal y lateral; *pifüllka*; *kultrung*; *kadkawilla* y *trompe*.

Comunidad Kachím: *trutruka*; *corneta*; *nolkin*; *pifüllka*, *pinkullwe*; *piloilo*; *kultrung*; *makawa* o *kakel-kultrung*; *wada* y *trompe*.

2. La comunidad con el mayor grado de contacto con la sociedad chilena global presenta el menor número de instrumentos vigentes, mientras que la comunidad con el menor grado de contacto presenta el mayor número de instrumentos vigentes. La comunidad con un grado intermedio de contacto presenta también un número intermedio de instrumentos con respecto a las dos comunidades anteriores. Podemos entonces concluir provisionalmente que existe una relación inversa entre el grado de contacto de las comunidades mapuches con la sociedad chilena y la presencia cuantitativa de instrumentos musicales tradicionales. El contacto sería un factor que aparentemente determinaría la mayor o menor vigencia de los instrumentos en las zonas señaladas.

3. Los instrumentos comunes a las tres regiones son *trutruka*, *pifüllka*, *kultrung* y *trompe*. Consideramos estos cuatro instrumentos como los más representativos de la cultura mapuche, especialmente los tres primeros, los cuales poseen el mayor grado de vigencia. La *pifüllka* es el instrumento que presenta menor variación de una comunidad a otra desde el punto de vista morfológico y, por el contrario, la *trutruka* es el más diversificado. El *kultrung* presenta ciertas variantes en cuanto al uso, dentro de su estabilidad y uniformidad general.

4. En la comunidad con menor grado de contacto existen instrumentos desconocidos o nunca usados en las otras dos. Sin embargo, en esta zona ha decrecido el uso ritual chamánico de algunos de ellos, lo que da como resultado la pérdida del diseño sobre el cuero del *kultrung* y la pérdida de su uso como sonajero. Además la *wada* ya no es un instrumento exclusivo de machi y la *kadkawilla* ha desaparecido.

5. En cuanto a la relación entre el *ngillatun* y los instrumentos musicales, se ha comprobado que en torno a esta ceremonia se aglutinan todos los instrumentos existentes en la comunidad, excepto el *trompe*. Por encima de las diferencias regionales, los miembros de las tres comunidades concuerdan en que el principal es el *kultrung*, instrumento chamánico que resume la cosmogonía mapuche. Es el único indispensable en el momento de la oración colectiva, etapa culminante del *ngillatun*, en cuya ocasión es tocado por la machi o por un *tayültufe*.

Palabras finales

La problemática general del pueblo mapuche es amplísima y pensamos que debe ser enfrentada global e interdisciplinariamente por parte de los estudiosos. Existe prejuicio y desconocimiento sobre ésta y otras culturas indígenas de Chile y América, las que constituyen minorías étnicas frente a una sociedad mayoritariamente diferente. Los mapuches suman más de medio millón de individuos, repartidos en zonas rurales del centro-sur de Chile y en las principales ciudades del país, no obstante son un grupo social y culturalmente marginado en parte. El conocimiento científico que se tiene sobre la cultura mapuche ha sido insuficientemente utilizado como factor válido de integración y es sintomático de que un gran porcentaje de los estudiosos y científicos interesados en estudiar al pueblo mapuche y su cultura sean extranjeros.

Este trabajo pretende abrir una línea de investigación sobre la música mapuche, su fin último y más amplio objetivo es estudiar la conformación y estructura interna del sistema musical mapuche que en las tres zonas estudiadas demuestra gran coherencia y uniformidad. Pero aún no sabemos la validez que puedan tener estas conclusiones en otros puntos geográficos de la Araucanía. El carácter exploratorio del actual estudio sólo ha permitido establecer algunas conclusiones provisionarias. Quedamos a la espera de otros trabajos que aporten nuevas luces sobre tan complejo e inexplorado campo.

Apéndice I EJEMPLOS MUSICALES

(Ejemplo musical 1).

(Trutruka. 423.122.1. Tocada por Fernando Meliñanco. Grabado en Kachím. 1981).

♩. = 96

(Ejemplo musical 2).

(Trutruka fierro. 423.121.1. Domingo Sandoval Maliqueo. Roble Huacho. 1980).

♩. = 110

(Ejemplo musical 3).

(Trutruka coliwe. 423.121.1. Martín Marillán. Roble. Huacho. 1981).

$\text{♩} = 105$

(Ejemplo musical 4).

(Trutruka fierro espiral. 423.122.2. José Luis Huilkamán. Collinque. 1980).

$\text{♩} = 104$

(Ejemplo musical 5).

Trutruka del ej. 1.

Trutruka del ej. 2.

Trutruka del ej. 3.

(Ejemplo musical 6).

(Trutruka coliwe. Ejemplo precedente del AUC. Provincia de Cautín. 1958).

$\text{♩} = 110$

+

(Ejemplo musical 7).

(Corneta. 423.121.1. Olegario Queupumil. Kachím. 1980).

$\text{♩} = 92$

$\text{♩} = 60$

+

(Ejemplo musical 8).

(423.121.1. Rogelio Queupumil Liquiñe. 1980).


Musical notation for Ejemplo musical 8, featuring three staves of music. The tempo marking is quarter note = 104. The notation includes various rhythmic values and accidentals.


(Ejemplo musical 9).

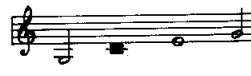
(Corneta metal. AUC. Ngillatún. Provincia de Cautín. 1958).


Musical notation for Ejemplo musical 9, featuring two staves of music. The tempo marking is quarter note = 92. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

(Ejemplo musical 10).

Trutruka del ej. 4. 

Corneta del ej. 7. 

Nolkín del ej. 8. 

Corneta del ej. 9. 

(Ejemplo musical 11).

(Kullkull. 423.121.21. Llamada al ngillatún. Quetrahue. 1981).

Musical notation for Ejemplo musical 11, featuring two staves of music. The tempo marking is quarter note = 80. The notation includes various rhythmic values and accents.

(Ejemplo musical 12).

(Kullkull. 423.122.21. Heraldo Antileo. Collinque. 1981).

Musical notation for Ejemplo musical 12, featuring two staves of music. The tempo markings are quarter note = 96 and quarter note = 110. The notation includes various rhythmic values and accents.

(Ejemplo musical 13).

(Kullkull pareado. Ngillatún. Quetrahue. 1981).

(Ejemplo musical 14).

(Ejemplo musical 15).

Pifüllka de Roble Huacho

Pifüllka de Quetrahue

Pifüllka de Kachím

(Ejemplo musical 16).

(Pifüllka pareada. Ngillatún. Quetrahue. 1981).

(Ejemplo musical 17).

(Pifüllka. 421.111.21. Emilio Sandoval Maliqueo. Roble Huacho. 1980).

(Pifüllka. 421.111.21 Audilio Trafiñanco. Kachím. 1980.)

(Ejemplo musical 18).

(Piloilo. 421.112.2. Rogelio Queupumil. Liquiñe. 1980).



(Ejemplo musical 19).



(Ejemplo musical 20a)

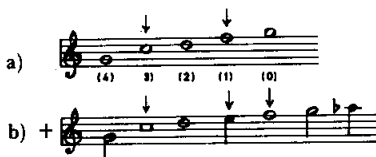
(Pinkullwe. 421.121.12. "Chaf-chaftún". José Nieves Queupumil. Kachím. 1981).



(Ejemplo musical 20 b).



(Ejemplo musical 21).



(Ejemplo musical 22).

(Kultrung. 211.11/212.11. Machi Juana Raimán Cheuque. Quetrahue. 1981).

♩. = 100

(Kultrung. 211.11/212.11 Kadkawilla. 112.111 Hilda Meliqueo. Collahue. 1981.)

♩. = 98

(Kultrung. 211.11 Rogelio Queupumil. Liquiñe. 1980.)

♩. = 90

(Ejemplo musical 23).

(Makawa. 211.212.1. Galvarino Queupumil. Kachím. 1980).

♩. = 100

(Makawa. 211.212.1 Wada 112.13 Carlos Queupumil. Kachím. 1980.)

♩. = 96

(Ejemplo musical 24).

(Trompe. 121.221. Miguel Raimán. Quetrahue. 1980).

(Ejemplo musical 25).

(Ejemplo musical 26).

(Trompe. 121.221. Juan Llancapán Neculfilo. Carririñe. 1980).

♩ = 92

The musical score is presented in six systems, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo is indicated as quarter note = 92. The music is in a key with one flat (B-flat). The treble clef staff contains a rhythmic melody primarily composed of eighth notes, with some quarter notes and rests. The bass clef staff provides a steady accompaniment of quarter notes. There are dynamic markings of 'f' (forte) and 'p' (piano) throughout the piece. The score concludes with a final system showing a melodic phrase in the treble clef and a whole note in the bass clef.

(Ejemplo musical 27).

(Trompe. 121.221. Domingo Sandoval.
Roble Huacho. 1981).

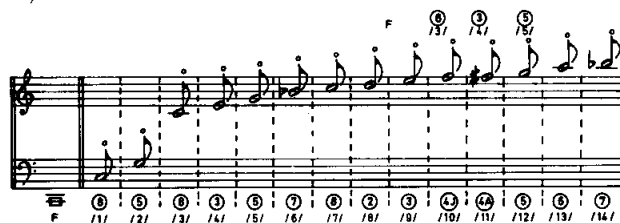


(Ejemplo musical 28).

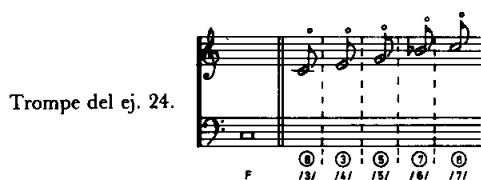
(Trompe. AUC. Temuco.
Provincia de Cautín. Chile. 1958).



(Ejemplo musical 29).



(Ejemplo musical 30).



Trompe del ej. 24.

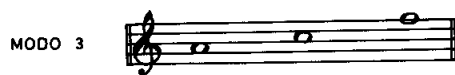
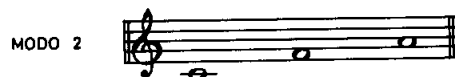
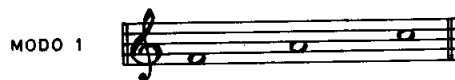


Trompe del ej. 26.

Trompe del ej. 27.



Trompe del ej. 28.



(Ejemplo musical 31).

Apéndice II GRABACIONES*

Instrumentos Musicales Mapuches

1. *Trutruka* de coliwe, recta, embocadura lateral, pabellón vegetal. Tocada por Fernando Meliñanco. Comunidad Kachím. 1980. Mono. (52'') (1'15'').
2. *Trutruka* de coliwe, recta, embocadura terminal, pabellón de cuerno. Martín Marillán. Roble Huacho. 1980. Mono (1'45'').
3. *Trutruka* de cañería de fierro, recta, embocadura terminal, pabellón de cuerno. Domingo Sandoval Maliqueo (con *pifüllka*, *kultrung* y *kadkawilla*). Roble Huacho. 1980. (33'') (45'').
4. *Trutruka* de cañería de fierro, espiral, embocadura terminal, pabellón de cuerno. José Luis Huilkaman. Collinque. 1980. Mono. (2').
5. *Corneta* de coliwe, recta, embocadura terminal, pabellón de cuerno. Olegario Queupumil. Kachím. 1980. Mono. (50'') (1'13'') (25'').
6. *Nolkin*. Rogelio Queupumil. Liquiñe. 1980. Mono (20'').
7. *Kullkull* de embocadura lateral. Herald Antileo. Collinque. 1980. Mono. (1'55'').
8. *Piloilo*. Rogelio Queupumil. Liquiñe. 1980. Mono (7'').
9. *Pifüllka*. Audilio Trafiñanco. Kachím. 1980. Mono. (40'').
10. *Pingkullwe*. José Nieves Queupumil. Kachím. 1980. Mono. (2'38'').
11. *Kultrung Machi*. Juana Raimán Cheuque. Quetrahue. 1981. Mono. (con *kadkawilla*). (1'40'').
12. *Makawa* o *Kakel kultrung*. Carlos Queupumil. Kachím. 1980. Mono (25'') (35'').
13. *Wada*. Carlos Queupumil. Kachím. 1980. Mono. (18'').
14. *Kadkawilla Machi*. Hilda Meliqueo. Collahue. 1981. Mono (Con *kultrung*). (2'15'').
15. *Trompe*. Miguel Raimán. Quetrahue. 1980. Mono. (1'57'').

* En el Archivo Sonoro de la Unidad de Musicología de la Facultad de Artes está depositada la cinta con grabaciones y la cassette.

Apéndice III INSTRUMENTOS MUSICALES MAPUCHES



1



2



3



4



5

1 - 5. *Trutruka* de coliwe, recta, con embocadura lateral y pabellón de mimbre y ñocha, de aprox. 6 mts. de longitud. (2 = detalle de la embocadura lateral) (3 = detalle del pabellón vegetal) (4 = 5 = Fernando Meliñanco, de la comunidad Kachím, tocando *trutruka*.



6



7



8



9

6 - 9. *Trutruka* de coliwe, recta, con embocadura terminal y pabellón de cuerno. (7 = detalle de la embocadura) (8 = detalle del pabellón) (9 = Martín Marillán, de comunidad Roble Huacho, tocando *trutruka*).



10



11



12

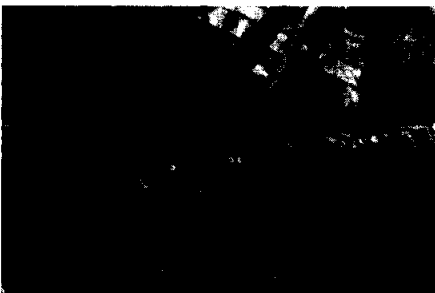


13

10 - 13. *Trutruka* de cañería de fierro, con forma espiral, embocadura terminal y pabellón de cuerno. (11 = detalle de la embocadura) (12 = 13 = José Luis Huilkamán, de Collinque, tocando *trutruka*).



14



15



16



17

14 - 17. *Corneta* de colíwe, recta, con embocadura terminal y pabellón de cuerno. (15 = detalle de la embocadura) (16 = detalle del pabellón) (17 = Olegario Queupumil, de Kachím, tocando *Corneta*).



18. *Nolkin*, recto, fabricado de la planta del mismo nombre, con embocadura terminal y pabellón de cuerno, tocado por Rogelio Queupumil, de pueblo Liquiñe.

18

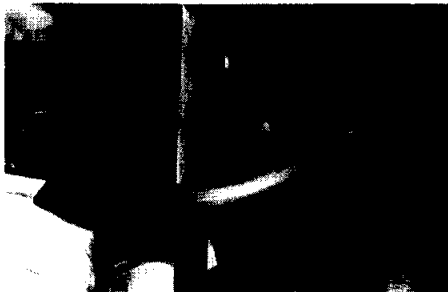


19



20

19 - 20. *Kulkull* de embocadura lateral, de cuerno, tocado por Heraldo Antileo, de Collinque.



21



22

21 - 23. *Kullkull* de embocadura terminal, tocado por Carlos Huenchunir, de Reñico.



23



25



24

24 - 25. *Pifüllka*, tocada por Domingo Sandoval Maliqueo, de Roble Huacho.

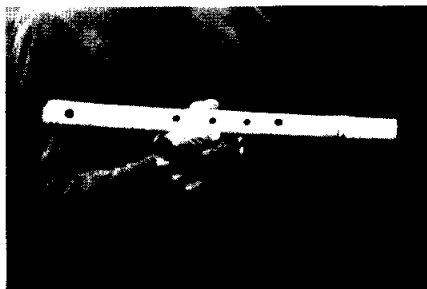


26

26 - 27. *Piloilo* de greda, de cuatro orificios, tocado por Rogelio Queupumil.



27



28



29

28 - 29. *Pinkullue* de colibe, con cuatro agujeros de digitación y uno de embocadura, tocado por José Nieves Queupumil, de Kachim.



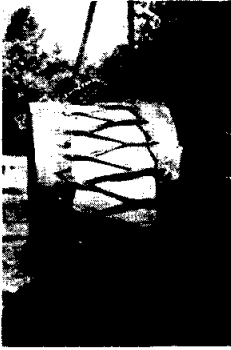
31

31. *Machi* Isabel Huaiquil, de comunidad Pelewe, tocando *kultrung* frente a su *rewe*.

30. *Kultrung* y *kadkawilla*, tocados por la *machi* Hilda Meliqueo, de Collahue.



30



32

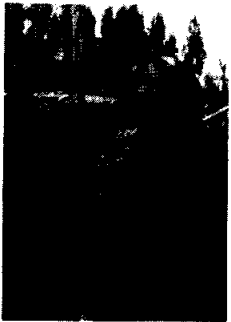


33

32 - 33. *Makawa* o *kakel-kultrung*, tocado junto a la *wada* por Carlos Queupumil, de Kachím.

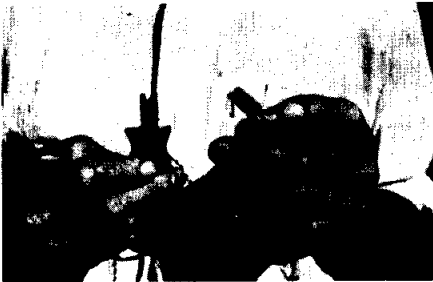


34



35

34 - 35. *Wada* tocada por la *machi* Hilda Meliqueo.



39



40



36



37

36 - 37. *Kadkawilla* de cinco y cuatro esferas.



38



41



38 - 42. *Trompe*. Birimbao heteroglota forjado. (39 = *trompe* y *wanküll-trompe* o asiento de madera del *trompe*) (40 = 41 = Juan Llancapán, de Carririñe, tocando *trompe*) (42 = *trompe* montado y amarrado en el *wanküll-trompe*).

42

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

a) Música mapuche y organología

- Allende, Pedro Humberto, 1945. "Música Araucana". *Revista Antártica*. N° 12. Santiago. pp. 84-88.
- Alonqueo, Martín, 1979. *Instituciones Religiosas del Pueblo Mapuche*. Ed. Nueva Universidad. Santiago. 240 pp.
- Alvarez, Cristina y María E. Grebe, 1974. "La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales". *Revista Musical Chilena*. N° 126-127. pp. 21-46.
- Amberga, Jerónimo de, 1921. "Una flauta de pan araucana". *Revista Chilena de Historia y Geografía*. T. XXXVII N° 41. Santiago. pp. 98-100.
- Aretz, Isabel, 1967. *Instrumentos musicales de Venezuela*. Universidad de Oriente. Venezuela. 317 pp.
- Aretz, Isabel y Luis F. Ramón y Rivera, 1976. "Áreas Musicales de Tradición Oral en América Latina". *Revista Musical Chilena*. N° 134. pp. 9-55.
- Augusta, Félix José de, 1911. "Zehn Araukaner Lieder". *Anthropos*. Vol. VI. Viena. pp. 684-698. (Trad. en *Vida Musical*. N° 2. Santiago 1945. pp. 7-9).
- Coba, Alberto, 1978. *Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador*. Instit. Otavaleño de Antropología. Ecuador. 359 pp.
- Coña, Pascual, 1974. *Memorias de un Cacique Mapuche*. Icirá. Santiago. 464 pp. (Ed. Facsimilar de Moeschbach/1930/).
- Dowling, Jorge, 1970. "El Kultrún". *Revista En Viaje*. N° 441. Santiago. pp. 7-8.
- _____, 1971. *Religión, Chamanismo y Mitología Mapuches*. Ed. Universitaria. Santiago. 148 pp.
- Galpin, Francis, 1932. *Old English Instruments of Music. Their History and Character*. Methuen & Co. Ltd. Londres. 327 pp.
- _____, 1956. *A textbook of European Musical Instruments. Their Origin, History and Character*. Ernest Benn Ltd. Londres, 1982. 256 pp.
- González, Ernesto, 1982. "Música Mapuche: Revisión Bibliográfica". *Boletín Indigenista de Chile*. Santiago. pp. 3-18.
- Grebe, María Ester, 1971. "Clasificación de instrumentos musicales". *Revista Musical Chilena*. N° 113-114. pp. 18-34.
- _____, 1973. "El Kultrún mapuche: un microcosmo simbólico". *Revista Musical Chilena*. N° 123-124. pp. 3-42.
- _____, 1974a. "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche". *Revista Musical Chilena*. N° 126-127. pp. 47-79.
- _____, 1974b. "Instrumentos musicales precolombinos de Chile". *Revista Musical Chilena*. N° 128. pp. 5-55.
- _____, 1976. "Objetos, métodos y técnicas en etnomusicología: algunos problemas básicos". *Revista Musical Chilena*. N° 133. pp. 3-27.
- Hornbostel, Erich von y Curt Sachs, 1914. "Systematik der Musik instrumente. Ein Versuch". *Zeitschrift für Ethnologie*. Berlin. Vol. IV-V. pp. 553. (Trad. español en Vega/1946/).
- Isamitt, Carlos, 1932. "Apuntes sobre nuestro folklore musical". *Revista Aulos*. N° 2. Santiago. pp. 4-6 / N° 3 pp. 3-8.
- _____, 1933. "Apuntes sobre nuestro folklore musical". *Revista Aulos*. N° 4 pp. 3-6 / N° 6 pp. 6-7.
- _____, 1934. "Apuntes sobre nuestro folklore musical". *Revista Aulos*. N° 7 pp. 6-9.
- _____, 1934. "El machitún y sus elementos musicales de carácter mágico". *Revista de Arte*. N° 3 pp. 5-9.
- _____, 1935. "Cantos mágicos de los araucanos". *Revista de Arte*. N° 6. Santiago. pp. 8-13.
- _____, 1935. "Un instrumento araucano: la trutruka". *Boletín Latinoamericano de Música*. Vol. I. Montevideo. pp. 43-46.
- _____, 1937. "Cuatro instrumentos musicales araucanos". *Boletín Latinoamericano de Música*. Vol. III. Montevideo. pp. 55-66.
- _____, 1938. "Los instrumentos araucanos". *Boletín Latinoamericano de Música*. Vol. IV. Bogotá. pp. 305-312.

- _____, 1941. "La danza entre los araucanos". *Boletín Latinoamericano de Música*. Vol. v. Montevideo. pp. 601-605.
- Izikowitz, Karl Gustav, 1935. *Musical and other sound instruments of the south American Indians*. Göteborg. Erlanders Böktryckeri Acktiebolag.
- Lavín, Carlos, 1967. "La música de los araucanos". *Revista Musical Chilena*. N° 99. pp. 57-60. (Primera publicación: París 1925).
- Mahillon, Víctor, 1909. *Catalogue descriptif et analytique du Musée. Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Librairie Générale de Ad. Hoste. Gante. 5 Vols.
- Marcuse, Sybil, 1964. *Musical Instruments. A Comprehensive Dictionary*. Doubleday & Co. Nueva York. 608 pp.
- Merino, Luis, 1974. "Instrumentos Musicales, Cultura Mapuche, y el Cautiverio Feliz del maestre de campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán". *Revista Musical Chilena*. N° 128. pp. 56-95.
- Moesbach, Ernesto Wilhelm de, 1930. *Vida y Costumbres de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del Siglo XIX*. Imp. Cervantes. Santiago (Ver Coña/1974/).
- Nettl, Bruno, 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. Free Press of Glencoe. London. 306 pp.
- _____, 1967. *Reference materials in Ethnomusicology*. Information Coordinators. Inc. Detroit. 54 pp.
- Pereira Salas, Eugenio, 1941. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Imp. Universitaria. Santiago. 356 pp.
- Vega, Carlos, 1946. *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*. Ed. Centurión. B. Aires. 317 pp.

b) Generales

- Augusta, Félix José de, 1966. *Diccionario Araucano*. Ed. San Francisco. P. Las Casas. 304 pp.
- Black, Mary, 1970. "La elicitación de taxonomías populares en Ojibwa". En Tyler, Stephen (Ed.) *Cognitive Anthropology*. pp. 165-189. (Trad.: Gastón Sepúlveda).
- Hernández, Arturo (Ed.), 1986. *Encuentro para la Unificación del Alfabeto Mapuche*. Propositiones y Acuerdos. U. Católica. Temuco. 20 pp.
- Hockett, Charles, 1971. *Curso de Lingüística Moderna*. Ed. Eudeba. B. Aires. 623 pp.
- Mostny, Grete, 1972. *Prehistoria de Chile*. Ed. Universitaria. Santiago.
- Pérez Miñana, José. 1969. *Compendio Práctico de Acústica*. Ed. Labor. Barcelona.
- Ruiz Lamas, Alejandro. 1969. "Anotaciones para un estudio socio-económico del problema mapuche". *Revista Stylo*. N° 8. U. Católica, Temuco. pp. 147-160.
- Saavedra, Alejandro, 1972. *La Cuestión Mapuche*. Icirra. Santiago. 214 pp.
- Salas, Adalberto, 1972. "El trabajo de campo con informante nativo: un modo de aproximación a las lenguas indígenas americanas". *Revista Stylo*. N° 12. U. Católica. Temuco. pp. 237-242.
- Selltiz, Claire Et Al., 1965. *Métodos de Investigación en las Relaciones Sociales*. Ed. Rialp. Madrid. 670 pp.
- Stuchlick, Milán, 1974. *Rasgos de la Sociedad Mapuche Contemporánea*. Ed. Nueva Universidad. Santiago. 106 pp.
- _____, 1976. "Las políticas indigenistas y el cambio social: el caso mapuche". *Estudios Antropológicos sobre los Mapuches del centro-sur de Chile*. (Ed. Tom Dillehay). Ediciones U. Católica. Temuco. pp. 69-100.
- Sturtevant, William, 1968. "Studies in Ethnoscience". *Theory in Anthropology*. A. Manners & D. Kaplan. Routledge & Kegan Paul. Londres. pp. 475-500.
- Zumaeta, Héctor, s/f. *Bibliografía Selectiva sobre la Cultura Mapuche*. Ed. Universitarias de la Frontera. Temuco. 155 pp.

c) No publicados

- Alvarez, Cristina y María Ester Grebe, 1972. *Música Latinoamericana. Texto Guía de Lectura Musical Basado en Materiales Vernáculos Latinoamericanos*. Seminario título Prof. Teoría, Solfeo y Armonía. U. de Chile. Santiago. 181 pp. Seminario para optar al título de Profesor de Teoría, Solfeo y Armonía.
- Berdichewsky, Bernardo, 1975. *El Indígena Araucano en Chile*. Copenhagen. 21 pp.
- González, Ernesto y Ana M. Oyarce, 1985. "El trompe mapuche: nuevos usos para un antiguo instrumento musical". *Ponencia VI Semana Indigenista*. U. Católica. Temuco. (En Prensa *Revista Cultura, Hombre y Sociedad*. U. Católica. Temuco).

- Mena, María Isabel, 1974. *Instrumentos Musicales y Otros Objetos Sonoros en las Culturas Prehistóricas de Chile*. Memoria. Lic. Musicología. Fac. Ciencias y Artes Musicales. U. de Chile. Santiago. 103 pp.
- Oyarce Pisani, Ana María, 1979. *Proyecto para el Desarrollo de un Plan Habitacional Mapuche*. Temuco. 18 pp.
- _____, 1980. *Algunas proposiciones metodológicas para la formación de Grupos Folkóricos chilenos no-mapuches y motivación de expresiones musicales tradicionales mapuches en escuelas Rurales de la IX Región*. Temuco. 100 pp.
- Queupumil, Rogelio, 1980. *Apuntes de Terreno*.
- Raimán, Luisa, 1980. *Apuntes de Terreno*.
- Salas, Adalberto, 1980. *¿Es el mapuche una lengua o un dialecto?* Universidad de La Frontera. Temuco.

d) Documentos

- Título de Merced*. N° 66. Hijuela N° 465 de 672 Hs., 1889. Departamento de Lumaco. Lugar Quetrahue. Lumaco.
- Título de Merced*. N° 1206. Hijuela N° 348 de 65 Hs., 1907. Depto. Temuco. Lugar Roble Huacho. Temuco.
- Título de Merced*. N° 1407. Hijuela N° 120 de 28 Hs., 1908. Depto. Temuco. Lugar Roble Huacho. Temuco.
- Ley de Indígenas*. N° 17.729. Ministerio de Agricultura, 1972. Santiago.
- Decreto Ley N° 568* que modifica ley 17.729 sobre Protección de Indígenas. Santiago. 1979.
- Centros Culturales Mapuches. *Conclusiones de la Segunda Jornada Nacional*. Temuco. 1980.
- _____, *Memoria de los Centros Culturales Mapuches*. Jornada Nacional. Temuco. 1981.

El trompe mapuche: Nuevos usos para un antiguo instrumento musical

por
Ernesto González Greenhill y
Ana María Oyarce Pisani.

I. En este trabajo se estudia la presencia en la cultura mapuche del birimbao heteroglota, instrumento musical llamado *trompe* y reconocido como propio por los miembros de esta cultura. El trabajo está dividido en dos partes fundamentales, a saber: la historia del instrumento desde una perspectiva universal en base a bibliografía existente y las características de su uso por parte de los mapuches, en base a materiales audiovisuales proporcionados por la investigación en el terreno.

Desde la primera perspectiva, se establece el origen, dispersión, morfología, nomenclatura, características musicales y detalles del uso y función de este instrumento en sus lugares de origen.

1. Este pequeño instrumento musical que desafía el tiempo y el espacio, es uno de los más expandidos del mundo. Hipotéticamente todas las formas de birimbao se originaron en el sudeste asiático, penetrando en Europa en el s. XIV, según evidencias arqueológicas¹. Posteriormente se distribuyó en Oceanía y los mares del sur y actualmente tiende a reemplazar, junto a otros instrumentos europeos, a los instrumentos autóctonos africanos, además de introducirse en América (Kirby: 1965) (Galpin: 1956)². En Europa fue usado masivamente hasta fines del s. XIX, aunque en 1935, mucho después de haber sido declarado oficialmente muerto (sucedido por el órgano de boca), aún se producían anualmente un millón y medio de piezas de acero (Marcuse: 1964).

2. En cuanto a su morfología, se trata de un antiguo idiófono punteado con una laminilla que se fija a un marco y vibra entre los dientes que aprietan este marco, pulsada por un dedo. Desde sus orígenes, el tamaño del instrumento disminuyó gradualmente. La laminilla puede ser un trozo de bambú del mismo marco, pegada a un extremo (birimbao idioglótico) o sea de una pieza separada, de bambú o metal, sujeta al marco por un extremo (birimbao heteroglótico). Los tipos más antiguos tenían una cuerda fina que, al tirarla o pulsarla, la hacían vibrar (Sachs: 1974).

En la primera mitad de este siglo existían todavía tipos de birimbao idioglóticos tradicionales en algunas partes del mundo, como en Formosa y Engano, donde había tipos intermedios entre el calado y el de acero forjado, consistentes en una lengüeta de acero chata, sujeta a un cuerpo de alambre en forma de horquilla o herradura. En Hawaii, las Islas Marquesas, Filipinas, Melanesia y el este africano se construía abriendo una ranura en el extremo de un trozo de bambú y una astilla del

¹Se encontraron ejemplares de *jew's harp* en una excavación del Castillo de Tannenberg, en Hessen, Alemania, destruido en 1399. En 1350 está en una escultura en la Catedral de Exeter, Inglaterra. En el primer tratado sobre instrumentos musicales impreso (Sebastián Virdung: 1511) se menciona el *jew's harp* como parte de la música irregularis (Marcuse: 1964). El *k'ou ch'in* de Pekín, descrito en un libro chino del s. XII es idéntico al europeo (Galpin: 1932).

²Izikowitz (1935) opinó que el linguáfono *jew's harp* no ha sido usado por los indios sudamericanos.

mismo material sostenido sobre la ranura era puesta en vibración cuando el tocador cantaba. De acuerdo a esto, podemos decir que originalmente el birimbao fue un desfigurador de la voz (Sachs: 1947).

El birimbao forjado se ha construido de dos maneras, según la posición de la lengüeta en el marco: en el primer tipo, el extremo ancho de la lengüeta sobresale por detrás del marco, constituyendo ésta la forma más antigua, conocida en toda Asia y usada en la edad media europea. En el segundo tipo, el extremo de la lengüeta no sobresale del marco y corresponde al tipo más moderno, de uso generalizado en Europa hasta casi principios del s. xx. En cuanto a los materiales, se sabe que han sido usados para su fabricación el bambú, el hierro, el cobre y la plata (Sachs: *op. cit.*) (Galpin: 1956) (Bonanni: 1964).

3. Dado que este instrumento se ha dispersado por casi todas las regiones del mundo, se registra una gran cantidad de nombres con los que ha sido denominado en las diferentes culturas en las cuales se ha hecho presente³:

Inglaterra	= jew's harp
Dinamarca	= mundharpe
Irlanda	= trumpadh
Francia	= guimbarde, rebude, rebute trompe, trompe de Bern, trompe laquais
Italia	= scacciapensieri, sacciapensieri
España	= verimbao, trompa de París, trompa gallega, pío poyo
Portugal	= birimbao
Rusia	= vargan
Polonia	= drumla
Checoslovaquia	= brumle
Servocroacia	= drombulja
Finlandia	= huuliharppu
Hungría	= doromb
Naciones Rusas	= brumba, dambras, wargana, lotsa-pill

³Mahillon (1909) lo menciona como *guimbarde napolitaine* y *guimbarde portuguesa*. En el Tibet es usado por las mujeres que emplean simultáneamente tres instrumentos de tonos diferentes: *p'oka* (grave), *moka* (agudo) y *ding ka* (registro intermedio). Schreiber lo llamó *aura* (Heymann: 1923). Praetorius lo nombra como *crembalum* y *brummeisen*. Rabelais le llamó *gargantúa*. Otros nombres, en orden alfabético son: aguiz tamburasi, aman-khuur, anoin, balimbo, brumbice, chang, changu, cymbal umorale, dombra, drimba, drumerca, ediokeko, ego, ensutu, gewgaw, gongina, gronde, gualamban, jejaok, juring, kach-tehendor, kalinguang, ka. mien, kareng, karinding, kinaban, koma, kukau, kulang, kutsi biwa, lokanga vava, mogo, marimbao, mazim, morshingu, mosuguitarra, mukkuri, munharpa, munnharpe, mursing, musiu guitarra, mynn harpa, namarue, ngab, nganala-rruni, niau-kani, nvatt, pampa, pau, pingoru, pipo, pirutu, pye, rabube, rbairbe, rebubu, rinda, rinding, rinding besi, roria, rudien sulu, sanfornia, shong nong, sinfonía, sinfoyna, stobung, su pill, tanguri, tawaya, temürkhuur, teruding, titapu, tong, trimmi, trombula, trompa inglesa, trompa, twangl, ukeke, unkin, vazang, viabó, vivo, yheku (Marcusse: 1964).

Alemania	= maultrommel (desde 1582), judenharfe, trumpel, maultrumpel
Países Bajos	= mondtromp
Suecia	= mugiga
Escocia y Flandes	= tromp (varones - ystyrmant)
Lituania	= drambras
Estonia	= lot sapill
China	= kiou-kin, k'ou ch'in
India	= murchang, mochanga
Nueva Guinea	= darubiri, hiriyula
Tibet	= k,api
Sumatra	= geng-gong
Venezuela	= trompa goajira
Oceanía	= bibo, dumbing, galinquang mike, neve, ngab, tawaya, utete
Asia	= ab'a-fü, aping, barimbo, dje djaok, djuring, engsulu, giriding, grinding, huant'u, kamieng, kamuti, karindin koms, k'uk-in, mucanga, qowus, rudieng, stobeong, teruding, tong, truba, wazang, yang'ong, yangroi.

En el área anglosajona es llamado, como ya se ha dicho, *jew's harp* (o arpa judía), pues la acción de los dedos sobre la lengüeta se produce en forma similar al modo de ejecución del arpa. Se ha presumido que es una degeneración del término *jaw's harp* (o arpa de mandíbula), porque es puesto entre los dientes para tocarlo. Otras opiniones consideran errónea esta versión, pues otros lenguajes han conectado a este instrumento con los judíos (*jews*) y no con la mandíbula (*jaw*), como en Alemania, donde, entre otros nombres, se lo designa con el de *judenharfe* (Sachs: 1947; 1964) (Galpin: 1932).

4. La forma de ejecución consiste fundamentalmente en que un dedo pulsa el extremo de la lengüeta y el timbre varía de acuerdo a las modulaciones de la cavidad bucal que, destacando uno u otro armónico, hace posible la obtención de melodías. Desde el punto de vista acústico, el comportamiento de la lengüeta del birimbao es similar al de la cuerda y del tubo acústico abierto, produciendo todos la serie acústico natural de los armónicos (Apel: 1970)⁴. Esta serie está presente en la lengüeta, pudiendo ser destacados, separados y reproducidos los diferentes sonidos variando la forma de la cavidad bucal, tal como en la trompeta se hace a través de un dispositivo o en la cuerda al presionar un punto entre los extremos. Si la lengüeta es de diferente longitud y tono, otras series de armónicos pueden ser obtenidos, como en la trompeta, de la cual y por esta razón ha tomado el nombre (Galpin: 1956)⁵.

5. En el s. XIX comenzaron a usarse birimbaos dobles y múltiples que conformaban un todo armónico perfecto. Al multiplicar el número de instrumentos fue posible

⁴Schreibler y el Físico Weatstone (1828) se ocuparon de experimentos acústicos, acerca de las vibraciones en la producción de un sonido musical y acerca del comportamiento de la lengüeta, sirviéndose del birimbao heteroglota (Heymann: 1923).

⁵Ver los nombres afines a la voz trompeta en cuadro comparativo.

obtener melodías cromáticas en un contexto diatónico, lo que permitió que en aquella época surgieran en Europa verdaderos virtuosos de este instrumento, como el alemán Charles Eulenstein, quien fue el mayor intérprete conocido en Inglaterra y Escocia, donde ofreció conciertos desde 1827 usando 16 instrumentos de varios tipos y tonos y pudiendo ir de uno a otro rápidamente sin interrumpir la melodía, lo que producía el efecto de duetto. Henri Schreiber llegó a escribir un completo método para el estudio de este instrumento y otros concertistas, como Kunert, Koch y Deichmüller, compusieron o adaptaron conciertos de factura clásica y romántica con acompañamiento sinfónico, los que eran interpretados en las principales ciudades de Europa ante un público ávido de novedades y rarezas musicales (Heymann: 1923).

Sin embargo, otros autores lo han considerado más un juego de niños o "instrumento de pillos y mendigos" que un instrumento musical propiamente tal (Chouquet: 1884). Se sabe con seguridad que los varones lo usaban para enamorar a las mujeres con su peculiar sonido, llegando incluso a ser prohibido en algunos países de Europa central durante el s. XVIII por "peligroso para las damas" (Baines: 1961).

6. Existe además un instrumento afín, denominado genéricamente *sanzas*⁶, que consiste en varias lengüetas unidas a un soporte común y afinadas en diferentes tonos, que se presume de origen africano, cuya descripción es materia de un capítulo aparte, al igual que la caja musical (musical box), ejemplo de *jew's harp* o *sanza* africana con acción automática inventada en Suiza a fines del S. XVIII (Galpin: 1932) (Bonanni: 1964).

II. En cuanto a las características del birimbao entre los mapuches, a través del análisis de grabaciones de tocadores mapuches de trompe, se intenta establecer el comportamiento musical típicamente mapuche y lo distintivo de su uso, así como su relación con los demás instrumentos y esquemas musicales de esta cultura y con los rasgos propios de la tradición musical euro-occidental. También se estudian las vías y épocas de procedencia, postulándose algunas razones que explicarían la adopción de este instrumento.

El método de trabajo ha consistido hasta aquí en la delimitación de un área de estudio en base a criterios geográficos y ecológicos desde donde se han obtenido muestras. Se han seleccionado para esto comunidades pertenecientes a las provincias de Malleco, Cautín y Valdivia, ubicadas en las tres principales zonas ecológicas: la cordillera y pre-cordillera de los Andes, la depresión intermedia o valle central y la cordillera de la costa y tierras bajas junto al mar.

El material, registrado como ya se ha dicho a través de técnicas audiovisuales, es

⁶El *sanza*, clasificado como autófono punteado, tiene entre 6 y 22 lengüetas. Las hay con resonador de calabaza suspendida sobre la plancha del cuerpo, lo que aumenta el sonido considerablemente. Un set de lengüetas de acero u ocasionalmente caña o bambú se fija en una base a manera de teclado y cada una vibra libremente, pulsada por los dedos. Aparece en Europa a fines del s. XVI. En la primera mitad del siglo pasado, un maestro bávaro, Esserbach, experimentó con una versión en teclado de cañas pulsadas. Es un expresivo instrumento musical usado aún en muchas partes del mundo (Baines: 1961) (Bonanni: 1964) (Mahillon: 1909) (Kirby: 1965).

de 22 toques de trompe, de tocadores mapuches de cinco comunidades dentro de las zonas ya mencionadas, lo que nos permite cierto margen de generalización en las conclusiones a las que hemos podido llegar hasta el momento.

1. Desde el punto de vista morfológico, los mapuches han adoptado el tipo de birimbao heteroglota forjado, proveniente de Europa, en sus dos variedades, es decir, con lengüeta sobresaliente que es el modelo asiático y europeo medieval y también con lengüeta no sobresaliente, que constituye el tipo más moderno. Esto significaría que los mapuches no han usado este instrumento como deformador de la voz, puesto que adoptaron el tipo posterior al modelo transicional. Las dimensiones del instrumento son estables, registrándose un tamaño que varía entre 3 y 4 cms.

2. Para tocarlo, se pulsa la lengüeta con el dedo índice hacia adentro mientras se apoya el marco entre los dientes. El principio de producción de sonidos es el mismo que el del instrumento europeo, pues la boca actúa también como caja de resonancia y como modulador para destacar uno u otro armónico.

3. Con respecto a las técnicas de fabricación, los mapuches conforman un cuerpo de alambre al que remachan una lengüeta de hierro forjado. Es importante señalar que los tocadores de *trompe* fabrican-manufacturan ellos mismos sus instrumentos o bien los encargan a otros fabricantes, plateros o artesanos mapuches y, en última instancia y a falta de las dos alternativas anteriores, adquieren ejemplares de birimbaos alemanes que se expenden en locales comerciales de las ciudades.

4. El nombre *trompe*⁷ es un hispanismo o préstamo léxico que, como tal, se adapta a la estructura fonológica y gramatical del *mapudungun*. Así, en español, la TR de trompe, que constituyen dos fonemas distintos –uno oclusivo interdental sordo y otro vibrante– en *mapudungun* se hace uno solo africado, en la voz *trompe*. Por otra parte y de acuerdo a los patrones gramaticales, el término se conjuga en *trompetun* (toque de trompe), *trompefe* y *trompetufe* (fabricante y tocador de trompe, respectivamente), *wanküll trompe* (asiento del trompe), *kewünel trompe* (lengüeta del trompe) y en otras categorizaciones.

5. En cuanto a la procedencia del *trompe*, un autor (Merino: 1974) da cuenta de la gran cantidad de instrumentos de fabricación alemana en la araucanía hacia 1850 y opina –citando la primera referencia de Smith (1855) sobre la presencia de este instrumento entre los mapuches– que el *trompe* debe haber sido adoptado a mediados del siglo pasado. Es sabido que desde la segunda mitad del s. XIX, principalmente entre 1883 y 1890, después de promulgada la ley de colonización, hubo un gran flujo de emigrantes europeos hacia la zona de la araucanía, entre los que se cuentan alemanes, ingleses, daneses, vascos españoles, franceses, italianos, suizos, algunos polacos, austríacos, rusos y belgas (Ferrando: 1986). Pensamos que el margen de tiempo sería muy escaso para permitir la difusión y masificación del birimbao introducido en esta época. Nuestra idea es que el *trompe* habría llegado mucho antes, con los españoles, lo que estaría reafirmado por la introducción del nombre de origen hispano (trompa) y por el hecho de que durante los s. XVII y XVIII el instrumento

⁷Se ha registrado el nombre de *calabrina* en Quetrahue, provincia de Malleco.

tenía una vigorosa presencia en Europa, por lo cual opinamos que la llegada de alemanes solo revitalizó el uso que ya hacían los mapuches del mismo⁸.

Hay opiniones que sostienen que los mapuches aprendieron desde muy temprano a forjar el hierro y a fabricar lanzas, cuchillos, puñales y otros objetos similares (Guevara: 1902), por lo que sería posible afirmar que desde esa época disponen de técnicas, herramientas y materiales para fabricar el *trompe*, cuya fácil técnica de elaboración permitió que se difundiera rápidamente.

6. Tal como en sus lugares de origen, el *trompe* mapuche cumple funciones como instrumento solista y de diversión. No se relaciona con los demás instrumentos debido probablemente a su débil sonido, tomando en cuenta que todos ellos poseen un nivel de intensidad bastante parejo. Es también generalmente utilizado solo por hombres para despertar el sentimiento amoroso en las mujeres.

7. El *trompe* alcanzó una dispersión generalizada en casi toda la zona de la araucanía, existiendo también evidencias de su uso en la zona mapuche de Argentina. Según nuestros datos, se usó masivamente hasta hace aproximadamente 30 años, decreciendo poco a poco su uso, no tanto por falta de materiales y técnicas, sino debido a la creciente penetración de los medios de comunicación de masas al interior de las comunidades, principalmente la radio, lo cual constituye un poderosísimo factor de cambio. Por otra parte, no tiene cabida en el contexto mágico-religioso ni en los eventos tradicionales colectivos, por lo que su presencia no es revitalizada como ocurre con el resto del instrumentario mapuche.

8. Para establecer el comportamiento musical del *trompe*, transcribimos la organización tonal de los trozos musicales, dada por notas desde la cuadrada a la negra en orden decreciente de importancia, así como también proporcionamos la figuración rítmica característica de cada uno de los trozos, ante la imposibilidad de entregar, por razones de espacio, las transcripciones completas. (Ver transcripciones musicales).

PATRONES RITMICOS	ORGANIZACION TONAL
<p>♩ = Trompe. Miguel Raimun. Com. Quetrahue. Mallico. Moso (1'35"), 1981.</p>	
<p>♩ = Trompe. Idem (1'47")</p>	
<p>♩ = Trompe. Idem (2')</p>	
<p>♩ = Trompe. Idem (2'45")</p>	
<p>♩ = Trompe. Idem (2'15")</p>	

⁸Ver Isamitt (1938). No hay referencias sobre el *trompe* en Valdivia (1887), Febres (1765), Guevara (1902), Lenz (1904), Moeschbach (1962), Erices (1960), Augusta (1966). Tampoco en los escritos de los cronistas. Ver (Merino: *op. cit.*).

6. $\text{♩} =$ Trompe. Idem (1'25")

7. $\text{♩} =$ Trompe. Idem (1'15")

8. $\text{♩} =$ Trompe. J. Francisco Antileo, Collinaque, Mallico. Mono (42"). 1981.

9. $\text{♩} =$ Trompe. Idem (1'05")

10. $\text{♩} =$ Trompe. José Luis Huilcaman, Collinaque. Mono (1'05"). 1981.

11. $\text{♩} =$ Trompe. Idem (1').

12. $\text{♩} =$ Trompe. Idem (45").

13. $\text{♩} =$ Trompe. Luis Rainan, Quetrakur. Mono. (45"). 1981.

14. $\text{♩} =$ Trompe. Juan Llanquaran, Carririke, Valdivia (30"). 1981.

15. $\text{♩} =$ Trompe. Idem (40")

16. $\text{♩} =$ Trompe. Idem (1'15")

17. $\text{♩} =$ Trompe. Ramón Llanchoo, Laguna, Mallico (1'). Stereo. 1984.

18. $\text{♩} =$ Trompe. Idem (1'28")

19. $\text{♩} =$ Trompe. Idem (1'05")

20. $\text{♩} =$ Trompe. Idem (1'20")

21. $\text{♩} =$ Trompe. Orsman Llanchoo, Laguna (1'28"). Stereo. 1984.

22. $\text{♩} =$ Trompe. Idem (1'20")

- Ⓢ = Intervalo simple desde la fundamental.
- /3/ = Orden de aparición del sonido armónico.
- = más corto de lo indicado.
- = más largo de lo indicado.

La configuración melódica de la música producida por este instrumento se ajusta, como ya se ha dicho, a la ley natural de los armónicos. La boca, que actúa como caja de resonancia, modula las diferentes vocales y la lengua destaca uno u otro armónico, lo que permite una sucesión melódica organizada, al igual que en el instrumento europeo. Se aprecian ordenaciones interválicas de terceras correspondientes al acorde mayor con otros grados agregados, con clara gravitación sobre un centro tonal definido por la nota cuadrada. Desde el punto de vista rítmico se puede apreciar la preponderancia del metro binario de subdivisión ternaria, característico de la expresión musical mapuche⁹.

9. La modalidad de ejecución característica y la adscripción a los patrones formales de la música mapuche, en la música tocada en el *trompe*, dan como resultado los peculiares *trompetun* o toques de *trompe*, de los cuales se pueden distinguir tres tipos o categorías:

- i) interpretación musical sin connotaciones extramusicales;
- ii) interpretación descriptiva de una situación concreta, como son la carrera de un huemul cojo, el arreo de animales, la declaración de amor o la proposición de matrimonio, etc. Se advierte también el encadenamiento de dos trozos a manera de pregunta y respuesta, lo que definimos como un recurso estructural de la forma musical mapuche que tiene lugar tanto en las expresiones instrumentales como vocales¹⁰;
- iii) interpretación de dos trozos musicales, donde el primero es el *trompetun* y el segundo un canto con texto fijo referido en términos formales al anterior, es decir, lo que acaba de ser tocado en *trompe* puede en seguida ser cantado. Se trata, como en el caso anterior, de un fenómeno estructural, ya que ocurre también con los otros instrumentos musicales mapuches melódicos, como la *trutruka*, *nolkín*, *trompeta* y *pinkullwe* (cf. González: Vigencia de Instrumentos Musicales Mapuches).

10. Está fuera de toda discusión el hecho de que el *trompe* constituye un caso especial en la organología mapuche, puesto que se trata de un instrumento adoptado luego del contacto con los europeos, que tiene dispersión mundial y que actúa totalmente aislado de los contextos mágico-religiosos y del resto de los instrumentos musicales tradicionales. Las posibles razones que explicarían su adopción y masificación serían, por una parte, que el instrumento se ajustaba a las necesidades expresivas y a las características estructurales del sistema musical de los mapuches y, por otra, se relacionaba estrechamente –aunque más en términos musicales que morfológicos– con el arco musical simple, sin resonador, pulsado con un dedo y llamado *paupawén*¹¹, que ha sido usado por los mapuches, en el que la boca actuaba

⁹Ver detalles en (González: 1982a; 1982b).

¹⁰Acerca de las manifestaciones duales de la forma y estructura musicales mapuche, ver Grebe (1974) Alonqueo (1985).

¹¹Se menciona el doble arco musical, frotado, sin resonador, usado por los mapuches y llamado *kunkulkawe*, *quinquecahue*, *quincahue*, *kinkürkawe*, *küngküllkawe*, *kingkürkawe* en (Isamitt: 1938) (Lavín: 1967) (Guevara: 1898) (Merino: 1974) (Moesbach: 1930). El modelo simple, sin resonador, descrito como *paupawén*, fue usado también por los grupos argentinos pilagá y tehuelches, quienes lo llamaron *cora* y *koh'lo*, respectivamente (Ayestarán: 1953) (Cooper: 1963).

también como resonador, pudiendo modular trayectorias melódicas características en los armónicos, de acuerdo a principios físico-acústicos comunes.

III. CONCLUSIONES

1. Estamos en presencia de la adopción por parte de los mapuches de un instrumento musical milenario, originario de Asia que, según evidencias arqueológicas e historiográficas, pasó a Europa aproximadamente en el s. XIV y luego a América y a otros continentes. Se trata del *trompe*, birimbao heteroglota forjado, introducido por los europeos, en sus variedades antigua y moderna.
2. En términos generales, los mapuches adoptaron el instrumento, el nombre y la función, no así el uso, que es precisamente lo que hace del trompe un instrumento musical mapuche. Los nuevos usos del instrumento estarían definidos por la adscripción de la música producida por éste a los parámetros de la forma y estructura musicales mapuche.
3. Aunque actualmente es un instrumento vigente, su presencia ha disminuido en los últimos años producto de la influencia creciente de los medios de comunicación y porque, en su calidad de instrumento de diversión, aislado del conjunto, su permanencia no es revitalizada por los eventos religiosos colectivos tradicionales, como ocurre con los demás instrumentos de la organología mapuche.
4. La razón fundamental que explicaría la adopción del instrumento es que el *trompe* habría ocupado gradual y progresivamente el lugar del arco musical en las necesidades del pueblo mapuche, pasando posteriormente a reemplazarlo definitivamente y a llenar una categoría musical previa, un lugar preexistente en la organología, usos, costumbres, forma y estructura musicales, así como en las percepciones más generales de los mapuches acerca del fenómeno acústico y musical. Testimoniamos finalmente nuestro agradecimiento a los trompetufe de las comunidades, sin los cuales no habría sido posible realizar este trabajo. Nos referimos a Ramón y Orsman Lincheo, de Laguna (Malleco); Miguel Raimán, de Quetrahue (Malleco); José Luis Huilkaman, de Collinque (Malleco); Juan Francisco Antileo, de Collinque; Juan Llancapan, de Carriñe (Valdivia); Domingo Sandoval, de Roble Huacho (Cautín) y a nuestro traductor, José Ñanco, de Cerro Loncoche (Cautín).

CUADRO COMPARATIVO ENTRE EL BIRIMBAO USADO EN EL AREA CULTURAL MAPUCHE,
EN EUROPA Y EN EL RESTO DEL MUNDO

	Instrumento mapuche	Instrumento europeo	Instrumento universal
Nombre	Trompe (calabrina).	Trompe, trompe de Bern, trompe laquais (Francia); trompa de París, trompa gallega (España); trumpadh (Irlanda); trumpe, maultrumpe (Alemania); mondtromp (Países Bajos); tromp (Escocia y antigua Flandes); trump, jew's trump (Inglaterra, s. XVI-XVIII)*.	Trompa goajira (Venezuela) ; trompa inglesa, tronpa.
Tipo, clasificación y morfología	Heteroglota. Idiófono punteado, en forma de marco, independiente. Simple: cuerpo de alambre y lengüeta de acero. Se guarda en montura o <i>wanküll-trompe</i> .	Heteroglota. Idiófono punteado, en forma de marco, independiente y en juegos. Simple: cuerpo y lengüeta, con caja para guardar. Doble o múltiple: varios modelos simples unidos como un solo instrumento, con sus respectivas lengüetas. Fabricado de hierro, cobre y plata.	Idioglota y heteroglota. Idiófono punteado, en forma de marco. Independiente. La lengüeta está recortada en la materia del marco y unida a él por la raíz. Simple: cuerpo y lengüeta, con cuerda o púa para pulsar. Fabricado de hierro y bambú.
Modo de ejecución	Se pulsa la lengüeta con dedo índice de mano derecha hacia adentro. Se modulan armónicos con la lengua y la cavidad bucal como resonador. Aspirando y espirando. Se sujeta entre los dientes.	Se pulsa con varios dedos. Se modulan armónicos la lengua y la cavidad bucal como resonador. Aspirando y espirando. Modelo múltiple idem. Se sujeta entre los dientes.	Se pulsa con los dedos, con plectro y con cuerda amarrada a la lengüeta. Se canta sobre la lengüeta para hacerla vibrar (idioglota) o se modulan armónicos con la lengua y la cavidad bucal como resonador (idio y heteroglota). Aspirando y espirando. Solo espirando cuando es usado como deformador de la voz. Se sujeta entre los dientes o labios.

Características musicales	Produce escala natural de armónicos.	Modelo simple produce escala natural de armónicos. Modelo múltiple produce escala cromática en el contexto tonal diatónico europeo.	Idioglota deformador de la voz produce resonancias de voz. Idio y heteroglota produce escala natural de armónicos. Ha sido usado para articular palabras dentro de patrones poéticos.
Función y uso	De entretenimiento. Instrumento usado por hombres para enamorar a las mujeres. Solista, aislado del resto de los instrumentos mapuches y del contexto mágico-religioso. Está en uso en la Araucanía.	De entretenimiento. Instrumento usado por hombres para enamorar a las mujeres. Solista, con eventual acompañamiento. Instrumento de niños, del pueblo y de intérpretes virtuosos. No está en uso en Europa.	De entretenimiento. Usado por hombres y mujeres. Se han usado varios instrumentos simultáneamente en registros distintos. Está en uso en África, Asia, Oceanía y América.

*Solo nombres afines.

TROMPE MAPUCHE



1



3



4



2

1 - 4. *Trompe y Wanküll-Trompe* de comunidad Collinque, provincia de Malleco, tocado por José Luis Huilkaman.



5



6



7

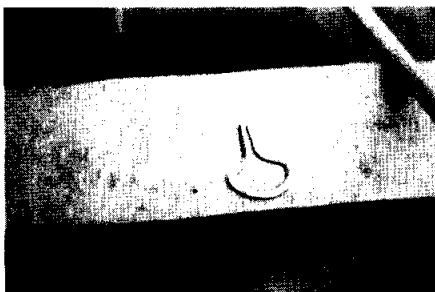
5 - 8. *Trompe y Wanküll-Trompe* de comunidad Roble Huacho, provincia de Cautín, tocado por Domingo Sandoval.



8



9



10



11



13



12



14



15



16

9 - 16. Fases en la construcción del *trompe* mapuche en comunidad Roble Huacho.

REFERENCIAS

a) Birimbao e instrumentos afines

- Ainscough, Mike. 1969, Junio-Julio. "The jew's harp". *Clanfolk*. BBC Folk Club, Londres. 3:67-68.
- Ayestarán, Lauro, 1953. *La música en el Uruguay*. Servicio Oficial de Difusión Radio-Eléctrica. Montevideo. Vol. I. 819 pp.
- Baines, Anthony, 1961. *Musical Instruments through the Ages*. Penguin Books. Londres. 383 pp.
- Balfour, H., 1899. *The Natural History of Musical Bow*. Clarendon Press. Oxford.
- Bonnani, Filippo, 1964. *The Showcase of Musical Instruments*. Dover Publications Inc. Nueva York. 296 pp.
- Chouquet, Gustave, 1884. *Le Musée du Conservatoire National de Musique*. Catalogue Descriptif et Raisonné. Firmin-Didot, Paris. 274 pp.
- Cooper, John, 1963. "Indians of Southern South America". *Handbook of South American Indians*. Vol. I. pp. 13-15.
- _____. "The Patagonian. Pampean Hunters". *Handbook*. Vol. I. pp. 127-168.
- Dournon-Taurelle, Genevieve, and G. Wright, 1978. *Les Guimbarde*. Institut D'ethnologie. Paris.
- Edwards, Ron, 1969. "The jew's harp". *National Folk*. Holloways Beach. Queensl. 32:7-11.
- Galpin, Francis, 1932. *Old English Instruments of Music. Their History and Character*. Methuen & Co. Ltd. Londres. 327 pp.
- _____, 1956. *A Textbook of European Musical Instruments. Their Origin, History and Character*. Ernst Benn Limited. Londres. 256 pp.
- Heymann, Alfred Mme, 1923. "La Guimbarde". *La Revue Musicale*. N° 6. IV. Austria. pp. 236-246.
- Hornbostel, Erich von; Curt Sachs, 1914. "Systematik der Musikinstrumente. Ein versuch". *Zeitschrift für Ethnologie*. Berlin. Vol. IV-V (Trad. castellano en Vega, Carlos).
- _____, 1946. *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*. Ed. Centurión. B. Aires. 317 pp.
- Izikowitz, Karl Gustav, 1935. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*. Göteborg. Suecia.
- Jenkins, Jean, 1970. *Ethnic Musical Instruments*. H. Evelyn for Icom. Londres.
- Kirby, Percival, 1965. *The Musical Instruments of the Native races of South Africa*. Witwatersrand University Press. Johannesburg. 293 pp.
- Mahillon, Victor, 1909. *Catalogue Descriptif et Analytique du Musée Instrumental Du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Librairie Générale de Ad. Hoste. Bruselas. Vol. I-II-III-IV.
- Marcuse, Sibyl, 1964. *Musical Instruments. A Comprehensive Dictionary*. Doubleday & Co. Nueva York. 608 pp.
- Pugh-Kittingan, Jacqueline, 1977. "Huli Language and Instrumental Performance". *Ethnomusicology*. Soc. for Ethnomusicology. Inc. Ann Arbor. Michigan. Vol. XXI. 2. pp. 205-232.
- Sachs, Curt, 1947. *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Ed. Centurión. B. Aires. 456 pp. (1ª ed. Nueva York. 1940).
- _____, 1964. *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Dover Pub. Inc. Nueva York. 452 pp. (1ª ed. Berlín. 1913).

b) Trompe y Música Mapuche

- Alonqueo, Martín, 1985. *Mapuche. Ayer y Hoy*. Imp. y Ed. San Francisco. Padre Las Casas. González, Ernesto, 1982. "Música Mapuche: Revisión Bibliográfica". *Boletín Indigenista de Chile*. Santiago. N° 2. pp. 3-18.
- Grebe, María Ester, 1974. "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche". *Revista Musical Chilena*. N° 126-127. pp. 47-79.
- Guevara, Tomás, 1912. "Las Últimas Familias Araucanas". *Anales de la Universidad*. Imp. Cervantes. T. CXXX. pp. 216-342/412-464. T. CXXXI. pp. 129-176/516-585. Santiago.
- Isamitt, Carlos, 1938. "Los Instrumentos Araucanos". *Boletín Latinoamericano de Música*. Vol. IV. Bogotá. pp. 305-312.
- Lavín, Carlos, 1967. "La música de los araucanos". *Revista Musical Chilena*. N° 99. pp. 57-60 (1ª Pub. París. 1925).
- Merino, Luis, 1974. "Instrumentos Musicales, Cultura Mapuche y el Cautiverio Feliz del Maestro de Campo Francisco Núñez de Pineda y Bascañán". *Revista Musical Chilena*. N° 128. pp. 56-95.
- Moesbach, Ernesto Wilhelm de, 1930. *Vida y Costumbres de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del siglo XIX*. Imp. Cervantes. Santiago.

c) Generales

- Apel, Willi, 1970. *Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press. Massachusetts.
- Augusta, Félix José de, 1966. *Diccionario Araucano*. Imp. y Ed. San Francisco. Padre Las Casas. (1ª ed. 1916).
- Erice, Esteban, 1960. *Diccionario Comentado Mapuche-Español*. Cuadernos del Sur. I. Humanidades. U. Nac. del Sur. Buenos Aires. 550 pp.
- Febrés, Andrés, 1765. *Arte de la Lengua General del Reyno de Chile*. Lima. (Reed. Santiago. 1846/B. Aires. 1884).
- Ferrando, Ricardo, 1986. *Y Así Nació La Frontera*. Conquista, Guerra, Ocupación, Pacificación. 1550-1900. Ed. Antártica. Santiago.
- Grove's Dictionary of Music*. 1966. Mac Millan & Co. Londres. 10 Vol.
- Guerra, Tomás, 1902. "Las Artes i Las Industrias". Cap. ix. *Historia de la Civilización de la Araucanía*. T. 1. Imp. Barcelona. Santiago.
- Lenz, Rodolfo, 1904. *Diccionario Etimológico de las voces chilenas derivadas de las lenguas indígenas americanas*. Imp. Cervantes. Santiago. Vol. I-II-III.
- Moesbach, Ernesto Wilhelm de, 1962. *Idioma Mapuche*. Imp. San Francisco. Padre Las Casas.
- Pérez de Arce, José, 1982. *Fichas Bibliográficas de Archivo*.
- Valdivia, Luis de, 1887. *Arte, Vocabulario y Confesionario de la Lengua de Chile*. B.G. Teubner. Leipzig. Ed. Facsim. Julio Platzman.

*Cronología de los instrumentos sonoros del Area Extremo Sur Andina**

por
José Pérez de Arce

Institución Patrocinadora
MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

INDICE

CRONOLOGIA DE LOS INSTRUMENTOS SONOROS DEL AREA EXTREMO SUR ANDINA

I ANTECEDENTES

Antecedentes Arqueológicos
Antecedentes Bibliográficos

II HIPOTESIS EVOLUTIVAS DE LOS DISTINTOS TIPOS DE INSTRUMENTOS

A. INSTRUMENTOS ARQUEOLOGICOS DE ORIGEN PRECOLOMBINO

Flauta de hueso
Flauta de pan
Flauta bitonal
Flautas de piedra
Flauta globular

B. OTROS INSTRUMENTOS DE POSIBLE ORIGEN PREHISPANICO

Timbal
Tambor
Trompeta de caña
Trompeta de hojas enrolladas
Flauta de caña
Maraca de calabaza
Sonajero de caracoles
Palos entrechocados
Conchas raspadas
Arco musical
Nolquin

C. PERIODO DE HISPANIZACION

a) *Influencias europeas*
Cascabel metálico

Clarín metálico
Idiófono de punteo
Armónica de boca
Banjo
Acordeón

b) *Influencias africanas*
"Tambor" (idiófono) de agua
Quijada de equino
Maraca de cestería
Palos musicales

c) *Influencias de otros indigenas americanos*
Sonajeros de plata
Timbal de cerámica
Trompetas de cuernos encajados

d) *Instrumentos de origen local*
Trompeta de cuernos
Maracas de manos secas
Flautas de madera
Maraca de cuerno
Timbales diversos
Trompetas diversas
Tubo percutado

D. INSTRUMENTOS DE EXISTENCIA NO COMPROBADA

Placa o látido zumbador
Piedras entrechocadas
Cordófonos
Flautas
Trompetas de caracol

III. DISCUSION Y CONCLUSIONES

Primer período (S. VII - X d.C.)
Segundo período (S. X - XVI d.C.)
Tercer período (S. XVI - XVIII d.C.)
Cuarto período (S. XIX - XX d.C.)

*Un resumen de este trabajo fue presentado durante las "Semanas Indigenistas" organizadas por el CISRE (Centro de Investigaciones Sociales Regionales), durante los días 10 al 15 de noviembre de 1986. En la publicación de dichas jornadas se incluirán las conclusiones de este artículo.

Revista Musical Chilena, 1986, XL, 166, pp. 68-124.

Hace un par de años se inició un trabajo cuyo objetivo era definir el instrumental sonoro utilizado en el Area Extremo Sur Andina en tiempos precolombinos. Sin embargo, la clasificación temporal de los datos planteó problemas especiales que llevaron finalmente a la evaluación desde el punto de vista cronológico de todos los antecedentes recogidos (Véase Lámina N° 1).

Este trabajo intenta proponer un cuadro orgánico de la historia del instrumental sonoro en la zona, cuyo propósito fundamental es el de servir de hipótesis de trabajo para encuadrar la investigación referente al período precolombino. Sus conclusiones están, por lo tanto, sujetas a cambios y correcciones en la medida que existan mayores antecedentes al respecto. Los datos presentados se complementarán con la publicación de la investigación mencionada¹. En ella se tratarán en detalle los diversos tipos y subtipos de instrumentos sonoros arqueológicos o de origen prehispánico. Aquellos instrumentos que no caben dentro de esta clasificación serán descritos con mayor detalle en el presente trabajo.

Hemos considerado instrumento sonoro todo artefacto utilizado por el hombre para producir sonidos o ruidos y serán incluidos todos aquellos cuya confección y/o uso corresponde a las comunidades indígenas de la zona².

I ANTECEDENTES

Antecedentes arqueológicos

Comprendemos como tales todos los objetos de piedra o cerámica que han sido encontrados generalmente en forma casual. Los materiales orgánicos no se han conservado en la zona.

El numeroso material arqueológico revisado en diferentes museos y colecciones particulares por el autor³, complementado por aquel que ha sido publicado por diferentes autores, exhibe muy pocas referencias cronológicas. De hecho, de solo tres ejemplares que entregan algún dato al respecto, sólo uno puede ser adscrito a un rango temporal prudente, y es éste el único ejemplar claramente generado más al norte, en la zona central de Chile. Debido a esto los antecedentes han tenido que ser complementados continuamente con las referencias bibliográficas, especialmente con los datos que entregan los cronistas de los primeros siglos del contacto español.

¹Este trabajo será publicado en el Boletín N° 2 del Museo Chileno de Arte Precolombino.

²Para un mayor detalle respecto a la descripción operativa de los instrumentos musicales utilizados en este trabajo, ver Pérez de Arce 1986.

³El detalle de las colecciones revisadas será publicado junto con la descripción del material arqueológico, en el artículo anunciado.

Antecedentes bibliográficos

Los primeros cronistas, en el S. XVI, son sumamente parcos al mencionar la música mapuche. Se trata de hombres de armas, con un claro sentido de superioridad frente al pueblo mapuche, a quien sienten el deber de conquistar para salvarlo del paganismo y la barbarie amén de obtener beneficios personales. Sus menciones giran casi exclusivamente en torno a temas militares y de conquista. Algunos, como Pedro de Valdivia, no hacen ninguna mención a música ni española, ni indígena. Bibar apenas menciona una "corneta"⁴. Ercilla, Góngora, Lobera y Oña mencionan sólo instrumentos bélicos utilizando términos españoles, lo cual hace difícil su identificación. Los "bárbaros instrumentos" usados por los mapuches aparecen continuamente homologados a sus semejantes españoles en igualdad de funciones. Muchos de los términos empleados pueden obedecer más a la necesidad literaria de enriquecer la lectura que a la exactitud descriptiva.

En el S. XVII encontramos al menos dos autores que mencionan instrumentos con sus nombres mapuches. Uno de ellos es el padre Luis de Valdivia, quien consigna una docena de ellos en su diccionario, con licencia en Lima en 1606, y el otro es el holandés Elías Herkmans, quien, de regreso de su frustrado viaje en busca de oro entre 1642 y 1643, lleva consigo una lista de nombres mapuches con su traducción.

También contamos con un cronista que toma partido por los mapuches, Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán. Los otros, Nájera, Rosales y Ovalle, continúan la tradición del siglo anterior. Todas las menciones son muy escuetas y apenas si Nájera demuestra un cierto conocimiento e interés por la música al describir instrumentos de los españoles, de los indios y de los negros esclavos. Luego de "La Araucana" de Ercilla, la epopeya mapuche se ha transformado en un tema literario de gran interés, lo cual se refleja de una u otra forma en las crónicas, llegando incluso a dar origen al "Arauco domado" de Lope de Vega, en 1661, que apenas guarda relación con la realidad histórica.

El S. XVIII produce dos diccionarios, con una docena de menciones a instrumentos cada uno de ellos: el del Padre André Febrés, con licencia en Lima en 1765, escrito en base a apuntes del P. Diego Amaya y a un *Calepino* escrito en Chiloé a principios de siglo, y el del P. Bernardo de Havestadt, quien estuvo en Chile entre 1746 y 1757, publicado en Viena en 1777. Asimismo, algunos científicos describen especies vegetales con nombres asociados a instrumentos: Feuillé en 1725 y Molina en 1782. Con algunas menciones aisladas y parciales, debido a que la relación con los mapuches continúa siendo difícil. Molina dice que su música que "apenas merece este nombre, no tanto por la imperfección de sus instrumentos (...) quando por su canto que tiene por lo común un no se qué de tétrico y desagradable al oído, quando este no está acostumbrado a él desde algún tiempo"⁵.

⁴Bibar (1966: 45,131) menciona también un "atambor" así como una "flecha silvadora", pero ambos aparecen descritos para el valle del Mapocho, es decir, fuera del área considerada para este estudio.

⁵Molina 1795: 124.

En el S. XIX encontramos testimonios que, en general continúan la tradición despectiva al mencionar el tema. Poeppig, entre 1826 y 1829, dice del pehuenche que “parece que carece de afición a la música, pues jamás se descubre un instrumento sonoro en sus chozas”⁶ y Domeyko en 1845 nos dice que “el indio araucano es un ser antimusical y parece tener poca aptitud para las bellas artes. Es su canto una especie de recitativo sin melodía ni consonancia, como su elocuencia una especie de canto destemplado y monótono”⁷ y menciona un solo instrumento musical. Estas descripciones contrastan con los datos desperdigados en otras crónicas de viajeros e investigadores, los cuales revelan una cultura musical propia rica en expresiones. Destaca la labor de Guevara y Lenz a fines de siglo, quienes dan descripciones detalladas de ciertos instrumentos.

En el S. XX recién aparecen trabajos más extensos y detallados sobre el tema: Guevara y Lenz continúan en parte la tradición peyorativa de siglos anteriores. Guevara dice que “una música tan pobre se concibe que concuerde con instrumentos muy sencillos i destemplados”⁸, opinión que recoge Moesbach, quien agrega que “la mentalidad del araucano, hombre taciturno y grave, como encerrado en el estrecho círculo de las cosas tangibles y profundamente materialista en todas las manifestaciones de su alma, es contrario a esa soltura espiritual e imaginación creativa que pide la música. Es por eso que los cantos mapuches son de temple monótono y triste: sus melodías parecen flotar en un aire gemebundo, casi lúgubre”, para terminar diciendo que “el bullicio” del conjunto de instrumentos “bien merece ser tomado de prototipo de algunos de los jazz, rumbas y zambas de la música moderna”⁹.

Junto a estas descripciones aparecen los primeros trabajos descriptivos detallados sobre música e instrumentos mapuches. Amberga en 1921 describe una flauta de pan antigua de piedra y Joseph en 1930 hace lo mismo con una colección de instrumentos arqueológicos. Entre 1932 y 1938 aparece una serie de trabajos en torno a la música y los instrumentos mapuches contemporáneos realizados por Isamitt y posteriormente una serie de autores aportan al tema, entre los cuales destacan los artículos de Grebe en 1973 y 1974, Merino en 1974 y González en 1982.

II. HIPÓTESIS EVOLUTIVAS DE LOS DISTINTOS TIPOS DE INSTRUMENTOS

En orden a la mayor claridad de la exposición, dividiremos el material de acuerdo a un doble criterio: según el tipo de antecedentes y según la posible afiliación a períodos pre o post-hispánicos.

⁶Poeppig 1960: 404.

⁷Domeyko 1971: 83.

⁸Guevara 1927: 373.

⁹Moesbach 1976: 252, 254. Los aspectos vocales, de gran importancia en la música mapuche, no serán tratados en este trabajo.

Para este aspecto consultar Isamitt 1932a, 1932b, 1932c, 1933a, 1933b, 1934a, 1935a.

Todos los objetos arqueológicos que permiten trazar un origen prehispánico están reunidos en la primera parte; luego, todos aquellos que, sin haberse conservado ejemplares antiguos, sugieren un origen prehispánico en base a los datos recogidos. Luego, todos los instrumentos cuyo origen histórico posterior al contacto español está documentado y, finalmente, todos aquellos instrumentos cuya existencia es dudosa o está sin confirmar. Véase Láminas 2 y 3.

A. INSTRUMENTOS ARQUEOLÓGICOS DE ORIGEN PRECOLOMBINO

Flauta de hueso

En el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago existe un pequeño cántaro del tipo Pitren (S. VIII - X d.C.) hallado en Challupén que representa un hombre tocando un instrumento. Su mano derecha sostiene por la base una flauta larga, sin asa, ligeramente curva y ensanchada en la embocadura. Esta presenta una pequeña escotadura circular muy semejante a las que tienen las *quenás* prehispánicas de hueso¹⁰. Esta descripción concuerda con la flauta de hueso que aparece en varias descripciones de cronistas del siglo XVI y XVII. Pedro de Oña refiere que mientras “uno martilla del ronco tamborino, otro por flauta el hueso humano toca”¹¹. Ovalle dice que “las flautas que suenan en estos bailes las hacen de hueso y canillas de animales”, mientras que “los indios de la guerra las hacen de las de españoles y demás enemigos que han vencido en sus batallas”. Más adelante se refiere a la rapidez de su confección: “(llegan) otros a cortale una pierna para hacer de la canilla una flauta descarnándola y abriéndola los agujeros en un momento”¹². Rosales repite esta idea; añadiendo el dato de la utilización de los huesos de los brazos: “los que cortaron las canillas y los brazos los descarnan en un momento y en estando el hueso limpio lo agujerean y hacen una flauta con que tocan alarma”¹³. Lobera también menciona las flautas hechas de “canillas” de españoles¹⁴ y posteriormente, Molina y Wolfwisen (S. XVIII)¹⁵. Algunos autores dudan al atribuir estos instrumentos a la categoría de flautas o trompetas. Nájera, al hablar por primera vez de ellos, dice “de sus canillas hicieron cornetillas o flautas...” Las siguientes citas del mismo autor se refieren a “cornetas hechas de canilla de piernas de españoles y de indios nuestros amigos”¹⁶. Ovalle, por su parte, menciona sólo las flautas, salvo en una

¹⁰Museo Nacional de Historia Natural, Santiago: 30.770. CH II 35 Berdichwsky-Calvo 1972: 539, Aldunate 1978: 8.

¹¹Oña 1944: 20.

¹²Ovalle 1969: 113, 396.

¹³Citado por Medina 1882: 149.

¹⁴Lobera 1960: 463.

¹⁵Molina *op. cit.*: 80, Wolfwisen 1955-1956: 21.

¹⁶Nájera 1971: 53, 55, 115, 265.

ocasión en que se refiere a la muerte de Pedro de Valdivia: "lo que yo hallo probable, por ser muy conforme a la costumbre de estos indios, es que hicieran trompetas de las canillas de sus piernas"¹⁷. Lobera, por su parte, lo menciona como trompeta en una ocasión y como flauta en otra¹⁸. Bibar menciona en varias ocasiones las cornetas en uso desde la juntura hasta Arauco como el único instrumento musical mapuche¹⁹. La única ocasión en que menciona la trompeta, aclara, en seguida, que "es una manera de corneta hecha de hueso"²⁰. Miguel de Olivares describe la construcción del instrumento: "las canillas de las piernas las descarnan, las maceran al fuego y hacen al punto trompetas con que tocan en aquellas celebridades"²¹. Esta cita concuerda con las de Ovalle y Rosales en cuanto a la prontitud de fabricación del instrumento, añadiendo el detalle del uso del fuego, seguramente para secar y eliminar los elementos de fácil descomposición. La función guerrera y el hecho de estar confeccionados con huesos de sus compañeros caídos prisioneros, son motivos suficientes para explicar la predilección de los cronistas para describir este tipo de instrumentos. De hecho, su inclusión en los relatos muchas veces obedece al sólo objeto de destacar la crueldad y barbarie de las costumbres mapuches, como es el caso, relatado por Nájera, del alférez Buendía, a quien le cortaron sus piernas estando todavía vivo "e hicieron cornetillas de sus huesos, haciéndole chupar a él mismo la médula de los huesos cortados"²².

La *flauta* de hueso se halla asociada a funciones guerreras. Los testimonios de los cronistas mencionan su uso en las batallas y durante las reuniones para celebrar victorias, en las cuales se alterna su uso con los cantos y también para alertar y tocar alarma²³. Estas funciones están relacionadas con la utilización de otros despojos de españoles que mencionaremos al tratar las maracas de cuero. Ovalle cita que "estas tres piezas, la flauta (de canilla de la pierna), la quijada (usada como tocado) y el vaso hecho del casco, las guardan para todas las fiestas y el que las lleva a su casa entiende que lleva una cosa de grande estima, y así estas preseas se reparten entre los más principales"²⁴. Nájera, por su parte, describe una ocasión en que se retiraron doce cadáveres de indígenas muertos en combate "que debían ser entre ellos de la fama según sus disposiciones... tenían algunos de ellos colgados al cuello pedazos de huesos de canillas de españoles, insignias con que se arrian y honran por señal de haber muerto capitán español u otra persona señalada"²⁵.

Aparentemente todos los testimonios citados se refieren a un solo tipo de instrumento, la flauta, erróneamente llamada trompeta por algunos autores. De

¹⁷Ovalle *op. cit.*: 113, 114, 396, 397, 217.

¹⁸Lobera *op. cit.*: 463, 464.

¹⁹Ver nota (3).

²⁰Bibar 1966: 80, 141, 144, 170, 184, 188, 202, 214.

²¹Citado por Latcham 1915: 289.

²²Nájera *op. cit.*: 186. Es interesante notar que frente a la frecuencia y atención que presentan estas noticias a diferentes cronistas, Molina les resta importancia, negando la frecuencia de más de uno o dos de tales sacrificios en un lapso de 200 años. (*op. cit.*: 78).

²³Ver también Hilguer 1966: 26.

²⁴Ovalle *op. cit.*: 397.

²⁵Nájera *loc. cit.*

hecho los huesos largos de la pierna humana permiten confeccionar un tubo que por sí solo es poco apropiado para ser utilizado como trompeta. Los sonidos que se pueden obtener son débiles, muy imprecisos y relativamente difíciles. Para obviar estos problemas sería necesario alargar el dicho tubo y proporcionarle una bocina adecuada. Las trompetas de hueso que existen en el área meridional andina están compuestas de varios segmentos insertados unos en otros y a veces con bocinas de calabaza²⁶. Este procedimiento, sin embargo, está reñido con la rápida fabricación e inmediata utilización del instrumento señalado por los cronistas. Por otra parte, las propiedades musicales señaladas más arriba no concuerdan con las necesidades guerreras de los mapuches, quienes daban predilección a los sonidos agudos y penetrantes para acompañar sus ataques.

Si se tiene en cuenta que los instrumentos de guerra eran considerados en alta estima por los españoles, “siendo tan forzosos y de tan gran servicio en la guerra y en la paz, así para echar bando como para tocar armas y marchar”²⁷ se entiende que las funciones similares de la flauta de hueso son favorecidas en las descripciones, destacándose aquellos valores que se hermanan con los mencionados. Este hecho permite también explicar la confusión de los términos “trompeta” y “flauta” que se encuentran en su descripción. Si bien técnicamente se trata de una flauta, tanto el sonido como la función concuerdan con los de la trompeta española y no con los de las flautas españolas que eran instrumentos usados melódicamente, de sonido suave y delicado²⁸.

Febrés y Havestadt menciona la tutuca como “la trompeta, la espinilla de la pierna” y como “*tuba, tibia bellica, fit vel ex canna vel ex tibia cuiusdam hostis ab ipsis trucidati*” o bien “*buccinea arundinea vel ossea ex tibia cuiusdam hostis ab ipsis trucidati*”²⁹.

Falcone y Molina traducen *tutuca* como “tibia”³⁰.

Es posible interpretar el término *tutuca* utilizado por Febrés y Havestadt como el correspondiente al instrumento de hueso, y simultáneamente, a la trompeta de guerra de caña. La falta del término “flauta” en sus descripciones se puede interpretar por las mismas razones que llevaron a los cronistas a confundir este término o bien debido a simple omisión, pudiéndose leer sus descripciones como “la trompeta, la (flauta de) espinilla de pierna” y “*tuba, (flauta) tibia bellica*”. De hecho el término “tibia” es utilizado por Havestadt en forma muy genérica para designar instrumentos de viento, tal como se aprecia al describir como “tibia, fístula” a los

²⁶Las trompetas hechas con una tibia humana no son desconocidas en otros lugares del mundo: un ejemplo de esto es el *Rkan-glin* tibetano. Sin embargo, no hay evidencias de su uso en América.

²⁷Nájera *op. cit.*: 243.

²⁸Los españoles utilizaban la “flauta dulce”, de pico, recta con seis agujeros, así como una flauta travesa de similar digitación. Ambas eran de madera. La última fue traída por los soldados a América desde los primeros años de la conquista.

²⁹Febrés 1764: 680, Havestadt 1883: 512, 780.

³⁰Molina 1782: 363, ver Grasseries 1898: 82, Erice entrega los sinónimos *collvoro* y *machravoro* (1960: 79).

siguientes tipos de flautas: *pivulca*, *pivilla*, *pincullhue* y *pitucahue*³¹. Es muy posible que este autor haya tenido participación importante en la confusión correspondiente al aplicar este término en un sentido que no es apropiado al traducirlo al castellano.

Flautas similares, de hueso humano, aparecen siendo tocadas por seres cadavéricos en cerámica Moche del período IV, eran utilizados por los Incas junto con adornos de dientes, vasos de cráneos y tambores de piel de enemigos vencidos; y aparecen también en la región Calchaqui.

En la región de Panguipulli se conserva el uso de flautas confeccionadas con un segmento de hueso de pata de oveja tocadas por ejecutantes enmascarados. Una cuerda ata el instrumento a la máscara³².

En resumen, podemos postular la existencia de instrumentos de hueso de animales, asociados quizás a la caza, desde el período Pitrén. Luego de la invasión española nace, o se acrecienta de un modo significativo, el uso de la flauta de hueso humano, decayendo luego hasta desaparecer durante el S. XVIII. El instrumento de hueso detectado en Panguipulli corresponde posiblemente al último remanente de aquellos confeccionados con huesos de animales cuya existencia parece haberse extinguido en el resto del territorio mapuche.

Flauta de pan

Otro instrumento de gran antigüedad en la zona parece ser el *pitucahue*, una flauta de pan de piedra. Existen variedades que poseen entre dos y ocho tubos. Si bien no tenemos datos para fechar estos instrumentos, podemos realizar una cronología relativa de los distintos tipos sobre la base de comparación con los de otras áreas.

Los antecedentes sobre este tipo de instrumentos en el resto de América, en tiempos prehispánicos abundan, encontrándolos desde Norteamérica hasta Patagonia. Su origen ha sido postulado dentro del continente, en el Área Centro Sur Andina o Amazonía, o bien fuera de él, en Oceanía³³. Su forma más generalizada es la sucesión de tubos de caña ordenados de mayor a menor y la copia de ésta en otros elementos: cerámica, piedra, plumas, huesos, metal, etc. Algunos de los ejemplares mapuches tienen claros antecedentes en el área meridional andina. Son los que poseen tubos discontinuos y un asa lateral, con dos a siete tubos. La mayoría, sin embargo, llama la atención por desviarse de la norma que hallamos en otros lugares de América. En primer lugar está el uso de la piedra. Este material, tan ampliamente utilizado por el mapuche, tiene escasa representación fuera de esta zona, existiendo

³¹Havestadt *loc. cit.* El término "tibia" proviene de un tipo de oboe confeccionado en el hueso de este nombre. El término "fistula" designaba una flauta. Más tarde, sin embargo, ambos términos adquirieron un cierto carácter genérico al ser utilizados por tratadistas de la Edad Media y Renacimiento.

³²Hilguer 1966: 25.

³³La bibliografía sobre el origen y distribución de la flauta de Pan en América es muy amplia. Entre los trabajos que más aportan en este sentido cabe destacar: D'Harcourt 1925: 35-55; Izikowitz 1935: 378-405; Lindberg 1959: 28, 29; Iribarren 1969: 96-106; Grebe 1974: 40-45; Mena 1974: 43-76; Díaz-Gainza 1977: 183-186.

ejemplos en el área Meridional y Centro Sur con una clara distribución decreciente a medida que nos alejamos. Esto obedece sin duda a los conceptos propios del mapuche para la utilización de la piedra en relación con las flautas. La confección de flautas de pan en piedra supone dificultades enormes, más que ningún otro instrumento, ya que es necesario taladrar varios tubos por cada instrumento, lo que se obvia al utilizar otros materiales. La caña, en cambio, muestra una distribución exactamente inversa, panorama que no debe haber cambiado a través del tiempo, a juzgar por los datos que entregan las antiguas crónicas.

El otro aspecto que llama la atención es la existencia entre los mapuches de un tipo de instrumento que se aleja de todo lo conocido; tubos cortos y cónicos, disposición irregular de los tubos y una forma general que semeja un bloque ancho y relativamente bajo. Las formas comunes al resto de América, cuando no son de caña, imitan su forma tanto en la apariencia externa, alta y angosta, de base escalonada y con los tubos marcados externa como internamente, que es la ordenación decreciente de los tubos. Este instrumento, diferente a todas las demás flautas de pan americanas, se adapta admirablemente a un particular modo de tañer que es descrito por Amberga (1921), que también es exclusivo del área.

Podemos concluir que ésta es una forma propia que no obedece al fruto de una influencia foránea, ya que tanto la forma como el uso obedecen a un concepto totalmente diferente al que rige para la flauta de pan en otras zonas. Esta es rítmica, no melódica, mientras aquella es principalmente melódica, la una se rige por sucesión aproximada de sonidos definidos, mientras la otra se rige por escalas rígidas y afinadas; ésta es de uso individual, mientras la otra lo es frecuentemente de uso dual, en alternancia de sonidos³⁴.

Es difícil establecer una cronología para los distintos tipos de instrumentos descritos, ya que aparte de no contar con instrumentos fechados con cierta precisión, parece existir una coexistencia muy prolongada de los distintos tipos.

Los únicos ejemplos que entregan ciertos datos al respecto son: un ejemplar encontrado en Collipulli, el cual tendría un fechado entre el S. x y xv d.C., que corresponde al complejo cultural Aconcagua en la zona Central; un ejemplar excavado en un fuerte cerca de Pitrufquén, que corresponde a un amplio período entre la conquista española y el S. xix, y un ejemplar de cerámica, aún en uso en Kachím. Todos ellos tienen los tubos dispuestos en orden decreciente, es decir, esa influencia se mantiene desde el S. xvi hasta el presente. Podemos entonces postular que el tipo de forma rectangular con tubos semicónicos de poca profundidad y dispuestos en aparente desorden, con un asa basal o dos laterales que sirven para su suspensión, corresponde a una invención local anterior, en todo caso, al contacto con el complejo cultural Aconcagua. Este diseño no se pierde del todo, conservándose hasta principios de siglo en Neuquén.

Más tarde llega hasta el área la influencia de los instrumentos nortinos, representada por la flauta de pan de caña con su característica forma escalerada o la copia

³⁴Muchos investigadores dejan traslucir su predisposición a juzgar el *pilolo* de acuerdo al criterio de ejecución "andino". C.F. Amberga, *loc. cit.* Erice dice que el instrumento era "sin escala prevista de antemano, por lo que daba sonidos disparatados" (*op. cit.*: 143).

de esta forma en otros materiales. Aparecen ejemplares con los tubos dispuestos de mayor a menor, si bien la forma externa no cambia. Los tubos son profundos y con diámetros discontinuos, más angostos en el extremo inferior. Una forma exactamente intermedia entre el tipo local y el nortino la encontramos en la zona Aconcagua, uno de cuyos ejemplares fue hallado en Collipulli, evidenciándose así el contacto entre estas áreas (Véase Lámina 4).

Febrés, en el S. XVIII, describe el *pitucahue* como “una tablilla de muchos agujeros que chiflan en sus bebidas a modo de silvado de capador”, más adelante agrega, “*pitucán*: chiflar así”³⁵. Valdivia en el siglo anterior menciona la voz “*pitucahue*: chifle con que chiflan” y Havestadt recoge idéntica palabra como “fistula”. Ambos autores utilizan términos iguales o semejantes para referirse a otro instrumento, probablemente una flauta travesa³⁶.

Flauta bitonal

Denominamos así una flauta de piedra con un pequeño tubo cerrado y un agujero de digitación. Existen dos variedades de este instrumento: una con forma externa antropomorfa y otra cuyo aspecto recuerda a la *piñilca*. Ambas coexisten en el área manteniendo su identidad; no sabemos si esto corresponde a que se desarrollaron distanciadas en el tiempo o bien poseyeron diferencias funcionales o de significado entre ellas. (Lámina 5.)

Este tipo de instrumento no lo hallamos en América fuera del área mapuche, salvo por un ejemplar de piedra, con un agujero de digitación, encontrado en La Serena. Este hecho, unido a la originalidad del diseño, especialmente en los ejemplares del tipo antropomorfo, hacen pensar en un origen local. La ausencia de datos históricos permite suponer que estaban extinguidos ya en la época del contacto español. Esto, y las similitudes en la construcción del tubo que comparte con el tipo antiguo (local) de *pitucahue* sugiere un período de existencia similar, vale decir, anterior al contacto con el complejo cultural Aconcagua.

Flautas de piedra

Consisten en un simple tubo de piedra con una o dos asas laterales y la característica forma discontinua interior que hallamos en la flauta de pan de piedra. Existen dos variedades: con el tubo abierto o cerrado en el fondo. Puede tratarse del mismo instrumento, habiéndose perdido el tapón que cerraba el tubo en el primer caso. La variedad abierta la encontramos en el complejo cultural Aconcagua y en la cultura Diaguita, fase II y III, s. XIII - XV, extinguiéndose al parecer antes del S. XVI (Véase Lámina 6).

Podemos encontrar ciertas semejanzas entre este tipo de instrumento y el “Flautón de chino” aún en uso en esta zona, siendo éstos construidos en caña o madera y de fondo cerrado. La variedad cerrada perdura hasta el S. XIX, siendo

³⁵Febrés *op. cit.*: 597.

³⁶Valdivia 1887: s. núm., Havestadt *op. cit.*: 749.

reemplazada por ejemplares de madera. Seguramente el término *pivillcahue* mencionado por Valdivia se refiere a este instrumento, como demuestra su traducción “pito para chiflar”³⁷. El pito es una flauta unitonal y el término “chiflar” es utilizado también en relación a la flauta de pan, en que la producción de sonido es semejante. Febrés y Havestadt anotan el término *pivillca*, el que seguirá en uso en los siglos siguientes y su sinónimo *picullhue*³⁸. En los siglos siguientes aparece el término *pifilca* y sus variantes: *pivilca*, *pifilka*, *pifulka*, *pifalka*, *pifullca*, *pifüllka*, *pifuilca*, *pifuca*, *puvillca*, *püfilca* y *püfillca*³⁹; y en Argentina, *pitacahue* o *huihueñhue*.⁴⁰

Flauta Globular

Se conocen algunos ejemplares de flautas globulares de cerámica provenientes de la zona de Temuco (Véase Lámina 7).

En la zona de San Pedro de Atacama y en las regiones adyacentes del otro lado de los Andes, encontramos ejemplares arqueológicos muy similares a éstos. Es posible también que instrumentos de este tipo, sin agujeros de digitación, fueron utilizados en la zona Extremo Sur y Meridional Andina, explicándose de este modo la funcionalidad de ciertas “botellitas”, cerámicas de origen Aconcagua, las que pasan desapercibidas al no manifestarse su uso como instrumento musical⁴¹. Un ejemplar descrito por Joseph, en cambio, tiene ciertas semejanzas con las flautas bitonales del tipo antropomorfo; el rostro antropomorfo y los agujeros de digitación provistos de salientes. Tal vez se refieran a él Valdivia y Febrés al mencionar el *pivillhue* (Valdivia) o *pivullhue* (Febrés) con idéntica traducción: “pito ave”⁴². Esta explicación describe la imitación del canto de las aves por medio de un instrumento,

³⁷Valdivia *op. cit.*: s. núm.

³⁸Febrés *op. cit.*: 598, Havestadt *op. cit.*: 512, Medina *op. cit.*: 302, Guevara 1899b: 1016, Robles 1911: 562.

³⁹ Respectivamente:

- Joseph 1930b: 60, Plath 1955: 106, Henríquez 1973:37.
- Mena *op. cit.*: 75, González 1977: 76, Moesbach *op. cit.*: 253, Currihuinca 1984: 297, Lenz *op. cit.*: 618.
- Julliet: 162, Robles *loc. cit.*, Vega: 79, Dowling: 95.
- Hilguer: 98, Titiev 1968-1969: 301, Grebe *op. cit.*: 33, Currihuinca *loc. cit.*
- Augusta 1934: 17.
- Isamitt 1937: 59, Dowling *loc. cit.*
- Augusta 1966: 179.
- Titiev 1951: 33, Augusta *loc. cit.*
- González G. *op. cit.* Ver artículo “Vigencia de los instrumentos musicales mapuches” de González G. en esta misma publicación.
- Registro en el Museo Arqueológico “Dillman Bullock”, Angol.
- Currihuinca *loc. cit.*
- Guevara *op. cit.*:293.
- Guevara 1927: 273, 378.

⁴⁰Erice *op. cit.*: 143, 191.

⁴¹Stehberg 1981: 64, 65, 66.

⁴²Valdivia *op. cit.*: s. núm. Febrés *op. cit.* Erice interpreta estas voces como “ave conocida como pito” (*op. cit.*:332), lo cual contradice la lógica de los dos primeros autores, quienes utilizan el sujeto “pito” caracterizándolo luego como “ave”.

lo que corresponde a una de las funciones características de la flauta globular en América. De ser así, se habría extinguido hacia el S. XVIII.

B. OTROS INSTRUMENTOS DE POSIBLE ORIGEN

PREHISPÁNICO

Aun cuando no se han conservado ejemplares arqueológicos, existen datos que permiten suponer la existencia precolombina de una serie de instrumentos confeccionados en materiales perecibles. Estos son:

Timbal

El *cultrún*, un timbal cuyo cuerpo lo constituye un plato de madera, parece tener una gran antigüedad en la zona. Su enorme importancia mágico-religiosa de gran persistencia en el tiempo, unido a la inexistencia de tipos semejantes en otras áreas de América, pueden avalar esta hipótesis. Antecedentes directos de este tipo de instrumento no encontramos en otros pueblos precolombinos. Los timbales nazca, los utilizados en la región del Chaco y otros de zonas más alejadas, difieren tanto en la forma como en la confección y uso. Es igualmente probable que el *cultrún* se deba a la adopción de algún prototipo de timbal común a todos los anotados, como que haya surgido a raíz de una invención local⁴³ (Véase Lámina 8).

El tipo de atadura parece corresponder a un origen local. Desgraciadamente no poseemos descripciones antiguas al respecto, como tampoco ejemplares de gran antigüedad, debido a que los instrumentos eran destruidos o enterrados al morir su dueño, siendo inevitable su desaparición. Podemos suponer, sin embargo, que el sistema de atadura en Y con aros es el más antiguo no sólo porque es el que con mayor frecuencia aparece en todo el territorio mapuche sino por la excelencia de la confección de muchos de ellos, la cual tiene que ser el fruto de una tradición largamente establecida. Los otros tipos de atadura se presentan en ejemplares menos cuidados en su confección. La homogeneización de una técnica o estilo de fabricación de instrumentos a través del territorio mapuche es poco frecuente y sólo se entiende si se debe a una gran antigüedad unida a una cierta importancia atribuida a la misma.

Los materiales disponibles para la confección del *cultrún* en tiempos precolombinos han debido ser: para el plato, la madera (y quizás la calabaza), que no han variado; para las membranas, el cuero de guanaco o de perro, y para las ataduras, el pelo de mujer o las cuerdas de fibra vegetal⁴⁴. Los sistemas de ataduras del resto de los timbales precolombinos difieren de los del *cultrún*. El parche clavado, que se

⁴³Dowling postula el origen del *cultrún* en Asia, en las cercanías del lago Baykal, basándose en ciertas semejanzas con los membranófonos utilizados por los chamanes de esa región (*op. cit.*: 8). Esta similitud es, sin embargo, superficial: este último instrumento no es un timbal sino una caja abierta (de una membrana), emparentada con las de extremo oriente y de los esquimales, sin ninguna relación directa con el *cultrún*.

⁴⁴Mena *op. cit.*: 36.

encuentra en un solo *cultrún*, que se halla en el Museo de La Serena, sólo es posible en el área donde existen las espinas aptas, especialmente las de algarrobo y cactus. Estas especies crecen a partir del límite austral del área meridional andina hacia el norte, es decir, fuera de la zona que hemos delimitado para nuestro trabajo⁴⁵. Es muy posible que se trate de una solución local adoptada en el Norte chico chileno, en el extremo norte del área de dispersión de este instrumento. Así se explicaría también la gran sencillez en el diseño del dibujo en el ejemplar que tratamos. Volveremos a encontrar el parche clavado en algunos *caquelcultrún*, más adelante. Su origen puede ser precolombino, encontrándose algunos ejemplos en el área centro sur andina, mesoamérica y norteamérica, siempre en tambores. Los timbales prehispánicos conocidos poseen todos amarras circular simple, un sistema imposible de adaptar al *cultrún*. Los tambores, en cambio, presentan una variedad mayor, encontrándose membranas clavadas, con atadura circular y en V sin aros. El sistema en red aparece en el área septentrional andina, pero es difícil establecer un contacto entre este caso y el sistema en red del *cultrún*. Sea cual sea el origen de la atadura del *cultrún*, los sistemas que se alejan del ya señalado aparecen en ejemplares hechos con mayor descuido, es decir, de menor importancia: el parche clavado, en una zona de influencia mapuche fuera del área en estudio; el sistema en V con uno o dos aros, en instrumentos de uso no ceremonial.

Los términos mapuches consignados en los primeros siglos de conquista son confusos, pudiendo referirse tanto al tambor como al timbal.

En el S. XVII, aparecen las voces *Tutuca*, *Tultunca* y *Cultunca*,⁴⁶ sin especificar claramente el tipo de instrumento designado. En el siglo XVIII aparecen los nombres *Thuthunca* y *Tuntunca* como “tambores propios de los machis”; *cultunca* y *culthun* como “tamborcito que tocan en sus bebidas” y *cultún*⁴⁷. En los siglos siguientes continúa *cultún* o *cultrún* designando tanto el tipo timbal como el tambor, aún cuando esta segunda acepción es escasa. Durante el siglo XVIII aparece también la distinción entre *ralicultun* o *raliculthun*, que es el timbal confeccionado con un *rali* o plato y *culthun* o *cultun* que no lo es, vale decir corresponde al tambor⁴⁸. En los siglos XIX y XX se conserva el nombre *raliculthún* y sus variantes: *ralicultrún*, *ralikultrún*, *ralicultún*,

⁴⁵En Argentina este límite es un poco más austral. Datos proporcionados al autor por el Sr. Rodolfo Gajardo.

⁴⁶Respectivamente:

– Valdivia *op. cit.*: s. núm.

Herckmans: en la ed. de 1647 aparece “*tultunca caman: tympanistes*” y “*tultunca: tympanum*”. En la ed. de 1671: “*tultunca caman: a drummer*”, y en la de 1673: “*tultuncan caman: ein trummelschläger*, un tambor” (debiera decir “un tamborilero”) (Schuller 1960: 336, 338, 364, 380).

– Valdivia *loc. cit.*

⁴⁷Respectivamente:

– Febrés *op. cit.*: 652.

– Havestadt *op. cit.*: 511.

– Febrés *op. cit.*: 403, 313, 464, Havestadt *op. cit.*: 512, 673.

– Havestadt *loc. cit.*

⁴⁸Respectivamente:

– Febrés *op. cit.*: 403, 464, 618.

– Havestadt *op. cit.*: 512.

rali-kult'un, *varicultrún*,⁴⁹ generalmente reducido a *culthun*, *cultrún*, *kultrún*, *kultrung*, *kultrugn*, *cultrum*, *cuntrum* (en la zona de Cautín), *kultrúm*, *kul-truñ*, *culchrúm*, *coltón* o bien *rali*⁵⁰.

En la frontera continúa el uso del término *cultrunca*⁵¹. En la región de Panguipulli existen los términos *kultrún* o *kultrulen* que significa remontar (el pájaro), elevarse (el sol), estar suspendido en el aire,⁵² los cuales evidentemente están relacionados con las funciones mágicas del instrumento, que posibilita al machi al ascenso místico. Durante los estados de éxtasis son utilizados nombres sagrados para designar el instrumento: *maucahue* (igual que el nombre antiguo del percutor) o bien *cahuiñ-curra* (lit. "fiesta de piedras"), haciendo alusión al entrechocar de las piedras en su interior⁵³. Los *machis* poseen a veces ayudantes que tocan el *cultrún*, llamados *tambultukeeteu*.

Tambor

El tambor tubular cilíndrico, confeccionado con un tronco ahuecado y con dos membranas tiene antecedentes precolombinos en el área Centro sur y Meridional Andina. Comparte con ellos la forma tubular, la fabricación a partir de un tronco excavado, la doble membrana y la atadura en V simple, sin aros. Es muy posible que fuera usado por los Diaguitas y los Huarpes también. Bibar describe en el S. XVI un tambor utilizado en el valle del Mapocho que lo tañen "con un palo y en la cabeza de él tiene un paño revuelto". Hace también alusión indirecta a su tamaño, cuando Michimalongo, siendo preso, ofrece de rescate "un atambor que le sacaría lleno (de oro), que al parecer cabrían en él más de ciento veinte mil pesos", lo cual indica un gran volumen⁵⁵.

⁴⁹Respectivamente:

- Ruiz Aldea 1902: 62.
- Varios autores.

⁵⁰Respectivamente:

- Lenz 1895 - 1897: 384, 389, Feliú 1970.
- Moeschbach *op. cit.*: 49.
- La mayoría de los autores consultados.
- González G. *op. cit.*
- Hilguer 1966: 48, 49, 74, 80.
- González G. *op. cit.*
- Lenz 1905 - 1910: 22.
- Borrugat 1967: 413, 417, 418.
- Titiev 1951: 34, 1968 - 1969: 301.
- Erice *op. cit.*: 85, 143.
- Pereira (1941: 280) menciona el nombre *plaquín*. Sin duda se trata de una errónea interpretación del término *palquín* que designa una planta, una trompeta y un arco musical construido con ella.

⁵¹Voz ranculche. Erice cree que es una mala captación, por parte de Erich, de la voz *culchrún* (*loc. cit.*).

⁵²Augusta *op. cit.*: 91.

⁵³*Kawiñ-Kurra. Ibid.* Grebe *op. cit.*: 7.

⁵⁴*Tambultukeeteu*. Moeschbach 1930: 368.

⁵⁵Bibar *op. cit.*: 134, 45. La misma anécdota es relatada por Góngora (1960: 84) sin mencionar tamaño o cantidad del rescate. A modo de referencia se puede comparar con el dato que proporciona

Es muy posible que fuera éste el tipo de membranófono utilizado por los mapuches en sus enfrentamientos con los españoles durante los primeros siglos de la conquista. Así se explicarían los términos “tambor”, “atambor”, “tambul”, “tamborino” y “caja” utilizados por los cronistas durante los S. XVI y XVII al referirse a ellos,⁵⁶ nombres que eran aplicados al tambor español, de iguales proporciones y apariencia. Esto explica también la falta de descripciones al respecto, ya que éstas van casi siempre dedicadas a objetos exóticos y que se alejan de lo habitual para un español de la época.

La nomenclatura antigua es confusa, tal como lo señaláramos con respecto al *cultrún*. Es muy posible que en un comienzo compartiera nombres con el *cultrún*. A mediados del S. XVIII aparece la distinción entre *rali-cultrún* y *cultrún*, la que se conserva hasta fines del S. XIX. El *cultrún* sería, en este caso, “el tambor ordinario, hecho de un tronco hueco con un cuero a cada lado”. El término *cultrunca* también continúa en uso entre los huilliches⁵⁷. Recién a fines del S. XIX encontramos un término específico y propio del tambor: *caquecultrun* y sus variantes *kakecultrún*, *caquel-cultrún*, *kakelcultrún*, *caquelcultrún*⁵⁸ y *caque-mamel*, cuya raíz la encontramos en la voz *caquemamill*, el tronco del árbol⁵⁹.

Posteriormente aparecen los nombres *makawa*, *macahue* y *demchulcahue*⁶⁰.

Trompeta de caña

Las trompetas de caña de la zona se presentan en dos tipos: uno de ellos es muy frecuente, posee embocadura terminal, está forrada en tripa de caballo y posee un cuerno en la punta. El otro, muy escaso y relegado a lugares aislados como Kachim o un sector de la Isla Huapi, en la región del budi,⁶¹ posee embocadura transversa, está forrado en hojas de ñocha y posee una embocadura del mismo material.

Lobera (*op. cit.*: 235) acerca de dos pepitas de oro, de 14 y 11 libras cada una (5,5 y 5 kgs. aprox.), las cuales son tasadas en doscientos mil pesos oro el par.

⁵⁶Bibar *op. cit.*: 45, 137, Ercilla 1776 I: 8, 10, 71, 84, 92, 254; II: 80, 111, 127, 246, Nájera *op. cit.*: 36, 67, 77, 98, 165, 242, 243, 254, Ovalle *op. cit.*: 105, 107, 120, Pineda 1973: 118, 132, 174.

⁵⁷Respectivamente:

- ver introducción al *cultrún*.
- Lenz 1895-1897: 389.
- González G. *op. cit.*: 10, Merino *op. cit.*: 68.

⁵⁸Respectivamente:

- Guevara 1899b: 501.
- Feliú 1970.
- Plath *op. cit.* 107, Moesbach 1976: 253.
- Coluccio 1950: 200.
- Erice *op. cit.*: 72.

⁵⁹Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor, Valdivia *op. cit.*: s. núm.

⁶⁰Respectivamente:

- González G. *op. cit.*
- Quinturrai al autor.
- Registrado en el Museo Histórico y Arqueológico de Villarrica.

⁶¹Datos entregados por el Sr. Héctor Mora al autor.

Ambos existen en tamaños pequeños, entre 1,5 y 2 metros, y grandes, que alcanzan hasta 6 metros.

La existencia del segundo tipo entre grupos indígenas de la zona Centro Sur Andina y el Chaco, unida a los evidentes rasgos arcaicos que presentan en su construcción los ejemplares estudiados, permiten postular su mayor antigüedad en la zona. La embocadura terminal se habría producido por una modificación de la embocadura transversa fácilmente explicable al revisar los diferentes tipos de embocadura terminal que encontramos en las *trutrucas* actuales. Esta denota siempre un mayor o menor grado de oblicuidad del tubo con respecto a la embocadura. No existe la embocadura recta, del tipo de las trompetas europeas, sino una serie más o menos amplia de embocaduras en diagonal, las cuales obligan a una forma de tocar prácticamente igual al utilizado en las trompetas transversas. Por otro lado, al observar las embocaduras de estas últimas es frecuente encontrar roturas que derivan directamente en el tipo de embocadura diagonal⁶². El momento en que se produjo este cambio es imposible de precisar, pero el fácil uso que hicieron los mapuches del clarín español ya en 1556, así como las numerosas menciones a trompetas diversas que aparecen en las crónicas de esta época pueden referirse a la coexistencia de ambas variedades. En todo caso lo más probable es que las trompetas observadas por los españoles fueran de pequeño tamaño, existiendo paralelamente otras de tamaño mayor, quizás dedicadas a otras funciones. (Véase lámina 9).

De hecho todas estas menciones hacen referencia a instrumentos de guerra, y los instrumentos de tamaño pequeño son especialmente aptos para las maniobras y el rápido desplazamiento propio de la táctica guerrera mapuche. La larga y pesada trompeta grande, en cambio, sólo puede ser ejecutada sin moverla de su sitio. El término "trompeta" sirve a los cronistas para referirse tanto al instrumento español como a los tipos de trompetas indígenas en forma genérica⁶³. El término "corneta", en cambio, es usado consecuentemente por Ercilla, Góngora y Pineda para oponerlo a clarines y trompetas españolas⁶⁴. La corneta era para ellos un tipo de trompeta pequeño, de registro no tan agudo como el clarín y con más posibilidades musicales, lo cual guarda relación con el instrumento pequeño.

La primera mención al nombre vernáculo de este instrumento la da Herckmans en el S. XVIII: *tultunca*, la trompeta, la corneta⁶⁵. Al siglo siguiente Febrés y Havestadt mencionan la *tutuca* como la trompeta, el clarín y como tuba respectivamente, y asimismo lo menciona Feuillé al referirse a la especie vegetal de la cual se fabrica el

⁶²El Sr. Ruperto Vargas me ha informado que la trompeta transversa ha surgido entre algunos grupos mapuches luego de la observación, por parte de estos mismos, del *erque* nortino, cuya copia habría dado origen a este cambio. Sin negar que tal cosa haya podido ocurrir en tiempos recientes, es indudable que los datos aportados acerca de su distribución y confección apuntan a un origen muy antiguo en la zona.

⁶³Ercilla *op. cit.*: I: 50, 92, 191, 203; II: 80, 117, 255. Góngora. *op. cit.*: 123, 172, 173, Nájera *op. cit.*: 98, 115, 165, Ovalle *op. cit.*: 107, 109, Pineda *op. cit.*: 174.

⁶⁴Ercilla *op. cit.* I: 92, Góngora *op. cit.*: 94, 103, 153, 163, 169, 173, 201, Pineda *op. cit.*: 132.

⁶⁵Herckmans; en la ed. de 1671 aparece "*tultunca = a trumpet*". En la de 1973: "*tultunca = die trompette = la trombete, la corneta*". (Cit. por Schuller *op. cit.*: 365, 382).

instrumento⁶⁶. Este nombre perdura hasta nuestro siglo en la frontera⁶⁷. En el siglo XIX aparece el término *trutruca* y sus variantes: *thuthuca*, *tutuka*, *trutrucahue* y *chruchruca*, que perduran hasta hoy⁶⁸. (Véase lámina 10.)

El origen del nombre, según Lenz, es onomatopéyico: “*trutrucahue* = instrumento (*hue*) para hacer (*ca*) *tutu*”. Igual origen supone Meyer Rusca: *tutucan* = hacer “*tutu*”, hacer “*tuut*”⁶⁹. El instrumento de tamaño pequeño ha compartido nombres con el mayor y también se le conoce actualmente como *troltro* o *troltol* (por la planta de este nombre), *troltro* clarín y sus variantes *tolto* clarín; clarín; klarín; corneta, *lincohuén*, *lolquín* o *liglolquín* (cuando es confeccionada con esta planta)⁷⁰. En Argentina recibe el nombre de *pichitruca* (lit. “*trutruca* chica”)⁷¹.

Trompetas de hojas enrolladas

El *cuncul* es una trompeta hecha de fibras vegetales enrolladas. Posee una factura idéntica al pabellón de la trompeta transversa ya descrita. Es muy posible que éste fuera el instrumento que aparece en las ilustraciones del “Cautiverio Feliz” de Núñez. En efecto, al ilustrar la “batalla de las cangrejeras” muestra el autor a varios mapuches sosteniendo trompetas que en forma y tamaño concuerdan con las descritas⁷². Es muy posible que los términos “cuernos” y “bocinas” usados por los cronistas del S. XVI se refieran a este instrumento. Ercilla y Lobera mencionan las bocinas, el primero como parte de ofrendas que hicieron los caciques de Chiloé a los conquistadores, el segundo, en batalla⁷³. La voz “cuerno” es utilizada tanto por Ercilla como por Góngora⁷⁴. Si bien los testimonios de Ercilla deben ser tomados con precaución, ya que obedecen muchas veces a necesidades de expresión literaria

⁶⁶Respectivamente:

- Febrés *op. cit.*: 680, Havestadt *op. cit.*: 511.
- Citado por Gunkel 1965-1966b: 192.

⁶⁷Guevara 1899a: 542, Lenz 1905-1910: 542, R.A. Philippi (registro del Museo Nacional de Historia Natural, Santiago).

⁶⁸La mayor parte de los autores consultados.

El Mercurio de Valparaíso 1830 (citado por Merino *op. cit.*: 62).

Lenz 1895-1897: 390.

Lenz 1905-1910: 755.

Erice *op. cit.*: 142.

⁶⁹Lenz *op. cit.*: 755, Meyer Risca 1982: 271.

⁷⁰Respectivamente:

- González G. *op. cit.*
- Moesbach *op. cit.*: 252.
- Lenz 1895-1897: 39, Guevara *op. cit.*: 502, 1927: 379.
- Lenz *loc. cit.*
- Lenz *op. cit.*: 390, Manquilef 1911: 396.
- González G. *op. cit.*
- Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor.
- Manquilef *op. cit.*: 450, Gunkel *op. cit.*: 141, 142.

⁷¹Pérez B.-Ruiz 1980: 71.

⁷²Manuscrito original, Archivo Nacional Santiago.

⁷³*Vocina*. Ercilla *op. cit.*: 375, Lobera *op. cit.*: 376.

⁷⁴Ercilla *op. cit.*: I, 73, 153, 171, 219, Góngora *op. cit.*: 93, 94, 153, 154, 156, 173, 181.

más que a un fin descriptivo, el de Góngora merece atención ya que hace mención a ese instrumento en relación a otros similares: “con infinito género de armas y muchas cornetas y cuernos grandes y otros infinitos instrumentos de guerra usados entre ellos”, “los indios dan grandes gritos con sonidos de muchas cornetas y cuernos con que se apellidan” ... “se retiraron con grande alarido de cornetas, cuernos y otras muchas maneras de trompetas que usan y por ellas se entienden”. En dos ocasiones menciona cuernos de gran tamaño. Además hace mención a la función rectora de este instrumento, comparable a la de la trompeta española... “la orden que tenían en acaudillarse y llamarse con un cuerno (por él entendían lo que habrían de hacer)”... .. “cornetas y cuernos con que se apellidan”..., ... “Se velaban con gran cuidado y mudaban los cuartos al sonido de un gran cuerno que para el efecto tocaban”, ... “los indios tocaron arma con sus cuernos, como estaban acostumbrados”⁷⁵.

Es de notar también que mientras Lobera menciona sólo las bocinas al referirse a trompetas indígenas, Góngora utiliza los términos cuernos y cornetas. Este primer término puede también haber servido para designar al verdadero cuerno, confeccionado con un asta de vacuno, el cual puede haber reemplazado al instrumento que tratamos hacia fines del S. XVI.

Por otra parte Havestadt menciona un “*cul cul*”, “*cornus symphonicum*” que puede aplicarse a este instrumento, diferente del *cull cull*, mencionado más adelante por el mismo autor⁷⁶.

El único material existente en aquellas zonas que se prestaba para la construcción de este tipo de instrumentos en tiempos prehispánicos era las hojas vegetales enrolladas; por lo que podemos suponer que este instrumento es precolombino y tal vez relacionado con otros instrumentos semejantes que hallamos en zonas selváticas de Bolivia y más al norte (Véase Lámina 11).

El término *küllküll* o *culcul* que sirve de nombre genérico para designar los helechos y de nombre específico para nombrar una especie de helecho conocido también como *quilquil* (*Iomaria chilensis*) está indicando tal vez un elemento utilizado en la antigüedad en la construcción de este instrumento⁷⁷.

La fragilidad del material lo convierte en un objeto de fácil destrucción, probablemente de uso momentáneo, deshaciéndose luego y volviéndose a construir otro cuando la ocasión lo requiera. Esto explica las pocas descripciones que poseemos, así como su reemplazo, a través del tiempo por el instrumento de igual nombre fabricado con un cuerno de vacuno de mayor resistencia y permanencia. La fabricación de bocinas de fibras enrolladas para las *trutrucas* o el *noiquín* pertenece a la misma tradición, tanto es así que en nada se diferencian del *cuncul* salvo el estar adosadas a una caña.

⁷⁵Góngora *op. cit.* 94, 153, 154, 173, 181.

⁷⁶Havestadt *op. cit.*: 512, 636.

⁷⁷Moesbach 1930: 104, 1976: 214, Erice *op. cit.*: 94.

Flauta de caña

Dos flautas de caña, una transversa y otra longitudinal, comparten varios rasgos comunes en la actualidad: tienen generalmente 4 agujeros para digitar, cumplen funciones semejantes, y reciben el mismo nombre.

La flauta longitudinal tiene antecedentes prehispánicos en las flautas del tipo *kena*, de amplia distribución andina. La flauta transversa existió en un área más restringida, que abarcaba partes del Área Central, Centro Sur y Meridional Andina. Ambos tipos están presentes en el complejo cultural San Pedro de Atacama con ejemplares provistos de cuatro agujeros de digitación y un pequeño jarrito hallado en el valle del Elqui, perteneciente a la cultura Diaguita fase II (hacia el S. XIII), evidencia su paso hacia el sur.

La mención histórica sobre estas flautas es escasa, lo que puede explicarse por su carácter pasajero. Tal como ocurre con el *cun cul*, estos instrumentos generalmente se desechan luego de usarlos, para volver a construir uno nuevo cuando la ocasión lo requiera. Sin embargo, a través de la nomenclatura podemos descubrir ciertas pautas acerca de su permanencia en la zona, a la vez que confirmar su origen septentrional.

La flauta longitudinal probablemente corresponde al *picullu* anotado por Valdivia⁷⁸. De hecho éste es el nombre aymara del instrumento, y el único que Valdivia describe como “flauta”, lo cual se explica teniendo en cuenta que es el único que se parece al tipo de flauta recta común en España. Posteriormente, Febrés anota los términos “*pivilca o picullhue*: flauta”⁷⁹, que puede corresponder al mismo instrumento en razón al término flauta utilizado nuevamente para describirlo. Havestadt por su parte menciona una *pivilca* que bien podría aplicarse a este instrumento también⁸⁰. El sinónimo *pivillca* serviría para designar tanto este instrumento como la *pifilca*.

Posteriormente habría quedado la voz *picullhue*, *pinculhue* o *pinkulwe* y en Neuquén *norquín* (cuando es confeccionado con la planta de ese nombre) o *plauta*⁸¹.

Con respecto a la flauta transversa, Valdivia da el nombre *pitucavoe* que traduce como “pífano”, el cual corresponde a la flauta transversa de su tiempo. Febrés por su parte utiliza los sinónimos *pitucahue* o *pincullhue* como “una flauta de ellos”⁸². Si tenemos en cuenta que la otra ocasión en que utiliza el término “flauta” es para referirse a la flauta longitudinal, se comprende esta designación para describir el otro tipo de flauta habitual al español.

⁷⁸Valdivia *op. cit.*: s. núm.

⁷⁹Febrés *op. cit.*: 350.

⁸⁰Havestadt *op. cit.*: 512, 749.

⁸¹Respectivamente:

– Guevara 1899b: 502, 1927: 374.

– Isamitt 1937: 65.

– Currihuinca *op. cit.*: 297.

– Erice *op. cit.*: 143, Currihuinca *op. cit.*: 269. Es muy probable que este nombre se aplique a la flauta transversa en Neuquén.

⁸²– Valdivia *op. cit.*: s. núm.

– Febrés *op. cit.*: 595.

Este instrumento actualmente recibe el nombre *pinculhue* y sus variantes: *pincullhue*, *pincullwe*, *pinküwe*, *pincuhe*, *pincuwe*, *pinquilhue* y *pichrucahue*⁸³. El término *pincullo* es utilizado en el Area Centro Sur Andina para designar ciertas flautas de caña. Augusta, por su parte, menciona una flauta *palauta*, sin mayores especificaciones⁸⁴. Este nombre es sin duda derivado del nombre aymara *phalauita* de este instrumento. En el área oriental se utiliza actualmente el término *kina*⁸⁵.

Maraca de calabaza

Los idiófonos aparecen escasamente mencionados en los documentos antiguos, lo que puede explicarse, suponemos, debido al escaso interés que su descripción mereciera al español. Varios de ellos, sin embargo, deben haberse usado en tiempos precolombinos, como la *huada*, una maraca hecha con una calabaza. Su gran antigüedad en América hace difícil precisar su incorporación al área,⁸⁶ en el siglo XVI ya es mencionada por Pedro de Oña, y su uso continúa hasta hoy⁸⁷ (Véase Lámina 12).

El término *huada* sirve tanto para designar a la calabaza (*Cucurbita máxima*) como al instrumento musical construido a partir de ella. Lo encontramos a partir del siglo XVIII y en los siglos siguientes, con pequeñas variantes en la escritura: *huada*, *guada*, *wada*, *waza* y *huasa*⁸⁸. Otros nombres poco frecuentes son: *madiguada*, guaripola y cascabela⁸⁹.

⁸³Respectivamente:

- Isamitt *op. cit.*: 63, Erice *op. cit.*: 329.
- Erice *op. cit.*: 143.
- González G. *op. cit.*
- Plath *op. cit.*: 106.
- Moesbach 1976: 253.
- Erice da también el término *pincullu*, pero se trata, seguramente, de una interpretación del nombre que entrega Valdivia (*loc. cit.*).

⁸⁴Augusta *op. cit.*

⁸⁵Este último nombre viene de la planta utilizada en su confección, llamada *küna*, *koenl*, *koenü* o *yungtu* (Pérez Bugallo 1985b: 42). Sin embargo es de notar la semejanza de nombre con la *quena* altiplánica.

⁸⁶La gran dispersión que exhibe en toda América habla a favor de su gran antigüedad. Este hecho, unido al que siempre se halla relacionado con la magia medicinal hace suponer a Izikowitz un origen en Centroamérica, desde donde se dispersaría por todo el continente junto con las prácticas de chamanismo y medicina (*op. cit.*: 98).

⁸⁷Citado por Medina (*loc. cit.*).

⁸⁸Respectivamente:

- Febrés *op. cit.*: 500, Havestadt *op. cit.*: 236, Molina 1782: 133.
- Guevara 1899a: 763, 1899b: 502, Pereira *op. cit.*: 280, Dowling 1970: 8, Plath *op. cit.*: 107, Henríquez *op. cit.*: 81, Moesbach 1976: 253.
- Guevara 1911: 114.
- Guevara 1899a: 783, Robles *op. cit.*: 562, Moesbach 1930: 102, 259; Isamitt 1938: 305 a 307, Augusta 1966: 257, González G. *op. cit.*
- González G. *op. cit.*
- Joseph 1930a: 78.

⁸⁹Respectivamente:

Registrado en el Museo Arqueológico "Dillman Bullock", Angol.

Valdivia no registra este término en su diccionario, haciendo en cambio alusión a otros nombres de calabazas: *pau* y *últa*. En cambio menciona la palabra *huadm* que designa la “zigarra”⁹⁰. El término *madiguada* puede pertenecer a una forma o especie de calabaza. Moesbach registra este nombre para la amapola⁹¹, y *madia* es el nombre de la *madia chilensis* de cuya semilla se hacía un “maravilloso aceite”⁹².

Las voces *huadatun* y *huadatulún* designan la acción de tocar este instrumento⁹³. Los términos “guaripola” y “cascabela” son de evidente origen hispánico.

Sonajeros de caracoles

En el diccionario de Valdivia, del S. XVII, describe la voz *Chunan* como “cascabeles de caracoles”. Junto a él aparece *Chomllco*, “caracolillo de la mar”, los cuales pueden haber servido para su confección⁹⁴.

Los sonajeros de caracoles son muy comunes en América precolombina; los encontramos en pueblos amazónicos y andinos y en diversos lugares y tiempos. Aparecen en la fase cultural el Laucho y en el complejo cultural San Pedro utilizados como brazaletes de pie y manos. Si su origen entre los mapuches es local o es fruto de influencia externa, es algo imposible de dilucidar, pero con toda probabilidad existía su uso en tiempos precolombinos. La ausencia de menciones más tardías sugiere una extinción durante el S. XVII.

Palos entrechocados

Las *huayqui* (lanzas) eran entrechocadas en ciertas ocasiones asociadas a la guerra, como era la preparación para una batalla o la celebración de una victoria. Se juntaban grupos muy numerosos, los que producían ruidos con lanzas al tiempo que golpeaban al unísono el suelo con los pies y producían un fuerte *chivateo*. El estruendo producido impresionó a varios cronistas en los primeros siglos de la conquista⁹⁵.

Havestadt, en su diccionario, consigna el término “hauiquitun = *lancea percutere confondere*”⁹⁶.

González G. *op. cit.*

Ibid. registrado en el Museo Arqueológico “Dillman Bullock”, Angol, Viggiano menciona la *guedá* o cascabel de calabaza y las *cascawilla*, así como una maraca de cuero de los “araucanos del Norte de Chile” (se refiere a un instrumento chinchorro) (1948: 151, 154). Erice escribe *cachcahuilla* o *cashcahuilla* (*op. cit.*: 61), pero no está claro si estos autores se refieren al instrumento que tratamos aquí o al cascabel.

⁹⁰Valdivia *op. cit.*: sin. núm. Llama la atención el parecido entre el término *últa* con *úlcan*, *úln* y *ulvoe*: Canción y cantor (*Ibid.*).

⁹¹Moesbach *op. cit.*: 98.

⁹²Nájera *op. cit.*: 25.

⁹³Moesbach *op. cit.*: 259, Augusta *loc. cit.* Escrito *wadatun* y *wadatulun*, respectivamente.

- Guevara *loc. cit.*

⁹⁴Valdivia *op. cit.*: s. núm. Erice lo menciona también, al parecer basándose en este autor (*op. cit.*: 123, 144). Moesbach menciona varios nombres semejantes de caracoles: *cholmuyao*, *chumúlco*, *chumellco*, *chomulco* (*op. cit.*: 120; 1976: 48, 81).

⁹⁵Ver Medina, *loc. cit.* y Oyarzún, 1971: 71. El *chivateo*, conocido como *avavan* (Guevara 1927: 135), *quevavan* (Erice *op. cit.*: 58) o *ketafani* (Moesbach 1976: 221) consiste en gritar mientras la mano golpea rítmicamente la boca.

⁹⁶Havestadt *op. cit.*: 669.

En los siglos siguientes esta costumbre desaparece, pero persiste en el golpeteo de lanzas, palos de palín, disparos de escopeta y gritos durante algunos ritos terapéuticos, así como el entrechocar trozos de caña, acompañando al timbal, para "espantar al huecufe" (espíritu maligno)⁹⁷.

Los *palituhue*, aparte del uso mencionado en ritos terapéuticos, se utilizan durante el ceremonial que antecede al juego de *Palín*.

La ausencia de datos similares en áreas vecinas sugiere un origen local⁹⁸ y, a juzgar por su temprana mención por parte de los cronistas, proviene de tiempos prehispánicos.

Conchas raspadas

La *cada cada* o *cas cas*⁹⁹, conchas de ostión raspadas entre sí, también carece de antecedentes en otras áreas.

El nombre del instrumento alude al molusco utilizado en su confección, llamado *cada*¹⁰⁰. La repetición indica multitud, calidad o intensidad de su significado¹⁰¹.

Aparece mencionado tan sólo a fines del S. XIX, lo que hace difícil discutir su antigüedad.

Arco musical

El arco musical que se frota con otro similar y utiliza la boca como resonador, presenta aún más dificultades respecto a su cronología.

El problema del origen del arco musical en América ha suscitado gran interés y existen varios trabajos escritos al respecto, desde fines del siglo pasado hasta el presente¹⁰². Esto se debe al hecho que, de probarse su presencia en América prehispánica, sería el único cordófono originado en este continente.

Su presencia se ha detectado en todo el continente, desde Norteamérica hasta la Patagonia. Su origen puede explicarse en base a instrumentos introducidos por los esclavos africanos y, de hecho en algunos sectores de América este origen es indudable, como son aquellas zonas con gran aporte de esclavos: Brasil, Caribe, etc. También se ha postulado su origen en base al arco musical conocido en la antigüe-

⁹⁷Datos proporcionados por el Sr. Ruperto Vargas al autor.

⁹⁸Días Gainza (*op. cit.*: 151) menciona una danza de Bolivia que se acompaña con el sonido de lanzas. A pesar de ser el ejemplo geográficamente más cercano, no parece guardar relación con el caso que nos ocupa.

⁹⁹Respectivamente:

- Guevara 1899: 502.

Dato proporcionado por la Sra. Quinturrai al autor.

Los otros autores que mencionan este instrumento (Pereira *op. cit.*: 286, Plath *op. cit.*: 107, Erice *op. cit.*: 63) parecen basarse en el testimonio del primero.

¹⁰⁰Guevara *loc. cit.* Otros autores no definen la especie. Moesbach dice que pertenece al género *Venus*, es de tamaño grande y la concha es de color teja por fuera (*op. cit.*: 33, 120, 253, Augusta 1966: 77).

¹⁰¹Moesbach *op. cit.*: 33.

¹⁰²Entre la numerosa bibliografía cabe destacar: D'Harcourt *op. cit.*: 79-84, Izikowitz 1953: 24-35, Stevenson 1968: 22-28.

dad en España, lo que parece poco probable, ya que éste es muy anterior a la época de la conquista. Otros autores han insinuado una posible influencia polinésica, tal vez en tiempos precolombinos. De todos los tipos conocidos en América, el que más probabilidades tiene de ser prehispánico es el de tipo doble, que se toca frotando, debido a que su existencia es muy escasa en los otros lugares mencionados.

El instrumento mapuche es de este tipo, se encuentra también entre los indios Pano, Chané, Yucaraes y Matacos de Formosa.

La mención más antigua pertenece a Sors (ca 1780): "rabeles que son a manera de violines con una sola cuerda"¹⁰³. La ausencia de datos de mayor antigüedad acerca de este instrumento se puede explicar fácilmente teniendo en cuenta su uso y función intimista y poco apropiado para ser exhibido ante extraños, y por otra parte, su forma, la cual pasa desapercibida debido a la simplicidad de su construcción.

Llama la atención entre los mapuches el uso del hueso como material para confeccionar los arcos. Esta práctica sólo se encuentra entre los mapuches y sus vecinos Tehuelches y está citado en las primeras descripciones del instrumento. Estos sugieren que tal elemento fue el característico para la construcción de los instrumentos antiguos. El crin era sustituido por cabellos de mujer¹⁰⁴ y uno se siente tentado a suponer que los huesos eran fabricados en base a costillas humanas siguiendo la tradición observada con respecto a la *flauta* de hueso. Desgraciadamente esta hipótesis carece de fundamentos más sólidos para poder comprobarla. En todo caso la importancia y difusión que alcanzó este instrumento entre los mapuches me inclinan a pensar en su origen precolombino.

El nombre de este instrumento varía según los autores: *quinquelcahue*, *quinquercahue*, *quinquecahue*, *quinquerahue*, *quinkecahue*, *kinkelcawe*, *kimkecahue*, *kinkllkawe*, *quincullcahue*, *quinculcahue*, *kankircawe*, *kunkürkawe*, *kunküwe*, *cunculcahue*, *kinkulkawe*, *künkulkawe*, *cunculrecahue*, *quincahue*, y en Neuquén, *quin-quirrecahue* o *quinquerche*¹⁰⁵.

¹⁰³Merino *op. cit.*: 89.

¹⁰⁴Isamitt, *loc. cit.* Wande Hanke menciona arcos musicales con cuerdas hechas de cabello de mujer entre los sanapa (chaco) y cainagua (misiones) (citado por Viggiano *op. cit.*: 122, 124).

¹⁰⁵Respectivamente:

- Lenz 1905-1910: 832.
- Plath *op. cit.*: 107, Erice *op. cit.*: 144, Moesbach 1976: 253, Currihuinca *op. cit.*: 298.
- Lavín 1955: 11, Guevara 1927: 374.
- Iribarren *op. cit.*: 94.
- Guevara 1899b: 502.
- González G. *op. cit.*
- Lavín 1967: 39.
- I.N.A. 1981: 70.
- Erice *op. cit.*: 357.
- Lavín 1955: 11.
- Moesbach 1930: 244, 1976: 220, Augusta 1966: 99.
- Augusta *loc. cit.*
- Henríquez *op. cit.*: 58.
- Claro 1979: 34, Augusta *loc. cit.*
- Isamitt 1938: 307, 309, I.N.S. *loc. cit.*
- Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor.
- Ayestarán *op. cit.*: 33.

Una variedad muy poco frecuente consiste en un solo arco frotado con un palito o pulsado. Recibe el nombre de *paupawén* cuando es construido con esa madera¹⁰⁶.

El uso pulsado lo encontramos en la mayoría de las áreas de más al norte, y probablemente su influencia ha sido esporádica entre los mapuches. El uso del frotado con un palito se debe a la influencia del arco musical Tehuelche.

Nolquín

Es una trompeta de caña que se tañe por aspiración. Aparece claramente identificado tan sólo a fines del siglo pasado. El único antecedente de un instrumento similar lo encontramos en algunos pueblos de México¹⁰⁷. La técnica de tocar aspirando también la utilizan los Guayaquí con un cuerno¹⁰⁸. Es difícil establecer una relación entre estos instrumentos, por lo que debemos pensar que se han originado separadamente entre sí.

Los nombres de este instrumento varían de un autor a otro: *lolquín*, *lollquiñ*, *lolkiñ*, *lollkin*, *nolqui*, *ñolquin*, *nonquilm*, *norquin*¹⁰⁹. Otros nombres que recibe son trompetilla, trompón o *tutuco*¹¹⁰. El nombre corresponde a la planta llamada *lolquiñ* o *liqolquiñ* (senecio otites)¹¹¹. También recibe el nombre de Palquín cuando es confeccionado con la planta de igual denominación¹¹².

C. PERÍODO DE HISPANIZACIÓN

A partir del S. XVI se produce un cambio en la organología mapuche debido al aporte de los españoles y de otros grupos étnicos que acompañaron a éste en su campaña de conquista. En algunos casos es fácil establecer las relaciones genéticas de los nuevos instrumentos, pero en muchas ocasiones existen varias posibles explicaciones para el mismo fenómeno. Por razones de ordenamiento del material, lo presentaré de

– Ibarra Grasso 1971: 329.

– Currihuinca *loc. cit.*

¹⁰⁶*Paupawén* González G. *op. cit.*

¹⁰⁷Ver Martí 1955: 60-61; 1961: 319.

¹⁰⁸Ver Izikowitz *op. cit.*: 219.

¹⁰⁹Respectivamente:

– Lenz 1905-1910: 744, 823, Guevarra 1927: 373, Moesbach 1976: 252, Erice *op. cit.*: 143.

– Moesbach 1930: 103, Grebe 1974: 24.

– Lenz 1895-1897: 382, Moesbach *loc. cit.*, Isamitt 1937.

– Plath *op. cit.*: 106.

– Titiev 1951: 33, 34.

– Datos proporcionados por el Sr. Armando Marileo al autor.

– González G. *op. cit.*

– Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor.

– Henríquez *op. cit.*: 37.

– Quinturrai al autor.

¹¹⁰Nombre que recibe también la planta con la cual se confecciona el instrumento.

¹¹¹*lolkiñ* o *liglolkiñ* Muñoz P. 1966, Moesbach menciona el *liqolkiñ* como *valeriana vivescens* y el *lolkiñ* o *troltro* como *senecio otites* *op. cit.*: 101, 103).

¹¹²Guevara *loc. cit.*, González G. *op. cit.*

acuerdo con la influencia u origen más probable. De este modo podemos ditinguir influencias europeas, africanas, de otras etnías americanas y, finalmente, generadas dentro de la sociedad mapuche.

a) INFLUENCIAS EUROPEAS

Son las que más claramente permiten ser identificadas debido a sus rasgos distintivos con respecto a lo mapuche. La más antigua influencia pertenece a los españoles, quienes introdujeron el cascabel y el clarín metálico. Otros instrumentos tales como flautas dulces y traversas, chirimías y tambores militares y campanas no parecen haber influido en la organología local¹¹³.

Cascabel metálico

El origen de este instrumento tal como lo conocemos hoy en día es europeo. Y a mediados del S. XVI eran utilizados por los españoles en sus cabalgaduras y Ercilla menciona un regalo de cascabeles a un cacique¹¹⁴. En los siglos posteriores se introdujo como uno de los elementos de intercambio utilizados por los comerciantes chilenos. En 1849, Smith menciona algunas decenas de cascabeles utilizados como presentes para entregar a los caciques¹¹⁵. De hecho la gran mayoría de los ejemplares estudiados son de bronce y de fabricación industrial, y los pocos confeccionados por los plateros mapuches son copiados de aquéllos, salvo en la ornamentación, que es original y el material, plata o hierro. (Véase Lámina 13).

Sin embargo, es posible que existiesen cascabeles de otro material antes de la llegada del español. En el Area Centro Sur y parte Norte de la Meridional Andina, encontramos cascabeles de materiales tan diversos como semillas silvestres, escrotos de animal y metálicos, siendo algunos muy semejantes en forma al cascabel europeo. Por otra parte, la mención más antigua del nombre local es *colo-colo*¹¹⁶, en el S. XVIII. La voz *colo* designa una arcilla colorada en el diccionario de Febrés¹¹⁷, lo cual podría ser indicio de un prototipo construido con este material, tal como lo encontramos en otros lugares de Andinoamérica. Por cierto que estos antecedentes no bastan para aclarar el problema y es muy probable que no haya solución, en base a las crónicas antiguas debido al poco interés que demuestran los cronistas por describir objetos comunes e irrelevantes con respecto a sus intereses.

En los siglos siguientes se le conoce como *yüullu* y sus variantes: *lüullu*, *junllu*,

¹¹³Las campanas, introducidas tempranamente por los españoles fueron incorporados a la organología mapuche como un refuerzo al sonido de los cascabeles metálicos. Se les encuentra descritos a partir del siglo pasado. Sin embargo, no parecen haber sido confeccionadas por artesanos mapuches y, debido a su escasísima repercusión en la organología local, no las incluiremos en este trabajo.

¹¹⁴Góngora *op. cit.*: 151, Lobera *op. cit.*: 253, Ercilla *op. cit.*: II, 364.

¹¹⁵Smith 1855: 170.

¹¹⁶Merino *op. cit.*: 86.

¹¹⁷Febrés *op. cit.*: 460, Molina menciona su uso como barniz para la cerámica (1795: 22) y Beronio, en su vocabulario aymara, define *colo-colo* como "borujones de mazamorra". (1984: 100). Por otra parte, este nombre designa a un gato montés (*Fellis colocolo*) y a un pájaro legendario (Moesbach 1976: 154).

*jüullu*¹¹⁸ y *cascahuilla* con sus variantes: *kaskawilla*, *cadkawilla*, *kashkafilla*, *kaskafilla* y *kask-filla*¹¹⁹, y en el área oriental, *yolyol* y *përawe* (este último cuando es usado como pezcucero en el caballo)¹²⁰. Los términos *cascahuilla* y sus variantes provienen del español "cascabel".

Clarín metálico

El clarín fue obtenido como trofeo de guerra desde los primeros siglos de la conquista. Góngora menciona el uso por parte de Lautaro en 1556, de una "trompeta que traía de las que en la guerra había ganado" y, en 1562, menciona un grupo de indígenas que "atronaba la comarca tocando grande número de cornetas y una trompeta que había ganado a los cristianos"¹²¹. En los siglos siguientes continuó ingresando al territorio mapuche, principalmente a modo de obsequio hecho a los caciques por el gobierno chileno¹²². Se le conoce por el nombre español.

Idiófono de punteo

Fue traído por los españoles a América, donde fue adoptado por los matacos e indígenas del Chaco¹²³. Al norte de Chile llegó en la primera mitad del S. XVII y aún sobrevive en algunas localidades del altiplano chileno¹²⁴. Fue introducido al territorio mapuche por los comerciantes.

Schmidt, a mediados del S. XIX, menciona tres docenas de estos instrumentos llevados como presente a los indígenas y relata el enorme interés que despertaba, llegando incluso a afirmar que constituía el "instrumento nacional de los mapuches, tal como es la guitarra de los españoles"¹²⁵. (Véase Lámina 14).

Su uso fue sustituyendo con el tiempo el del *quinquelcahue*, en el que la producción de sonido obedece al mismo principio.

¹¹⁸Respectivamente:

- Isamitt 1932b: 5, 1934b: s. núm., 1935a: s. núm., 1938: 309.
- Robles *op. cit.*: 562.
- Dowling 1971: 111.

¹¹⁹Respectivamente:

- González G. *op. cit.*
- Henríquez *op. cit.*: 83.
- Pérez Bugallo-Ruiz: *op. cit.*: 8, I.N.A. *op. cit.*: 68, 70.
- González G. *op. cit.*
- Moesbach 1930: 375.
- Inostroza *et. al.* 1986: 73.

¹²⁰Pérez Bugallo 1958a: 16.

¹²¹Góngora *op. cit.*: 120, 121, 163.

¹²²Ver Haenke 1942: 130.

- Guevara 1899b: 502, 1927: 374, Isamitt 1938: 310. González G. *op. cit.*: 36.

¹²³Novati 1984: 32, Pérez Bugallo-Ruiz *loc. cit.*, I.N.A. *op. cit.*: 8.

¹²⁴Respectivamente:

- Núñez 1984: 59.
- Cereceda s.f.: 22

¹²⁵Smith *op. cit.*: 170, 189, 246, 247.

En la actualidad lo construyen algunos plateros mapuches. Se le conoce con el nombre de *trompe* que proviene del francés *trompe de laquais* (trompeta de lacayo), el que a partir del S. XVIII se simplificó a *trompe*. También se le conoce como *thorompo* o *wir-wir*¹²⁶.

Armónica de boca

Junto con el *trompe* fue introducido este instrumento en el S. XIX¹²⁷. Su uso probablemente sustituyó el uso del *piloilo*, ayudando a su extinción. De uso poco frecuente, no es fabricado en la zona.

Banjo

El Banjo, introducido por los sacerdotes belgas, tuvo alguna repercusión en misiones aisladas, siendo construido por los mapuches¹²⁸.

Acordeón

A partir de principios de este siglo se introduce el acordeón como un instrumento acompañante en el conjunto mapuche, no es fabricado en la zona.

b) INFLUENCIAS AFRICANAS

Varios instrumentos fueron introducidos por los esclavos negros. Todos ellos reúnen ciertas características comunes: aparecen tardíamente (S. XIX?) siendo mencionados en el presente siglo como extinguidos y poseyeron muy poca importancia y difusión en la cultura local, relegándolos a funciones no rituales. Los instrumentos negros mencionados por Nájera en 1607 (sonajas, tamboriles, flautas y guitarras)¹²⁹ no dejaron huella visible en la organología local.

"Tambor" (idiófono) de agua

González describe el *kuivitún*, que "consistía en una fuente de madera puesta boca abajo en una batea a medio llenar de agua, que se percutía como el *kultrung*. Antiguamente, este último instrumento era usado con fines exclusivamente sagrados, y por esta razón se recurría al *kuivitún* en ocasiones festivas"¹³⁰.

Este instrumento africano tiene una amplia distribución en zonas de afluencia de esclavos negros en América: el Caribe, Mesoamérica y ciertas zonas de Brasil y Perú.

Su presencia entre los mapuches no parece haber sido importante. El nombre guarda relación con el *cuiwituve* o *cuivitún*, cronista que se acompaña de un instrumento para efectuar relatos históricos¹³¹.

¹²⁶Pérez Bugallo 1986: 9.

¹²⁷Smith *op. cit.*: 170, Hilguer 1957: 99.

¹²⁸Dato proporcionado por el Sr. Julio Mariangel al autor.

¹²⁹Nájera *op. cit.*: 265.

¹³⁰Escrito *kuivitun*. González G. *op. cit.*

¹³¹Erice *op. cit.*: 85.

Quijada de equino

Este instrumento consiste en una quijada de burro o caballo que se hace sonar raspando los dientes con un palito o percutiéndola con la mano.

Es un instrumento introducido por los esclavos negros a lo largo de Andinoamérica y su adopción por parte de los mapuches debe haber sido muy poco frecuente. Se le conoce con el nombre de *Trana-trana*, que alude al verbo *trana*, golpear, machacar y también significa quijada¹³².

Maraca de cestería

Izikowitz menciona una maraca araucana confeccionada en este material que se conserva en el Museo Linden, de Stuttgart¹³³. Es posible que fuera introducido también por los negros.

Palos musicales

Son cordófonos simples consistentes en unas pocas cuerdas de afinación fija que se tañen mediante una manopla hecha con alambre enrollado sobre el cual se practica un entorchado que cubre la mitad de la circunferencia. Se coge esta manopla con la mano derecha dejando al entorchado sobre los nudillos y se roza rítmicamente sobre las cuerdas. La mano izquierda sirve para apagar el sonido. La afinación de las cuerdas es puramente casual, por lo cual el instrumento tiene una utilización exclusivamente rítmica.

Existen algunas variedades en su construcción.

En un tipo el soporte lo constituye el poste central que sujeta el techo de la *ruca*. Dos clavos colocados a cierta altura en el poste y separados a dos centímetros, permiten colgar un par de alambres delgados de aproximadamente 70 cms., de largo y al extremo de éstos se atan dos piedras aplanadas, las que dan cierta tensión a las cuerdas, al tiempo que las mantiene separadas del poste. Al poste también se unen ambos extremos de los alambres por medio de clavos. Para alejar las cuerdas del poste y darles mayor tensión, se colocan dos botellas, las que se acercan lo más posible a los clavos.

Otra variedad es semejante al instrumento anterior, pero en una versión portátil, su soporte lo constituye una tabla de 1.60 x 32 cms., sobre la que se colocan los clavos, las cuerdas y las botellas, como en el caso anterior¹³⁴.

Su importancia entre los mapuches es escasa, relegándosele a juegos de niños o a entretenimientos pasajeras.

Su origen plantea ciertos problemas. La versión de tablas se conoce en la zona central de Chile, donde tiene un uso popular criollo. El sistema de tañer sugiere una

¹³²Iribarren *op. cit.*: 93, 94. Su cita, hecha en base a una información verbal, incluye una errónea alusión a una cuerda "que da la resonancia", tratándose sin duda de una cuerda de suspensión, Moesbach 1976: 246. Erice escribe *chranga chranga*: mandíbula, carretilla, quijada (*Anat.*) *op. cit.*: 127.

¹³³Izikowitz *op. cit.*: 120, 121. Otros autores citan al parecer basándose en este dato: Cooper 1946: 738, Hilguer 1957: 100, Diagram Group 1976: 96.

¹³⁴Isamitt 1938: 310, 311, Vega *op. cit.*: 149, 150, Lavín 1955: 11, González G. *op. cit.*

influencia negra, a partir de algunos de los tipos de cítaras utilizadas como acompañamiento rítmico en África. Sin embargo, no debe descartarse la posibilidad de que derive del “tambor de Bearn” o “tamborín de cuerdas”, instrumento europeo que consiste en una cítara que se percute con palitos para acompañamiento musical.

El nombre *charango* con que se les conoce se usa también para designar el instrumento criollo, y su origen está emparentado con el *charango*, instrumento de cuerdas en uso en el altiplano de Bolivia y Perú, o tal vez con los términos españoles “charanga” o “charranga”, que tiene varias acepciones musicales, entre ellas guitarra y banda musical.

c) INFLUENCIA DE OTROS INDÍGENAS AMERICANOS

Los Yanaconas, indígenas que acompañaron al español en sus campañas de conquista, transportaron consigo técnicas y conocimientos que bien pudieron influir en la organología mapuche. Asimismo el contacto con tehuelches dejó algunas huellas; sin embargo, muchas veces la similitud de tradiciones y costumbres impide precisar el nivel que ha tenido esta interacción en el pasado.

Sonajeros de plata

Existen tres tipos de pequeños sonajeros relacionados con el ajuar femenino. Se trata de objetos en forma de campanitas (sin badajo) que entrechocan produciendo un sonido.

El primer tipo consiste en una laminita metálica enrollada en forma de cono. El segundo tipo es similar, pero con el costado soldado. El tercer tipo tiene forma de cono truncado y es confeccionado como el segundo tipo con una tapita circular arriba, o simplemente con dedales metálicos de construcción industrial.

El primer tipo lo encontramos representado en el Área Centro Sur Andina, en las culturas Chancay, Chimú e Inca.

Una variedad cuya forma se acerca al segundo tipo, lo encontramos en la cultura Tiahuanaco y en el complejo cultural San Pedro de Atacama. En el primer caso aparece asociado a diversos objetos (tronos y literas, bordes de vestidos, etc.). En el segundo caso, a peinados. Este hecho llevó a Izikowitz a pensar que el tipo mapuche derivaba del prototipo Tiahuanacota¹³⁵. Sin embargo, ese prototipo está confeccionado con el sistema de la cera perdida, sin soldadura lateral (Véase Lámina 15).

Tomando en cuenta estos antecedentes, podemos suponer que el uso de caracolillos conocidos en tiempos precolombinos, como adorno¹³⁶, fue sustituido por los conos sin soldar, de origen Inca. Es poco probable que esta influencia se halla efectuado con anterioridad a la llegada de los españoles; más lógico parece que se llevara a cabo a través de los numerosos artesanos traídos por el conquistador desde el Perú para su servicio. Los Pehuenches utilizaban “cascabeles” colgados alrededor

¹³⁵Izikowitz *op. cit.*: 68, 69.

¹³⁶Ver Nájera *op. cit.*: 47, 71.

de la cabeza, como parte de su atuendo, según testimonio de Molina¹³⁷. Este hecho enlaza una tradición que quizás ha existido en la zona patagónica también.

El segundo tipo (cónico soldado) sería una elaboración del primero debido al desarrollo de la tecnología en el trabajo de la plata y el tercero (cónico truncado) es el más reciente, y lo encontramos adoptado también por los tehuelches. En todo caso el auge de todos ellos coincide con el de la platería, en el S. XIX.

Han recibido varios nombres: *llo-llo*, *choi-llo*, y *müden*¹³⁸. El tercer tipo se conoce como *yüullu*, que designa también al dedal¹³⁹.

Timbal de cerámica

A principios del S. XIX Stevenson hace mención a una especie de timbal confeccionado con una vasija de cerámica utilizada para cocinar¹⁴⁰, un evidente aporte tehuelche de escasa trascendencia en la organología local.

Trompetas de cuernos encajados

El Museo Nacional de Historia Natural de Santiago conserva un ejemplar de trompeta confeccionada con una serie de cuernos de vacuno encajados unos dentro de otros formando un espiral. Las uniones están reforzadas con cintas anchas de cuero cosidas con tientos de cuero¹⁴¹.

Este ejemplar proviene sin duda del área Centro Sur Andina. Si bien el registro del museo indica su proveniencia como de la zona mapuche, su forma, técnica de confección y apariencia corresponden con el huajra-puco existente en las zonas de Ayacucho, Junín, Huancavelica y ciertas zonas de Bolivia¹⁴². Al no existir ningún otro antecedente acerca de la expansión de este instrumento hacia el sur, debemos

¹³⁷Molina 1795: 223, Madrid hace una relación entre estos tocados y los utilizados por los chiquillanes en Chile Central (1983: 35).

¹³⁸Respectivamente:

- Registrado en la Colección de la Universidad de Concepción. Castro designa así el adorno conocido también como *tralal-tralal* o *rawai* (1978: 35), Reccius lo hace con respecto al adorno *chichol* (1983: 73) e Inostroza *et. al.* para el *tralal-tralal* (*op. cit.*: 72).
- Reccius *op. cit.*: 27.
- Inostroza *et. al. op. cit.*: 66. También designa un tipo de adorno (Ibarra Grasso *op. cit.*: 279).

¹³⁹Augusta 1966: 288. Según Inostroza *et. al.* el primer término designa la forma cónica truncada que se une al cruselis y el segundo a la forma cónica soldada que se une a otras prendas (*op. cit.*: 69, 72).

¹⁴⁰Citado por Merino *op. cit.*: 64. Merino cree ver en este *cultrún* el prototipo más antiguo, del cual se habrían originado las otras variedades (*op. cit.*: 67). Sin embargo el testimonio de Stevenson deja entrever claramente que se trata de una solución transitoria, de carácter no ritual, al precisar que se utiliza una vasija de greda que sirve para cocinar. Esta costumbre es habitual entre los Tehuelches, y al igual que otras de similar origen, tuvo escasa repercusión en la cultura mapuche.

¹⁴¹Museo Nacional de Historia Natural, Santiago: 8664, Dowling 1970: 8, Mena *op. cit.*: 68, 69, 70, Aldunate *op. cit.*: 14, Mapuche... 1982: s. núm. Erice menciona una "especie de corneta hecha con un cuerno y a veces con dos o tres cuernos encajados unos en otros" (*op. cit.*: 143). Al no señalar las fuentes, es imposible saber si se refiere al ejemplar del MNHN o algún otro cuya existencia desconozco.

¹⁴²Ver D'Harcourt *op. cit.*: 28, Vega *op. cit.*: 100, 299, Jiménez Borja 1951: s. núm., Gallice 1957-1958: 4 a 49, Silvester-Soustelle 1976: s. núm., Días Gainza *op. cit.*: 196, Roel P. *et. al.* 1978: 263 a 266, Bellenguer 1980: 43, 44, 48, Bolaños 1981: s. núm.

suponer que este ejemplar llegó aislado hasta la zona mapuche a principios de este siglo.

d) INSTRUMENTOS DE ORIGEN LOCAL

Al carecer de antecedentes fuera del área mapuche, debemos suponer que una serie de instrumentos han sido generados en tiempos históricos como una solución local a problemas tales como escasez de materia prima, acceso a materiales más fáciles de trabajar, necesidad de contar con instrumentos para ocasiones no sacras, etc.

Trompeta de cuerno

La trompeta confeccionada con cuerno vacuno, se originó luego de la llegada de estos animales a la zona. Ya a principios del S. XVII, los mapuches conocían y robaban ganado a los españoles¹⁴³. Existen ejemplares con embocadura local o terminal indistintamente, lo que podría estar indicando la coexistencia de ambos tipos de embocadura en las trompetas de caña durante este siglo. Es interesante notar cómo en toda América casi sin excepción se produjo este fenómeno para sustituir trompetas más o menos semejantes hechas con otros elementos. Es posible, por lo tanto, que su origen se deba a una invención local, pero no puede descartarse un origen foráneo, introducido por los yaconas o negros. Su uso desplazó al *cuncull* de fibras enrolladas por el cuerno, más durable y resistente. Recibe el nombre de *cull-cull*, escrito también *kul küll* o *cungcull*¹⁴⁴.

Maraca de manos secas

González de Nájera describe en el siglo XVIII un curioso instrumento: "Traen algunos hecho guante de la piel seca y dura de mano de español, atado por la muñeca a un palo, sonando dentro de los huecos algunas piedrezuelas con que van haciendo son conforme a su baile, como pandereta de niño".

El texto de Nájera contempla este instrumento junto a máscaras "hechas de piel seca y amoldada de rostros españoles" y "vasos para beber" hechos con calaveras, las que eran usadas en "solemnas fiestas de sus borracheras, cada uno se jacta y hace alarde y muestra de las presas que tiene de españoles, mostrando en ello una gran jactancia de su valor, para que los demás indios lo respeten por valiente y esforzado"¹⁴⁵. Cronau, en el S. XIX, menciona la piel del rostro, una mano o al menos una tira de cuero de español para amarrarse el cabello como prendas muy estimadas¹⁴⁶.

¹⁴³Nájera *op. cit.*: 170.

¹⁴⁴Respectivamente:

- Febrés *op. cit.*: 464, Havestadt *op. cit.*: 636, Medina *op. cit.*: 302, Guevara 1899b: 502, 1927: 315, Plath *op. cit.*: 106, Erice *op. cit.*: 87. Augusta 1966, González G. *op. cit.*

- Hilguer *op. cit.*: 99, Augusta *op. cit.*: 97.

Erice entrega los sinónimos *cull-cull*, definiendo este último como "corneta hecha de cuero", lo que evidentemente es una errata, debiendo decir "cuerno" (*op. cit.*: 87).

¹⁴⁵Nájera *op. cit.*: 56.

¹⁴⁶Cit. por Latcham (*op. cit.*: 136).

Es un instrumento de uso poco frecuente a juzgar por su ausencia en relatos de otros cronistas. Si hubiese sido más conocido, sin duda habría despertado la misma curiosidad que despertaron los otros despojos fúnebres tales como las flautas de hueso o los vasos de calaveras y máscaras de piel mencionadas en casi todas las fuentes de ese período.

No existen antecedentes similares en otros lugares de América¹⁴⁷.

Flautas de madera

Las antiguas *pivillcas* (flauta unitonal) y *pitucahues* (flauta de pan), de piedra, fueron paulatinamente reemplazados por instrumentos similares de madera. La fecha en que se produjo este cambio es difícil de precisar. La mención más antigua a *pivillcas* (flauta unitonal) de madera pertenece a Frezier en 1716¹⁴⁸, y su uso continúa sin cambios hasta el presente. Febrés, al mencionar al *pitucahue* (flauta de pan) en 1764, lo describe como una "tablilla con muchos agujeros", alusión que repite más tarde Augusta¹⁴⁹. En esa descripción está implícito el empleo de la madera en la confección del instrumento. Existe un tipo especial de flautas de pan de dos tubos de madera cuya forma externa e interna son del todo semejantes a la *pifilca* (flauta unitonal). Su origen se basa en la costumbre de tocar *pifilcas* en forma alternada, produciendo dos tonos. De esta costumbre de amplia distribución andina, ha surgido el uso simultáneo de dos *pifilcas* tocadas alternadamente por un mismo ejecutante, las que en ocasiones son amarradas entre sí con lana para formar un solo instrumento. La construcción de un instrumento con dos tubos en el mismo trozo de madera es el paso lógico a partir del anterior. Por lo tanto su origen no está emparentado con los otros *pitucahues* ni mucho menos han dado origen a ellos como han supuesto algunos autores¹⁵⁰ (Véase Lámina 16).

En el presente siglo aparece el término *piloilo* para designar a la flauta de pan y sus variantes: *piloilo*, *pil loi loi*, *pliloloi*, *pilolai*, estos tres últimos utilizados en Neuquén¹⁵¹.

La raíz del término *piloilo* puede hallarse en la voz *pilolún*, cosa hueca, registrada por Valdivia¹⁵².

El nombre *pifilca* también ha sido utilizado para designar estos instrumentos, especialmente aquellos de dos tubos. Por último, varios autores utilizan nombres

¹⁴⁷Tan sólo una sonaja de madera imitando la forma de una mano humana hallada en Perú y otras semejantes utilizadas por los iroqueses en Norteamérica podrían relacionarse con orígenes similares, pero hacen falta más datos para adelantar cualquier conclusión.

¹⁴⁸Citado por Merino, *op. cit.*: 81.

¹⁴⁹Febrés *op. cit.*: 397, Augusta *loc. cit.*

¹⁵⁰Vega menciona esta posibilidad con suma cautela (*op. cit.*: 210), idea que es retomada por Grebe (*op. cit.*: 40).

¹⁵¹Respectivamente:

- Augusta *op. cit.*: 100, González G. *op. cit.*
- González G. *op. cit.*
- Currihuinca *op. cit.*: 297.
- I.N.A. *op. cit.*: 111, 112.

¹⁵²Valdivia *loc. cit.*

europesos: flauta, zampona, que designa este instrumento en España, flauta de pan y siringa, ambos nombres originados en Grecia antigua, nombres que tal vez han sido parcialmente adoptados por las comunidades mapuches.

Maraca de cuero

Poeppig, también a principios del siglo XIX, menciona una sonaja hecha con una "vejiga llena de arvejas"¹⁵³.

Si bien podemos encontrar antecedentes de objetos similares en la cultura chinchorro y también entre los tehuelches, el caso citado por Poeppig parece deberse a una solución aislada originada por el traspaso del instrumento de calabaza a un nuevo material.

Timbales diversos

El *cultrín* de calabaza, mencionado recién a fines del S. XIX, es difícil de ubicar temporalmente. El cuerpo del instrumento está constituido por una calabaza de gran tamaño. Se trata sin duda de una raza de *huada* (*cucurbita siceraria*), de la cual habla Molina en 1782, diciendo que es tanta capacidad que "contiene más o menos media corba de licor"¹⁵⁴. Es utilizado en el sector oriental, con el sistema de amarras de aro simple. Puede corresponder a la sobrevivencia de un prototipo muy antiguo así como una invención moderna. Antecedentes de tales instrumentos existen en el área Centro Sur y Central Andina.

En el presente siglo se ha generado en el sector oriental un *cultrín* que utiliza un recipiente de fierro galvanizado, de origen industrial, para el cuerpo del instrumento¹⁵⁵.

También se han generado formas nuevas para el *cultrín* de madera. Algunas desviaciones menores en la confección del plato, tales como irregularidades en la altura, convexidad, etc., se consideran variaciones normales dentro del tipo de *cultrín* común. Sin embargo, existen dos variantes que se diferencian notablemente de este instrumento.

Una de ellas es un instrumento de forma elíptica, en el cual el diámetro en sentido longitudinal es mucho mayor que en sentido transversal. Su origen parece estar en el mejor aprovechamiento de la madera de pequeña escuadría que normalmente consiguen los artesanos mapuches. Los grandes instrumentos del pasado requerían de gruesos troncos para su confección, hoy imposibles de conseguir. Recibe el nombre de *chemchulcahue*¹⁵⁶.

La otra variedad consiste en un *cultrín* en que el cuerpo se prolonga hacia abajo en un pie que se abre en cuatro patas. Dos asas, talladas en el pie completan el instrumento. También existen ejemplares en que se insertan tres patas de madera en

¹⁵³Poeppig *op. cit.*: 406.

¹⁵⁴"Esta e di mole retonda, e di capacità si enorme che contiene mezza corba incirca de liquore" (Molina 1782: 133). De acuerdo a los datos que entrega Gunkel, esta capacidad sería aproximadamente 70 litros (1965-1966a: 24).

¹⁵⁵Jacovella *et. al.* 1979: 10.

¹⁵⁶*Chemchulcahue* González G. *op. cit.* Datos proporcionados por el Sr. Ruperto Vargas al autor.

el cuerpo del instrumento. Ambos ejemplos se han generado como variantes para la venta. Reciben el nombre de *vutra-cultrún* que significa literalmente "cultrún de pie"¹⁵⁷.

Trompetas diversas

También en este siglo han aparecido *trutucas* y *lolquiñes* fabricados con materiales industriales: cañería metálica, plástica o de goma. Su forma es recta o curva, en forma de espiral. Esta última forma ha sido también adoptada por la *trutuca* de caña, permitiendo así una mayor movilidad¹⁵⁸.

Tubo percutido

El *Huampo*, es una canoa realizada con un tronco de árbol excavado. En ocasiones era utilizada para la molienda de manzanas destinada a producir chicha. Para este efecto se machacaban las manzanas en su interior mediante cuatro gruesos garrotes sostenidos por otras tantas personas. La faena de molienda se realizaba como una especie de juego en que se creaba un ritmo con el golpeteo sucesivo de los garrotes¹⁵⁹.

Los trabajos colectivos que contemplan faenas en que se golpetea o percute algo, generan habitualmente fenómenos rítmicos definidos que, en ocasiones, llevan a la invención de instrumentos musicales desapareciendo la función de instrumento de trabajo.

El caso que nos ocupa parece haber conformado una tradición de muy corta duración, a principios de este siglo. El método habitual de molienda de manzana entre los mapuches consistía en el uso de largas varillas de colihue con las que sobre un paño las golpeaban.

D. INSTRUMENTOS DE EXISTENCIA NO COMPROBADA

Finalmente es preciso mencionar una serie de instrumentos que aparecen mencionados de paso por un solo autor, sin mayores referencias, por lo cual su testimonio debe ser tomado con cuidado.

Placa o látigo zumbador

Plath menciona "Una especie de run run que era, o es, antes que un instrumento músico, un instrumento para espantar a los malos espíritus"¹⁶⁰. El término run run se ha utilizado para describir un instrumento que consiste en una placa atada a un cordel o un látigo de cualquier material al que se le imprime un movimiento rotatorio. Se produce así un sonido sordo. No conocemos otros datos al respecto, pero en Chiloé se utiliza hasta hoy un *huiro* (alga en forma de correa larga),

¹⁵⁷*Wutra-Kultrung op. cit.* El primer tipo sería el resultado de una interacción entre artesanos mapuches y pascuenses que trabajan en la zona de Villarrica. (Datos proporcionados por el Sr. Ruperto Vargas al autor).

¹⁵⁸Ver González G. *op. cit.*

¹⁵⁹Escrito *wampo*. Moesbach 1930: 152 a 154.

¹⁶⁰Plath *op. cit.*: 107.

imprimiéndole un movimiento rotatorio para librarse del *trauco* (personaje mitológico). Se utiliza a medianoche y el ruido producido "lo enloquece"¹⁶¹.

Existe un término mapuche, *farfarun*, que designa ese tipo de ruido, producido en el aire por una varilla¹⁶². En el Area Meridional y Centro Sur Andina se utiliza una honda o *huaraca*, la que se hace restallar en determinadas ceremonias y bailes. Por otra parte, es posible que algunos elementos de cobre, malaquita y pizarra excavados en el litoral central de Chile correspondan a especies de rondadores del tipo de placa habituales en el Chaco y Area Amazónica¹⁶³.

Con tan escasos datos es imposible precisar más al respecto, pero, en todo caso, si ha llegado al área mapuche algún tipo de palo zumbador, ha sido una influencia esporádica proveniente de la patagonia o el Chaco.

Piedras entrechocadas

La machi Quinturrai recuerda el relato conservado en la familia de su bisabuela, quien fuera testigo presencial de la toma de La Imperial por los mapuches, y del empleo que hacían de piedras para producir sonidos, de un modo semejante al de las lanzas. Luego de la toma de La Imperial, los mapuches realizaron una danza de la guerra haciendo sonar piedras que entrechocaban con ambas manos, al tiempo que hacían temblar el suelo con los pies. Estas piedras eran especialmente buscadas por su sonido: unas provenían del río, otras del mar, otras de vertientes, otras de tierra¹⁶⁴.

Moesbach menciona el *cutral-cura*, una especie de pedernal conocido por sus propiedades sonoras¹⁶⁵.

Lenz hace una alusión pasajera a un juego de niños durante el cual se golpea un par de piedras¹⁶⁶.

D. Bullock postula el uso de madera fosilizada, de hermoso sonido, por parte de los mapuches¹⁶⁷.

Estos datos no bastan, sin embargo, para confirmar el uso sonoro de la piedra: la cita de Moesbach es insuficiente y la de Bullock es sólo una hipótesis. En 1981 tuve oportunidad de examinar los trozos de madera petrificada que dieron pie a esta última y no encontré ninguna huella que correspondiera a un uso musical en ellos. Tampoco lo hallé al examinar numerosas "hachas toqui", cuya forma semeja un poco los pendientes sonoros del Area Central Andina.

Cordófonos

Guinard describe un curioso instrumento confeccionado con un omóplato de caballo

¹⁶¹Tangol 1972: 57.

¹⁶²Moesbach 1976: 216.

¹⁶³Ver Berdichewsky 1964: 75.

¹⁶⁴Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor.

¹⁶⁵Escrito *Kultra-Kura*. Moesbach 1930: 84.

¹⁶⁶Juego del "maitén" (Lenz 1905-1910: 881).

¹⁶⁷Bullock 1969: 175 a 180.

sobre el cual estiraban cuerdas de crin de diferente grosor, utilizado en la zona de Neuquén¹⁶⁸.

Erice menciona la existencia de una "guitarra" entre los mapuches¹⁶⁹, hecha en base a un caparazón de "peludo", "piche" o "mulita". La escueta mención hace pensar que, o bien se trata de una introducción aislada de algún ejemplar de la variada gama de *charangos* andinos, o bien de un dato erróneamente interpretado. (Cabe notar que este instrumento penetró, aunque muy débilmente, a la patagonia argentina.)

Plath describe un instrumento que consiste en una cuerda que se coloca tensa entre dos árboles, y que produce una vibración especial al tomarla y soltarla¹⁷⁰.

Flautas

Algunos autores mencionan, basados en relatos de los mapuches, la existencia de *piñiflas* fabricados en caña y cerámica¹⁷¹ y *pitucahues* de caña¹⁷². La existencia de estos instrumentos no es segura y, en todo caso, de muy poca importancia.

Trompeta de caracol

Medina y Lehman-Nietsche mencionan el uso de este tipo de trompetas entre los mapuches, con el nombre de *cull-cull*¹⁷³.

Es muy improbable que este hecho sea cierto. Los grandes caracoles aptos para fabricar trompetas aparecen mucho más al norte, en aguas cálidas de Ecuador y Mesoamérica. Es posible que estos autores hayan conocido la existencia de una trompeta pequeña mencionada en la literatura sobre los mapuches o la hayan asociado al caracol por analogía con los ejemplares de otras zonas, tratándose en realidad del *cull-cull* hecho en base al cuerno de vaca.

III. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Antes de entrar a discutir los antecedentes presentados será de gran interés realizar una revisión comparativa de los diferentes términos mapuches utilizados durante los siglos XVI y XVIII para designar los instrumentos. Estos aparecen en las obras del padre Valdivia (1606), Elías Herckmans (1673), el botánico Feuillé (1725), el padre Febrés (1764), el padre Havestadt (1777) y el abate Molina (1782).

Los términos encontrados son los siguientes:

Tutuca - designa un tambor o timbal (Valdivia), un tipo de caña y la trompeta que

¹⁶⁸Erice *op. cit.*: 144.

¹⁶⁹*loc. cit.*

¹⁷⁰Plath *op. cit.*: 107.

¹⁷¹Respectivamente:

- "Cane, bamboo or reed" Titiev *op. cit.*: 33.

- Joseph *op. cit.*: 60.

¹⁷²González G. *op. cit.*

¹⁷³"La corneta o caracol *cull cull*". Medina *op. cit.*: 302. Citado por Izikowitz *op. cit.*: 244 e Iribarren 1969: 104.

con ella se fabrica (Feuillé, Febrés, Havestadt) y una flauta de hueso (Febrés, Havestadt, Molina).

Tuntuca - es un tambor de machis (Febrés, Havestadt).

Tultunca - es un tambor o timbal y una trompeta de caña (Herckmans).

Cultunca - es un tambor (Havestadt, Febrés).

Cultun - es un tambor (Havestadt, Febrés).

Ralicultrín - es un timbal (Havestadt, Febrés).

Pincullu - una flauta de caña (Valdivia).

Pincullhue - una flauta de caña (Febrés, Havestadt).

Picullhue - una flauta (Febrés).

Pivulhue - una flauta globular (Febrés).

Pivlhue - una flauta (Valdivia).

Pivillhue - una flauta globular (Valdivia).

Pivillcahue - una flauta de piedra (Valdivia).

Pivilca - una flauta de piedra (Febrés, Havestadt).

Pivilca - una flauta (Havestadt).

Pitucahue - una flauta de pan (Valdivia, Febrés, Havestadt).

Pitucavoe - una flauta traversa (Valdivia).

Cul Cul - una trompeta de hojas enrolladas (Havestadt).

Cull Cull - una trompeta de cuerno (Febrés, Havestadt).

Colo Colo - un cascabel metálico (Havestadt).

Chunan - un cascabel de caracolitos (Valdivia).

Huaiqui - una danza (Valdivia, Febrés, Havestadt).

Palituhue - un palo para jugar chueca (Valdivia).

Huada - una calabaza (Febrés, Havestadt, Molina).

Como se puede apreciar existen similitudes evidentes entre algunos de los términos nombrados. Estas similitudes unidas a los datos que hemos podido reunir acerca de la antigüedad relativa a los instrumentos que mencionan, permiten establecer secuencias que agrupan a los instrumentos en categorías temporales definidas.

A grandes rasgos, podemos distinguir cuatro de estas categorías o períodos. (Véase Lámina 17).

Primer Período (S. VII - X d.C.)

Este período, conocido como Pitrén, se caracterizaría por poseer un conjunto de instrumentos bastante heterogéneo que son: el tambor, el timbal, la flauta de hueso, la flauta antropomorfa, la flauta de pan y la trompeta de caña traversa. Esta deducción se basa en la antigüedad comprobada para la flauta de hueso, unida al reconocimiento de rasgos relativamente más antiguos en ciertas flautas de piedra al compararlos con los ejemplos que entran en el período siguiente. La posibilidad de que el término *tutuca* sirviera para designar a todos los instrumentos mencionados permite explicar las relaciones lingüísticas que enlazan a los nombres de los mismos a través del tiempo.

Posiblemente la flauta antropomorfa se extingue a finales de este período.

Segundo Período (S. X - XVI d.C.)

Este período se caracteriza por la probable introducción al área de una serie de flautas a través del complejo cultural Aconcagua. Este hecho se desprende de la constatación de elementos foráneos que aparecen en las flautas preexistentes, como es el caso de la influencia proveniente del norte que sufrieron los *pitucahues* y las *pivillcas*. Los nombres de este grupo de instrumentos y su posterior evolución permiten suponer un origen común, el que hallamos en el término *pincullu*, nombre aymara dado a flautas de caña.

Entran dentro de este período los siguientes instrumentos: el *pincullu*, flauta de caña de origen aymara; *pivilcahue*, flauta de piedra, y *pivillhue*, flauta globular de cerámica. La flauta de pan de piedra se modifica adquiriendo algunas de las características del instrumento nortino. También su nombre *tutuca* se modifica, adquiriendo el prefijo *pi* y la terminación *hue* de las otras flautas, transformándose en *pi-tuca-hue*. Esta hipótesis explicaría características que diferenciaron este nombre del resto de las flautas en el período siguiente, tal como veremos más adelante. Los otros instrumentos, el tambor, el timbal, la flauta de hueso y la trompeta de caña continúan bajo la denominación *tutuca*. Tal vez la trompeta adquiere su embocadura terminal. También existen los idiófonos *huada*, *chunan*, *huaiqui*, *palituhue*, *cada cada*, las trompetas *cuncul* y *nolquin* y tal vez el cordófono *cunculcahue*.

La tecnología de la construcción de instrumentos de piedra, originado en la zona, se extiende a su vez hacia el norte, donde la encontramos decreciendo en intensidad hasta Bolivia (Véase Lámina 18).

Tercer período (S. XVI - XVIII d.C.)

Se caracteriza por el contacto español, y a través de ellos, de otras influencias introducidas por los indios yanaconas que los acompañaban.

Muy al comienzo se introducen el clarín y el cascabel metálico, el cual reemplaza al *chunán*.

A inicios del siglo XVII se ubica el esporádico uso de la maraca de manos secas.

El *cullcoll* de cuerno desplaza al *culcul* de hojas enrolladas.

El *llo-llo* o campanitas de plata aparece tal vez hacia fines de este período.

El conjunto de instrumentos de origen Pitrén continúa en uso. La trompeta de caña y la flauta de hueso conservan el nombre *tutuca*. El *pitucahue* también mantiene su denominación. Todos los demás instrumentos modifican sus nombres. El tambor de uso ritual (usado por el *machi*) cambia de *tutuca* a *tultunca* hacia mediados del siglo XVIII. El tambor de uso no ritual varía a principios del siglo XVII a *cultunca*, manteniendo ese nombre y su variante *cultun* en el siglo siguiente. El timbal comparte nombres con el tambor hasta mediados del siglo XVIII, en que se le distingue como *ralicultun*.

Las flautas modifican sus nombres a mediados del siglo XVIII: el *pincullu* se transforma en *pincullhue*; el *pivilcahue* en *pivillca*; el *pivillhue* en *pivulhue*.

Hacia fines de este período desaparece la flauta de hueso, el *pivillhue* y la costumbre de entrechocar las lanzas en los rituales de guerra.

Cuarto Período (S. XIX - XX)

Se caracteriza por una serie de influencias, casi todas de poca trascendencia.

A inicios del S. XIX encontramos el timbal de cerámica, un efímero aporte tehuelche. Poco después hallamos los aportes negros: *cuivitún*, *tranatrana*, *huada* de cestería, quizás *charrango*, y los instrumentos introducidos por los comerciantes: *trompe* y armónica de boca. Durante este siglo desaparece el *pitucahue* y la *pihilca* de piedra. Durante el siglo XX notamos la introducción esporádica del *banjo* y algunas invenciones locales: el uso del *huampo*, la *trtruca*, de metal y plástico, y *cultrún* metálico, y asistimos a la desaparición del *llo-llo*, *cunculcahue* y *cuncul*. Los nombres varían poco en este período: la trompeta *tuluca* cambió a *thuthuca* y luego *trtruca*: el tambor *cultun* a *caquecultrún*, el timbal *ralicultún* a *rali* o *cultrún*, la *pihilca* a *pihilca*. El *pitucahue*, casi extinguido, adquiere un nuevo nombre, *piloilo*.

Anexo I

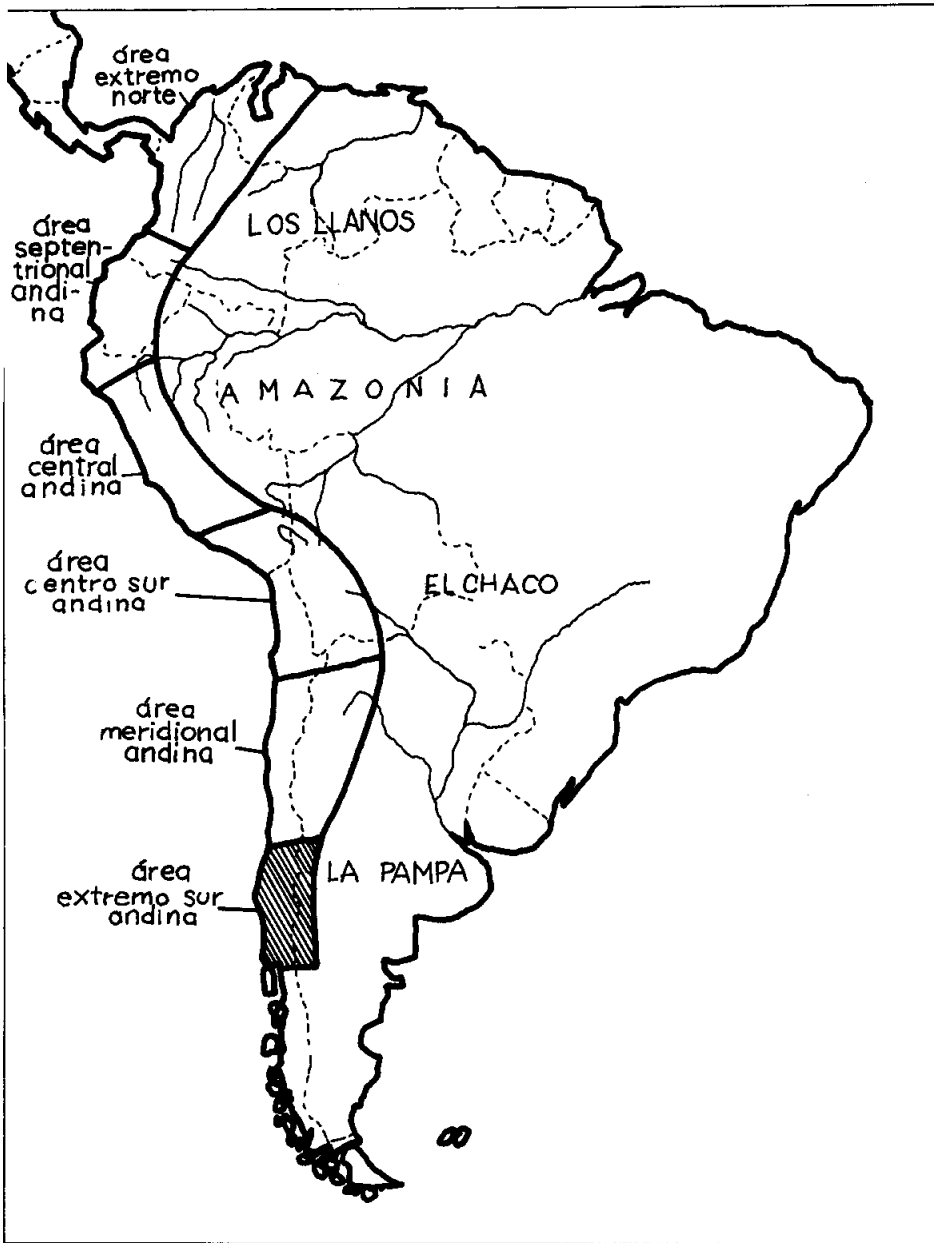


Lámina 1.

Mapa de América con la división de áreas (basado en Lumbreras 1981:42).

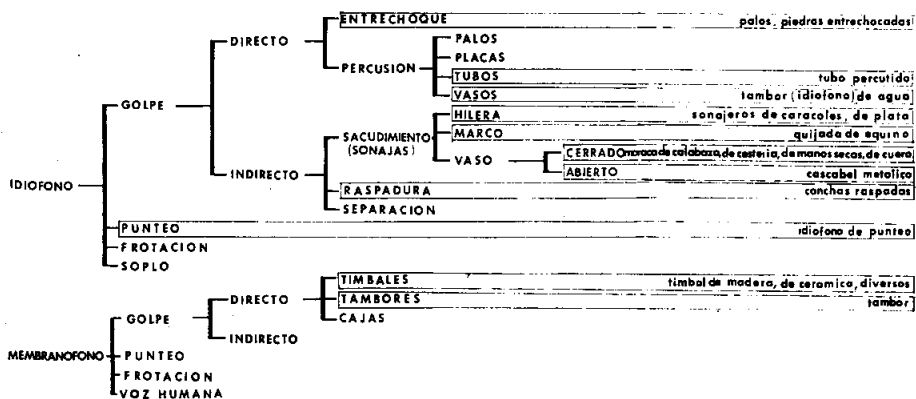


Lámina 2.

Clasificación general de los idiófonos y membranófonos de acuerdo al sistema Sachs-Hornbostel (trad. Vega 1946).

Al extremo derecho aparecen las equivalencias que hemos utilizado en este trabajo.

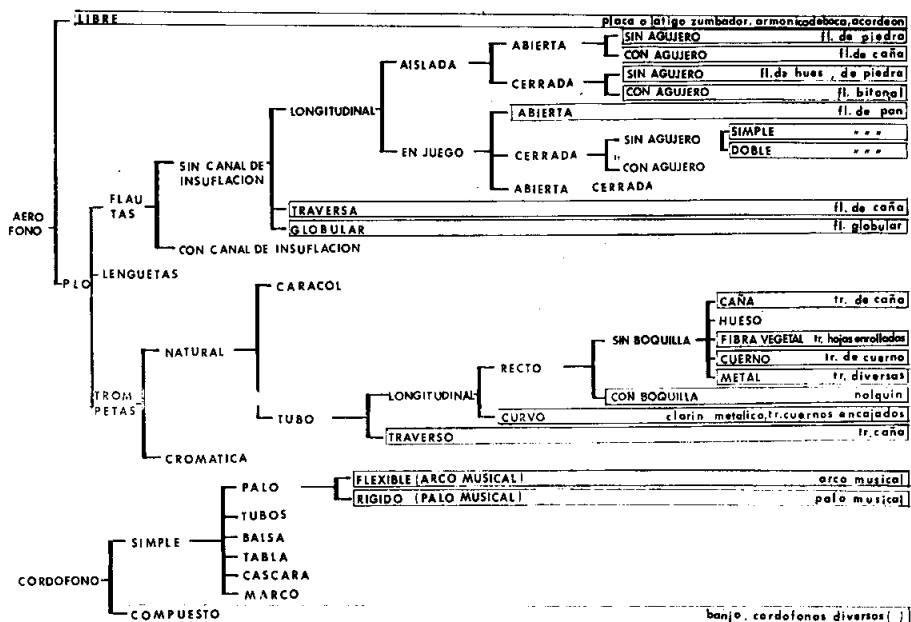


Lámina 3.

Clasificación general de los aerófonos y cordófonos de acuerdo al sistema Sachs-Hornbostel (trad. Vega 1946).

Al extremo derecho aparecen las equivalencias que hemos utilizado en este trabajo.

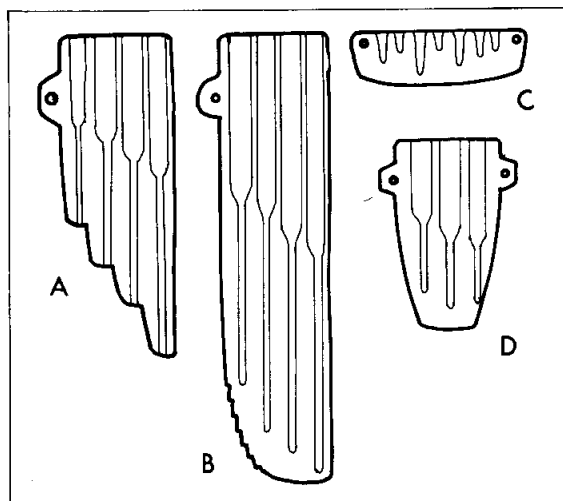


Lámina 4.

Esquema con los diferentes tipos de flautas de pan de piedra arqueológicas.

- A. Tipo diaguita: han sido encontrados en la zona de La Serena y alcanza al norte hasta Atacama y el N.O. argentino.
- B. Tipo aconcagua. Se han hallado en la zona de Chile Central. Un ejemplar de este tipo apareció en Collipulli (Temuco).
- C. y D. Tipo mapuche y pre-mapuche. Se han encontrado entre Concepción y Valdivia.

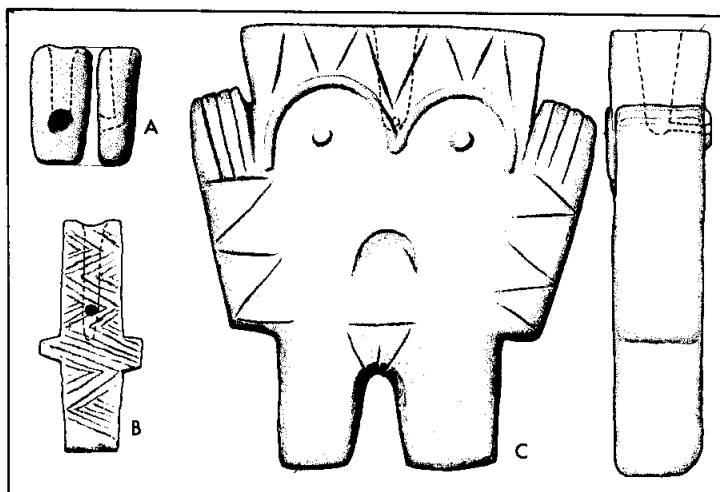


Lámina 5.

Algunos ejemplos de flautas bitonales de piedra.

- A. Col. Universidad de Concepción, s/n.
- B. Ejemplar hallado en Paicaví, Concepción. Basado en fotos de Joseph 1930:40, 67.
- C. Ejemplar hallado en Maquehue, Temuco. Museo Araucano "Dillman Bullock" Angol N. inv. 338; Bullock 1944: 150 a 152; Grebe 1974: 39, 40; Aldunate; 1978:39.

Todos los dibujos basados en fotos del autor excepto B. Para un detalle de estos objetos, ver "flautas arqueológicas del área extremo sur andina", en Boletín N° 2 Museo Chileno de Arte Precolombino (en prensa).

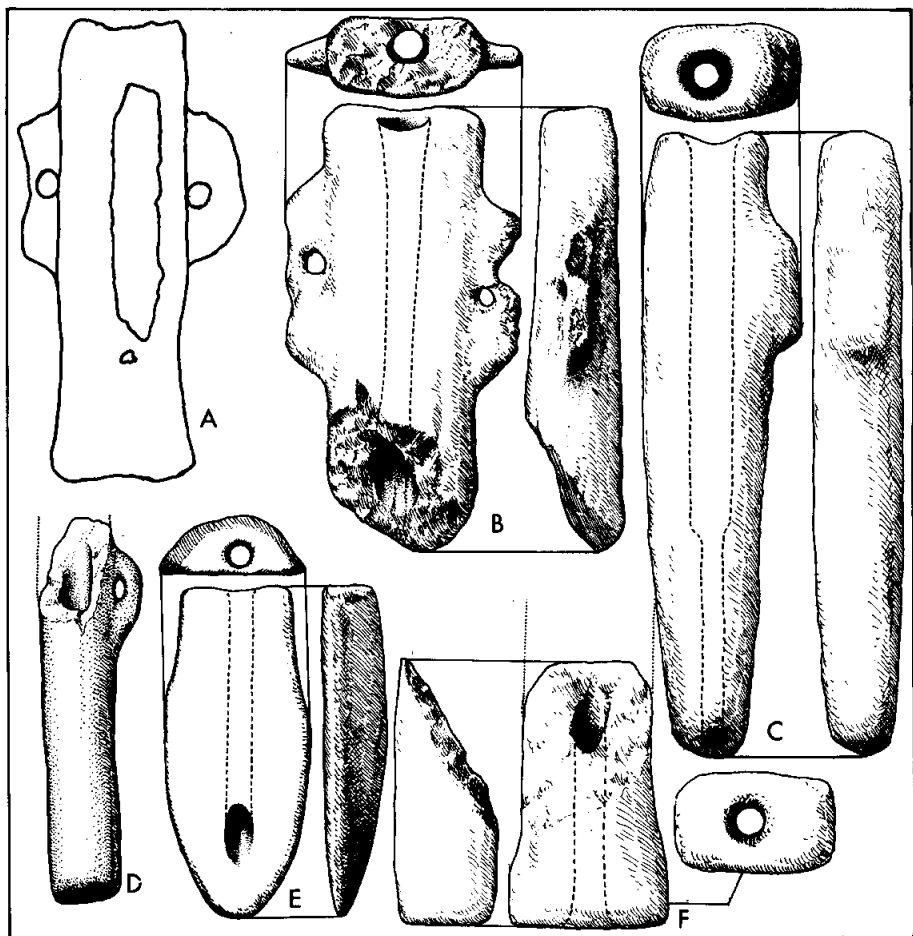


Lámina 6.

Flautas de piedra con extremo inferior abierto:

- A. Museo Nacional de Historia Natural, Santiago 5012 (1586); actualmente se halla en el Museum of American Indian, New York. Basado en Philippi 1903: 15, lám. VI.
- B. Museo Nac. de Hist. Natural, Stgo. 5013 (1587); Philippi 1903:15 lám. VI.
- C. Encontrado en el río Perquilauquén, Concepción. Col. particular.
- D. Museo Nac. de Hist. Natural, Stgo. 11.537.
- E. Col. Universidad de Concepción G II 4 (41) CAP P 4.
- F. Museo Regional de la Araucanía, Temuco 350.

Todos los ejemplares basados en fotos del autor excepto A. Para un mayor detalle de estos objetos ver "Flautas arqueológicas del área extremo sur andino", en Boletín N° 2 del Museo Chileno de Arte Precolombino (en prensa).

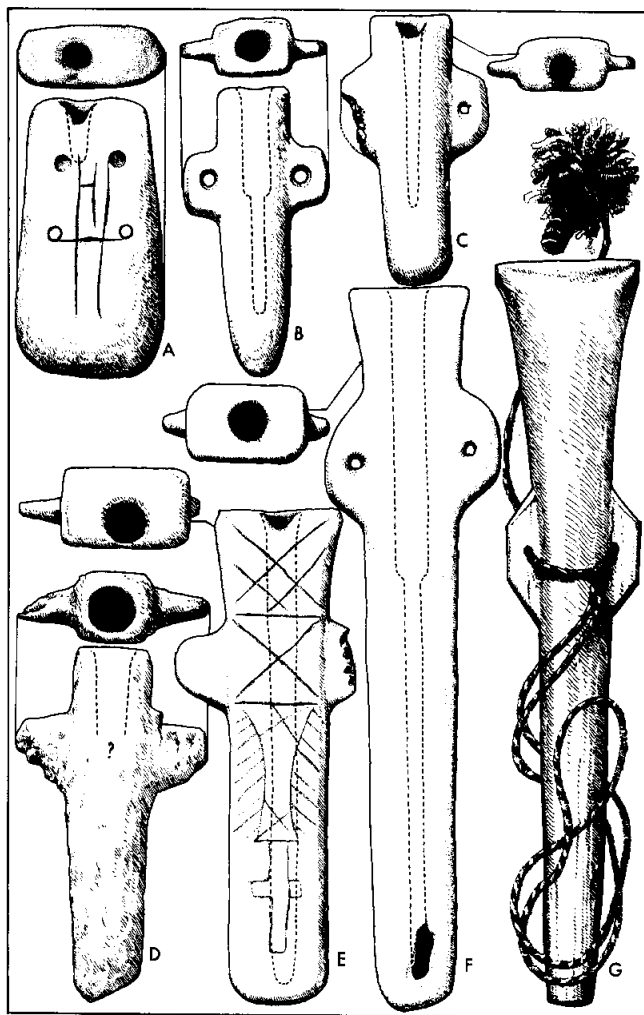


Lámina 7.

Flautas de piedra y madera con extremo inferior cerrado.

- A. Piedra. Col. Univ. de Concepción CAP P 24; Grebe 1974 Lám. VI N° 12.
- B. Piedra. Proveniente de Antiquina, Temuco. Col. Ruperto Vargas, Stgo. N° 84.
- C. Piedra. Proveniente de Contulmo. Col. U. de Concepción s/n; Joseph 1930: fig. 35.
- D. Piedra. Col. Univ. de Concepción CAP P 4.
- E. Piedra. Col. part; Pérez de Arce 1982 N° 36.
- F. Piedra. Proveniente de Contulmo, Concepción. Museo Mapuche "Juan Antonio Ríos", Cañete N° 11.11.71.
- G. Madera, con cordón y tapón de lana. Este último implemento es poco frecuente. Museo Histórico y Arqueológico de la Univ. Austral de Valdivia, s/n.

El ejemplar de madera (4) es reciente. El resto, de antigüedad desconocida. Se observan, sin embargo, rasgos arcaicos en el ejemplar A: tubo pequeño, de diámetro continuo, forma atípica, carencia de asas. En los ejemplares E y F, en cambio, observamos rasgos que se acercan al ejemplar actual: tubo de gran tamaño, dos asas, por lo que podemos suponerlas más modernas que el resto. Todos los ejemplares basados en fotos del autor.

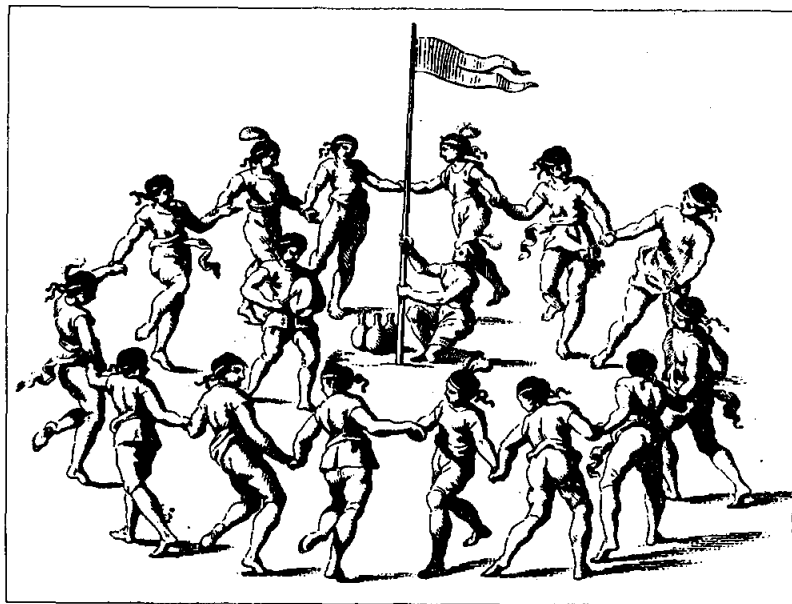


Lámina 8.

Baile aborigen con timbal (*cultrín*) que aparece en el libro de Molina. (Sacado del libro *La Cultura Chilena*, Godoy, Ed. Universitaria Stgo. 1984:109).

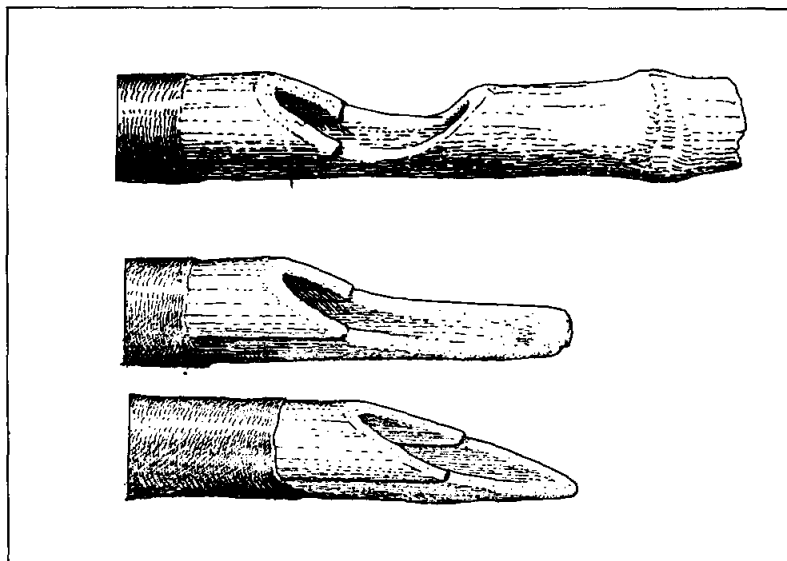


Lámina 9.

Diferentes tipos de embocaduras en las trompetas de caña: la superior corresponde al tipo transversero, hoy casi extinguido. La media e inferior muestran dos variantes del tipo longitudinal, más común hoy en día. La rotura del primer tipo, bastante frecuente, la transforma en el tipo longitudinal.



Lámina 10.

Escena de un entierro mapuche de 1835 (detalle) en que aparecen, al fondo, 3 tañedores de trompeta (*truca*), las cuales poseen bocina de hojas vegetales enrolladas y se asientan en horquillas de madera (Gay 1854 Lámina: "entierro del cacique cathiji en Guaneque, mayo de 1835).



Lámina 11.

Detalle del dibujo titulado "Derrota e q. fue preso el autor y muertos cien hombres" que aparece en el manuscrito del "cautiverio feliz" escrito por Francisco Núñez de Pineda y Bascañán (1673). Se ve un indígena tañendo un instrumento que puede corresponder al tipo de trompeta de hoja enrollada. (Archivo Nacional).



Lámina 12.

Escena de una curación mágica, durante la primera mitad del S. XIX. Una persona junto al enfermo sostiene una maraca de calabaza (*huada*), mientras otra sostiene un timbal (*cultrán*) (Detalle de "un machitún", Gay 1854).

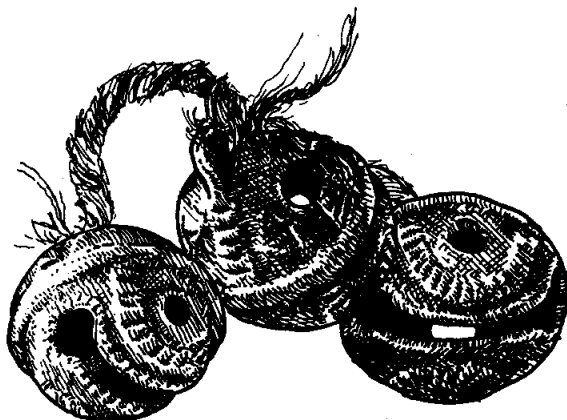


Lámina 13.

Cascabel (*yuulu*) de fierro de fabricación local. (Museo Regional de la Araucanía, Temuco, N° inv. 053).

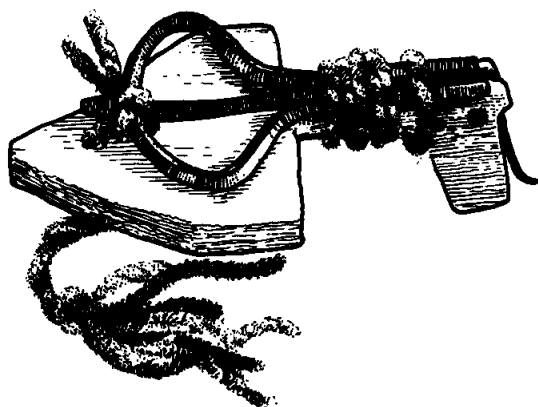


Lámina 14.

Idiófono de punteo (*trompe*) (Museo Reg. de la Araucanía, Temuco. N° inv. 1990).

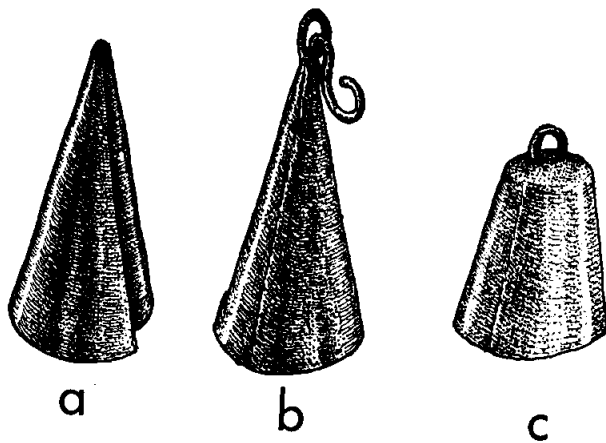


Lámina 15.

3 tipos de sonajeros de plata (*llol llol*).

- A. Hecho en base a una lámina metálica sin soldar. (Col. U. de Concepción s/n).
- B. Forma cónica, soldado en un costado (Museo Chileno de Arte Precolombino, Stgo. 1220-060).
- C. Forma de cono truncado, soldado (Museo Reg. de la Araucanía, Temuco 19).

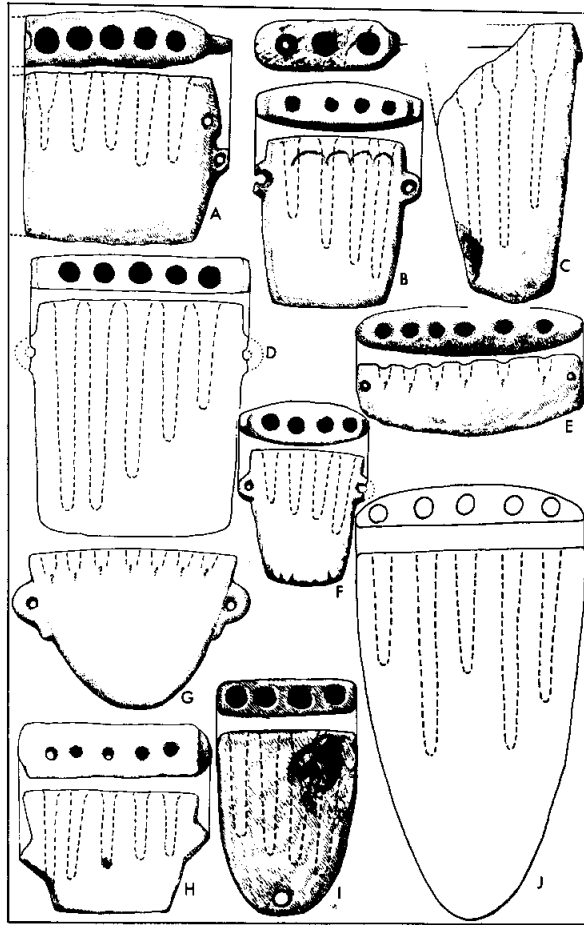


Lámina 16.

Flautas de pan de piedra (A-H), cerámica (I) y madera (J).

A. Col. Ruperto Vargas N° 2; Pérez de Arce 1982 N° 37.

B. Museo Reg. de la Araucanía, Temuco 382; Pérez de Arce *op. cit.* N° 42.

C. Col. U. de Concepción 6 III A3 (60).

D. Proviene de los bosques ribereños del Toltén (Temuco). Basado en Amberg 1921: 98 a 100.

E. Col. U. de Concepción s/n.

F. Proviene de Cañete, Concepción. Museo Mapuche "Juan Antonio Ríos" de Cañete, 15.47.72.

G. Col. U. de Concepción 6 II 62; Grebe 1974: lám. VI N° 12.

H. Museo Chileno de Arte Precolombino, Stgo. 1352 192; Platería... 1983:79.

I. Ejemplar de cerámica proveniente de Kachim, Temuco, aún en uso en 1982. Basado en González G. *op cit.* y en datos entregados por E. González al autor.

J. Ejemplar de madera proveniente de San Ignacio, Neuquén, usado durante la primera mitad del siglo. Basado en Vega 1946: 211 e I.N.A. 1981 N° III.

El instrumento de cerámica es el único detectado hasta la fecha en el área.

Todos los dibujos basados en fotos del autor, excepto D, I y J.

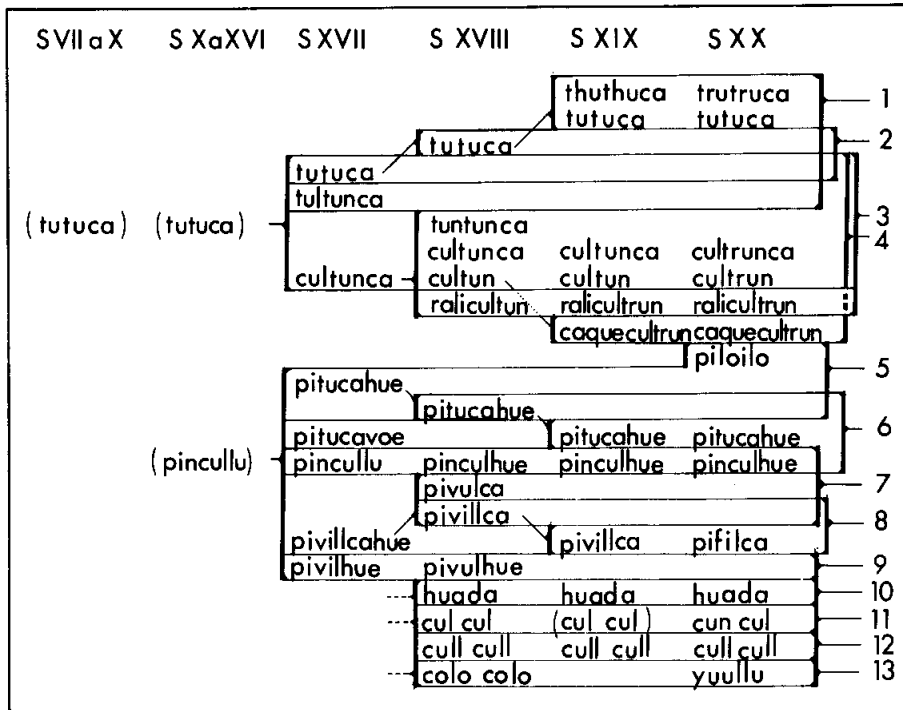


Lámina 17.

Nomenclatura de los instrumentos utilizados durante los siglos XVII a XX. Se señalan las posibles conexiones temporales entre ellos. Los números a la derecha se refieren al tipo de instrumento descrito en el texto.

1. Trompeta de caña
2. Flauta de hueso
3. Timbal
4. Tambor
5. Flauta de pan
6. Flauta transversa
7. Flauta de caña
8. Flauta de piedra o madera
9. Flauta globular
10. Maraca
11. Trompeta de hojas enrolladas
12. Trompeta de cuerno
13. Cascabel metálico

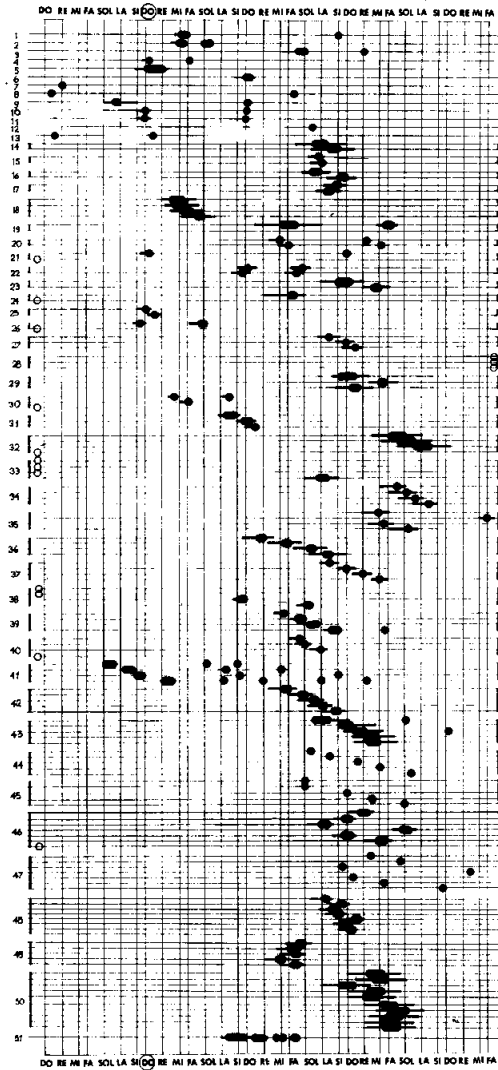


Lámina 18.

Cuadro general de afinaciones detectadas en las flautas de piedra. Las líneas verticales indican las alturas de sonido (el do central está marcado con un círculo). Las líneas horizontales indican los tubos de cada instrumento. Los círculos abiertos a la izquierda indican tubos que no suenan; a la derecha indican sonidos sobreagudos que no fue posible medir.

- 1 a 4 Flautas abiertas
- 5 a 13 Flautas cerradas
- 14 a 19 Flautas bitonales
- 20 a 50 Flautas de pan
- 51 Flauta globular de cerámica

Es interesante destacar que los pocos ejemplares que dan sonidos graves parecen corresponder a influencias culturales venidas del norte: los N^{os} 9 y 41 corresponden a tipos Aconcagua; los N^{os} 7, 8, 13, 26 y 30 muestran algunas características de este tipo.

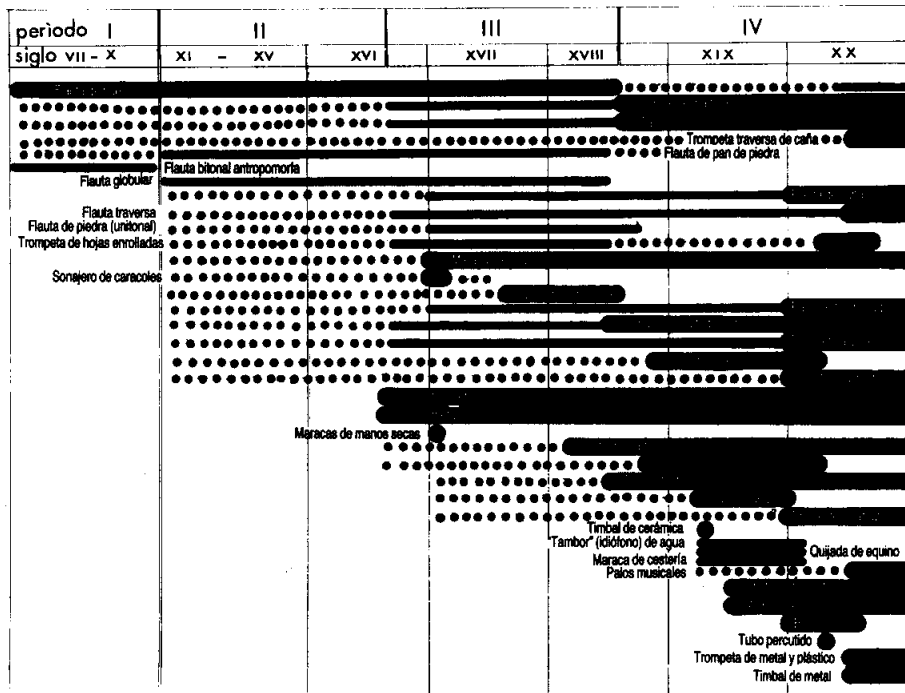


Lámina 19.

Cuadro resumen de la cronología propuesta para los diferentes tipos de instrumentos estudiados. Los diferentes trazos indican el grado de certidumbre de los datos en base a los cuales se elaboró el cuadro: la línea delgada es certeza parcial: existen ejemplares sin datos cronológicos o existen descripciones cronológicamente definitivas, pero sin especificación del instrumento. La línea de puntos es la extrapolación hecha en base a comparaciones con datos provenientes de otras áreas geográficas.

BIBLIOGRAFIA

- Aldunate del Solar, Carlos, 1978. *Cultura Mapuche*. Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Santiago.
- Amberga, Jerónimo de, 1921. "Una Flauta de Pan Araucana", En *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Año XI., XXXVII. Santiago.
- Augusta, Fray Félix José de, 1934. *Lecturas Araucanas*. 2ª Ed. Imp. y Ed. San Francisco. Padre Las Casas.
- . *Diccionario Araucano*, Tomo I, Araucano-Español, 2ª Ed. Imp. y Ed. San Francisco, Padre Las Casas.
- Aycesterán, Lauro, 1935. *La Música en Uruguay*. Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Montevideo.
- Bellerguer, X, 1980. "Les instruments de musique dans les pays andin (Equateur, Peru, Bolivie). Première partie. Les instruments dans le contexte historique-geographique". En *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*. T. IX, N° 3. París, Lima.
- Berdichewsky, Bernardo, 1964. "Informe Preliminar de las Excavaciones Arqueológicas en Concón". En revista *Antropología* N° 2. Centro de Estudios Antropológicos. Universidad de Chile. Santiago.
- Berdichewsky, Bernardo-Calvo, Mayo, 1972-1973. "Excavaciones en cementerios Indígenas de la Región de Calafquén". En *Boletín de Prehistoria*, número especial, Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena. Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas. Universidad de Chile. Santiago.
- Bertonio P. Ludovico, 1984. *Vocabulario de la Lengua Aymara* (1612). Reedición facsimilar, Ed. Ceres. Cochabamba.
- Bibar, Gerónimo de, 1966. *Crónica y Relación Copiosa y verdadera de los Reynos de Chile* (1558). Ed. facsimilar y a plana, transcripción paleográfica del profesor Irving A. Leonard. Fondo Histórico y Bibliográfico J.T. Medina. Santiago.
- Bolaños, César, 1981. *Música y Danza en el Antiguo Perú*. (Catálogo exposición). Proyecto regional del Patrimonio Cultural, PNUD/UNESCO. Lima.
- Borragat de Bun, Marta, 1967. "El nillantún en la tribu de Linares, una comunidad mapuche del sur de Neuquén". En *Runa* Vol. x partes 1 y 2. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Antropología. Universidad de Buenos Aires.
- Bullock, Dillman, 1969. "La madera petrificada y su posible influencia en las creencias de los nativos de Chile". En *Rehue* N° 2. Instituto de Antropología, Universidad de Concepción. Concepción.
- Castro, Omar, 1978. *Platería Araucana*, 2ª Ed. Cinpla, Depto. de Arte. Universidad Católica, Sede Regional Temuco. Temuco.
- Cereceda, Verónica, 1979. *Las talegas de Isluga: apuntes para una semiología del textil andino*. Edición manuscrita (Fotocopia). Claro, Samuel. 1979. *Oyendo a Chile*. Ed. Andrés Bello. Santiago.
- Coluccio, Félix, 1950. *Diccionario Folclórico Argentino*, 2ª Ed. Lib. El Ateneo. Buenos Aires.
- Cooper, John M., 1946. "The Araucanians". En *Handbook of South American Indians*. Vol. II. Smithsonian Institute, Bureau of American Ethnology, Bull. 143. U.S. Gov. Printing Office. Washington.
- Currihuinca - Roux, 1984. *Las matanzas del Neuquén*. Ed. Plus Ultra. Buenos Aires.
- Diagram Group, The*, 1976. *Musikinstrumente der Welt*. Ed. Diagram Group, Bertelsmann.
- D'Harcourt, R Y M, 1925. *La musique des Incas et ses survivances*. Lib. Orientaliste Paul Gëuthner. París.
- Días Gaínza, R.P. José, 1977. *Historia Musical de Bolivia*. 2ª Ed. Puerta Sol. La Paz.
- Domeyko, Ignacio, 1971. *Araucanía y sus habitantes*. (1845). 2ª Ed. Francisco de Aguirre. Buenos Aires.
- Dowling, Jorge, 1970. "El Kultrún". En *Rev. En viaje*, julio N° 441. Empresa de Ferrocarriles del Estado. Santiago.
- . 1971. *Religión, Chamanismo y Mitología Mapuche*. Ed. Universitaria. Santiago.
- Ercilla, Alonso de, 1776. *La Araucana* (1569). P. Antonio de Sancho. Madrid.
- Eriza, Esteban, 1960. *Diccionario comentado mapuche-español*. Cuadernos del Sur. Impresión patrocinada por la Comisión Nacional Ejecutiva del 150 aniversario de la Revolución de Mayo. Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca.
- Febrés, F. Andrés, 1765. (1764). *Arte de la lengua general del reyno de Chile*. Lima.
- Feliú Cruz, Guillermo, 1970. *Santiago a comienzos del S. XIX*. Ed. Andrés Bello. Santiago.
- Gallice, Pierre, 1957-1958. "Notes sur un instrument musical andin: le "huajra-phuco". En *Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines*. T. VI. París, Lima.

- Góngora Marmolejo, Alonso de, 1960. *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año de 1575*, compuesta por el capitán Alonso de Góngora y Marmolejo. En Biblioteca de Autores Españoles. T. CXXXI. Ed. Atlas. Madrid.
- González Greenhill, Ernesto, 1982 (1986). *Vigencia de instrumentos mapuches en tres comunidades de la zona de Araucanía*. Trabajo elaborado dentro del programa del curso metodología de la investigación, dictado durante 1980 en la Fac. de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. (Mecanografiado). Santiago. Una versión revisada se publica en el presente número de la *Revista Musical Chilena*.
- Grasserie, Raül de la, 1898. *Langue Auca (Ou Langue Indigène du Chili)*. Bibliothèque Linguistique Americaine. T. XXI. J. Maison Neuve, Librairie Editeur, Paris.
- Grebe, María Ester, 1973. "El cultrún mapuche, un microcosmo simbólico". En *Revista Musical Chilena*. Año XXVII, N° 123-124. Fac. de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile. Santiago.
- 1974. "Instrumentos Musicales precolombinos de Chile". En *Revista Musical Chilena*. Año XXVIII, N° 128. Fac. de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile, Santiago.
- Guevara, Tomás, 1899^a. *Historia de la civilización de Araucanía*. En *Anales de la Universidad de Chile*. T. CIII, Imp. Cervantes. Santiago.
- 1899^b. *Historia de la civilización de Araucanía*. En *Anales de la Universidad de Chile*. T. CIV. Imp. Cervantes. Santiago.
- 1911. *Folklore Araucano*. Imp. Cervantes. Santiago.
- 1927. *Historia de Chile - Chile prehispano*. T. II. Ballcells & Co. Santiago.
- Gunckel, Hugo. 1965-1966 a "Interpretaciones botánicas de las dos especies chilenas del género cucurbita descrita por Juan Ignacio Molina en 1782". En *Revista Universitaria*, N° 28-29, Año L-LI. Universidad Católica de Chile. Santiago.
- 1965-1966. "El idioma mapuche en la nomenclatura botánica chilena". En *Revista Universitaria*, N° 28-29, Año L-LI. Universidad Católica. Santiago.
- Haencke, Thaddaeus Peregrinus, 1942. *Descripción del reino de Chile*. Ed. Nascimento. Santiago.
- Havestadt, Bernardi, 1883. *Chilidugu sive tractatus linguae chilensis (1777)*. 2ª Ed. Nova Immutata, curavit Dr. Julius Platzman. Lipsiae.
- Henríquez, Alejandro, 1973. *Organología del folklore chileno*. Ed. Universitaria. Valparaíso.
- Hilguer, Sister M. Inés, 1957. *Araucanian Child and Life and its Cultural Background*. Smithsonian Miscellaneous Coll. Vol. 133. Washington.
- 1960. "Una araucana de los Andes". En *Notas del Centro de Estudios Antropológicos*, U. de Chile. Santiago.
- 1966. *Huenun Ñamku*. An Araucanian Indian of the Andes remembers the Past. University of Oklahoma Press. Norman.
- Ibarra Grasso, Dick Edgar, 1971. *Argentina Indígena & Prehistoria Americana*. Ed. Argentina. Buenos Aires.
- I.N.A. 1981 *Cultura Mapuche en la Argentina*. (Catálogo exposición). Instituto Nacional de Antropología. Subsecretaría de Estado de Cultura, Ministerio de Cultura y Educación. Buenos Aires.
- Inostroza S., Jorge - Mora O., Héctor - Morris von B., Raoul, 1986. *Tesoros de la Araucanía* (Catálogo de exposición), Museo Regional de la Araucanía. Temuco.
- Iribarren Charlín, Jorge, 1969. "Estudio preliminar sobre los instrumentos musicales autóctonos del área norte de Chile". En revista *Rehue* N° 2, Instituto de Antropología. Universidad de Concepción. Concepción.
- Isamitt, Carlos, 1932^a Apuntes sobre nuestro folklore nacional. En *Revista Aulos* N° 1. Año I. Santiago.
- 1932^b Apuntes... *Revista Aulos* N° 2. Año I. Santiago.
- 1932^c Apuntes... *Revista Aulos* N° 3. Año I. Santiago.
- 1933^a Apuntes... *Revista Aulos* N° 4. Año I. Santiago.
- 1933^b Apuntes... *Revista Aulos* N° 6. Año I. Santiago.
- 1934^a Apuntes... *Revista Aulos* N° 7. Año II. Santiago.
- 1934^b "El Machitún y sus elementos musicales de carácter mágico". En *Revista de Arte*, N° 3, Año I. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Chile. Ed. Nascimento. Santiago.

- _____ 1935^a "Cantos Mágicos de los Araucanos". En *Revista de Arte* N° 6, Año I. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Chile. Ed. Nascimento. Santiago.
- _____ 1935^b "Un instrumento araucano - La trutruca". En *Boletín Latinoamericano de Música*. T. I. Año I, Instituto de Estudios Superiores, Montevideo, Sección de Investigaciones Musicales. Montevideo.
- _____ 1937. "Cuatro instrumentos musicales araucanos". En *Boletín Latinoamericano de Música*. T. III. Año II. Instituto de Estudios Superiores, Montevideo. Sección de Investigaciones Musicales. Montevideo.
- _____ 1938. "Los instrumentos araucanos *wada, künkulkawe, nyüllu, trompe, corneta y charango*". En *Boletín Latinoamericano de Música*. T. IV. Año IV. Instituto de Estudios Superiores. Montevideo. Sección de Investigaciones Musicales. Montevideo.
- Izikowitz, Karl Gustav, 1935. *Musical and other Sound Instruments of the American Indians - A Comparative Ethnography Study*. Elanders Boktryckeri Aktiebolag. Göteborg.
- Jacovella, Bruno - Ruiz, Irama - Nova, Jorge - Pérez Bugallo, Rubén, 1979. *Exposición de Instrumentos Musicales Etnográficos y Folkloricos de la Argentina*. (Catálogo exposición). Instituto Nacional de Musicología. Buenos Aires.
- Jimenes Borja, Arturo, 1951. "Instrumentos musicales del Perú". En *Revista del Museo Nacional de Lima*. XIX - XX. Lima.
- Joseph R.H., Claude, 1930^a. "Las ceremonias araucanas". En *Boletín del Museo Nacional*. T. XIII. Santiago.
- _____ 1930^b. "Antigüedades de Araucanía". En *Revista Universitaria* N° 9. Año XV. Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Juliet, Carlos, 1874. "Hidrografía e historia natural - Informe del ayudante de la Comisión Exploradora de Chiloé y Llanquihue". En *Anales de la Universidad de Chile*. T. XLV, 1^a Sección. Imprenta Nacional. Santiago.
- Latham, Ricardo E., 1915. *Costumbres mortuorias de los indios de Chile y otras partes de América*. Soc. Imp. y Lit. Barcelona. Santiago.
- Lavín, Carlos, 1955. "El rabel y los instrumentos chilenos". En *Revista Musical Chilena*, N° 48. Año X.
- _____ 1967. "La música de los los araucanos". (Reproducido de la *Revue Musicale*, París, Año XVI, N° 5). En *Revista Musical Chilena*. N° 99. Año XXI. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Universidad de Chile. Santiago.
- Lenz, Rodolfo, 1895-1897. *Estudios araucanos*. 2^a Ed. Imp. Cervantes. Santiago.
- _____ 1905-1910. *Diccionario Etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*. 2^a Ed. Fascimular. Seminario de Filología Hispánica, These et Studia Scholastica 3, Universidad de Chile Santiago.
- Lindberg de Klohn, Ingeborg, 1959. "Un instrumento musical encontrado en Chacabuco", en *Notas del Centro de Estudios Antropológicos*. Universidad de Chile. Santiago.
- Lobera, Pedro Mariño de, 1960. Crónica del Reino de Chile escrita por el Capitán D. Pedro Mariño de Lobera dirigida al excelentísimo Sr. D. García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, Vicerrey y Capitán General de los reinos del Perú y Chile, reducido a nuevo método y estilo por el Padre Bartolomé de Escobar, de la Compañía de Jesús (1550-1560). En *Biblioteca de Autores Españoles*. T. CXXI, Ed. Atlas. Madrid.
- Madrid de Colin, Jacqueline, 1983. "Los chiquillanes ambulantes del cajón del Maipo". En *Boletín de Prehistoria de Chile*, N° 9. Departamento de Ciencias Sociológicas y Antropológicas. Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación. Universidad de Chile. Santiago.
- Manquilef, Manuel, 1911. "Comentarios del pueblo araucano, la faz social". En *Anales de la Universidad de Chile*. T. CXXVIII, Imp. Cervantes. Santiago.
- _____ 1982. *Mapuches de Chile*. (Agenda). Ed. Lord Cochrane. Santiago.
- Martí, Samuel, 1955. *Instrumentos musicales precolombinos*. Publicación del Instituto Nacional de Antropología. México.
- _____ 1961. *Canto, danza y música precortesiana*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Medina, José Toribio, 1882. *Los aborígenes de Chile*. Imp. Gutemberg. Santiago.
- Mena Keymer, María Isabel, 1974. *Instrumentos musicales y otros objetos sonoros en las culturas prehistóricas de Chile*. Memoria para optar al grado de Licenciada en Musicología. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Universidad de Chile. (Mecanografiado). Santiago.

- Merino, Luis, 1974. "Instrumentos musicales, cultura mapuche y el Cautiverio Feliz, del Maestre de Campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán". En *Revista Musical Chilena*, Año XXVIII, N° 128. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Universidad de Chile. Santiago.
- Meyer Rusca, Walterio, 1982. *Diccionario Geográfico-Etimológico Indígena de las provincias de Valdivia, Osorno y Llanquihue*. 2ª Ed. Santiago.
- Moesbach, P. Ernesto Wilhelm de, 1930. *Vida y costumbres de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del S. XIX*. (Separata de la Revista Chilena de Historia y Geografía). Imp. Cervantes Santiago.
- 1976. *Voz de Arauco - Explicación de los Nombres Indígenas de Chile*. 4ª Ed. Imp. San Francisco. Padre Las Casas.
- Molina, Juan Ignacio, 1782. *Saggio Sulla Storia Naturale del Cili*. Stamperia di S. Tomasso d'Aquino. Bologna.
- 1795. *Compendio de la Historia Civil del reino de Chile*. Trad. al español y aumentado con varias notas por don Nicolás de la Cruz y Bahamonde. Imp. de Sancha. Madrid.
- Muñoz Pizarro, Carlos, 1966. *Sinopsis de la Flora Chilena*. Ed. de la Universidad de Chile. Santiago.
- Musters, George Chawort, 1871. *At home with the Patagonians*. John Murray. Londres.
- Nájera, Alonso Gonzáles de, 1971. *Desengaño y Reparación de la Guerra del Reino de Chile (1601-1607)*. Ed. Andrés Bello. Santiago.
- Novati, Jorge, 1984. "El lenguaje sonoro común al hombre y a las deidades - un estudio sobre las canciones de los Mataco del Chaco Argentino". En *Temas de Etnomusicología* N° 1. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Buenos Aires.
- Núñez Henríquez, Patricio, 1984. "La antigua aldea de San Lorenzo de Tarapacá, Norte de Chile". En *Revista Chungará* N° 13. Universidad de Tarapacá. Arica.
- Oña, Pedro de, 1944. *Arauco Domado*. Ed. facsimilar (1596). Cultura Hispánica. Ed. Madrid, Madrid.
- Ovalle, Alonso de, 1969. *Histórica Relación del Reyno de Chile (1646)*. Ed. Universitaria. Santiago.
- Oyarzún, Aureliano, 1971. "La sangre en las creencias y costumbres de los antiguos araucanos". En *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*. T. I. Imp. Universitaria. Santiago.
- Pereira Salas, Eugenio, 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Imp. Universitaria. Santiago.
- Pérez Bugallo, Rubén; Ruiz, Irma, 1980. *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Secretaría de Estado de la Cultura, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Buenos Aires.
- Pérez Bugallo, Rubén, 1985^a. "Cosmovisión y universo mágico del mapuche: la Kaskawilla". En *Revista Patagónica*. Año IV N° 21. Buenos Aires.
- 1985^b. "Cosmovisión y universo mágico del mapuche: la Kina". En *Revista Patagónica*, Año V N° 23. Buenos Aires.
- 1986. "Cosmovisión y universo mágico del mapuche: el Trompo". En *Revista Patagónica*, Año V N° 26. Buenos Aires.
- Pérez de Arce A., José, 1986. Proposición de una ficha para la descripción de instrumentos musicales. En *Revista Chungará* N° 15. Universidad de Tarapacá. Arica.
- Pineda y Bascuñán, F. Núñez de, 1984. Suma y epílogo de lo más esencial que contiene el libro intitulado *Cautiverio Feliz* (1969). Sociedad Chilena de Historia y Geografía. Ed. Universidad Católica de Chile. Santiago.
- Plath, Oreste, 1955. "Algunos aspectos de la tecnología araucana" en *América Indígena*, Vol. xv, N° 2. México.
- Poeppig, Eduard, 1960. *Un testigo en la alborada de Chile (1826-1829)*. Ed. Zig-Zag. Santiago.
- Reccius, Walter, 1983. "Evolución y caracterización de la platería araucana". En *Platería Araucana*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.
- Rex González, Alberto, 1977. *Arte Precolombino de la Argentina*. Filmediciones Valero. Buenos Aires.
- Robles Rodríguez, Eulogio, 1911. "Costumbres y creencias del pueblo araucano". En *Anales de la Universidad de Chile*. T. CXXVIII. Imp. Cervantes. Santiago.
- Roel Pineda, Josafat Fernando, Salazar Aida, Bolaños César, 1978. *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Instituto Nacional de Cultura, Oficina de Música y Danza. Lima.
- Ruiz Aldea, P., 1902. *Los Araucanos y sus costumbres*. Biblioteca de autores chilenos. Vol. v. Guillermo Miranda ed.
- Schmidtmeier, Peter, 1947. *Viaje a Chile a través de los Andes (1820-1821)*. Ed. Claridad. Buenos Aires.

- Schuller, R.R., 1906. "El Vocabulario Araucano de 1642-1643". En *Anales de la Universidad de Chile*. T. CXIX. Santiago.
- Silvester, Hans-Soutelle, Jacques, 1976. *La Route des Incas*. Ed. Chêne. París.
- Smith, Edmond Revel, 1855. *The Araucanians*. Harper & Brother. Nueva York.
- Stehberg, Rubén, 1981. "El complejo prehispánico aconcagua en la Rinconada de Huechín". En *Publicación Ocasional* N° 35. Museo Nacional de Historia Natural. Santiago.
- Stevenson, Robert, 1968. *Music in Aztec & Inca territory*. University of California Press. Berkeley y Los Angeles.
- Tangol, Nicasio, 1972. *Chiloé, Archipiélago Mágico*. Col. Nosotros los chilenos N° 9. Ed. Quimantú. Santiago.
- Titiev, Mischa, 1951. *Araucanian Culture in Transition*. Occasional Contributions from the Museum of Anthropology of the University of Michigan N° 15. University of Michigan Press. Michigan.
- _____ 1968-1969. "Araucanians Shamanism". En *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*. T. xxx. Santiago.
- Valdivia, P. Luis de, 1887. *Arte, Vocabulario y Confesionario de la Lengua de Chile* (1606). Ed. fascimular. Platzmann. Leipzig.
- Vega, Carlos, 1946. *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*. Ed. Centurión. Buenos Aires.
- Viggiano, Essain, Julio, 1948. *Instrumentología musical popular Argentina*. Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Dr. Pablo Cabrera". Imp. de la Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.
- Wolfwisen, P. Francisco Xavier, 1955-1956. Relato sobre las costumbres de los indios mapuches en la primera mitad del S. 18 (1742). Traducción del alemán por Carlos Henckel. En *Revista Universitaria*, Año XL-XLI N° 1, *Anales de la Academia Chilena de Ciencias Naturales* N° 20. Universidad Católica de Chile. Santiago.

Notas y Documentos

ASOCIACION NACIONAL DE COMPOSITORES

(1936 - 1986)

*Carlos Riesco*¹

La familia musical chilena está de pláceme debido a que uno de sus miembros, la Asociación Nacional de Compositores (ANC), celebra los diez lustros de su fundación. Este aniversario la convierte, así, en una de las agrupaciones de compositores más antiguas e influyentes del continente, por haber actuado ininterrumpidamente en los objetos de la música desde su constitución. Como ya lo dijéramos en otro artículo², los compositores chilenos han dado pruebas de virtud en cuanto a cautelar los destinos de este arte en nuestro ámbito local, logrando encauzar las reformas necesarias que, en el pasado, allanaron el camino a una adecuada enseñanza de las disciplinas musicales en universidades y conservatorios del país, preocupándose, además, de dar origen a instituciones y leyes que permitieron el financiamiento de conjuntos artísticos tan importantes como la Orquesta Sinfónica, el Ballet Nacional y diversos grupos de cámara, que han estado encargados de dar a conocer las obras, tanto del repertorio universal como nacional. En efecto, una vez fundada la Asociación Nacional de Compositores, sus miembros, encabezados por la egregia figura de Domingo Santa Cruz, se abocaron a la difícil tarea de lograr la promulgación de una ley, por parte del Congreso Nacional, que diera respaldo económico a los tan grandes anhelos que les animaban. Después de un ímprobo quehacer, se logró finalmente, en 1940, la promulgación de la ley que dio vida al Instituto de Extensión Musical, institución magnífica que permitió dar a conocer a un número considerable de valores chilenos que se han destacado brillantemente como importantes creadores de nuestra música.

Debemos señalar con énfasis, sin embargo, que la Asociación Nacional de Compositores nunca ha sido una entidad gremial, sino, por el contrario, una agrupación netamente académica, que ha sabido llevar sus tareas por los senderos del quehacer humanístico, dando a conocer nuestras reflexiones acerca de los problemas que nos competen, dejando de lado todas aquellas otras cosas que tienen atinencia con cuestiones de carácter autoral, vinculadas a los derechos de autor, las cuales están veladas por otra entidad de carácter administrativo, en la cual tiene naturalmente una representación.

Los músicos fundadores de la Asociación fueron los siguientes compositores: Pedro Humberto Allende, René Amengual, Próspero Bisquert, Carlos Isamitt, Alfonso Leng, Alfonso Letelier, Héctor Melo, Samuel Negrete, Domingo Santa Cruz, Jorge Urrutia-Blondel y Armando Urzúa.

Con posterioridad a su fundación, se fueron incorporando lentamente los compositores de las nuevas generaciones, lo que ha llegado a configurar un rol

¹Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile.

²"Anacrusa", Vol. 40 N° 165 de la Revista Musical Chilena.

general que abarca la no despreciable suma de ochenta socios en total, que representan las más diversas posiciones estéticas, sin que ello haya influido negativamente en las muy buenas relaciones personales que han prevalecido entre los miembros de la A.N.C. Esto es algo que parece haber asombrado a muchos músicos extranjeros: se extrañan de que pueda existir una amistad tan cordial, entre compositores que, en el campo de la creación musical, mantienen posiciones encontradas u opuestas.

Debemos referirnos ahora, aun cuando sea someramente, a la extraordinaria labor que ha desempeñado la Asociación Nacional de Compositores en este primer medio siglo de existencia, por cuanto nos asiste la seguridad de que esta institución ha de perdurar por mucho tiempo, en su acción catalizadora del ambiente musical chileno; al menos, así lo deseamos.

La acción de la Asociación ha estado dirigida en parte principal a la promoción de la música chilena. A partir de 1937, los socios acordaron ya un plan de trabajo que contemplaba la organización de conciertos públicos donde pudieran dar a conocer sus propias composiciones, junto a obras de vanguardia de los grandes compositores de este siglo. Por razones obvias, esta actividad estuvo restringida en su práctica al género de cámara. Fueron especialmente importantes las Temporadas de Conciertos de Música Contemporánea, realizadas en el Salón Sur del Hotel Carrera entre los años 1950 y 1954. En la primera de éstas, se estrenaron cuatro obras de compositores chilenos que les habían sido especialmente comisionadas por la A.N.C. Nos referimos a la "Sonata" para piano de Gustavo Becerra, los "Diez preludios" para piano de René Amengual, la "Suite" para piano de Alfonso Montecinos y la "Canzona e Rondo" para violín y piano de Carlos Riesco. A este conjunto de obras, debemos sumar además otras dos que, si bien no habían sido comisionadas, constituían también estrenos absolutos: "Romances Pastorales" para coro mixto de Juan Orrego Salas y las "Dos Canciones de Cuna" para voz y piano de Jorge Urrutia-Blondel.

En este período (1950-1954), tan activo de la Asociación Nacional de Compositores, se dieron a conocer una cantidad muy importante de obras de Bela Bartok, Alban Berg, Lenox Berkeley, Benjamín Britten, Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Manuel de Falla, Irving Fine, Jean Francaix, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Charles Ives, Leo Janáček, Hans Jelinek, André Jolivet, Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Goffredo Petrassi, Walter Piston, Sergei Prokofiev, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Michael Tippett, William Walton y Kurt Weill, cuya lista de obras sería muy larga enumerar. No quisiéramos dejar pasar los nombres de compositores iberoamericanos que también fueron dados a conocer en estas notables jornadas dedicadas a la música contemporánea. Ellos son José Ardévol, Julián Bautista, Carlos Chávez, Celso Garrido-Lecca, Alberto Ginastera, Camargo Guarnieri, Rodolfo Halffter, Silvestre Revueltas, Héctor Tosar y Héctor Villa-Lobos.

Con el correr de los años se han ido incorporando muchos nombres nuevos a los programas de conciertos, pertenecientes a generaciones más jóvenes, lo cual demuestra palpariamente la ingente y continuada labor que la Asociación Nacional de Compositores ha realizado con el correr de los años. Sería injusto no mencionar la gran colaboración que recibió esta entidad por parte de la Universidad de Chile y que se canalizó a través del Instituto de Extensión Musical, institución que sufragó

los gastos correspondientes a la contratación de artistas y arriendo de la sala de espectáculo, por cuanto aquélla no ha contado con más aportes financieros que los que le han brindado sus propios socios, a manera de cuotas, las que no han sido siempre fáciles de recolectar.

Debemos consignar también que las relaciones entre la A.N.C. y la Facultad de Música de la Universidad de Chile no se limitaron tan solamente a las acciones que hemos expuesto más arriba, sino que abarcó un amplio campo de actividades en las que se contó con la colaboración de los compositores miembros de A.N.C. Así, se revisaron las bases que dieron origen al otorgamiento de "Premios por Obras" y a los "Festivales de Música Chilena" que se inauguraron en 1948. La primera de estas iniciativas, los "Premios por Obras", tuvieron una importancia muy grande en nuestro medio, por cuanto permitieron ayudar económicamente a los compositores nacionales, pero obligándolos a componer. La idea le perteneció a Domingo Santa Cruz, al menos en lo que es admisible a la creación musical, puesto que, originalmente, fue don Andrés Bello quien, en el siglo pasado, desde su alto rango como Rector, dio origen a este procedimiento, como una manera de incentivar los trabajos de investigación que realizaban los académicos de la Universidad de Chile. Con el tiempo esta valiosa iniciativa cayó en el olvido hasta que Santa Cruz la revivió, aplicándola a la creación musical y trabajos de investigación musicológica. Los "Premios por Obras" funcionaban de la siguiente manera: la Facultad nombraba una "Comisión Permanente" a comienzos de cada año, que se abocaba, en el momento que fuera necesario, al estudio de las obras que le sometían los compositores o musicólogos para ser juzgadas. Los miembros de esta comisión le fijaban entonces un porcentaje de una escala de valores de excelencia a la que le correspondía una equivalencia en valores monetarios, de esta manera, como ya lo hemos dicho, los músicos recibían una compensación económica, a veces bastante elevada, por sus desvelos y esfuerzos creativos. Las composiciones que obtenían un porcentaje equivalente a más del 50% del máximo del premio que otorgaba cada categoría, pasaban por derecho propio a los Festivales de Música Chilena y si eran distinguidas además con algún premio en los Festivales, eran incluidas automáticamente en los programas de la Temporada Oficial del año siguiente. Queda en claro entonces, cuán importante resultó ser para la música chilena este procedimiento tan expedito, que les permitía a los compositores trabajar con ahínco, siendo remunerados, a la vez que se incluían las obras en los programas de conciertos, sin más límites que una exigencia mínima de calidad. Por desgracia, estamos contando historia, por cuanto que ni los "Premios por Obras", ni los "Festivales de Música Chilena" tienen vigencia en la actualidad. Son los signos de la época presente, donde prevalecen los criterios economistas que exigen que todas las actividades humanas, aun las que tienen relación exclusiva con el mero hecho de pensar, tengan que autofinanciarse. Se nos viene a la memoria la notable intervención de Domingo Santa Cruz, expresada ante el Honorable Consejo Universitario hace algunos años atrás, según la cual "el amor y el arte, en la medida que se autofinancian, se prostituyen".

No menos importante que la actividad de carácter público, era aquella que la Asociación Nacional de Compositores llevaba a cabo en el seno de su propia intimidad. En efecto, un importante capítulo de su existencia está representado por

las reuniones que los socios sostenían en sus casas particulares con el fin de dar a conocer a sus colegas los frutos de sus propias creaciones, o bien para intercambiar opiniones acerca de obras pertenecientes a compositores extranjeros, cuyas partituras habían sido conseguidas por alguno de los socios. Hay que recordar que durante los primeros años de la existencia de la A.N.C., aquellos correspondientes a la década de los cuarenta, resultaba muy difícil conseguirse partituras contemporáneas en el país, debido a los trastornos internacionales de toda índole que había generado la segunda guerra mundial. Las más de las veces se obtenían mediante encargos que se les hacían a directores de orquesta amigos, que nos visitaban frecuentemente durante aquellos años, debido a las precarias condiciones que prevalecían en gran parte del planeta. A estas reuniones también solían ser invitados los alumnos avanzados de composición, aquellos que ya habían adquirido una cierta experiencia y se encontraban en condiciones de mostrar sus primeros logros. Esta iniciativa tuvo gran importancia para la generación más joven de aquel entonces, la que representaban Gustavo Becerra, Alfonso Montecinos y el que suscribe, por cuanto nos permitió hacernos amigos de nuestros mayores, intercambiar ideas y recibir valiosos consejos, que mucho nos ayudaron en nuestro desarrollo. Así recordamos con bastante nostalgia algunas reuniones en casa de Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz y, especialmente, las que se realizaban periódicamente en casa de Alfonso Letelier. Efectivamente, fue donde este último que pudimos dar a conocer nuestra propia obra, las "Semblanzas Chilenas" para piano y escuchar las primeras composiciones de Juan Orrego Salas, quien a la sazón estudiaba en los Estados Unidos, verbi gratia las "Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón", para piano, obra que data de 1946. Con posterioridad, a partir de 1950, debido al gran avance técnico que significó la llegada al mercado del disco microsurco y más tarde de los cassettes, se celebraron prolongadas sesiones, destinadas a escuchar las grabaciones de obras contemporáneas que, cada vez con mayor frecuencia, iban llegando al país: "Orfeo", "Apolo", "Concierto en Re" para cuerdas, "Sinfonía en tres movimientos" de Igor Stravinsky; "El Cónsul" de Jean Carlo Menotti. Pocos meses después, se escuchaban de Bela Bartok los seis Cuartetos de Cuerda, el "Concierto para Violín y Orquesta", "Música para cuerdas, arpa, celesta y percusión", "Concierto para Orquesta" y la "Sonata para dos pianos y percusión", obras todas que impactaron muy profundamente a los compositores chilenos, por cuanto el celeberrimo compositor húngaro era, por aquel entonces, completamente desconocido en Chile, como lo era, por lo demás, en casi todas partes.

Felizmente, las reuniones musicales no se han interrumpido hasta la fecha y, si bien, no se ha prefijado un orden de encuentros establecido, los compositores chilenos han seguido frecuentándose en uno y otro domicilio, intercambiando ideas, no siempre coincidentes, pero que dan sabor a las reuniones y permiten seguir practicando la amistad.

La Asociación Nacional de Compositores entre los años 1947-1962, fue reconocida como filial chilena de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). Este hecho le permitió alcanzar una muy destacada influencia en el seno mismo de la Sociedad, entre los años 1952-1955, como lo veremos más adelante. Desde todo un primer momento, los socios fundadores de la A.N.C. tuvieron plena

conciencia de la importancia que podía tener para nuestro país un vínculo estrecho con la SIMC, puesto que ello le permitiría a la música chilena darse a conocer en los medios internacionales y ganar el prestigio que se merecía.

Como es de pleno conocimiento, la SIMC había sido fundada por el destacado musicólogo inglés Edward Dent con el propósito de “proteger y estimular toda tendencia experimental y de difícil captación en la música; representar y salvaguardar los ideales artísticos comunes a los músicos contemporáneos”³ como así también “extender el conocimiento y las relaciones de reciprocidad artística entre los diversos países”⁴.

La iniciativa de establecer los primeros contactos con la SIMC fue asumida por Carlos Isamitt, quien había sucedido a Pedro Humberto Allende como presidente de la A.N.C. en 1938. Sin embargo, fue solamente en diciembre de 1939 que la solicitud chilena de ingreso fue acogida favorablemente por el nuevo presidente de la SIMC, Edwin Evans; de esta manera, una vez cumplidas las formalidades de rigor, la Asociación Nacional de Compositores se convirtió en la filial chilena de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, cuya sede estaba en Londres. Desgraciadamente, la conflagración mundial que acababa de desatarse en Europa vino a poner un compás de espera forzoso en las relaciones de estas dos entidades musicales. En 1947, el presidente de la SIMC, Edward Clark, le comunicaba por cable a la Asociación Nacional de Compositores que “fue aceptada entusiastamente la filiación de la A.N.C. - Chile en la SIMC”, e invitaba a sus miembros a enviar partituras al Festival Internacional de Música Contemporánea correspondiente a 1948. Con esta comunicación se abrían las puertas que darían paso a la interpretación de obras chilenas en los medios internacionales, circunstancia que favorecería el intercambio musical entre diversos países y la comunidad iberoamericana.

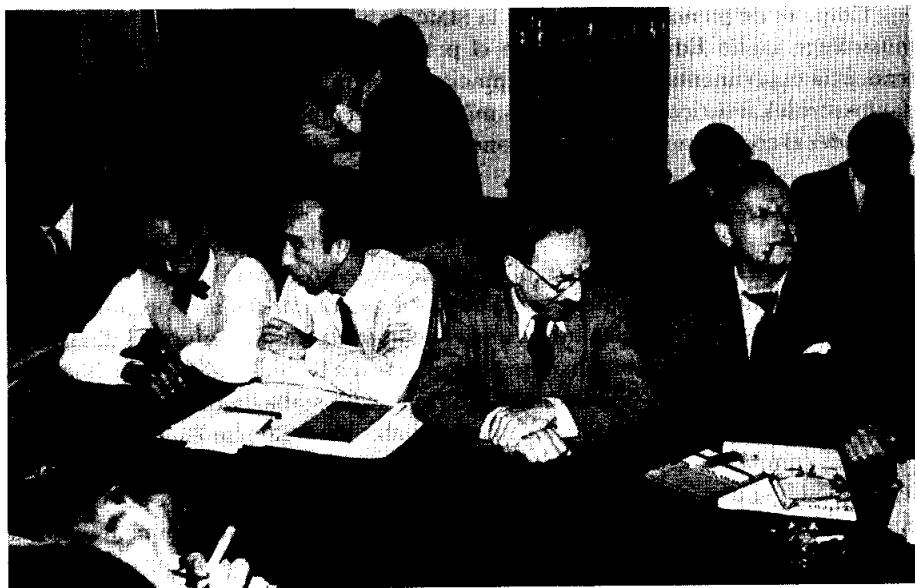
La primera obra que fue seleccionada por el jurado internacional de la SIMC fueron las “Canciones Castellanas” de Juan Orrego Salas, con ocasión del Festival Internacional de Palermo y Taormina que tuvo lugar en abril de 1949. Con posterioridad también fueron aceptadas las “Variaciones en Fa” para piano de Alfonso Letelier (XXVI Festival, Salzburgo, 1952), el “Sexteto para Instrumentos de Vientos” de René Amengual (XXVII Festival, Oslo, 1953), las “Cuatro Danzas” para orquesta de Carlos Riesco (XXVIII Festival, Haifa, 1954) y la Cantata “De la muerte a la mañana” de Leni Alexander (XXXIV Festival, Colonia, 1960). Debemos agregar que con posterioridad a la desafiliación, por acuerdo unánime de la Asamblea General de Socios, se resolvió el retiro de la A.N.C. de la SIMC el 4 de julio de 1962, fue aceptada la ejecución de “Feed-Back” para violín de Juan Amenábar (Festival de Canadá, 1984), cuya partitura fue presentada al Jurado Internacional a través de la filial argentina.

En 1952 durante el Festival de Salzburgo se creó una situación de insospechada tensión o estado de crisis tan profunda que casi le cuesta la vida a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. El presidente Edward Clark había manifestado sus deseos de no seguir ejerciendo el cargo, y debido a ello se había llegado al

³Revista Musical Chilena N° 34 (junio-julio, 1949).

⁴Revista Nueva Música I/1 (mayo 1945).

FESTIVAL N° 26 DE LA SOCIEDAD INTERNACIONAL
DE MUSICA CONTEMPORANEA EN SALZBURG 1952.



Mario Peragallo (Italia), Carlos Riesco y Alfonso Letelier (delegados chilenos), Matyas Feiber, Benjamín Frankel (delegados ingleses).

acuerdo de llevar como candidato a la presidencia al delegado de la Filial Francesa, Pierre Capdeville. Por alguna razón que desconocemos, cuando se anunció ante la Asamblea General la nominación de esta candidatura, Pierre Capdeville se negó a aceptarla, aduciendo como razón principal que no estaba dispuesto a recibir presiones de parte alguna. Fue tan grande la batahola que se armó a continuación en la Asamblea, que se prefirió acabar con el debate y se suspendió la sesión hasta el día siguiente. En días posteriores no mejoró en nada la situación imperante, sino, por el contrario, las diferentes posturas comenzaron a radicalizarse y se hacía notar un desaliento tan agudo que llegó a hacer temer por la existencia misma de la SIMC. Fue entonces que un grupo numeroso de delegados se reunieron en el Café Mozart de Salzburgo, de donde surgió la idea de que se eligiese un Comité Directivo transitorio, en vez de un presidente, que tendría la misión de actuar como “desfacedor de entuertos”. Se propuso también que fueran elegidos como directivos a los delegados de países periféricos de Europa y de ultramar, como se denominaban a los países no europeos, para que se diera una capacidad de resolver los múltiples problemas que aquejaban a la SIMC, con mente fresca ajena a todo previo compromiso. Después de una larga discusión donde primó la amabilidad por sobre los exabruptos, se decidió proponer a la Asamblea General los siguientes nombres para ocupar los cargos directivos: Paulina Hall, Noruega; Benjamín Frankel, Gran Bretaña; Lex van Delden, Holanda; Stanley Glasser, Sud Africa y Carlos Riesco, Chile.



Amsterdam 1953. Comité de Dirección de la SIMC. De izquierda a derecha: Stanley Glasser (Sud-Africa), Carlos Riesco (Chile), Pauline Hall (Noruega), Benjamín Frankel (Gran Bretaña), Lex van Delden (Holanda).

Esta proposición, una vez acordada, se llevó a la Asamblea General y como se contaba con el número necesario de votos la tramitación no duró más allá de cinco minutos, dejando al resto de los delegados estupefactos por la rapidez con que se había llegado a un acuerdo tan inesperado. Faltaba todavía nombrar al delegado de la SIMC ante el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO, decidiéndose, sin más trámite, por el delegado que representaba a Chile, puesto que el suscrito era el único miembro del Consejo Directivo que a la sazón vivía en París.

Debemos reconocer que durante el año 1952 se trabajó con mucha dedicación preparándose con todo esmero el próximo Festival que debía tener lugar en Oslo. Nos reunimos una vez más, ya fuera en Londres, Amsterdam o París y a través de nuestra delegación ante el Consejo Internacional de la Música, pudimos influir muy favorablemente porque se considerase que los países de Iberoamérica no eran apéndice de los países europeos o de los EE.UU., y que tenían el derecho de hacer valer sus propias vivencias, salvaguardando sus particulares valores culturales.

El primer Festival que organizó el nuevo Comité Directivo tuvo como sede a Oslo, festival que fue acogido con verdadero beneplácito por los diferentes países que enviaron delegaciones, ya que había sido preparado con mucho esmero por la filial noruega, habiéndose logrado, además, por parte de los miembros directivos de la SIMC, limar las asperezas en cuestiones de criterio que separaban a los diferentes países. En esta nueva Asamblea General de Oslo primó la cordura por sobre toda otra cosa y no hubo inconvenientes para elegir un nuevo presidente, cargo que recayó en la persona de Johan Bentzon (Dinamarca). Esta vez la presidencia contó

con la asesoría de un Consejo Presidencial que quedó constituido por las siguientes personas: Goffredo Petrassi (Italia), Benjamín Frankel (Gran Bretaña), Dr. Heinrich Strobel (Alemania) y Carlos Riesco (Chile). En esta ocasión también se nombró un Tesorero: Stanley Glasser (Sud Africa) y un Secretario General: Flemming Weis (Dinamarca).

Conformaban la delegación chilena al Festival de Oslo, Domingo Santa Cruz y René Amengual, cuya presencia fue en extremo grata para el que suscribe, por cuanto hacía ya dos años que no nos veíamos. Además, con el precedente ya que ya éramos miembros del Consejo Directivo, los delegados chilenos fueron recibidos con especial afecto, aumentando así la buena disposición que se tenía en la SIMC para con la Asociación Nacional de Compositores.

Durante el año que siguió al Festival de Oslo, el trabajo en la SIMC resultó mucho más grato. Se había elegido un nuevo presidente, habíanse eliminado las diferencias de otrora, que tanto daño hicieran a la Sociedad en el pasado, y comenzaba a aceptarse que podían existir las discrepancias en cuanto a tendencias y estilos, entre los compositores que aspiraban a ver sus composiciones incluidas en los programas de los Festivales de la SIMC. Hubo un mayor acercamiento con los países de ultramar y se aceptó el criterio que las distancias geográficas eran una y misma en ambos sentidos, es decir, que el traslado de un lugar a otro costaba, por igual, en ambas direcciones. Teniéndose en cuenta esta visión internacional, se aceptó que el XXVIII Festival de la SIMC se llevara a cabo en Haifa, Israel (1954).

Durante el desarrollo del Festival de Haifa no se constituyó la Asamblea General de la SIMC, debido a que se había acordado con antelación que ésta se realizara en Roma, inmediatamente después que terminara el evento en Israel. Nosotros no pudimos estar presente, en esta segunda parte, puesto que seguimos viaje a oriente, por encargo del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO. En Roma se eligió presidente de la SIMC al Dr. Heinrich Strobel y el Consejo Presidencial estuvo compuesto por Goffredo Petrassi, Benjamín Frankel, Carlos Riesco y se incorporó a Henry Martelli como representante de Francia. Se escogió como sede del XXIX Festival de la Sociedad a la ciudad de Baden-Baden. Durante ese año, 1955, se cerraba el ciclo en el que nos había tocado actuar tan directamente en la dirección de la SIMC, como representante de la Asociación Nacional de Compositores. Sin embargo, la participación chilena en los medios musicales internacionales no terminó allí, ya que el compositor Domingo Santa Cruz fue elegido como Presidente del Consejo Internacional de la Música, sucediendo en el cargo a Sir Stuart Wilson.

En el plano nacional son muchas otras las actividades e influencias que ha ejercido la Asociación Nacional de Compositores en nuestra vida musical cotidiana; ha participado con sus representantes en jurados, ha organizado concursos, ha estado siempre presente cuando se trataba de defender los intereses y dignidades de los compositores; en fin, es una entidad que se ha ganado el respeto de todos, a la vez que todos los estamos agradecidos. Son múltiples los homenajes públicos que se le han rendido a la Asociación Nacional de Compositores, para celebrar éste su cincuentenario de existencia. Sea este artículo, tan cargado de recuerdos de antaño, testimonio de nuestro propio homenaje.

FEDERICO HEINLEIN FUNCKE PREMIO NACIONAL DE ARTE EN MUSICA 1986

El profesor titular de la Facultad de Artes, don Federico Heinlein Funcke, fue galardonado con el Premio Nacional de Arte, 1986. Se transcribe el acta de la Sesión del Jurado:

“El día 25 de agosto de 1986, siendo las 16.00 horas, en el Gabinete del Sr. Ministro de Educación Pública, se reunió el Jurado que, en conformidad con lo establecido en el inciso 2º del Artículo 3º del Decreto Ley N° 2.396 de 22 de noviembre de 1978, ha sido designado para otorgar el “Premio Nacional de Arte (Música) 1986”.

Asistieron el Sr. Ministro de Educación Pública don Sergio Gaete Rojas, quien preside y los señores: Luis Merino Montero, representante de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile; doña Ida Vivado Orsini, representante de la Asociación Nacional de Compositores de Chile; Pablo Délano Thayer, representante de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y Alfonso Letelier Llona, representante del X Consejo de Rectores.

Actuó como Secretaria de Actas del Jurado doña Brunilda Cartes Morales, designada por el Sr. Ministro de Educación.

El Jurado después de un prolijo examen de los antecedentes de los candidatos, realizado previamente en forma individual por cada uno de los miembros, renovado en la presente sesión en forma conjunta y dejando expresa constancia que los candidatos tienen méritos suficientes para ser distinguidos con el galardón que se discierne, y debiendo no obstante pronunciarse en forma definitiva por uno solo de los mismos, resolvió otorgar el Premio Nacional de Arte (Música) 1986, a don Federico Heinlein Funcke.

El Jurado para tomar esta determinación consideró la amplia y valiosa contribución de Federico Heinlein a la actividad musical chilena y sus logros significativos a través de un quehacer múltiple como creador, musicógrafo, maestro, intérprete y crítico.

Firman el Acta: Sergio Gaete Rojas, Ministro de Educación; Luis Merino Montero, Representante Academia Chilena de Bellas Artes, Instituto de Chile; Ida Vivado Orsini, Representante de la Asociación Nacional de Compositores de Chile; Pablo Délano Thayer, Representante Facultad de Artes de la Universidad de Chile; Alfonso Letelier Llona, Representante del Consejo de Rectores y Brunilda Cartes Morales, Secretaria.

HOMENAJE A FEDERICO HEINLEIN

Con motivo de haber recibido el Premio Nacional de Arte, 1986 Mención Música, el 27 de octubre, la Facultad de Artes ofreció un concierto-homenaje al profesor Heinlein, en la Sala Isidora Zegers.

El Decano de la Facultad de Artes, Dr. Luis Merino, inició la ceremonia con una semblanza del profesor Heinlein que abarcó el ya largo período desde su llegada

a Chile en 1940 hasta 1986, y su fructífera labor en los campos de la creación musical, la docencia y la crítica musical.

El homenajeado agradeció con mucha emoción las palabras del Decano.

El concierto incluyó las siguientes obras del compositor y profesor Heinlein: "Dame la mano", "Meciendo" y "Balada Matinal", para soprano y piano con Marcela Holzapfel y Elvira Savi; *Tres Canciones Antiguas* (con versos de anónimos hispanos del siglo XVI): "La bella malmaridada", "Quiero dormir y no puedo" y "De los álamos vengo, madre", para barítono y piano con los intérpretes: Fernando Lara y Elvira Savi y *Antipoeta y Mago* que incluye: "Canción de Marcelo Cielomar 2" y "No hay tiempo que perder", con textos de Vicente Huidobro, que interpretó el Ensemble Bartók, integrado por Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Patricio Cádiz, violín; Eduardo Salgado, violoncello y Cirilo Vila, piano.

HOMENAJE A FEDERICO GARCIA LORCA CON MOTIVO DE LOS 50 AÑOS DE SU MUERTE

El martes 19 de agosto, en el Teatro Antonio Varas, se realizó el homenaje recordatorio de los cincuenta años de la muerte del poeta y hombre de teatro, Federico García Lorca, que organizó la Facultad de Artes de la Universidad de Chile con el patrocinio de la Embajada de España y el Instituto Chileno Hispánico de Cultura.

El programa incluyó Poemas y Canciones Populares armonizadas por Federico García Lorca: "Balada de un día de julio", "Balada de la placeta", "Balada del agua del mar", "Los Mozos de Monleon", "Anda Jaleo", "Los Poemas", "Romance de la Luna, Luna" (del *Romancero Gitano*), "Muerte de Antoñito el Camborio", "Las tres hojas", "Tres Morillas", "La cogida y la Muerte" (del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*), Sevillanas, "Nana de Sevilla", "Zorongó", y los Poemas: "Escuela", "La Sangre Derramada" (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*).

La segunda parte incluyó: Lorca y Tres Visiones: *Suite Lorca* (E. Rautavaara, Finlandia); "Caballo del Alba" (Juan Amenábar, Chile) y *Romancero Gitano* (M. Castelnuovo Tedesco, Italia - USA) que comprende: "Baladilla de los tres ríos", "La guitarra", "El Puñal", "Procesión", "Memento", Baile y Crótalo.

Participó el Coro de Cámara de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Gilberto Ponce, con la intervención de los solistas: Marcelle Jauretche, soprano; Francisca Petrovich, contralto; Víctor Alarcón, tenor y Héctor Cava, barítono y la pianista Karina Glasinovich. También el Teatro Nacional Chileno de la Facultad de Artes con su elenco integrado por: Diana Sanz, Margarita Barón, Pamela Fernández, Tichi Lobos, Isabel Quinteros y Mario Montilles, Sergio Aguirre y Humberto Duvauchelle.

La coordinación del programa estuvo a cargo de Patricio Campos, José Pineda y Carlos Johnson.

TEMPORADA DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

EN 1986

Entre el 18 y el 24 de abril, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el Maestro Francisco Rettig, su director titular, realizó una gira al Perú que abarcó las ciudades de Lima, Callao, Trujillo, Arequipa y Tacna. Los conciertos obtuvieron un éxito estruendoso, salas copadas de público y una crítica entusiasta.

La XLIV Temporada Oficial se realizó entre el 30 de mayo y el 16 de agosto en el Teatro Astor de Santiago y la repetición de cada concierto en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso, con un total de doce conciertos en cada ciudad.

Durante esta temporada se estrenaron las siguientes obras de compositores chilenos: Alfonso Letelier: *Concierto* para guitarra y orquesta de cámara, dirigido por Francisco Rettig con el solista Luis Orlandini (7 de junio); Pedro Núñez Navarrete: "El Caballero de la piel de Tigre", bajo la dirección del Maestro Víctor Tevah (18 de julio) y de Juan Lémann: *Obertura de Concierto*, dirigida por el Maestro Jacques Bodmer. De compositores extranjeros se estrenó el *Concierto* para violín y orquesta de la compositora argentina Alicia Terzian, bajo la dirección de Francisco Rettig, con el solista Fernando Hasaj (11 de julio) y la Sinfonía N° 1 del compositor suizo Rolf Liebermann, dirigida por Jacques Bodmer (1° de agosto).

De acuerdo a las políticas de la Facultad, se realizó una Temporada Educativa entre el 13 y el 17 de octubre, en el Teatro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Francisco Rettig, a la que asistieron aproximadamente 600 alumnos. En el Teatro California hubo una Temporada Oficial de primavera, entre el 30 de octubre y el 27 de noviembre, que constó de cinco conciertos a los que asistieron 3.150 auditores.

Las actividades de la Orquesta Sinfónica de Chile en 1986 incluyeron conciertos en diversas ciudades del país y en Santiago.

BALLET NACIONAL CHILENO

Durante los meses de abril y mayo de 1986, el Ballet Nacional Chileno ofreció una Temporada Educativa con coreografía para alumnos de la Educación Básica y Media, las que contaron con explicaciones didácticas.

Después de realizar presentaciones en la Cuarta Región del país y en Viña del Mar, se inició la Temporada Oficial en el Teatro de la Universidad de Chile, entre julio y agosto, con coreografías de Fernando Beltramí, Patricio Bunster, Rob Stuyf y Michael Uthoff, todas ellas dentro del género contemporáneo latinoamericano. Hubo dos estrenos: *Aurora* de Patricio Bunster y música de Reinhard Lakomy y *Vientos Blancos* de Fernando Beltramí con música de Andrés Vollenweider.

En el mes de octubre el Ballet Nacional Chileno realizó una gira a Bolivia con presentaciones en La Paz y Santa Cruz de la Sierra, y en noviembre actuó en la VII y VIII Regiones de Chile. Puso fin a sus actividades del año con actuaciones en Santiago.

Reseñas de Publicaciones

Revista Musical de Venezuela, Año 4, N^{os} 9 - 11, enero-diciembre, 1983, 406 pp.

Dedicado a conmemorar el Bicentenario del Natalicio del Libertador Simón Bolívar, este volumen se inicia con el artículo "La música en el centenario del Libertador", de Mario Milanca Guzmán. Por medio de una revisión exhaustiva de numerosos periódicos, revistas y documentos, el autor entrega no sólo un "cuadro vivo" y amplio de las manifestaciones musicales que se generaron en torno al centenario del natalicio del Libertador Simón Bolívar (ópera, conciertos, bailes, creación musical, publicaciones), sino también importantes aportes a la historia musical venezolana y latinoamericana. Entre ellos, precisa las fechas de nacimiento y muerte de don Ramón de la Plaza y Manrique (1831? - 1886), da a conocer aspectos sobre su vida y obra, y, como contribución a la historia organística de Venezuela, descubre, en el Archivo General de la Nación, referencias al primer órgano que tuvo la Santa Capilla de Caracas, instrumento cuya existencia se desconocía.

En su artículo "Música secular en Jamaica: 1688-1822", Robert Stevenson, luego de revalorizar la *Carta de Jamaica*, considerada como "uno de los más grandes documentos salidos de la pluma de Bolívar", se refiere a la erección de un "magnífico monumento" en la Plaza Bolívar de Kingston y, a la vez, advierte la ausencia de un "digno monumento musical" en homenaje a los siete meses de residencia del Libertador en Jamaica (14 de mayo al 18 de diciembre de 1815). Esta inquietud lo lleva a realizar un breve estudio de la música secular en Jamaica abarcando tanto la música de los negros jamaquinos (1688-1822), como la música europea (1721-1816). Concluye el artículo con una síntesis de la vida musical en Jamaica durante la estadía de Bolívar.

Miguel Castillo Didier en su estudio "El instrumento que resonó en el centenario del Libertador: un documento inédito para la historia del órgano dorado", aporta nuevas luces a la historia y descripción técnica del tercer "gran órgano" de la Catedral de Caracas, al reproducir y comentar un documento hasta entonces inédito: el texto del contrato original celebrado, el 6 de enero de 1881, entre el señor Félix Chevreux y el Arzobispo de Caracas.

A continuación, Samuel Claro Valdés presenta un informe sobre la etapa en que se encuentra el proyecto "Música en la vida del hombre: una historia mundial" iniciado por la UNESCO por intermedio del Consejo Internacional de la Música. Considerado como 'el más ambicioso de la musicología contemporánea', este proyecto "pretende ofrecer una historia comprehensiva de las culturas musicales del mundo" siendo de gran interés para nuestro continente, pues, como dice Samuel Claro, ésta es la primera vez que América Latina figurará "en igualdad de condiciones en el contexto mundial de la Historia de la Música".

En su trabajo "Crónica de una restauración histórica en el Año Bicentenario", Giovanni D'Amico hace un aporte a la historia organística venezolana al relatar el proceso de restauración de los órganos Cavallé-Coll de las iglesias de San Francisco, San José y Nuestra Señora de Altigracia, de Caracas, "desde la idea sencilla

surgida en un libro, pasando por el decreto que declaró varias obras de arte integrantes del patrimonio histórico de la Nación, el estudio y aceptación de presupuestos, la decisión de promover el trabajo como obra del Bicentenario, la realización de las restauraciones, las personas y entidades que participaron en las mismas”.

Francisco Curt Lange presenta en su artículo “Wagner y Nietzsche”, un interesante y profundo análisis de la vida, obra y personalidad de Wagner a la luz de su amistad con el Rey Luis II de Baviera y, especialmente, de su íntima relación espiritual con Nietzsche, figuras a quienes también dedica el debido relieve.

En el siguiente artículo titulado “Las glosas musicales según el tratadista español del siglo XVI Diego Ortiz”, Dionisio Preciado hace un importante aporte al “gran capítulo de la ornamentación musical” al estudiar en profundidad el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz, considerado por Robert Stevenson como ‘el primer manual impreso de ornamentación para tañedores de instrumentos de arco’.

Con “Elementos de canto llano y figurado, un documento para la historia”, José Peñín hace un aporte a la historia de la enseñanza musical de Venezuela al reproducir y comentar el pequeño tratado teórico de canto gregoriano y figurado del eminente pedagogo, periodista, organizador, pintor y poeta amateur, músico y humanista venezolano del siglo XIX, José María Osorio (1803-1851).

El siguiente artículo, “El pianismo mexicano del siglo XIX”, pertenece a Jorge Velazco. Luego de presentar un breve panorama sobre la evolución del piano, el autor se refiere a la llegada de este instrumento a México y a los pianistas y compositores que contribuyeron a su popularización y cultivo durante el siglo XIX.

A continuación Alberto Calzavara entrega nuevos datos sobre la vida de Cayetano de Castro (1722-1771), que demuestran que fue el primer violoncellista venezolano, conocido hasta el momento.

Por último, Walter Guido presenta una “Contribución a la bio-bibliografía y catálogo de obras musicales de Eduardo Plaza Alfonso” (1911-1980), incluyendo ficha biográfica, cronológica, honores póstumos, premios y distinciones, condecoraciones nacionales y extranjeras, lista de conferencias, publicaciones y obras literarias inéditas del compositor, y catálogo de su obra musical.

*Denise Sargent
Facultad de Artes*

Revista Musical de Venezuela, Año 5, N^{os} 12 - 14, enero-diciembre, 1984. 171 pp.

Con este volumen, la *Revista Musical de Venezuela* rinde homenaje al Maestro Vicente Emilio Sojo (1887-1974) en el décimo aniversario de su muerte. En el primer artículo, Jorge Velazco continúa con su estudio sobre "El pianismo mexicano del siglo XIX", que iniciara en el Año 4, N^{os} 9 - 10 de la misma revista, llegando hasta 1925, "año en que se extinguen los herederos pianísticos del siglo XIX mexicano".

En su estudio sobre "Las presentaciones californianas de Teresa Carreño en 1875", Robert Stevenson se refiere a la gira que realizara a California el año 1875, la destacada pianista y compositora venezolana Teresa Carreño junto a su esposo, el violinista Emile Sauret, considerando aspectos tales como repertorio seleccionado, pianos utilizados, críticas recibidas, salas donde tocó, etc.

Otro aporte a la biografía de Teresa Carreño lo hace Mario Milanca Guzmán en su artículo "Dislates en la obra 'Teresa Carreño' de Marta Milinowski". Basado en la revisión de materiales bibliográficos, hemerográficos y heurísticos, el autor hace un comentario crítico al capítulo que Marta Milinowski dedica al viaje que Teresa Carreño realizara a Venezuela el año 1885, comprobando la existencia de numerosas alteraciones en cuanto a fechas y otros datos.

Basado en testimonios directos obtenidos de los propios ejecutantes a través de un intenso trabajo de campo, Manuel Dannemann presenta, en su artículo "Cultura aborígen musical en Chile", un valioso e interesante estudio sobre el estado actual de la música indígena de Chile "fundamentalmente en cuanto a su significado cultural, como forma de vida y medio de comunicación social".

A un año de celebrarse el tricentenario del natalicio de Johann Sebastian Bach, Giovanni D'Amico presenta, en su artículo "Bach y el órgano", un breve estudio sobre "la relación existente entre el maestro y su instrumento predilecto", principalmente desde el ángulo de su obra organística.

En su artículo "El precursor Francisco de Miranda y la Música", Miguel Castillo Didier entrega un importante aporte al conocimiento de la personalidad de Francisco de Miranda y su relación con la música. Luego de destacar los atributos de este "genial hijo de Venezuela" y el interés y valor histórico que ofrece su Archivo "Colombeia", el autor presenta no sólo una valiosa síntesis "del aporte que para la historia de la música significan los testimonios, juicios y documentos" preservados por Francisco de Miranda en el citado Archivo, sino también una reproducción del "catálogo de la música impresa y manuscrita que Francisco de Miranda poseía en La Habana, en 1782 y 1783".

Por último, la *Revista Musical de Venezuela* publica algunas de las ponencias presentadas al "I Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos Musicales", celebrado en Caracas entre el 29 de octubre y el 5 de noviembre de 1983. Los temas de las ponencias son: Isabel Aretz, "La etnomúsica de América como fuente de creación"; Ellie Anne Duque, "¿Versiones estatales o musicales de Bolívar?"; Luis Merino, "La musicología y el creador latinoamericano"; Francisco Curt Lange, "Cómo ve un musicólogo la crítica musical".

Denise Sargent
Facultad de Artes

Revista Musical de Venezuela, Año 6, N^{os} 15 - 17, enero-diciembre, 1985. 173 pp.

En su sexto año de existencia, la *Revista Musical de Venezuela* rinde homenaje tanto al tricentenario del nacimiento de Juan Sebastián Bach, Jorge Federico Haendel y Doménico Scarlatti, como al vigésimo aniversario de la muerte de Albert Schweitzer y Juan Bautista Plaza.

Inicia este volumen de homenaje con la reproducción del texto de una conferencia "Sobre la personalidad y el arte de Juan Sebastián Bach" pronunciada en Barcelona, el año 1908, por Albert Schweitzer.

En su artículo "¿Por qué Bach? ¿Por qué Schweitzer? 1985: Dos aniversarios", Miguel Castillo Didier se adhiere a la conmemoración de dos importantes aniversarios al analizar los factores que explican "la atracción que en la actualidad despierta la música de Bach" y al destacar la extraordinaria obra y personalidad de Albert Schweitzer.

Luego, en homenaje a Juan Bautista Plaza, la *Revista Musical de Venezuela* reproduce "la última conferencia que ofreciera el compositor el 27 de noviembre de 1964", sobre el tema "La música colonial venezolana al día con la europea".

En "Cantos de esclavos", Virginia Vidal destaca el aporte que significa al folklore venezolano, el rescate del canto de los esclavos por parte de la escritora Marila Lander de Pantín.

Por último, en este volumen aparece publicada la segunda parte de las ponencias presentadas en el "I Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos Musicales", realizado en Caracas en 1983. Los títulos de las ponencias son los siguientes: Esperanza Pulido, "La musicología y la crítica musicológica como medio de enlace entre los críticos de la América Latina"; Gerard Béhague, "La crítica musical y la investigación musicológica"; Juan Orrego Salas, "La música latinoamericana; tránsito del archivo a la sala de conciertos"; Dionisio Preciado, "Una Hemeroteca Musical en Caracas"; Luis Antonio Meza, "Algunas reflexiones sobre la crítica musical en el Perú"; Aurelio de la Vega, "La necesaria transformación del crítico musical"; Edgar Valcárcel, "Estudiar y definir la posibilidad de regularizar el intercambio de la producción musical a través de las entidades de difusión y promoción tanto estatales como privadas"; Aída Bonnelly de Díaz, "El papel de la crítica en la valoración y canalización de la información relativa a la producción musical y su proyección en América"; Manuel Enríquez, "Necesidad de un intercambio latinoamericano de obras y materiales musicales"; Enrique Gerardi, "Ponencia"; Eduardo Charpentier de Castro, "Ponencia"; Miguel Castillo Didier, "Creación de un Fondo de Bibliografía Musical Iberoamericana".

Denise Sargent
Facultad de Artes