

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*, *tolkiñ*, *küllküll*, *pifilka*, *pinkulwe*; el *kultrín*, membranófono de conotaciones mágicas, la *wada*, sonajero de uso chamánico, y el *künkulkawe*, arco musical. Entre los instrumentos que habrían sido adoptados, se refiere a la *corneta* de metal; el *yüullu*, 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*, *colkiñ*, *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 *kultrín*, 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*, *kultrín* 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*, *pifilka*, *lolkiñ*, *kashkafilla*, *corneta de troltro*, *kullkull*, *pinküwe*, *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*)
- *lolkiñ* (escrito también *lokin*, *nolkin*)
- *kullkull* (escrito también *küllküll*, *kulkul*, *cullcull*, *kulkull*)
- *pifilka* (*pifilka*, *pivilca*, *pivillca*, *pifilka*)
- *pinkulwe* (*pincuhe*, *pinküwe*, *pingküwe*)
- *pitucahue* o *piloilo* o *siringa*

b) membranófonos

- *kultrún* o *kawíñ-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 Huilcateo; 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 *ngillatún* y los instrumentos musicales, hemos elaborado la siguiente pauta:

- i) existencia de *ngillatuwe* (o lugar sagrado donde se realiza el *ngillatún*) dentro de la comunidad;
- ii) periodicidad del *ngillatún* en la comunidad;
- iii) fecha del último *ngillatún*;
- iv) instrumentos presentes en el último *ngillatún*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), Alonqueo (1979), Grebe (1974a).

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

Kachím: i) hay *ngillatuwe*; ii) cada 2 años; iii) 1976 (los dos últimos *ngillatun* no se efectuaron); iv) 1. *trutruka*; 2. *corneta*; 3. *nolkin*; 4. *piñilka*; 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 colibe, 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 coliwé (1.1.) es señalada como la más auténtica y sonora. Ha perdido vigencia fundamentalmente por falta de materia prima —el coliwé— 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 (*rati*) de madera de laurel. (m. triwe; c. pavonia sempervirens o laurelia aromática) o álamo, tapado con un cuero de cabrito (*telke-kapüra*) que se amarra con tiras del mismo cuero o crin de caballo y se percute con una baqueta de coliwé 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 coliwé 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 (*kutran*) 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 *piñullka*, 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 colíwe 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 colíwe 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 colíwe 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 colíwe 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 colíwe 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, colíwe 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 *ngel-pin* 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 Kachín 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 colíwe 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' u t' ú ka)¹¹.
 - 1.1. de colíwe, recta, embocadura terminal.
 - 1.2. de cañería de fierro, recta, embocadura terminal.
 - 1.3. de cañería de fierro, espiral, embocadura terminal.
 - 1.4. de colíwe, 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: pifü λ ka).
7. Piloilo (NF: pilóilo).
8. Kultrung (NF: kult'ún) o kawíñ-kura (NF: kawín-kúra).
9. Makawa (NF: makáwa).
10. Kadkawilla (NF: ka e ka wi λ a).
11. Wada (NF: wá e 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 Kachim prov. Valdivia
Instrumentos vigentes	1. Trutruka 1.1. de colíwe, recta 1.2. de cañería de fierro, recta 2. Pifüllka 3. Kultrung 4. Kadkawilla 5. Wada 6. Trompe	1. Trutruka 1.1. de colíwe, recta 1.2. de cañería de fierro, recta 1.3. de cañería de fierro, espiral 2. Kullkuil 2.1. con embocadura terminal 2.2. con embocadura lateral 3. Pifüllka 4. Kultrung o kawiñkura 5. Kadkawilla 6. Trompe	1. Trutruka 2. Corneta 3. Nokin 4. Pifüllka 5. Pinkullwe 6. Piloilo 7. Kultrung 8. Makawa o kakel kultrung 9. Wada 10. Trompe
Instrumentos no vigentes	1. Kullkuil	1. Palkin 2. Piloiloy 3. Kinkelkawe 4. Kuivitun	1. Kullkuil 2. Kadkawilla 3. Paupawen

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 Nº 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 sogá 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.
$\frac{6 \cdot 9}{8}$	= 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 coliwé 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 coliwé.

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 $2L/1, 2L/2, 2L/3 \dots 2L/n$. Las frecuencias correspondientes son $1 \times 340/2 L, 2 \times 340/2 L, 3 \times 340/2 L \dots n \times 340/2 L$. (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 tésitura 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 colíwe que presenta también una ordenación tonal de terceras menores y notables semejanzas con la *trutruka* del ejemplo N° 3 en ámbito y tésitura.

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 tríada 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 trífonica (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 trífonicas 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 trífonica en base al análisis de un trozo vocal planteado sobre la tríada 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).

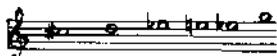
¹⁴La flauta de pan de cinco orificios estudiada por Amberga (1921) produce los siguientes sonidos:

(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 colibe 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-chaftun* 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 *pifüllka* 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 *pifüllka* 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 *trutruka* con embocadura lateral, registrada en Kachím.

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).

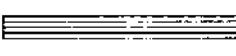
EJ. 31

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			
Kulkikull	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			
Pinkultwe	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 Aretz (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 Kachim: *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 Kachim. 1981).

Musical score for Trutruka 423.122.1. The score is written in bass clef with a tempo marking of $\text{♩} = 96$. It consists of six staves of music. The first five staves are connected by a brace on the left. The sixth staff is preceded by a plus sign and is also connected to the fifth staff by a brace on the left. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and some rests.

(Ejemplo musical 2).

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

Musical score for Trutruka fierro 423.121.1. The score is written in treble clef with a tempo marking of $\text{♩} = 110$. It consists of five staves of music. The first four staves are connected by a brace on the left. The fifth staff is preceded by a plus sign and is also connected to the fourth staff by a brace on the left. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and some rests.

(Ejemplo musical 3).

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

Musical score for 'Trutruka colíwe'. It consists of five staves of music. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 105$. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accents and dynamic markings throughout the piece. A plus sign (+) is placed before the fifth staff, which appears to be a continuation or a specific variation of the melody.

(Ejemplo musical 4).

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

Musical score for 'Trutruka fierro espiral'. It consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 104$. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accents and dynamic markings throughout the piece. A plus sign (+) is placed before the fourth staff, which appears to be a continuation or a specific variation of the melody.

(Ejemplo musical 5).

Trutruka del ej. 1.

Trutruka del ej. 2.

Trutruka del ej. 3.

(Ejemplo musical 6).

(Trutruka coliw. Ejemplo procedente del AUC. Provincia de Cautín. 1958).

$\text{♩} = 110$

+ $\text{♩} = 110$

(Ejemplo musical 7).

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

$\text{♩} = 92$

$\text{♩} = 60$

+ $\text{♩} = 60$

(Ejemplo musical 8).

(423.121.1. Rogelio Quecupmil 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.

Musical notation for Ejemplo musical 10, showing four staves of music for different instruments: Trutruka del ej. 4, Corneta del ej. 7, Nolkín del ej. 8, and 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 accidentals.

(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 accidentals.

(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)

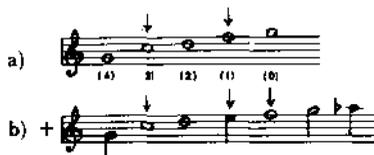
(Pinkullwe. 421.121.12. "Chaf-chaftún". José Nieves Queupumil. Kachim. 1981).



(Ejemplo musical 20 b).



(Ejemplo musical 21).



(Ejemplo musical 22).

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

Musical score for Kultrung piece "KADKAWILLA". The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The score consists of two staves: the upper staff is labeled "KADKAWILLA" and the lower staff is labeled "KULTRUNG". The music is written in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

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

Musical score for Kultrung piece "KADKAWILLA". The tempo is marked as $\text{♩} = 98$. The score consists of two staves: the upper staff is labeled "KADKAWILLA" and the lower staff is labeled "KULTRUNG". The music is written in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

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

Musical score for Kultrung piece "KADKAWILLA". The tempo is marked as $\text{♩} = 90$. The score consists of two staves. The upper staff is labeled "KADKAWILLA" and the lower staff is labeled "KULTRUNG". The music is written in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lower staff includes a section marked "Accelerando".

(Ejemplo musical 23).

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

Musical score for Makawa piece "WADA". The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The score consists of two staves: the upper staff is labeled "WADA" and the lower staff is labeled "MAKAWA". The music is written in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

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

Musical score for Makawa piece "WADA". The tempo is marked as $\text{♩} = 96$. The score consists of three staves: the upper staff is labeled "WADA" and the lower two staves are labeled "MAKAWA". The music is written in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lower two staves include a section marked "Accelerando".

(Ejemplo musical 24).

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



(Ejemplo musical 25).



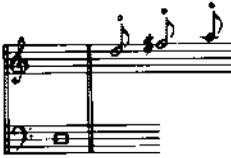
(Ejemplo musical 26).

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

The musical score is written for a Trompe. It consists of six systems of two staves each. The first system is marked with a tempo of quarter note = 92. The music features a rhythmic melody in the treble clef and a steady bass line in the bass clef. The piece concludes with a final melodic flourish in the treble clef.

(Ejemplo musical 27).

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

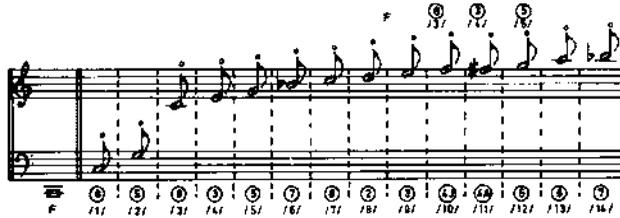


(Ejemplo musical 28).

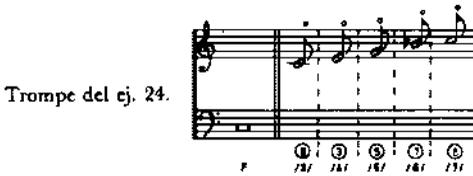
(Trompe. AUC. Temuco. Provincia de Cautín. Chile. 1958).



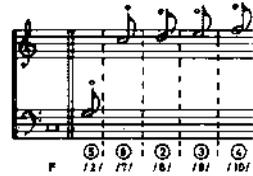
(Ejemplo musical 29).



(Ejemplo musical 30).



Trompe del ej. 24.

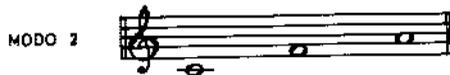


Trompe del ej. 26.

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 hierro, recta, embocadura terminal, pabellón de cuerno. Domingo Sandoval Maliqueo (con *pifüllka*, *kultrung* y *kadkawilla*). Roble Huacho. 1980. (33'') (45'').
4. *Trutruka* de cañería de hierro, 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. Collahué. 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 Kachim, 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



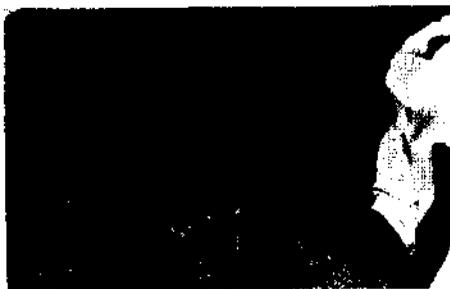
17

14 - 17. *Corneta de coliwe*, 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 Herald Antileo, de Collinque.



21



22

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



23



25



24

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



26

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



27



28



29

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



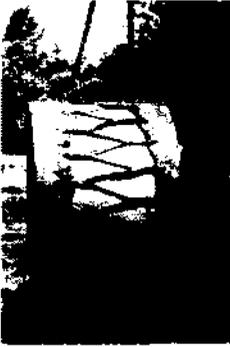
31

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 Kachim.



36



37

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



34



35

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



38



39



40



41



42

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*).

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 folkore 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.
- Lavin, Carlos, 1967. "La música de los araucanos". *Revista Musical Chilena*. N° 99. pp. 57-60. (Primera publicación: París 1925).
- Mahillon, Victor, 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 elicitation 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*. Icirá. 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.
- Selitz, 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 Folklóricos 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. Hijueta N° 465 de 672 Hs., 1889. Departamento de Lumaco. Lugar Quetrahue. Lumaco.
- Título de Merced*. N° 1206. Hijueta N° 348 de 65 Hs., 1907. Depto. Temuco. Lugar Roble Huacho. Temuco.
- Título de Merced*. N° 1407. Hijueta 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.