

El trompe mapuche: Nuevos usos para un antiguo instrumento musical

por
Ernesto González Greenhill y
Ana María Oyarce Pisani.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PATRONES RITMICOS	ORGANIZACION TONAL
<p>♩ = Trompe, Miguel Estayna. Com. Quintralpe, Mallico Mozo (1735°), 1981.</p>	
<p>♩ = Trompe, Idem (1747°)</p>	
<p>♩ = Trompe, Idem (21)</p>	
<p>♩ = Trompe, Idem (2145°)</p>	
<p>♩ = Trompe, Idem (2115°)</p>	

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

6. Trompe. Idem (1'15")

7. Trompe. Idem (1'15")

8. Trompe. J. Francisco Arístides Collaques. Meluco Mono (42"). 1981.

9. Trompe. Idem (1'05")

10. Trompe. José Luis Hoffmann. Collaques. Mono (1'05"). 1981.

11. Trompe. Idem (1')

12. Trompe. Idem (45")

13. Trompe. Luis Ramírez. Quetrakur. Mono. (45"). 1981.

14. Trompe. Juan Lavanderos. Curruñe. Valdivia (30"). 1981.

15. Trompe. Idem (40")

16. Trompe. Idem (1'15")

17. Trompe. Ramón Llancho. Laguna. Meluco (1'). Stereo. 1984.

18. Trompe. Idem (1'28")

19. Trompe. Idem (1'35")

20. Trompe. Idem (1'20")

21. Trompe. Oronzo Llancho. Laguna (1'28"). Stereo. 1984.

22. Trompe. Idem (1'20")

- ⊙ = Intermito simple desde la fundamental
- /2/ = Octava de parciales del sonido armónico.
- = más corto de lo indicado.
- ◌ = más largo de lo indicado.

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

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

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

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

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

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

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

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

III. CONCLUSIONES

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

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

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

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

*Solo nombres afines.

TROMPE MAPUCHE



1



3

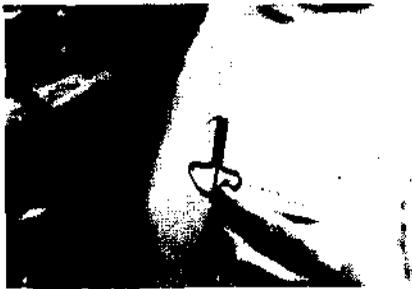


4



2

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



5



6



7

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

8





9



10



11



13



12



14



15



16

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

REFERENCIAS

a) Birimbao e instrumentos afines

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

b) Trompe y Música Mapuche

- Alonqueo, Martín, 1985. *Mapuche. Ayer y Hoy*. Imp. y Ed. San Francisco. Padre Las Casas. González, Ernesto, 1982. "Música Mapuche: Revisión Bibliográfica". *Boletín Indigenista de Chile*. Santiago. N° 2. pp. 3-18.
- Grebe, María Ester, 1974. "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche". *Revista Musical Chilena*. N° 126-127. pp. 47-79.
- Guevara, Tomás, 1912. "Las Últimas Familias Araucanas". *Anales de la Universidad*. Imp. Cervantes. T. CXXX. pp. 216-342/412-464. T. CXXXI. pp. 129-176/516-585. Santiago.
- Isamitt, Carlos, 1938. "Los Instrumentos Araucanos". *Boletín Latinoamericano de Música*. Vol. IV. Bogotá. pp. 305-312.
- Lavín, Carlos, 1967. "La música de los araucanos". *Revista Musical Chilena*. N° 99. pp. 57-60 (1ª Pub. París. 1923).
- Merino, Luis, 1974. "Instrumentos Musicales, Cultura Mapuche y el Cautiverio Feliz del Maestro de Campo Francisco Núñez de Pineda y Bascañán". *Revista Musical Chilena*. N° 128. pp. 56-95.
- Moesbach, Ernesto Wilhelm de, 1930. *Vida y Costumbres de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del siglo XIX*. Imp. Cervantes. Santiago.

c) Generales

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