



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

FACULTAD DE HUMANIDADES

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

CARRERA DE MÚSICA

PIEZAS PARA PIANO PREPARADO INSPIRADAS EN ESTILEMAS INDÍGENAS CHILENOS

Proyecto de Título para optar al Grado de Licenciado en Arte, Tecnología y Gestión
Musical y al título profesional de Músico con mención en Piano

HERNÁN ANDRES VILLAVICENCIO ASTETE

Profesor Guía: Cristian López Sandoval

Valparaíso, Chile 2015

Contenido

1. Introducción.....	3
1.1 Objetivo	5
1.1.1 Objetivo General:.....	5
1.1.2 Objetivos Específicos:	5
1.2 Fundamentación.....	6
2. Capítulo I: Antecedentes de los pueblos indígenas de Chile y su imaginario musical	7
2.1 Imaginario sonoro aborigen	7
2.2 Estilema Musical:	7
2.3 Cultura Atacameña	8
2.3.1 Música del área Atacameña	10
2.3.2 Instrumentos de la cultura Atacameña	10
2.3.3 Ceremonia del Agua	11
2.3.4 Música del área Andina:	14
2.4 Cultura Mapuche	19
2.4.1 La música Mapuche:	20
2.4.2 Ritual Nguillatun.....	24
2.4.3 Instrumentos musicales Mapuches.....	24
2.5 Cultura de los Fueguinos: Onas, Yaganes, Alacalufes, Aonikenk y Selk-nam:	35
3. Capítulo II: Música Chilena de arte con influencia indígena	39
3.1 Indigenismo artístico: evolución desde principios del siglo XX.....	39
3.2 Compositores Chilenos de influencia Indígena	40
3.2.1 Carlos Lavín.....	41
3.2.2 Carlos Isamitt	49
3.2.3 Eduardo Cáceres	55
4. Capítulo III: Aportes de John Cage; Piano preparado	60
4.1 Biografía	60
4.2 Piano preparado	62
4.3 Técnicas extendidas en el piano.....	63
4.4 Partituras e imágenes	65
5. Capítulo IV: Composición Musical	71
5.1 Metodología compositiva	71
5.1.1 Análisis Teórico musical.....	74
5.2 Partitura de las obras compuestas	76
5.2.1 Arrayán	76
5.2.2 Weñedomon	81
5.3 Catálogo de objetos	85
5.4 Imágenes Preparación de Piano para obras compuestas	91
6. Conclusiones	95
7. Anexos.....	98
7.1 Contexto histórico Mapuche desde el año 1500 hasta el presente	98
7.2 Imágenes de instrumentos indígenas:	99
Bibliografía.....	106

1. Introducción

“La música es un poderoso elemento de preservación cultural, puesto que constituye el medio más directo para expresar los sentimientos del hombre y de todo lo que a él le es más significativo. Por esta razón se considera al arte sonoro como el argumento supremo para revelar la filiación étnica de un pueblo, especialmente cuando se trata de comunidades que, por su aislamiento de centros urbanos o de influencias extrañas, conservan con mayor vigor la supervivencia de sus tradiciones ancestrales. (Valdés, 1979, pág. 17)

La música es parte fundamental de la vida del ser humano, desde el nacimiento nos vemos influenciados por sonidos y ruidos de nuestro alrededor, de estos se crean recuerdos, imágenes, sensaciones que forman el contexto de vida de un individuo en la sociedad. Contribuye en consecuencia al desarrollo de la personalidad humana, a su vez en el carácter educador incide directamente en la socialización, acercando a personas entre sí, tanto en la ejecución en conjunto como en la escucha colectiva. La música por ende está ligada a nuestra historia, tradiciones, a la religión y al arte. En la *paideia* griega Platón afirmaba: *“La música tiene primacía sobre las otras artes, ya que el ritmo y la armonía son los que más hondo penetran en el interior del alma y los que con más fuerza se apoderan de ella infundiéndole y comunicándole una actitud noble”*. (Jaeger, 1995, pág. 623)

Se afirmaba que la medicina sana el cuerpo y la música el alma, porque en la proporción y el equilibrio se produce armonía y orden en el ser. Los chinos por su lado, consideraban que la música era un elemento para gobernar el corazón de los pueblos. Confucio hacia el año 500 AC dijo: *“La fuerza moral es la columna vertebral de la cultura humana y la música es la flor de esta fuerza moral”*. Y en cuanto al carácter formador de la música insiste:

"El carácter de un hombre debe ser despertado por los cantos, establecido por las formas y completado con la música. La música debe ser considerada como uno de los elementos básicos de la educación, y su pérdida o su corrupción es el signo más evidente de la decadencia de los imperios. ¿Queremos saber si un reino está bien gobernado,

*si las costumbres de sus habitantes son buenas o malas?
Examinemos la música vigente". Confucio*

En esta tesis nos referiremos a la música de las culturas *aborígenes* de nuestro país. (Definición por RAE: “aborigen [...] del primitivo morador de un país, por contraposición a los establecidos posteriormente en él”). En él, la música repercute de manera directa en la forma de concebir el mundo, junto con la poesía, el canto, los sonidos de la naturaleza y la danza. Estas manifestaciones son por tanto, de carácter espiritual y actúan como medio de conexión entre el mundo espiritual y terrenal, dos fuerzas que deben existir en perfecta armonía para lograr el equilibrio. De esta manera, a través de la música y por medio de manifestaciones como ceremonias, fiestas, carnavales y situaciones de rito: iniciación, casorio, mortuorio, del agua, de sanación, entre otras, el indígena expresa sus creencias y sentimientos más profundos.

El tema central de ésta investigación por ende, es la música de las culturas indígenas de nuestro país. Las etnias estudiadas han sido los Atacameños en el norte de Chile divididas en dos áreas: Atacameña y Andina, los Mapuches del centro y en el sur los fueguinos o Kaweskar. Se estima que estos pueblos fueron los que tuvieron el mayor desarrollo musical en nuestro territorio. Es por esto que la música constituye una instancia de (re) conciliación entre la cultura chilena y la aborigen. Es el medio de expresión que encamina hacia una visión más empática, transparente y objetiva con lo *otro* (aborigen).

A principios de siglo XX en Chile la etnomusicología se encargó de identificar este patrimonio desconocido y segregado desde el tiempo de la conquista; se sistematizó y catalogó registros sonoros indígenas por parte de compositores pioneros como Carlos Lavín y Carlos Isamitt, que tuvieron la posibilidad de convivir con ellos, también compositores de la vanguardia de a mediados de siglo, continuaron la labor emprendida por sus predecesores como Pedro Humberto Allende, Roberto Falabella, Domingo Santa Cruz, Fernando García, Eduardo Cáceres, Gabriel Matthey, Rafael Díaz, Boris Alvarado, Felix Cardenas, René Silva, entre otros.

El tema de fondo del presente proyecto, consiste en intentar revalorar el patrimonio musical étnico, ligado a su contexto social y religioso. Luego de analizar el contexto cultural, se estudió la música como hecho independiente, desligado de su contexto espiritual y social, con el objeto de extraer pequeñas células rítmicas y melódicas, llamados estilemas musicales. Estos esquemas darán un entendimiento teórico musical de las posibilidades sonoras de cada instrumento y en conjunto con su todo musical.

Por lo tanto, la línea principal del presente Proyecto de Título está centrada en la creación de un repertorio de estilo contemporáneo libre, para piano preparado de nivel

técnico medio. Junto a esto, con el afán de establecer un imaginario cercano a las sonoridades indígenas, se pretende preparar el instrumento mediante objetos no musicales, tales como tornillos, cascabeles, cintas, monedas, gomas, maderas, etc.

En cuanto a la presentación de registros y transcripciones musicales investigadas, se optó por conservar el formato original de las fuentes de información.

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo General:

Componer un repertorio para piano preparado inspirado en raíces indígenas de nuestro país, a través de la identificación de elementos de sonoridad y musicales característico de las etnias consideradas.

1.1.2 Objetivos Específicos:

- Identificar estilemas característicos de los pueblos Atacameños, Mapuches y Fueguinos
- Analizar el patrimonio musical aborigen, ligado al contexto ritual y cultural
- Describir contexto histórico de corriente artística indigenista en Chile
- Identificar estilo, compositores y obras chilenas de influencia indígena
- Vincular sonoridades del imaginario indígena al piano preparado

1.2 Fundamentación

En una década en donde la globalización influye de manera determinante en los patrones culturales de la sociedad, emerge, en paralelo, la importancia de considerar los valores de la cultura propia, la tradición y las costumbres, con el propósito de mantener y promover la identidad nacional, como elemento de base para una mirada hacia el futuro.

En este contexto, la idea de revalorizar la música indígena surge por la escasa accesibilidad al conocimiento que existe sobre la música aborígen de nuestro país. A principios de siglo XX, se crea un movimiento cultural, político y etnográfico llamado Indigenismo, vinculado a la rama de la etnomusicología, que tiene por objeto principal revalorar la cultura indígena hacia la cultura chilena. Ésta iniciativa surge como respuesta al poco (re)conocimiento que tiene lo aborígen en nuestro país, como etnia ancestral. En este sentido, se tomará como muestra representativa del país el caso de los Alacalufes en el sur, los Mapuches en el centro y los Atacameños en el norte.

De lo anterior, surge la idea de realizar una investigación en torno a las etnias chilenas, sus principales características musicales o estilemas y relación social - religioso, y así generar un panorama estilístico de ciertos rasgos identitarios, que sirvan como eventual guía de desarrollo y creación para nuevas propuestas musicales indigenistas. Esto se verá reflejado en la creación de un repertorio usando estos estilemas citados.

En forma consecuente ésta investigación se orienta a la creación de un repertorio para piano preparado, incorporando objetos no musicales dentro del instrumento, para evocar sonoridades similares a las del imaginario aborígen, y así establecer un vínculo más próximo a las culturas.

2. Capítulo I: Antecedentes de los pueblos indígenas de Chile y su imaginario musical

2.1 Imaginario sonoro aborígen

Se entiende por imaginario a la construcción de un conjunto de conceptos musicales que pretenden dar cuenta de la identidad de una cultura determinada. El estudio del imaginario indígena nos lleva a entender sus formas de coexistir con la música y sus funciones sociales, entre otros elementos. Esta representación viene determinada por la performática musical originaria, es decir el conjunto de manifestaciones propias de una cultura en su contexto. Las condiciones de accesibilidad a estas fuentes son casi nulas, debido a que los registros sonoros son pocos y no suficientemente antiguos. Sin embargo las investigaciones emprendidas a principios de siglo por compositores chilenos generan un sustento en el cual se puede establecer un imaginario sonoro fidedigno de las culturas indígenas de Chile. (Díaz, 2008, pág. 67).

“[...] La información que se dispone de material es suficiente como para edificar una construcción más o menos mítica de un acervo musical que nos viene de muy lejos y cuya huella aún podemos distinguir gracias a las transcripciones de registros existentes, pese a que la fuente de origen se encuentra diezmada o ha dejado de existir.” (Díaz, 2012, pág. 32).

Por ende el investigador hoy en día se ve obligado a recrear un imaginario que se sostiene sobre las bases de registros sonoros y del propio contacto con los indígenas que aún conservan sus tradiciones. De ésta manera el estudio de la música indígena nos vincula no sólo con sus sonoridades, sino con el ser indígena mismo, con sus creencias, añoranzas, gustos, con su forma de percibir al mundo y a su entorno natural.

2.2 Estilema Musical:

Para determinar patrones musicales recurrentes en la performática indígena es necesario describir el concepto de estilema:

“Ente musical, que por su frecuente uso por parte de los compositores, puede ser considerado como un componente del estilo que caracteriza a un repertorio. Puede consistir en una configuración particular articulada en un parámetro musical; una sucesión de alturas; un acento obtenido con determinado timbre, un tipo de figuraciones

rítmicas emitidas por un instrumento en concreto, un ornamento vocal colocado en un punto particular de la macro estructura, etc.” (Díaz, 2008, pág. 66)

El estilema musical de las culturas indígenas da cuenta de un imaginario característico, propio de cada etnia. De ésta manera es posible acercarnos a las sonoridades aborígenes, pudiendo identificar elementos característicos de cada etnia, patrones comunes; por ejemplo el latido del corazón, el ritmo monótono, las notas repetidas. Las melodías hacen referencia a la naturaleza, al canto de los pájaros, al rugir de los animales, al sonido de los ríos y el mar, etc. Los estilemas son los recursos por los cuales los compositores doctos, sin adentrarse en la vida indígena como tal, pueden hacer referencia a este imaginario sonoro, utilizando elementos rítmicos y melódicos en sus composiciones. De esta manera a principios del siglo XX comienza una búsqueda de ésta otra música inspirada en la tierra y en los hombres, permitiendo así poder entender, respetar y valorar al indígena, sus creencias y su música.

2.3 Cultura Atacameña

En la zona norte de nuestro país se estableció el pueblo Atacameño, dentro de éste existen varias etnias de distintos lugares e influencias, pero aun así conservan rasgos en común. En ésta tesis nos referimos por Atacameños, a todas las etnias de la zona norte de Chile: Aymaras, Diaguitas e Incas. Estas culturas se caracterizan por poseer una extraordinaria adaptación a un medio ambiente extremadamente árido, desértico y de extrema altitud. Poseían una organización social de comunidades pequeñas, autónomas, aisladas, formadas por familias relacionadas por un linaje común.

[...]Descendientes de los antiguos incas, que hoy hablan español, quechua o aymará; de atacameños y de diaguitas, aún conservan restos perceptibles de sus culturas ancestrales, donde melodías y ritmos se han ido transmitiendo por tradición oral durante siglos.” (Valdés, 1979, pág. 17)

Ésta cultura prehispánica, se caracterizó por la construcción de sofisticadas fortificaciones, con la intención de resistir ataques de distintas culturas como diaguitas, incas y españoles; construyeron, influenciados por los incas, canales de regadío que hicieron posible la agricultura en el desierto; ganadería de camélidos, para la extracción de lana y transporte; la excelencia de arte y artesanía, etc. Su idioma, el Kunza, sólo se conserva en grupos reducidos.

A la llegada de los españoles los atacameños ocupaban gran parte del territorio norte de Chile, en la cual existían sofisticadas redes de comercio con las culturas aledañas. Pero en la irrupción española, su población descendió drásticamente por el desplazamiento de su hábitat y las enfermedades traídas de Europa.

Durante este periodo el pueblo atacameño sufrió un proceso de evangelización, en el cual se mezclaron performáticas cristianas y rituales prehispánicos, provenientes de las culturas quechuas, aymará, diaguitas entre otras, dan conjunto a una cultura rica en tradiciones, que perdura hasta nuestros tiempos.

“Por un fenómeno de aculturación, dentro de la cultura atacameña actual, subsisten núcleos básicos que denotan la continuidad de sus patrones tradicionales enmarcados en su propio sistema de creencias, cognición y simbolismo.” (Grebe M. E., 1998, pág. 46)

Estas creencias se ven reflejadas en la vida ritual desarrollada por los atacameños, regida por las estaciones de lluvia y verano. Determinan qué tipo de ritual se debe seguir, y por ende qué tipo de música se debía interpretar. En todas culturas paleo americanas, la vida religiosa y ceremonial estaba estrechamente ligada con la música, gran parte de sus ceremonias están ligadas a ritos aborígenes de origen prehispánico, tales como; el talatur, el cauzolor, enfloramiento del ganado, el culto a los abuelos, convido a la semilla, pachallamepe, vilancha y otros.

Samuel Claro Valdez en su libro “Oyendo a Chile”, divide musicalmente en tres grandes áreas el territorio atacameño:

“[...]El área andina, que comprende desde el límite norte con Perú y Bolivia hasta el pueblo de San Pedro de Atacama en Antofagasta; el área atacameña, que abarca desde el pueblo de San Pedro de Atacama hasta la ciudad de Copiapó, y el área hispano-diaguita, desde Copiapó hasta las provincias de Aconcagua y Valparaíso, inclusive.” (Valdés, 1979, pág. 22)

A continuación se estudiará la música del área atacameña y andina. De estas etnias existe la mayor cantidad de registros sonoros y transcripciones, de las cuales se pueden establecer imaginarios más cercanos a cada cultura. De la música atacameña se analizarán ritos netamente aborígenes o precolombinos, como el Talatur y el Convido a la semilla. Del área andina se estudiará la música religiosa de influencia católica y aymará.

2.3.1 Música del área Atacameña

Los sonidos de la música atacameña son parte de un sistema escalar llamado trifonía, dada por la estructura melódica que poseen sus cantos. Este sistema está compuesto por tres sonidos no temperados, contruidos sobre la finalis o eje tonal del sistema escalar, armónicamente no responden a ningún sistema occidental de organización tonal. El arpeggio se manifiesta por la ejecución sucesiva de tres sonidos, a distancia de intervalo de tercera y cuarta.

Se tiende a mantener sobre una nota, intercalando con ritmos más breves para que funcionen como anacrusas. El ámbito melódico atacameño es por lo general de quinta justa, pudiendo ampliarse a la novena. Como resultado de su estructura arpegiada, los intervalos predominantes son de tercera, cuarta y quinta. La organización formal es simple, por lo general se basa en la repetición variada de una misma frase melódica. El tempo generalmente es lento en los rituales y de una atemporalidad no determinada; en cambio en los carnavales el tempo es más movido, ágil y de duración restringida.

La interpretación vocal, tiene dos modalidades: el canto coral en unísono heterofónico, propio del ceremonial ritual indígena; y el canto solista propio del carnaval indo-hispánico. En ambos casos la música vocal se acompaña instrumentalmente, en el primer caso con instrumentos indígenas; y el segundo de origen hispánico. El acompañamiento instrumental de carácter ritual no interviene en el canto y su esquema es improvisado de acuerdo al momento de la ceremonia. En cambio en las coplas de carnaval, tienen un acompañamiento fijo y regular; en éste se ocupa la caja chayera como apoyo rítmico para encuadrar las coplas.

En la música ritual, generalmente el pututo o cuerno hace nota pedal, siguiendo o respondiendo a la voz principal, el clarín. Ésta música tiende a organizarse de manera ternaria compuesta, por tener cambios de agógica de forma binaria simple, mismo fenómeno es posible identificar en las demás culturas indígenas chilenas.

2.3.2 Instrumentos de la cultura Atacameña

Los instrumentos musicales de los pueblos del altiplano y pre cordillera eran esencialmente de caña, madera, hueso, piedra, arcilla y otros materiales que encontraban a su disposición. A través de esto, es posible clasificar los instrumentos según su origen, dispersión y función. Según su origen; en tiempos precolombinos los instrumentos más característicos son: el clarín atacameño, ocarinas, quenenas, sonajas, silbatos, campanas, tarcas, pututo, pinquillos, bombos. En tiempos de conquista se introduce la guitarra, guitarrón o rabel, arpa, violín principalmente.

El clarín es un aerófono similar a una trompeta natural, tubular, recta con embocadura, de aproximadamente 1.50 a 2 metros; se cubre con lana de diversos colores, y se toca en forma traveso-diagonal, el pututo es un cuerno de vaca ahuecado, la caja chayera de doble parche y una especie de cencerro o chamorro, constituido por campanitas metálicas que hoy se reemplazan por triángulos u otro objetos también metálicos.

Según su dispersión están los instrumentos del norte y los del sur, variando en materiales y registros sonoros, conservan similitud entre comunidades cercanas.

Según su uso los instrumentos cumplen funciones ceremoniales, religiosas, festivas, terapéuticas, de llamada, de iniciación, de enamoramiento, de caza, faena, cultivo etc.

2.3.3 Ceremonia del Agua

Las ceremonias o ritos más importantes para el indígena atacameño son el talatur y el convido a la semilla, las cuales se asocian respectivamente a la limpieza de las acequias o canales de agua, al riego de la tierra y a la siembra. La melodía del talatur, revive a la antigua cultura Kunza, se caracteriza por la organización trifónica, la cual personifica al agua y todos los elementos de la ceremonia del agua. (Díaz, 2012, pág. 55)

El agua es elemento principal para los atacameños, la gente manifiesta una profunda veneración por este elemento. El agua cae de las vertientes, originada de las montañas nevadas de la cordillera, sus sistemas de regadíos están dispuestos a base de sistema de regadío, estos a su vez determinan la fertilidad y productividad de la tierra, y de ella depende la supervivencia. *“No es extraño, entonces, que al agua se le asignen connotaciones mágicas o sobrenaturales.”* (Grebe C. A., pág. 26)

Según el cantal o sacerdote atacameño el agua es recibida gracias a la efectividad del ritual, el canto ritual se genera y es enseñado por el agua.

"Al escuchar en la noche, sentí cantar al agua y me sobrevino susto. Luego volví al pueblo, mientras la voz del agua me persiguió. Me enseñó encontrar la melodía justa para las palabras. En una sola noche aprendí todo lo que hay que saber... Este canto se originó en la humedad del agua. El agua lo cantó, del agua hay que aprenderlo" (Grebe C. A., pág. 26)

El talatur se celebra en fecha variable entre agosto y octubre en la localidad de San Pedro de Atacama, la misma estirpe y función tiene el cauzolor, ambos en propósito de la fertilidad de sus tierras, limpieza de canales etc. Aquí interviene el canto

masivo, acompañado del clarín, el pututo y el chamorro. En este ritual se puede apreciar con más claridad el fenómeno de la trifonía.

A continuación se expondrán los principales estilemas musicales usados por los atacameños, en rituales como el Talatur y el convido a la semilla.

Imagen N°1: Melodía para clarín, ritual talatur, Recopilado por María Ester Grebe.



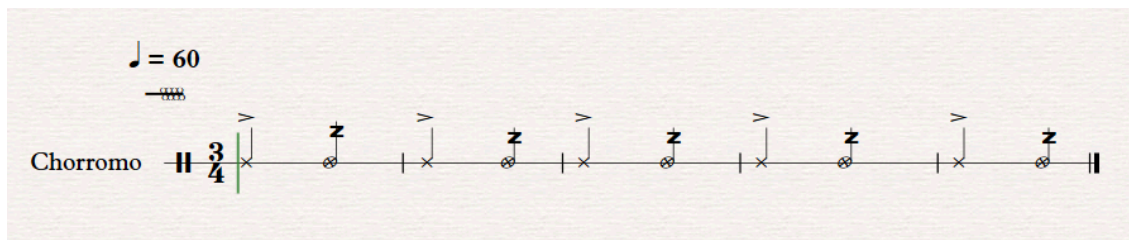
Imagen N°2: Talatur



Talatur, melodía para Clarín, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en Huasquiña, segunda región de Chile, en el 1994. Colección particular.

La melodía del ejemplo anterior circunda por la tonalidad de Sol mayor, pero en términos teóricos no posee tonalidad específica, el instrumento puede tocar otras notas pero se opta por estas tres, en la cual cualquiera de ellas puede ser la finalis. Es acompañado por el putu-putu o cuerno, el chamorro o sonajas y la voz. (Díaz, 2012, pág. 61)

Imagen N°3: Ritmo Sonaja – Chamorro



En este ejemplo se puede apreciar el carácter ondulante y de eterno retorno que posee este acompañamiento. Tiene un pulso ternario, el cual puede tornarse binario o unitario en momentos específicos.

Imagen N°4: Copla de Carnaval Atacameño, registrado por María Ester Grebe

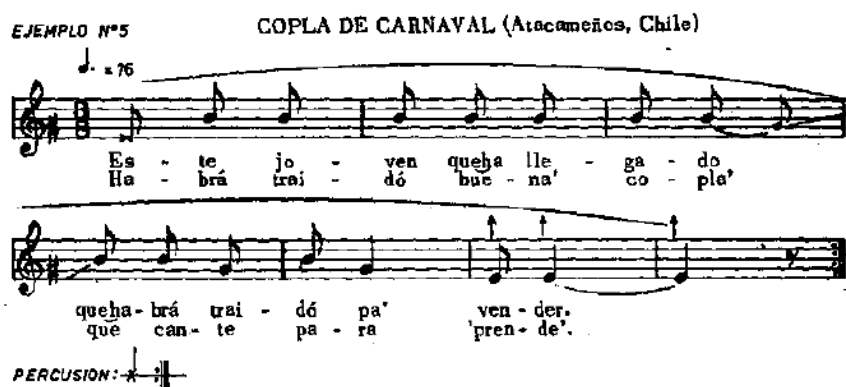


Imagen N°5: Despacho de Carnaval



Despacho del carnaval, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en Ayquina, segunda región de Chile, en el 2004. Colección particular

Esta obra se interpreta para finalizar la procesión atacameña, se puede apreciar una organización tonal trifónica: do, mi, sol, no temperados contruidos sobre una pulsación ternaria compuesta, la cual a menudo se torna binaria para establecer pausas o el final de una frase o verso. Se hace referencia aparentemente a un acorde de Do mayor no temperado, siendo este en un contexto modal y no tonal. “Existe un fenómeno de

engrosamiento o adelgazamiento de la textura del acorde a medida que transcurre el tiempo, El rango interválico de este acorde base, se modifica permanentemente, es decir, por momentos es un acorde “ancho” o a veces, “estrecho”, desde el punto de vista de la extensión acústica de sus notas extremas. Ésta plasticidad del rango interválico de la triada, hace de la música trifónica atacameña una música textural, basada en la armonía de timbres.” (Díaz, 2012, pág. 63)

“El carácter telúrico de ésta fiesta se manifiesta en especial durante la despedida y entierro del carnaval, fase final en la que interviene pujllay, símbolo del carnaval. Este se personifica ya sea en un muñeco o un hombre disfrazado de viejo andrajoso y pintarrajeado que recorre la aldea casa por casa montado en un burro y acompañado por una comparsa pidiendo dádivas, las cuales acumula en sus alforjas y bolsas” (Grebe C. A., pág. 34)

Cuando finaliza dicho paseo procesional, se procede a sepultar al muñeco pujllay junto al cual se depositan frutos y otros objetos simbólicos, invocándose a pachamama, la diosa principal.

2.3.4 Música del área Andina:

La cultura atacameña le da una singular importancia a la música, debido a que se trata de una práctica generalizada, habiendo familias completas dedicadas a este arte. Cada acontecimiento, al igual que las demás culturas, tiene su música, donde lo utilitario y festivo está íntimamente relacionado. Ceremonias como la Pacha Mama y Opachallampe son características en ésta área. También la influencia cristiana así como en la cultura atacameña determinó mucho las ceremonias y tienen como centro el culto principal a la Virgen María. De ésta manera se generan fiestas en honor a la virgen como: la Virgen de las Peñas, la fiesta de la Tirana etc.

“La Tirana es la festividad folclórica-religiosa más importante del norte grande. Religiosa porque se rinde culto a la Virgen del Carmen en su día, 16 de Julio, y folclórica por los elementos culturales que se emplean en su celebración, como la música, el canto, la danza, y la vestimenta, que tiene un carácter tradicional, transmitiéndose de generación en generación.” (Díaz, 2012, pág. 65)

El canto generalmente es al unísono, pero prima el canto colectivo responsorial; esto es, las melodías se van intercalando entre grupos o personas, produciendo preguntas y

respuestas durante las ceremonias. Se canta por lo general versos en cuartetos al unísono, durante las entradas, saludos, ofrendas, albas, auroras, despedidas y retiradas. La mujer ocupa un registro agudo característico dentro de la cultura. El ritmo es principalmente binario, con abundantes síncopas, donde el tambor es el encargado de mantener el pulso constante del corazón, sobre este se va improvisando esquemas rítmicos y melódicos.

La danza tiene vital importancia en éstas culturas, existiendo cofradías, sociedades o hermandades de bailes religiosos. Estos se preparan durante todo el año en honor a la Virgen o un santo en específico; se practica la cueca proveniente del sur, pero el huayno y el taquirari son comunes en todas las fiestas. Estas manifestaciones van acompañadas por tarcas, sikus, tambores, sonajas, y en la actualidad se ocupan instrumentos de bronce como trompetas, trombones y tubas, junto a un despliegue de instrumentos de percusión como bombos, cajas, platillos etc.

Los Bailes de la Tirana se pueden clasificar de acuerdo a su procedencia y antigüedad en dos grupos: los bailes antiguos, de antes de la Guerra del Pacífico, y los bailes modernos, que se han incorporado en las últimas cuatro décadas. Y en cuanto a la procedencia, es claro el fenómeno de transculturización que se forjó en este sector, por la influencia quechua, aymara y española.

“El pentafonismo se desvanece con la acción corrosiva del criollismo chileno y se alista entre nuestros valores vernáculos. De ésta manera, el repertorio de La Tirana presenta tres categorías: chileno neto, quechua o aymará chilenizados, e incaico o boliviano puros; es obvio advertir que solamente las dos primeras categorías deben interesarnos”. (Lavín, pág. 34)

Los Bailes Chinos corresponden al primer grupo de bailes antiguos, cofradía de raigambre minera, que en la fiesta de la Tirana aparecieron en 1907. Luego están los bailes de los Chunchos, de origen prehispánico, su vestimenta representa a los indígenas del sector de los Andes oriental. El baile de los Morenos danza de origen colonial, corresponde a los bailes modernos, junto con los Gitanos, los Pielas Rojas, las Diableadas llegadas de Oruro, Bolivia.

“Este se caracteriza por un tipo especial de modalidad, una que posee fuertes rasgos tonales, por las tácitas implicancias de tónica y quinto grado que posee la monodia del canto. Sin embargo, existe también una sonoridad modal por el casi ausente uso de la nota sensible.

En general, se alcanza la finalis sin mediar sensible, por grados conjuntos por encima de la tónica. También hay una fuerte tendencia a utilizar el sexto grado y el tercero, lo que le da al discurso una fuerte sonoridad modal.” (Díaz, 2012, pág. 67)

A continuación, dos transcripciones de bailes chinos, discurso de entrada y salida de la procesión, Los Morenos de la Tirana y Saltos de Chunchos.

Imagen N°6: Flautas Chinas

Flautas chinas para entrada y salida de procesión.

The image displays two systems of musical notation. The first system is for 'Flautas Chinas' and 'Tambores'. It begins with a tempo marking of 92. The flute part starts with a cluster of notes, indicated by a dashed line and the label '(8va) (cluster)'. The drum part follows with a binary rhythm. The second system is for 'Fl.' and 'Tamb.'. It also has a tempo of 92. The flute part features a melodic line with a '5' fingering and a '8va' marking. The drum part has a unitary rhythm.

Es posible apreciar en esta música el carácter disonante que poseen las flautas chinas, al principio un cluster formado por todas las flautas al unísono y un ritmo binario de corchea. Luego se intercalan formando un patrón parecido a la Pifülka Mapuche, en un intervalo de segunda mayor, es preciso aclarar que no todas las flautas tiene el mismo temperamento o afinación, por ende se genera una especie de cluster entre las parejas de flautas, el ritmo en este entonces es unitario marcando el uno y tres de cada tiempo.

Imagen N°7: Baile de los Morenos

Morenos, de la Tirana.

♩ = 92

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-3) features the Trompetas (Trumpets) with a melodic line in G major, 4/4 time, marked with a tempo of ♩ = 92. The Trombones (Trombones) are silent. The Cajas (Congas) and Bombos (Bongos) provide a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes. The second system (measures 4-6) shows the Trompetas with a more complex melodic line, including triplets and slurs. The Trombones enter in measure 5 with a bass line. The Cajas and Bombos continue their rhythmic pattern. The third system (measures 7-9) shows the Trompetas silent, while the Trombones play a melodic line. The Cajas and Bombos continue their rhythmic accompaniment.

Sin recopilador identificado, registro realizado en 1967 y depositado en el Archivo Sonoro del Museo de Arte Precolombino. Transcripción de René Silva.

En este baile es posible apreciar el carácter de danza que posee la pieza, el bombo con un pulso continuo, siempre presente el tiempo uno, las cajas por su parte entregan mas movilidad con un redoble en blanca y un figuración de galopa muy característico. La tonalidad es de Sol mayor, el dibujo melódico de la trompeta y el trombón es a modo de pregunta y respuesta, y la figuraciones características que se encuentran en la mayor parte de este tipo de bailes, son la de tresillo y síncopa.

Imagen N°8: Saltos de Chunchos

SALTOS DE CHUNCHOS
flautin, caja y bombo

Vivace

Anotado por el autor al conjunto
"Cruz del Calvario" (Alonso Gimenez)
director

Transcripción extraída de la Revista Musical Chilena, La Tirana Fiesta ritual de la provincia de Tarapacá, Carlos Lavín.

2.4 Cultura Mapuche

“Cuando las huestes del adelantado don Diego de Almagro penetraron en el valle de “Copayapo”, la música indígena resonaba en todo Chile. Cada acto público o religioso de la vida tribal, todas las ceremonias individuales, del nacimiento a la tumba, eran acompañadas por una danza, poesía o canción”. Éstas manifestaciones artísticas estaban íntimamente entrelazadas, por el cuanto, al decir de Ernesto Gosse, “la danza, la poesía y la música en los pueblos primitivos forman una unidad que solo puede descomponerse artificialmente”.

Al estudiar el aporte musical de los pueblos aborígenes, nos encontramos ante un problema insoluble: no podemos establecer el texto primitivo de sus danzas y canciones. Conocemos, si, gracias a la esforzada y meritoria labor de Carlos Lavín, Humberto Allende, Carlos Isamitt y el Padre Augusta, las tradiciones musicales del indio, pero esto no autoriza a identificar el pasado con el presente, aun admitiendo que sean los araucanos, los pueblos de la eterna prehistoria.

En vista de esta valla insalvable, debemos dirigir nuestra mirada a los instrumentos mismos como fuentes de información. El arte instrumental según el esquema evolutivo de Rowbotham, ha pasado por tres etapas: ciclo del tambor, ciclo de la flauta y ciclo de la lira. América había traspuesto ya las dos primeras etapas, pero no alcanzo a conocer los instrumentos de cuerda.” (Salas, 1941, pág. 1)

Desde Copiapó hasta Chiloé por el sur, y desde la costa hasta las pampas argentinas, existió el pueblo más numeroso e indomable de Chile: los Mapuches, que en mapudungun, quiere decir “gente de tierra”. Fueron un pueblo cazador, recolector, horticultor y pescador, poseían gran destreza en el arte de la guerra, practicaban el waikitun o arte marcial Mapuche, la danza y la música ligada a ritos. Dominaron gran parte del territorio chileno, pero a la llegada de los españoles se concentraron desde el río Biobío al sur.

Por tanto la música Mapuche no se puede desligar de sus creencias mitológicas, su medicina tradicional y su visión cosmológica. Sus sonoridades son de contexto ritual y espiritual. *Es una expresión del espíritu musicalizada*” (Díaz, 2012, pág. 85)

Es necesario dejar en claro que para la lengua y la cultura Mapuche los conceptos de música o instrumento musical, no existen dentro de su idiosincrasia. Para el indígena, lo que para nosotros es ruido, para ellos es parte de su contexto sonoro. En el caso de los Mapuches, el ruido tiene significado, está involucrado en su vida, lo marca una perspectiva diferente. Es por esto que es necesario analizar este fenómeno de forma aislada, sin los preceptos dictados por la música occidental.

La oralidad es el fenómeno por el cual las culturas logran preservar sus tradiciones; la oralidad asociado al canto o “ül” durante largo tiempo se constituyó en el único medio de comunicación presente en las culturas indígenas de nuestro país, siendo la forma por la cual las personas reproducían y transmitían su cultura, enseñanzas, consejos, experiencias, cuentos, sueños, etc.

Ül es un discurso poético expresado a través del canto, permite manifestar los sentimientos por parte de quienes lo cantan y transmitirlos emotivamente a quienes lo oyen. Es similar a la poesía, pero cuenta con una melodía que lo acompaña. (Villaruel N. C., 2011, pág. 36)

“El ülkantun es el arte de cantar. A quien desarrolla este arte se le llama ülkantufe. El objetivo del ül (canto) es múltiple en la cultura del pueblo Mapuche: expresar alegría, dolor, expresar la situación de un momento, los sentimientos en general. Todo ello se realiza creando el canto en el momento; es entonces una actividad improvisada sobre la base de ritmos y entonaciones que actúan como pauta, sobre los cuales se van improvisando las palabras. El objetivo del ülkantun es sensibilizar a la persona y por lo tanto se dirige al piwke (corazón). Es una verdadera creación poética vertida sobre una pauta musical impresa en la mente del “compositor”. (Villaruel N. C., 2011)

El ülkantu está presente en casi todo el contexto de la vida Mapuche, ligados a espacios sagrados que permitan intimidad, ya sea del hogar, familia, comunidad. Brota de manera espontánea y el oyente nunca sabe qué es lo que se irá a cantar, qué historia, enseñanza etc. Además de la intimidad del hogar, el ül surge en evento social y colectivo de la cultura, como por ejemplo, en los mingakos o fiesta para dar término a una siembra o

cosecha, el rukan o construcción de una vivienda, mafun o fiesta de casamiento, en la práctica del palin (deporte Mapuche), etc. (Villarroel N. C., 2011, pág. 49)

Es posible establecer varios tipos de cantos asociados a diferentes momentos y espacios. Por ejemplo cantos que acompañan el juego del palin, cantos que se desarrollan mientras se trabaja, cantos de amor, cantos de machis, cantos de enfermedades, cantos para dar consejos, cantos que relatan historias, cantos a la tierra, entre otros (Ibíd.). La inspiración para crear estos cantos, provienen directamente de la naturaleza, el Mapuche se inspira en los cantos de los pájaros, de los sapos, en el sonido del río, de la lluvia y los árboles. Por tanto es un reflejo de la naturaleza musicalizada en alabanza y regocijo.

“Al momento en que los sonidos comienzan a sonar, Gnenechen y los espíritus bajan a través de los sonidos a la ceremonia y se juntan con los cuatro vientos y todo el newen”. (Moebis, pág. 33)

En la música Mapuche, la machi era la líder de los eventos rituales, su importancia es clave para comenzar el trance chamánico y conexión con los espíritus. Era la persona encargada de curar enfermedades, adivinar cosas del presente y del futuro, calma las fuerzas adversas que producen los males, dar buena a venturanza en las guerras etc. De ésta manera la machi poseía la facultad de interpretar los instrumentos rituales, tales como el Kultrun y la Kawaskilla, ella determinaba los cambios de agógica, carácter etc.

A continuación dos transcripciones recogidas en la misma región por el misionero Felix José de Augusta: el canto de la machi es siempre la variación de un tema único y las palabras tiene la intención de consolar o reconfortar a los enfermos; y el canto guerrero, es un himno a Maripillán, divinidad victoriosa de los españoles; es un lamento desolado contra las crueldades de los europeos. (Lavín, 1967, pág. 59)

Imagen N° 10: Canto del Machi

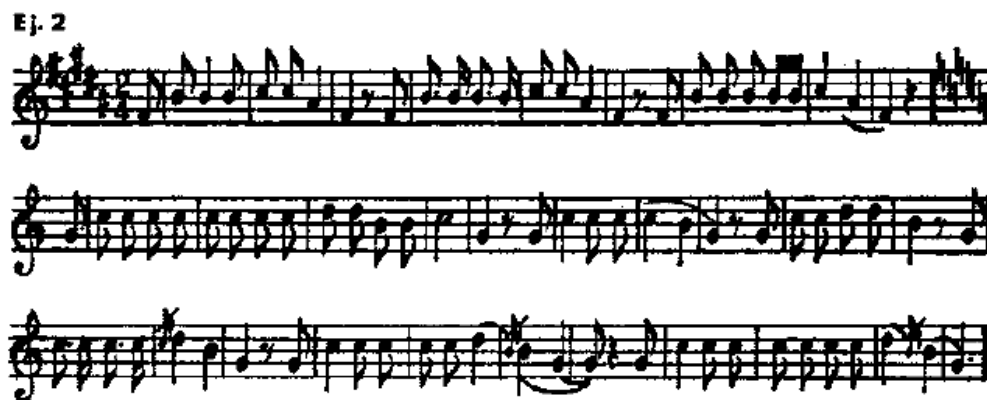


Imagen N° 11: Canto guerrero

Ej. 3 MUY MOVIDO

Mu-fu na mi Ka-pi-tán — Ma-ri-pi-lau, em? Ke-ca winkama

ilei mi na Wi-li-ce — me u; We lii na ma-pu "A-tai na ma -- pu"

Pi iau we llai wi — li-ce-yem mai — Auka no-ke - lu

El siguiente ejemplo es un canto para las machis difuntas: posee un carácter cíclico y pendular, el soporte rítmico del Kultrun no siempre tiene relación con la pulsación del canto mismo, ésta pulsación se regulariza en una subdivisión binaria simple, rigiendo en todas las partes de la polifonía. Éste representa para el Mapuche la estabilidad del flujo musical y se utiliza para frenar o detener un discurso. Para generar movimiento en la performática musical, la machi genera una pulsación ternaria compuesta, la cual es seguida por los demás instrumentos de la orquesta.

Imagen N° 12: Invocación Machis Difuntas

Ciclo 1 voz: nē-nei tu llai-mi mal pē — — — — — ;A! ad-kin - tu llai-mi mai pē - ñeñ

Ciclo 2 voz: ;A! a - we lu pu chi — — — — — an - ti - pu - -ma — — — — —

Ciclo 3 voz: ;A! a - we lu pu chi — — — — — an - ti - pu - -ma — — — — —

Ciclo 4 voz: ;A! a - we lu pu chi — — — — — an - ti - pu - -ma — — — — —

Invocación a las machis difuntas, fue recopilado y transcrito por María Ester Grebe en la novena región de Chile (1974). Re-transcripción por Rafael Díaz. Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Imagen N°13: Transcripción Canto de la Machi más acompañamiento rítmico de Kaskawilla

$\bullet = 116$
 a
 Voz
 Lie-lli-pu me-keé- yu ___ ¡Ne-yü-me- lén! ¡Ne-yü-me- lén!
 Kaskawilla

a'
 Voz
 An-chü-ma- llén ül- mén Ei - mi- lle- no - fel- ka
 kaskawilla

2.4.2 Ritual Nguillatun

El ritual Nguillatun es una de las ceremonias más importantes del pueblo Mapuche, se realiza cada cuatro años, año por medio o cada año dependiendo de la comunidad, también se realiza en ocasiones especiales ya sea por algún desastre natural, un sueño o una visión que indique la necesidad. Consiste en una rogativa comunitaria, para pedir bienestar general, tanto en el plano físico (salud, abundancia, trabajo) como para solicitar bienestar espiritual y armonía en la naturaleza. Esta ceremonia está a cargo de un líder ritual que puede ser un machi, persona que tiene un “don espiritual” que le permite comunicarse con el mundo divino del ser Mapuche (wenu mapu), lugar donde obtiene información y sabiduría para curar y sanar a las personas de los males y de las enfermedades, mediante un conocimiento ancestral de plantas medicinales y poderes espirituales que logran encontrar las causas de los males. Otro ritual de gran importancia es el Machitún o ritual de sanación y el Wetri Pantu o ceremonia de año nuevo Mapuche, celebrado cada 24 de junio.

2.4.3 Instrumentos musicales Mapuches

Los instrumentos Mapuches se clasifican en aerófonos: la Trutruka, el Ñolkiñ, el Pinkulwe, la Pifülka, la Corneta, Pitucahue y el Kullkull; cordófonos: está el Kunkulkawe o arco de una sola cuerda de crin; membranófonos: el Kultrun, Kultrunka; e idiófonos: el Juullu, la Wada, la Kaskawilla y el Trompe.

“El toque de los instrumentos se forma de algunos giros melódicos impuestos por hábitos, conservados y mantenidos por tradición. Estos giros se enlazan formando periodos y manteniendo como rasgo más saliente, el sentido rítmico, las notas de larga duración son extrañas a la música instrumental Mapuche.” (Samuel Claro Valdés, 1973, pág. 24)

La Trutruka es uno de los instrumentos más característicos de la cultura Mapuche, su sonoridad pastosa y fuerte, es posible escucharla desde kilómetros. Es fabricado de una vara de quila o coligüe chileno, encontrado en el sur de nuestro país, de unos 3 metros de largo, por 5 cm de ancho, terminando en un cuerno animal. La Trutruka es tocada en diversos ritos, como los Nguillatún, reuniones familiares, ceremonias fúnebres. Es un instrumento solista, no de carácter de acompañamiento, se encuentra en un registro de bajo-barítono, habiendo registros más bajos o agudos. Se usa en compañía del Kultrun, la Pifülka y la Kaskawilla.

“La melodía propia de este instrumento está formada por la repetición de una misma nota a la cual vuelve luego de giros melódicos que pueden apartarse hasta una sexta ascendente” (Samuel Claro Valdés, 1973, pág. 27)

Por su longitud y morfología, la Trutruka suele producir sonidos dentro de un registro determinado, como también ciertos ejes modales característicos. Dada las innumerables transcripciones que existen de toquidos de Trutruka, podemos identificar, que la nota eje tiende a ser un La₃ no temperado. La función que cumple es de sustento armónico comparable al contrabajo en una orquesta tradicional, pero con la diferencia que posee dibujos melódicos ricos en timbre e improvisación, los que acompañan y responden al canto de la machi. Por ende, puede afirmarse que ésta nota tiene un fuerte carácter identitario, dentro del imaginario Mapuche junto con su sonoridad y giros melódicos característicos.

Imagen N°14: Posible escala de Trutruka



Recopilador Ernesto González.

Imagen N°15: Melodía para Trutruka transcrito por Pedro Humberto Allende, en el año 1930



(Allende, 1930, pág. 84)

Imagen N° 16: Melodía para Trutruka, transcrito por Carlos Lavín.

Ej. 4



Imagen N° 17: Melodía para Trutruca o Ñolkiñ, transcrito por Carlos Lavín.



Imagen N°18: Trutruca de colihue, Archivo sonoro Facultad Artes U. Chile, transcrito por Rafael Díaz.



Es posible apreciar en los toques para Trutruca, el carácter modal de las piezas, la predominancia de permanecer sobre una nota eje, que a través de ella se generan saltos interválicos de tercera menor-mayor no temperado principalmente, pero también saltos de tritono, quintas justas, octavas y novenas. Otro rasgo característicos es un efecto de glissando y/o acciaccatura, que ocurre al principio o al final de cada toque, pasando por todo el espectro sonoro del instrumento hacia la octava o novena superior de la nota finalis.

El Ñolkin es una trompeta recta, de origen prehispánico, que proviene de una planta llamada del mismo nombre de las costas de la IX región, ahuecada por naturaleza, mide aproximadamente de uno a dos metros. En el extremo se le introduce un cuerno de vaca pequeño a modo de bocina o campana.

Este instrumento puede ser utilizado en la ceremonia Nguillatun, en el juego del Palin, o también como un instrumento solista en determinadas circunstancias. El dibujo melódico es similar al de la Trutruca, tiende a repetir la nota finalis, intercalando con intervalos de tercera, cuarta y quinta superior o inferior. Se considera como un hermano menor de la Trutruca, su registro corresponde al de soprano dentro del conjunto Mapuche.

“El lolquin (ñolkiñ) es también un instrumento solista. Los mocetones lo llevan consigo a algunas ceremonias, principalmente a los machihuen, baile de iniciación de una nueva machi y rewetun, plantación de la escala sagrada rehue frente a la casa de las machis.” (Isamitt, 1937)

El Kullkull, es un instrumentos post hipánico y tiene una función primordial: dar aviso de reuniones, problemas, festividades, oraciones. Su timbre es pastoso y de mucha fuerza, puede ser escuchado desde kilómetros por las otras tribus. Su dibujo melódico es simple, por la fisonomía del instrumento es capaz de producir una nota y su quinta superior, dependiendo del ejecutante.

Es confeccionado a partir de un cuerno de vaca, con un canal de insuflación lateral o terminal. Instrumento similar al Pututo, del norte del país y el arena andina, pero es fabricado de una concha de caracol grande.

La Pifülka o Pifilka es un instrumento fabricado de madera, piedra o hueso, similar a una flauta, pero en su embocadura posee uno o dos orificios de soplido, a distancia de una tercera menor no temperada y no posee orificios de digitación. Es parte importante dentro de los ritos Mapuches. Antiguamente era usado por los ayudantes del machi o yegülfe, pero hoy en día lo puede ocupar cualquier miembro de la comunidad. Se ocupaba en los rituales y en forma de llamada ante cualquier problema, como también actuaba como símbolo de guerra, en el cual los mismos indígenas ocupaban los huesos de sus enemigos para inspirarles miedo a través del sonido.

“[...] llegan otros a cortarle una pierna para hacer de la canilla una flauta descarnándola y abriéndola los agujeros en un momento... Los que cortaron las canillas y los brazos los descarnan en un momento y en estando el hueso limpio lo agujerean y hacen una flauta con que tocan alarma”. (Arce, 1984).

Posee una función rítmica, y usualmente se requiere de dos pifülkeros para generar un patrón continuo. En ceremonias de gran magnitud, se congregan varios ejecutantes de Pifülkas, los que se dividen en dos grupos que alternan, sin embargo la sonoridad resultante equivale a dos manchas sonoras alternantes, de un rico colorido tímbrico aleatorio. (Grebe M. E., 1974, pág. 75)

Imagen N° 19: Patrón característico de un par de Pifülkas

a) Patrón en 3/8: carácter sincopado



b) Patrón en 2/4

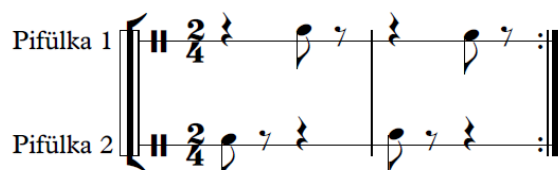


Imagen N°20: Pifülka pareada, Nguillatún



El Pinkulwe o también llamado Pito es un instrumentos que no participa de la música ritual Mapuche, pero si poseen una fuerte presencia en la vida cotidiana. El Pinkulwe es una flauta de caña de ejecución transversa, ambos poseen rasgos en común, poseen cuatro agujeros para digitar. Se interpreta de forma solista en situaciones cotidianas y tienen un sonido dulce similar al de una ocarina (flauta globular de cerámica, norte de Chile). Su característica principal es el rasgo modal o su sistema escalar, el cual tienden a ser más justo o temperados que los demás instrumentos, teniendo así una fuerte predominancia en los intervalos de tercera, cuarta, quinta y octava.

Imagen N° 21: Pinkulwe



Pinkulwe, fue recopilado por Rafael Díaz, en la localidad de Padre Las Casas, Temuco, novena región de Chile. 2006. Transcripción de Rafael Díaz.

Imagen N°22: Patron escalar de Pinkulwe proveniente de los bosques del río Toltén, afinación no temperada corresponde a La bemol mayor.

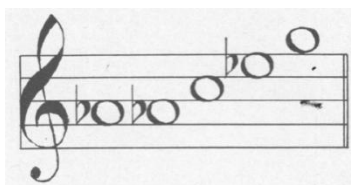


Imagen N° 23: Pinkulwe Chaf-chaftún



Pinkulwe Chaf-chaftún, fue recopilado y transcrito por Ernesto González, en la localidad de Kachim, novena región de Chile, en 1981. La ejecutante fue José Nieves Queupumil. Archivo de Música Tradicional Chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Imagen N°25: Sucesión de esquemas rítmicos en un Kultrun



Es posible identificar dos tipos de carácter en la estructura interna de la música y danza, en ésta subyacen dos tipos de percepciones temporales: una circular y otra pendular.

“La primera de ellas se exterioriza en la estructura cíclica reiterada de la melodía ritual y profana; y en los movimientos circulares –recurrentes alrededor de una efigie ritual- de las danzas ceremoniales. La segunda manifiesta su presencia en la pulsación de los acompañamientos instrumentales, en los cuales predominan persistentemente las dicotomías fuerte-débil, largo-corto y alto-bajo; y en los movimientos corporales pendulares -de izquierda hacia derecha o de atrás hacia adelante- de los danzarines e intérpretes instrumentales del kultrún y la pifülka.” (Grebe M. E., 1974, pág. 66)

Ésta dicotomía también se genera en el metro, pudiendo ser binario o ternario de forma fija o libre, pero también es posible identificarla en las músicas de metro irregular, los cuales pertenecen algún rito personal de machi imaginativa o a-culturada. (Grebe M. E., 1973, pág. 20)

Los cambios métricos indican una división o subdivisión de la canción o danza ritual, ligados al contenido poético del canto. Así mismo la alternancia entre metros binarios y ternarios favorece la variedad y contraste durante el ritual. Los metros irregulares generan inestabilidad y cierto letargo en el conjunto, denotan momentos de clímax en la

procesión, en donde cada personaje genera sus propios patrones improvisados alternando o agrupando los acentos de acuerdo a su sentir.

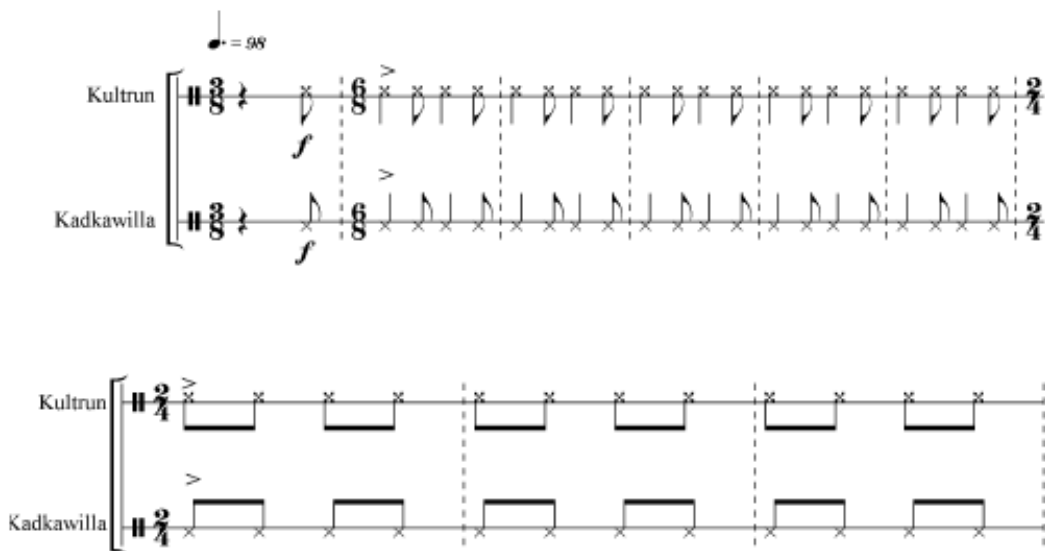
A continuación transcripciones de Carlos Isamitt, respecto a los metros irregulares del toque del Kultrun.

Imagen N°26: Esquemas de ritmos irregulares o compuestos.



Imagen N°27: Variación metro 6/8 a 2/4, pudiendo ser 3/8 a 2/2, dependiendo de la frase melódica o intención ritual.

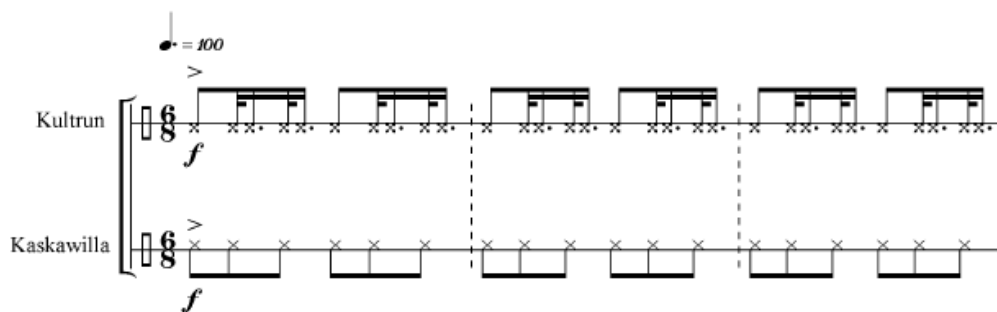
Ejecución de Kultrun y Kadkawilla



Ejecución de kultrun y kaskawilla, fue recopilado y transcrito por Ernesto González, en 1981. . Hilda Meliqueo. Collahue. Novena región de Chile. Archivo Sonoro de música tradicional chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Con respecto al tempo del Kultrun y en general de la procesión, es de 60 a 80 pulsaciones por minuto o PPM, pero dada la irregularidad métrica ésta puede variar muchas veces por factores extra musicales. El ámbito según María Ester Grebe varía entre los 45 a 160 ppm. Muchas veces las pulsaciones extremadamente rápidas son propias de episodios de trance extático de la machi y su desarrollo dramático; y a las pulsaciones lentas están relacionadas a toques de ritos funerarios y de lamento en general. (Grebe M. E., 1973, pág. 22)

Imagen N°28: Kultrun y Kaskawilla



Kultrun y kaskawilla. Recopilado y transcrito por Ernesto González en la Comunidad de Quetrahue, Comuna de Lumaco, Novena región de Chile. 1981. Machi Juana Raimán Cheuque. Archivo Sonoro de música tradicional chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

En el ejemplo anterior el Kultrun es interpretado por la machi con dos baquetas de Colihue para poder generar el patrón citado, usado para llegar al estado extático, el tempo suele aumentarse hasta 160 ppm, la Kaskawilla lleva un pulso ternario simple, a modo de acompañamiento al Kultrun.

El fraseo y articulación rítmica del Kultrun es amplia y rica en contrastes, las articulaciones más frecuentes son: normal, legato, staccato y legato-staccato. Éstas cambian de acuerdo a la intención y el contexto del ritual.

Imagen N°29:

Posibilidades Articulatorias del Kultrún



El Kultrun es un instrumento solista como también parte del conjunto musical Mapuche, es utilizado por la machi en rituales simples como el Pillatún (rito al rewe), el Pewutún (rito de diagnóstico enfermedades) en donde el Kultrun tiene una función acompañante del canto chamánico, junto con la Kaskawilla o Wada (especie de cascabel).

En contexto de conjunto en rituales grandes, suelen haber dos o más Kultrunes con sus machis más las Kaskawillas, los ayudantes o yegülfe con Pifülkas, Trutrukas, Cornetas y Ñolkiñes.

[...]”Cada especie instrumental posee una función definida, predominando en su desarrollo el empleo de técnicas de improvisación basadas en conocidos esquemas fijos. Así el Kultrun tiene a su cargo la mantención del pulso básico y la elaboración rítmica, al mismo tiempo que acompaña al canto de la machi. Tiene a su cargo marcar la iniciación y conclusión de las diversas etapas del ritual. La Pifilka, Kaskawilla y Wada efectúan doblajes rítmicos. Y la Trutruka, Corneta y Ñolkiñ poseen funciones improvisatorias de acuerdo a esquemas melódicos que le son propios a cada uno de ellos; sus entradas son esporádicas y están determinadas tanto por la evolución de la ceremonia como por los problemas de respiración y necesidades de reposo de sus intérpretes.” (Grebe M. E., 1973, pág. 24)

Se puede concluir que el Kultrun tiene un rol protagónico dentro de la música ceremonial Mapuche, entregando al grupo una base de sustento rítmico, como también un rol espiritual, desde tiempo remotos los conocimientos de la naturaleza se ven reflejados en este instrumento sagrado, en éste se representa toda la cosmovisión Mapuche, en su cruz se encuentran los cuatro puntos cardinales, como también las estaciones del año. De ésta manera cumple una función medular en la cultura Mapuche.

2.5 Cultura de los Fueguinos: Onas, Yaganes, Alacalufes, Aonikenk y Selk-nam:

Estos pueblos indígenas de la zona austral de Chile, se caracterizan principalmente por ser nómades y canoeros, dedicados a la pesca y a la recolección. El estudio musicológico de estas etnias tiene vital importancia para generar un contexto histórico de sus respectivas culturas, y de ésta manera poder desprender elementos fundantes de sus costumbres y creencias.

El proceso de extinción acelerada por causa de matanzas indiscriminadas, de parte de criollos y europeos, así como de enfermedades, unido a la no valoración de sus espacios físicos como ancestrales, ha generado una extinción inevitable de estas etnias.

Este hecho paradigmático requiere de preocupación especial, en términos de la preservación y revaloración de sus culturas. Por lo anterior, se ha dificultado la tarea de los musicólogos en reconstruir este imaginario indígena. Existen registros sonoros de 1907 por el coronel C. Wellington Furlong; 1923-1924 por Martin Gusinde y Wilhelm Koppers, grabaciones de canciones de los onas argentinos efectuadas por el paleontólogo Rodolfo Casamiquela en 1966 y en 1971 por María Ester Grebe.

La música de los pueblos fueguinos posee dos tipos de repertorio: de carácter religioso vinculado a ceremonias rituales, y de carácter profano imitativo, este último, aún vigente en sus actividades cotidianas.

En las ceremonias, se destacan los ritos mortuorios e iniciáticos.

“En los ritos mortuorios, los indígenas ejecutaban golpes percutidos con bastones que acompañaban a sus gritos rituales. Sin embargo, el rito principal era el de iniciación, en el cual el canto y la danza desempeñaban una función comunicativa relevante. Después de la ejecución de cánticos preparatorios, los candidatos a la iniciación aprendían y entonaban la “canción de la ballena”, la cual constituía un eje de gravitación ritual. A continuación, se interpretaban cantos nocturnos alusivos a los animales y pájaros.” (Bird, 1946, pág. 55)

Por su parte, el repertorio musical profano aparece íntimamente ligado a las actividades cotidianas de trabajo; a su íntimo contacto con la naturaleza, la flora y fauna de los archipiélagos. Otro grupo importante de cantos lo constituyen aquellos de origen onomatopéyico, que se refiere a la imitación de diversos pájaros y animales, los cuales, en la antigüedad eran acompañados por mímica y pantomima. Dichos cantos poseían un valor utilitario por servir al cazador para atraer a su presa.

Principalmente los estilemas a considerar están relacionados con el canto, los que carecen de acompañamiento; de esto se podría inferir que los fueguinos carecen de instrumentos, por su condición nómada y carencia de elementos de construcción duraderos, como aerófonos de hueso de pájaro, idiófonos percutidos como bastones hechos de troncos ahuecados, sonajas de piedras contenidas con cueros y sonajas de conchas afiladas, ramas y

palos (Díaz, 2012, pág. 97). Por lo tanto, los registros obtenidos están focalizados al canto y a la poesía.

Como primer registro se analizará el canto largo “Tchoaiai”, registrado por Rafael Díaz, en la localidad de Pto. Edén, onceava región de Chile en 1992.

Imagen N° 30:

*Tchoaiai*¹⁹¹ |

♩ = 52

mp < *mf* > *p*

mp

aa - i - ich tcho - a - i - a - i tav ti - a te - o - a - cha kav

mf < *p*

mp

aa - i - ich tcho - a - i - a - i tav ti - a te - o - a - cha kav


mp > *f* > *mp*

tchi - a nai - e - a - i - i tav tchi - a nai - e - a - i - i

Es un canto monótono, el cual posee una nota pedal, repetida al unísono, agrupada de manera ternaria o binaria, dependiendo del momento del ritual. Se tiende a mantener la secuencia del canto, generando una coordinación compuesta por frases breves y largas con reposos entre cada frase. El texto habla de la desolación que impone el paisaje al cuerpo, el viento helado y la promesa de un día frío. La temática llama la atención, dado que el frío nunca fue para el Kaweskar una situación de la cual preocuparse. La técnica de canto es de hablar-cantado, parecido a la poesía o la declamación, incluye vibratos oscilantes, notas microtonales y una temporalidad circular de eterno retorno. (Díaz, Cultura originaria y música chilena de arte: hacia un imaginario de identidad, 2012, pág. 100)

Imagen N° 31:

*Arrojeo*¹⁹³.



Musical notation for 'Arrojeo' (193). The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 76. The dynamic is *mf*. The melody consists of a series of eighth notes with a dotted quarter note, grouped by a slur. The lyrics are: A- rro- jë- o ën ha rro- jë- o A- rro- jë- o ën ha- rro- 8ªbaja---siempre



Musical notation for the phrase 'jë- o'. It shows a single eighth note followed by a dotted quarter note, both beamed together.

Arrojeo, fue grabado y transcrito por Rafael Díaz, en la localidad de Pto. Edén, onceava región de Chile, en 1992. Colección particular!

Imagen N°32:



Musical notation for the phrase 'ië ië ië'. It shows three eighth notes beamed together, with a tempo marking of quarter note = 116 and a dynamic of *mf*.

Respecto a la temporalidad del eterno retorno, se hace referencia a esta célula melódica la cual funciona como motivo que circunda durante toda la obra, pero con la característica de no reposo en el punto en que ésta se repite, desplazando el punto de la finalis a unos pulsos más adelante. De modo de no acentuar el punto inicial de la secuencia. Cuando se llega a otra célula no se generan cortes en el discurso dando un efecto de circularidad en la melodía.

3. Capítulo II: Música Chilena de arte con influencia indígena

3.1 Indigenismo artístico: evolución desde principios del siglo XX

Este movimiento es una corriente cultural, política y antropológica concentrada en el estudio y valoración de las culturas indígenas de América latina. Hace varios siglos que el concepto de indigenismo surge como problemática social y política, pero encaminados hacia el siglo XX es donde surge con mayor fuerza, con sentimiento profundo, hacia el redescubrimiento del hombre auténtico. Esto representó una afirmación de lo autóctono frente a lo extranjero, la búsqueda de expresiones populares locales y ancestrales, dio espacio al indígena y a su entorno social argumentos de reivindicación.

El indigenismo es una corriente de pensamiento que se compone en su mayoría por gente que no es indígena, gran parte de ellos está compuesta por artistas criollos interesados en divulgar el mensaje. En el ámbito musical y especialmente en Chile, el indigenismo no está considerado de manera generalizada, como movimiento artístico dentro de los estudios formales de la historia de Chile. En la década de 1920, surge una corriente de músicos y artistas que intentan plasmar estos ideales en la gente común. Estos autores logran identificar, catalogar, y revalorar la cultura indígena de Chile.

En principio se manifestó como una mirada académica hacia lo indígena, utilizando procedimientos de la armonía tradicional, superponiendo cantos o pequeños giros melódicos característicos de la música indígena. Luego, junto con Carlos Lavín, Isamitt, Pedro Humberto Allende, autores provenientes de la academia, se desarrolló una nueva etapa de entendimiento desde el interior de lo indígena hacia el mundo docto; en las cuales las temáticas, las melodías, los ritmos son utilizados como elementos medulares en las composiciones. En la década de los 50` se incorporan técnicas dodecafónicas, serialistas y atonales, para finalizar hoy en día en una práctica libre contemporánea.

Salas Viu, describe al indigenismo como “*el maridaje entre creación musical y música aborígen*” (Viu, 1966, pág. 19). El contexto musical del indigenismo, se entiende como una unión entre las formas de composición tradicional y contemporánea, en contacto con el imaginario indígena, rescatando los entes musicales fundantes de la cultura aborígen, como es su lengua, tradiciones, ritos, etc.

Hoy en día, con la apropiación de las tierras indígenas junto al fenómeno de la globalización, se hace más difícil identificar un imaginario indígena claro y conciso. Los indígenas contemporáneos viven insertos en nuestra sociedad, por lo que sus tradiciones se han visto desplazadas. Sin embargo, a principios del siglo XX, los indígenas vivían en reducciones aisladas, de esta manera sus tradiciones se conservaban de manera intacta, por

lo que las investigaciones musicológicas y etnográficas por parte de compositores se vieron facilitadas.

La fuerte influencia de los pueblos originarios en la cultura criolla, está generando nuevas formas artísticas presentes en el patrimonio musical de nuestro país, debido a que en la actualidad la información se masifica con rapidez, resultando una sociedad sobre informada, existiendo hoy en día más personas que acogen este arte musical de raíz e intentan revalorar el panorama de las culturas originarias.

Juan Pablo González señala:

“mediante un proceso de civilización evidente a partir de comienzos del presente siglo, el chileno ha querido hacer suyos elementos musicales Mapuches. Ésta criollización ha sido producto de la incorporación de rasgos melódicos, modales, rítmicos e instrumentales Mapuche a la ópera, canción y baile popular, danza, música de cámara, sinfónica o incidental chilena”. (Gonzalez, 1993, pág. 80)

3.2 Compositores Chilenos de influencia Indígena

En este capítulo se estudiarán dos compositores de principio de siglo XX considerados como precursores del movimiento indigenista: Carlos Lavín y Carlos Isamitt. Posteriormente se analizará el caso de Eduardo Cáceres, compositor chileno, que proviene de la academia docta, al igual que Lavín e Isamitt, pero con un estilo diferente a la hora de enfrentar el imaginario indígena. Junto a él, se encuentra Rafael Díaz, Carlos Zamora, Guillermo Rifo, Fernando García, Cristian López, entre otros, considerados como la nueva escuela de la música de influencia indígena en Chile.

3.2.1 Carlos Lavín

Nace en Santiago de Chile en 1883, finalizando la Guerra del Pacífico, y fallece en Barcelona España 1962. Carlos Lavín músico autodidacta, fue uno de los primeros en Chile; en cultivar la labor creativa y la investigación musicológica, relacionado con los pueblos originarios. Se estima que su primer acercamiento fue netamente estético y luego al involucrase más profundamente con la música Mapuche, deriva su afán musicológico, por la necesidad de sistematizar, catalogar e interpretar todos los registros que existían a su alcance. De ésta manera generó un vasto repertorio de composiciones para piano solo, para voz, clarinete, suites sinfónicas y diversas publicaciones sobre el folklor y sobre la musicología comparada.

La primera publicación escrita data de 1907, gracias al Padre Félix de Augusta, misionero alemán quien describe en sus escritos costumbres y música Mapuches, como también registró cantos indígenas en cilindros de cera, los cuales fueron emitidos y guardados en los fonógrafos de la Universidad de Berlín, donde iría un día Carlos Lavín desde Chile a conocerlos y estudiarlos. *“El padre Félix llevaba recogidos y anotados, en su texto y su música, un buen número de canciones y danzas araucanas”*. (Viu, 1967, pág. 9) Junto con los escritos de Tomas Guevara “Historia de los Araucanos”, mezclado con los prejuicios sociales y el desamparo de las instituciones de cultura en Chile, Lavín comienza una laboriosa tarea como etnomusicólogo de las culturas indígenas de Chile. Cuando recién comenzaba su estudio sólo existían las grabaciones del Padre Félix y algunos registros de investigadores norteamericanos sobre los onas y patagones, por lo cual se vio en la necesidad de viajar al sur, a la región de Lanco, entre Temuco y Valdivia, para encontrarse directamente con la fuente de sus pretensiones. A la vuelta a Santiago agotó la escasa bibliografía existente sobre la cultura Mapuche en el Archivo Histórico Nacional y en la Biblioteca Nacional, generando así un imaginario claro de las culturas. De ésta manera entre 1910 y 1920, Lavín comienza a destacarse a nivel nacional por dos aspectos: uno por el conocimiento y divulgación de las corrientes más avanzadas de las músicas ligadas al Impresionismo de Claude Debussy; y segundo por el estudio científico, la divulgación constante, de la música ancestral chilena, más específicamente la de los Mapuches. (Viu, 1967, pág. 9)

En 1922 como estímulo por sus obras folklóricas y especialmente por la música indígena, el gobierno de Chile le pensionó durante doce años (1922-1934) para ampliar sus trabajos en Europa. Visitó Francia, España, Alemania, Rumania y Grecia. Siguió cursos de Etnografía y Folklor del profesor Mauss en la Sorbona de París y los del profesor Erich Ven Horbonstel en la Universidad de Berlín. Gracias a este último Lavín en los años 1928 – 1932, tuvo acceso a un archivo fonográfico extenso de más de 16.000 cilindros con

ejemplos de música autóctona de Japón, la India, Turquía, Arabia, Túnez, Madagascar, Indonesia, América del Norte, Central y Sur.

“La parte araucana en aquellos cilindros de música aborigen de todo el mundo era la colección más amplia y casi única que entonces existía. A ella consagró Carlos Lavín el principal de sus esfuerzos. Estudió ésta música en sí misma, en sus raíces y desarrolló, como en sus posibles conexiones, en cuanto a lenguaje o sistema musical, con otras primitivas de América y de fuera de América. Aunque este último aspecto de su labor le llevara a deducciones un tanto arriesgadas, el mérito de lanzarse en ellas y lo mucho obtenido con ellas nadie podrá desconocerlo.” (Viu, 1967, pág. 12)

En su retorno a Chile, 1945 Lavín fue encargado de la formación del Archivo Folklórico de la Dirección de Informaciones y Cultura del Ministerio del Interior. Formando así en 1947 el Instituto de Investigaciones Musicales. Finalmente el instituto pasa a manos de la Universidad de Chile, en él continuó hasta su jubilación en 1958.

Sus trabajos investigativos de mayor importancia respecto al norte del país son: “La Candelaria”, “La Tirana”, “Andacollo”, “La fiesta del Niño Jesus de Sotaqui”. Otras relacionadas con los indígenas: “La instrumentación de nuestra música nativa” (Revista Radiomanía, Stgo, 1944), “El arte musical chileno y sus reservas” (Revista Zig-Zag, 1946), los libros “Chile, tierra y destino” (Exit, 1947) y la Chimba (Zig-Zag, 1947), “La música de América Latina”, La Música de los Araucanos” (1925), “El cromatismo en la música indígena suramericana”, “Música de las Américas” (1929) (Viu, 1967)

El catálogo de obras musicales de Carlos Lavín se puede separar en dos grupos, uno inspirado en el imaginario indígena, músicas, leyendas o mitos tradicionales chilenos, especialmente Mapuches, y otro de carácter universal.

Grupo de influencia indígena:

Para orquesta:

- *Quiray*, Suite de Ballet sobre motivos atacameños
- *Fiesta Araucana*. París 1932. Con tres motivos íntimamente enlazados: Tintineo, Parlamento y Tumulto, única copia reducción para piano solo

Para solos y orquesta:

- *Lamentaciones Huilliches*, para soprano y pequeña orquesta

Para Instrumentos solistas y conjuntos de cámara:

- *Cantos de la Mahuida* (cantos de la selva), para soprano, clarinete y piano
- *Cadencias Tehuelches*, para violín solo y piano

Para Piano solo:

- *El lago sagrado*
- *La isla de los muertos*
- *Las misiones*
- *Suite Andina*, compuesta en tres partes: El alba, La siesta y Paisaje Lunar, (1929)
- *Mitos Araucanos*, dividida en cuatro partes: “El Trucao”, “El Huallipen”, “El Guirivilo”, “El Lampalagua” (1929)
- *Estampas pueblerinas*, con el subtítulo “Cogollo” (1930)
- *Fiesta Araucana*, reducción para piano. (1932)

Segundo grupo, composiciones de carácter Universal:

Para orquesta:

- *Otoñales*, suite de Ballet

Instrumentos varios:

- *Albada y cantar*, para sexteto cuerdas
- *Tres preludios*, para dos violines
- *Álbum oriental*, para violín solo

Para piano solo:

- *Impresiones del bosque* (1903)
- *En el mar* (1912)
- *Las horas* (1915)
- *Tríptica* (1917)
- *La procesión flotante* (para dos pianos)
- *Noches de la Bonanova*
- *Suite de Nuit d'espoir*, Nuite de frayeur, Nuite de folie (1932)

Del catálogo expuesto por Jorge Urrutia Blondel, en su publicación llamada “Carlos Lavín, compositor” de la Revista Musical Chilena, es posible inferir que existe un predominio por las composiciones con alusión a tradiciones indígenas o folklóricas, siendo las primeras de su mayor preferencia. Es considerado como un “músico de la tierra”, en el cual sus viajes en el territorio chileno dieron fuerza al conocimiento en la materia.

A continuación se mostrarán ejemplos de alusión al imaginario indígena en las composiciones de Carlos Lavín.

Imagen N°33: Suite Andina, compuesta alrededor de 1929, Francia

SUITE ANDINE

Carlos LAVIN

1. L'AUBE

Assez lent $\text{♩} = 60$

PIANO

f *en retenant toujours*

laissez vibrer **Plus animé $\text{♩} = 80$**

ff *p*

mf *cres*

tr. *cen*

Copyright 1929 by Editions Max Eschig, 48 rue de Rome, Paris.
 Copyright 1929 assigned to Associated Music Publishers Inc. New York.
 EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris M. E. 2477

TOUS DROITS D'EXECUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION
 ET D'ARRANGEMENTS RESERVÉS POUR TOUS PAYS
 Y COMPRIS LA SUEDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

En ésta suite se puede identificar elementos de estilo impresionista: por la conformación en racimo de los acordes, la cual genera colores característicos en las piezas, la suspensión de la cuarta prescindiendo de la tercera, genera un carácter “flotante”, de ambigüedad en la tonalidad (menor/mayor). Ésta obra en particular, parte con una breve introducción con acordes en bloque en aires impresionistas, diatónica descendente en 3/4, la melodía da asentamiento en el tono y genera intriga, luego en el compás siete comienza la exposición del tema en 6/8: posee un dibujo melódico de notas largas imitando al ñolkin o trompeta aguda Mapuche, luego una sucesión de trinos imitando pájaros o algún tamboril, la interválica de segunda, tercera, cuarta son característicos en la pieza, como también en la música Mapuche. Se podría estimar que el acompañamiento es puramente indígena, un motivo repetitivo de intervalos cerrado en tono menor, superpuesto por una melodía simple en la escala de Do menor melódico.

El título revela la intención que Carlos Lavín intentó crear en la obra: “L’aube” o Amanecer y la dinámica “Assezlent” quiere decir suficientemente lento, en negra 60 ppm, generan una sensación de letargo, somnolencia, sueño, quietud, calma y la exposición del tema en negra con punto 80 ppm, dan más ritmo a este motivo.

Imagen N°34: La siesta, segundo movimiento.

2. LA SIESTE

Carlos LAVIN

Très lent ♩ = 58

PIANO

p langoureusement *mf* *p*

(comme une guitare, au loin)

mf *p* *f* *p* *f*

Un peu retenu

ff *p* *pp* *p*

Au mouvt

ppp *p*

La segunda obra alude a elementos característicos mencionados anteriormente, la conformación de acordes cerrados y cuartales, un acompañamiento repetitivo y lento. Teóricamente la pieza se encuentra en La bemol mayor, pero posee movimientos cromáticos directos, en el compás quinto minoriza para comenzar un pequeño interludio, compás seis “un peu retenu” o un poco retenido, en do menor melódico y luego compás siete circunda por la escala de tonos enteros, muy usada por Claude Debussy. Lo característico son los cambios de metros que existen dentro de la obra, 2/2 a 4/2 sucesivamente y en el clímax, compás catorce resuelve y crea una ascensión cromática en el bajo en un metro compuesto de 7/2, propio de la música Mapuche (ejemplo n°34b), en este caso surge para dar una sensación de no resolver o de eterno retorno.

El contraste entre las dinámicas hace alusión a las obras de Erik Satie. En el primer compás Carlos Lavín cita *p* de piano y al lado “Langouresment” que quiere decir “lánguidamente”, melancólico, lento o abatido. En el acompañamiento de la mano izquierda, expone “comme une guitare, au loin” o como una guitarra a la distancia, de ésta manera intenta crear en el intérprete una alusión más certera a su imaginario.

Imagen n°34b: Cambio metro, clímax.



El siguiente ejemplo corresponde a la obra “Mythes Araucans” compuesta en 1926, divide en cuatro partes, o cuatro mitos del imaginario indígena: El Trucao, el Huallipen, el Guirivilo y el Lampalagua. En crítica de Jorge Urrutia Blondel, musicólogo y compositor chileno: “[...] aquí el piano solo no bastaba para la evocación diferenciada de cada magnífico monstruo mítico, cuya individualización solo era posible en un plano desoladoramente objetivo”. (Blondel, pág. 71)

En este sentido analizaremos la segunda parte de la obra llamada “Huallipén”, este monstruo sería un animal fantasma, deforme e híbrido: anfibio con cuerpo de oveja y cabeza de ternero. Viviría a la orilla de ríos, lagos o junto al mar, es fuerte, atrevido y huraño. Es considerado un animal de mala suerte, ya que deja en cinta a las hembras del ganado, porque son todos macho, esto trae consecuencias devastadoras porque todos los críos saldrían machos y con deformidades. Si una mujer embarazada se escuchase el gruñido, similar a un puma, o viera a ésta criatura tendría sus hijos con deformidades.

2. EL HUALLIPEN

The musical score is for a piano piece titled "El Huallipén". It is divided into three distinct sections, each consisting of three measures. The first section, "Assez lent 92", is marked "PIANO" and "f très lié avec une expression féline", with dynamics ranging from *f* to *ff*. The second section, "Beaucoup plus animé 116", is marked "mf capricieux" and "mf". The third section, "en animant toujours", is marked "p" and "mf". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Esta obra es de corta duración con tres momentos de tres compases cada uno y con diferentes dinámicas y cambios de agógica. Parte en forte y al lado expone “estrechamente vinculado con la expresión de un felino”, intentando evocar el carácter del monstruo. El dibujo melódico es simple, posee notas repetidas y una interválica de segundas, cuartas y séptimas, características del toque de Trutruka, las acciaccaturas generan una idea más cantábil y al mismo tiempo dan tensión y carácter a la pieza. El acompañamiento tiene una interválica vertical de tritono, con un dibujo descendente y cromático, generando aún más tensión en la pieza, el ritmo se asemeja al toque del Kultrun. Finaliza re exponiendo los tres primeros compases.

3.2.2 Carlos Isamitt

Carlos Isamitt Alarcón fue compositor, profesor, musicólogo y pintor. Su fecha de nacimiento no es exacta, se estima que fue alrededor de marzo del 1885 en Rengo y fallece en Santiago el 2 de julio de 1974. Obtuvo Premio Nacional de Arte, mención música en 1965. A la edad de 5 años inicia sus estudios musicales, por medio del violín en 1892. Desde muy temprana edad destacó una clara vocación por la pedagogía y una vez establecido en Santiago entra a la Escuela Normal de Profesores José Abelardo Núñez donde se titula como profesor a los 16 años. Luego perfecciona sus estudios de armonía y composición con el maestro Domingo Brescia y Pedro Humberto Allende en el Conservatorio Nacional, quien sería luego su mayor influencia.

Paralelamente estudia pintura con el maestro Pedro Lira, quien le entrega todos los recursos técnicos para su desarrollo, obtiene su primer reconocimiento en 1917, Medalla de Oro del Salón Oficial del Museo de Bellas Artes, con su obra “Amanecer en el lago Llanquihue”.

Un hecho particular que marcó la vida e influencia de Isamitt, fue entre 1924 y 1927, en los cuales el Gobierno de Chile lo comisionó ante congresos en París, donde estudió específicamente la cultura popular de Polonia, Austria, Italia, España, Alemania y Bélgica. Fue en Francia donde conoce a Carlos Lavín, compatriota chileno, quien lo influencia en el rescate, revaloración y difusión del mundo indígena.

En 1928 de vuelta en Chile, fue nombrado Director del Museo de Bellas Artes, en donde crea una Escuela de Artes para jóvenes de escasos recursos. Crea el Museo de Arte de Talca. Años más tarde entre 1931 y 1937 emprende viajes al sur de Chile, motivado por Lavín en busca de esos referentes sonoros perdidos u olvidados. (Winston Moya Cortez, 2007, pág. 39)

En tiempos de Carlos Isamitt, el indígena todavía vivía en reducciones divididas por el Gobierno de Chile, por lo tanto de cierta manera las tradiciones se pudieron mantener prácticamente intactas, a diferencia de hoy en día, por la pérdida de sus terrenos ancestrales no conservan todas sus tradiciones. El interés por la música Mapuche en Isamitt se despertó en su viaje a Europa influenciados por los trabajos de Lavín y Pedro Humberto Allende. Es aquí donde dedicó largos años de su vida al estudio de la cultura aprendiendo sus costumbres y su lengua. Relata el mismo:

“Siete años consecutivos viví entre los araucanos. Durante siete meses del año realizaba trabajos de campo, estudiaba el idioma y entabla amistad con los araucanos.”
(Díaz, 2012, pág. 115)

En consecuencia, desempeñó una notable producción de material musical, recopilación de leyendas y cuentos, de instrumentos musicales, de danzas y costumbres. Este hecho determinante, el poseer una mirada desde dentro del imaginario, conlleva a crear una estética distinta a la de compositores posteriores. Su principal razón de acercarse al Mapuche es el dolor sufrido por éste en su historia. Carlos Isamitt declara: “*defender a los semejantes también es creación*”. (Ibíd. pág. 40)

En 1951, a la edad de 64 años, abandona las funciones públicas y se dedica a la composición plástica y musical por completo, en 1965 obtiene el premio Nacional de Arte y fallece el 2 de julio de 1974 a la edad de 87 años.

En Isamitt es posible identificar tres métodos de composición o acercamiento al imaginario aborigen: el primero comprende canciones y danzas traspasadas literalmente desde sus fuentes aborígenes a las disposiciones instrumentales que les son tan ajenas como el piano, el violín, el clarinete y otros instrumentos o conjuntos de ellos de procedencia europea.

Es decir Isamitt conserva las líneas melódicas y diseños rítmicos indígenas, en los que solamente cambia la instrumentación autóctona. En las obras “Trece cantos del folklor araucano” y “*Ūl Pichichén*” es posible apreciar este carácter.

Su intención principal fue divulgar la música indígena por todos los medios musicales posibles. (Viu, 1966, pág. 15)

Como segundo punto de análisis, Isamitt conserva los diseños rítmicos y melódicos indígenas, pero el tratamiento armónico y la disposición instrumental cambia de manera libre, esto genera nuevos timbres y colores en sus composiciones. Los diseños melódicos indígenas no hacen referencia al sistema escalar tonal, lo que da más posibilidades de ampliar la armonía tradicional. Ejemplo de obras son “Del folklor araucano”, tres canciones para voz, violín y piano; “Lonko Pürun”, para barítono, clarinete, fagot, violoncello y timbal (reemplazando al Kultrun).

Isamitt posee un catálogo de más de trecientas obras escritas y publicadas sin contar los escritos e investigaciones al respecto.

A continuación un breve catálogo de sus obras indigenistas más representativas:

Orquesta:

- *Tres canciones Mapuches para voz y orquesta*, “Umaqül y Purün” 1931.
- *Suite sinfónica*, (nocturno, se atraviesa un bosque), “Wirafun Kawellu” 1943.

- *Friso araucano: Ûmaqül pichichen* (cantos de mujer), *Purunül pichichen*, *Ûmaqül pichichen*, *Ñi manshun* (cantos de hombre), *Kalkuwen trutañiül*, *Kauchuül* (cantos de mujer), *Llamekan* 1947.
- *Anchimayen* (mito araucano), movimiento coreográfico 1949.
- *Evocaciones Huilliches* (voz y orquesta), *Kamapupiun weñiwentru*, *Canto del hombre en otra tierra*, *Llownül*, *Clauantü Llownül*, *Danza*, *Charlive danül*, *Remembranzas al regreso* 1958.
- *Cantata épica Mapuche: El grito de la sangre*, (Cantata ballet) 1965.
- *Cantata Huilliche*, para Violín y Orquesta, 1963-1965.

Coro:

- *Machi Ûl*, para cuatro voces. (Canto de machi que se inicia). (La melodía principal es auténtica del folklor araucano, lo mismo que el texto. Arreglo para cuatro voces de niños) Sin año.
- *Ûl pichichen*
- *El bosque de pataguas viejas*
- *Machi iül*

Voz y piano:

- *7 Cantos Araucanos* (dedicados a Humberto Allende, los cuales dieron origen al Friso Araucano) 1932.
- *Epe Ûl* (cuentos araucanos), 1932.
- *Umaquiül pichichen*, 1932.
- *Puriin iül*, 1932.
- *Canto de la machi en el Machitún con Kultrun*, 1932
- *Colección de 30 canciones Mapuches auténticas*, 1932.
- *Himno Araucano* (para la sociedad Galvarino), 1937
- *Llamekan*, con piano, 1940.
- *Kalkuwen trutañi iül*(canto del hombre brujo), con piano, 1940.
- *Danza de trabajos* (con piano, en Mapuche), 1940.
- *¡Moñepemai Allende!* (que viva Allende), 1958.
- *Cantos Huilliches*, 1958.
- *Umaq Ûl Pichich 'en*, sin año.

Violin y piano:

- *Amul Pullü* (que se vaya el espíritu), 1932.

Música de Cámara:

- *Amiil püllün*, para violín y piano, 1932.
- *Ñimanshun*, para violín y piano, 1932.
- *Palinül* (canto del juego de chueca) para violín y piano, 1932.
- *Ñuiñül* (violín y piano), 1932.
- *Ñuiñül* (voz, violín y piano). 1933.
- *Ñimanshun* (voz, violín y piano), 1933.
- *Trawiniül* (canto de fiesta), 1941
- *Lonko Pürün* (danza del jefe), para barítono y conjunto instrumental, 1943.
- *Te Küduam Mapuche*, iniciación Mapuche para propaganda de Salvador Allende entre los araucanos y Huilliches de Chiloé. (Voz, fagot y cultrún), 1958.

Piano:

- *Sonata* (Evocación araucana), 1932.
- *Wuirafün Kawuelli* (de un toque de Trutruka recogido en Loncoche), 1932.
- *UmaqÜl*, 1933.
- *Pichi Pürün*, 1933 (Revista de Arte, 6, 1935).
- *PürünÜl*, 1933.
- *Kalku wentrutañi ül* (canto del hombre brujo) reducción para piano, 1934.
- *Anchimalén* (Mito Araucano) reducción, 1951.
- *Danza ritual* (de carácter araucano), reducción para piano, 1951
- *Símbolos araucanos*, sin año
- *Jardín zoológicos* (Suite), (Vamos al jardín, El elefante, Los cisnes, Por los caminitos el sol hace cantar las flores, Los ciervos), sin año.
- *Chilenadas*, (Evocación de tonada, De fiesta, Buena cosa compadre, Campesina morena, Trilla), sin año.

A continuación se mostrará ejemplos de estilemas presentes en las obras de Carlos Isamitt:

Imagen N°36: Pichi Pürun

The image shows a musical score for 'Pichi Pürun' by Carlos Isamitt. The title is 'PICHÍ PÜRÜN' with the subtitle '(PEQUEÑA DANZA)'. The score is for piano and is in 3/4 time. It begins with the tempo marking 'Un poco alegre' and the dynamic 'p'. The first system shows a melodic line with triplets and accents, and a bass line with a similar rhythmic pattern. The second system is marked 'ingenuamente-cantando' and features a more melodic line with triplets and a bass line with a similar rhythmic pattern. The third system is marked 'f' and features a more melodic line with triplets and a bass line with a similar rhythmic pattern. The fourth system is marked 'f' and features a more melodic line with triplets and a bass line with a similar rhythmic pattern. The score ends with a double bar line and a key signature change to one sharp.

(El signo (!) indica acento enfático característico de la música araucana.)

Los estilemas presentes en esta obra son primordialmente rítmicos, repetición de un motivo distribuido en diferentes registros, junto con la reiteración del tresillo y la forma de acentuar los motivos, son los principales ejemplos. En este caso no existe un soporte melódico autóctono Mapuche sino más bien es una fantasía en forma de danza atonal.

Imagen N°37: Evocación Huilliche, Para Piano y Voz (Canto del hombre en otra tierra).

Moderado

Voz

Piano

p espressivo

mf

bien cantado

6

Voz

pa-i--ñan-ko pe-ñen-na--in---che, pa-i--ñan-co pe-ñen-

Pno.

p

11

Voz

na-in---che a-uñ a-uñ, ñe-nu-lan----- ta-mie-we-lin-che,

Pno.

La traducción del texto es: "hijo huérfano soy yo, hijo huérfano soy yo, ¡Oh! que huérfano me siento en estos lugares" (traducción de Carlos Isamitt).

Imagen N°37 b): Cambio metro 2/4

Lento

p (espressivo)

Voz

Lento (un poco libre)

p

p

a mui-a-tu-in,

Piano

Esta obra corresponde a un segundo grupo de composiciones de Carlos Isamitt, en el cual las melodías y ritmos son de carácter autóctono Mapuche, pero el tratamiento armónico y la disposición instrumental es creada por el compositor. “Evocaciones Huilliches” corresponden puntualmente a transcripciones de cantos Mapuches registrados por el propio compositor en sus trabajos de campo, en la cual evocó sus conocimientos respecto a la música docta en este caso a la canción o lied. La forma *canción* fue asimilada de mayor manera por ser más cercana a las sonoridades conocidas, en Europa el *lied* ya había perdido protagonismo por la irrupción de la técnica dodecafónica, en este sentido Isamitt permanece adscrito principalmente a la corriente del expresionismo alemán. “[...] *el que hacía uso de formas viejas en un contexto sonoro ultra cromático tendiente al atonalismo*”. (Díaz, 2012, pág. 145)

En el “*Canto del hombre en otra tierra*” podemos apreciar ciertos estilemas característicos en el imaginario sonoro Mapuche, los patrones rítmicos ternarios, los diseños melódicos descendentes sobre células melódicas de tercera menor o segunda menor, la tendencia a reiterar los centros modales, la pulsación cíclica y el sentido de eterno retorno que poseen las melodías.

3.2.3 Eduardo Cáceres

Profesor y compositor de la facultad de artes de la Universidad de Chile, nace el 28 de febrero de 1955 en Santiago de Chile. De joven mostró inquietud por las disciplinas artísticas, siendo de un particular gusto el mundo sonoro. A edad de los 15 años tuvo su primer contacto con la cultura Mapuche, en realización de trabajos voluntarios, sin la intención de investigar al respecto, llamándole la atención la vida indígena, terminó quedándose por casi tres meses. Ahí pudo conocer, compartir y descubrir características propias de una cultura rica en elementos ceremoniales, medicinales, artesanales y sobretodo musicales. Debido a su corta edad pude insertarse en el mundo Mapuche, siendo éstos muy herméticos al respecto, por lo tanto Cáceres pudo participar de rituales de importancia. Visita que continuó a lo largo de los años, entablado amistades, como también conoció indígenas Boroanos y Pehuenches. (Winston Moya Cortez, 2007, pág. 107)

De ésta manera Cáceres encontró en estos viajes la inspiración necesaria para encausar sus labores como compositor. Descubrió en esta música una realidad distinta a la que se conoce dentro de la academia, un valor a la música, más allá de la teoría y la razón, como por ejemplo: la conexión del espíritu con lo divino, siendo la música un medio para lograr el trance, pudiendo a través de esto, establecer la comunicación con sus seres espirituales. Así, se constituye un hilo conductor en sus creaciones musicales: el interés por los instrumentos, el espacio sonoro, la poética, espiritualidad y la música en general de ésta cultura. En cita de Juan Pablo González:

“Renace en Cáceres la curiosidad de la música aborigen ya no como una motivación antropológica o artística, sino que a partir de una búsqueda espiritual que finalmente le ha llevado a concebir la práctica musical como un acto de expansión de la conciencia, que por lo tanto debe ser ritualizado.” (Díaz, 2012, pág. 188)

Menciona en una entrevista hecha por Daniel Rojas y Winston Moya que sus obras no son nunca una imitación de la música Mapuche sino son inspiraciones creadas intencionalmente a modo de representación, reflejo, analogía o metáfora. Señala que algunos elementos de representación no aparecen explícitamente en sus obras, sino más bien, conviven de forma disfrazada y entremezclada con diferentes recursos compositivos, entregando un sello personal y distintivo. *“Las mezclas van revitalizando las disciplinas, las razas, todo...”* (Winston Moya Cortez, 2007, pág. 119)

Según Rafael Díaz el indigenismo tratado por Cáceres no se trata de una vieja práctica de transcribir melodías para luego armonizarlas a la manera de cancionero popular, más bien se desliga de la tradición europea para proponer una nueva apertura del arte, su método de composición consiste en abordar el imaginario indigenista desde adentro, en el cual no compone música Mapuche, sino que toma ésto como su técnica de composición, no utiliza los estilemas Mapuches a modo collage, sino hay un ejercicio compositivo utilizando las propias herramientas compositivas de la música Mapuche. (Díaz, 2012, pág. 193)

Ha compuesto más de 80 obras en los géneros: solista, conjunto de cámara, coral, sinfónico y electro acústico; también ha compuesto música para cine, cortometrajes, largometrajes grabados, y en vivo; danza, teatro, televisión y video; como también música para instalaciones performáticas. Su música ha sido estrenada en países como Alemania, España, Inglaterra, Francia, Polonia, Hungría, Dinamarca, Holanda, Suecia, USA, y países latinoamericanos como Argentina, Cuba , Uruguay, Venezuela, Perú, Colombia, Brasil y México.

Es posible identificar en sus obras varios rasgos paradigmáticos: la ordenación tripartita de sus composiciones y el uso de la recapitulación variada, su tendencia a explorar sonoridades utilizando las técnicas extendidas de los instrumentos, el empleo de medios electrónicos en conjunción con instrumentos acústicos, presencia de elementos musicales como el blues, el funk, la música hindú y el ritmo como rasgo de organización y estructuración de sus obras. (Díaz, 2012, pág. 189)

Algunas de sus obras más representativas:

- *Sendas o En busca del origen*, Grupo de Cámara: Piano, Cello, Oboe y tres Percusionistas, coro mixto 1978.
- *Corazón del puerto*, Piano solo 1978
- *Fantasías Rítmicas*, Piano solo, 1978-1984
- *Palimpsestos*, grupo de Cámara 1982
- *Fantástica Araucánica*, Piano solo 1984
- *Antisonata Chilótica A-2*, Timbales, Tom, Platillos, Accesorios y Piano 1984
- *Seco, Fantasmal y Vertiginoso*, Piano solo 1986
- *Amaedus... Libranos del mal*, Piano y Cinta Magnética 1991
- *Epigramas Mapuches*, Canto, Violín, Cello, Clarinete y Piano 1991
- *Suite Pewenche*, Canto, Violín, Cello, Clarinete, Piano, Percusión, Director 1995
- *Entrelunas*, Violoncello y Piano 1996
- *Nómades*, Sonidos Procesados, Sampler y Sintetizador 1996
- *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi*, Coro Femenino 2004

Estilemas presentes en las obras de Eduardo Cáceres:

Imagen N°38: Fantástica Araucánica:



En la introducción de la obra podemos apreciar estilemas netamente rítmicos, característicos de la música Mapuche, comienza con tresillos ascendentes, desde un registro ultra bajo para generar el contexto de ruido, la interválica es similar a la escala de Trutruka sugerida por Ernesto González (ver Ejemplo n°14). El rango interválico máximo de las Trutrukas es de novena menor no temperada, junto con los intervalos de tritono o cuarta aumentada, tercera menor y segunda menor son propios del discurso de cualquier toquido de Trutruka, los que también caracterizan a la obra citada. No es casual que ésta obra

comienza con un La 3, sonido que por sí mismo corresponde al imaginario sonoro Mapuche.

“Este sonido es una altura idiomática, es decir, constituye un referente sonoro obligado en la construcción de *Trutrukas de uso ritual*”. (Díaz, 2012, pág. 104)

La escritura también es característica en Cáceres, se puede situar dentro del marco contemporáneo, en la cual se prescinde de la barra de compás, del metro y de las líneas adicionales del pentagrama, ocupándose doble o a veces triple llave de Sol o Fa. La agógica “con ñeque”, hace referencia a Carlos Lavín ligado al impresionismo francés, como también sus dinámicas.

Imagen N° 38 b):

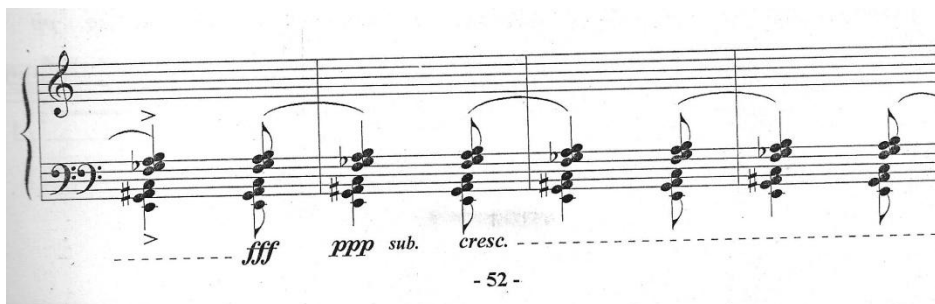
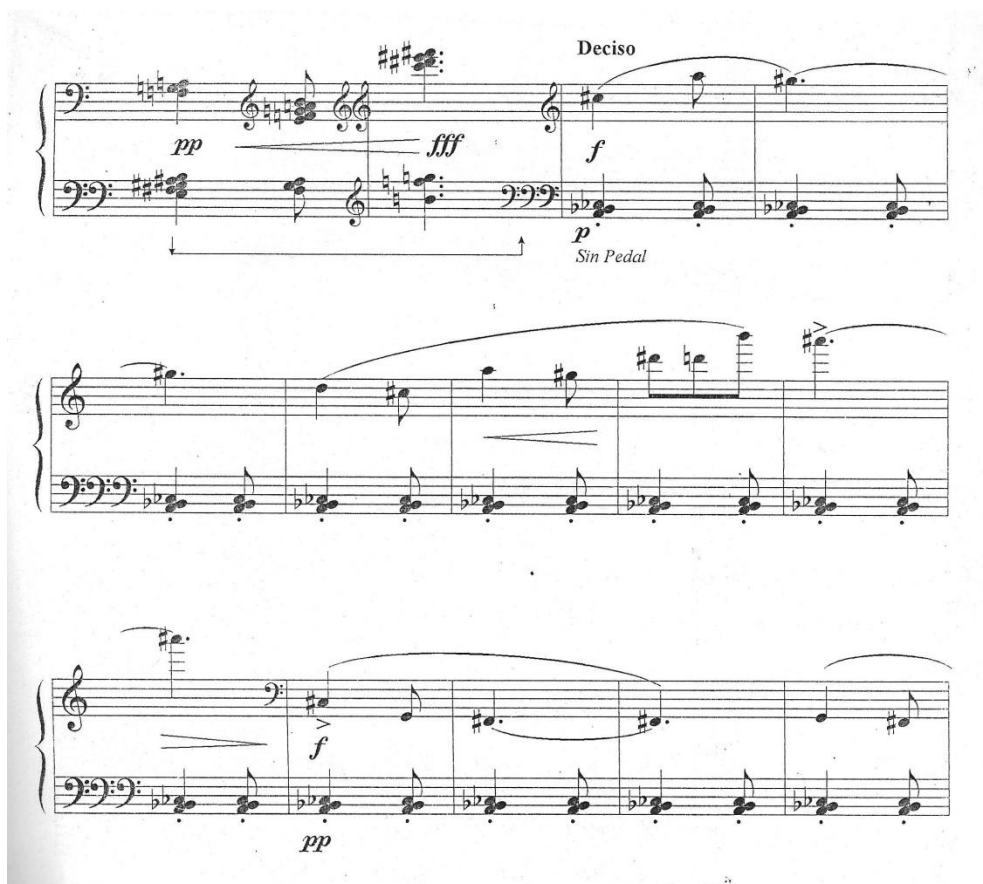


Imagen N°38 c):



En el ejemplo b y c, los principales estilemas corresponden al uso de clusters en racimo, su conformación armónica es bimodal superpuesta en contexto de ruido. Estos se ven contrastados por un dibujo melódico simple, entregando más estabilidad a la pieza.

“El fuerte choque de contrafuerzas de lo cromático y lo diatónico se ve reforzado por la ruidística que se establece por el uso de registros extremos y por la utilización del cluster como figura de sustentación”. (Díaz, 2012, pág. 105)

4. Capítulo III: Aportes de John Cage; Piano preparado

“El azar no es ya sólo una apertura de las posibilidades, sino la estructura misma, mejor aún, la no-estructura de lo real. ¿Con qué fin, pues, se escribe la música?

Obviamente con el de no tener fines, con el de hacer un juego sin fin, una afirmación vital que nos haga despertar al instante, a la verdadera vida...”



4.1 Biografía

John Milton Cage, nació el 5 de septiembre de 1913 en los Ángeles, USA y muere en Nueva York el 12 de agosto de 1992. Fue compositor, poeta, ensayista, pintor y un aficionado a la micología. Se sitúa dentro de la corriente vanguardista norteamericana de la segunda mitad del siglo XX. Fue pionero de la música aleatoria, arte sonoro, de las primeras músicas electrónicas y del uso no convencional de instrumentos musicales. Fue hijo de un inventor de aparatos electrónicos y submarinos. Estudió en la Universidad de Pomona, California, posteriormente en 1930 viaja a Europa a estudiar Arte, Música y Arquitectura. A su regreso a Estados Unidos se dedica a la poesía, a pintar y a estudiar composición con Richard Buhling. En 1933, estudia con Adolph Weiss, Henry Cowell, y en 1934 estudia contrapunto con Arnold Schoenberg, siendo éste gran inspiración como también marcará el estilo de Cage en sentido opuesto al maestro.

Su estética se fundamenta en la experimentación aplicada, en particular, a la música, pero en un campo más amplio de exploración sobre el lenguaje. Para Cage la obra de arte se tiene que abrir a la vida, y esto trae como consecuencia la creación de obras en las que el artista es un simple intermediario entre la música y el oyente, para dejar a los sonidos actuar por sí solos.

“Lo que es importante es insertar al individuo en el flujo de todo lo que sucede. Para hacer esto, el muro del ego debe ser demolido; gustos, memoria y emociones deben ser debilitados. Se puede tener una emoción, simplemente no debemos pensar que es tan importante. Tómala de una manera en que luego puedas dejar caer. No la reelabores!”.
John Cage

El marco filosófico sobre las cuales Cage se fundamenta son parte de la doctrina Zen y la filosofía india, las que adoptó y profundizó entre 1945 y 1946, junto al doctor D.T Suzuki y los escritos de un filósofo, pensador e historiador indio Ananda Coomaraswamy, basando sus composiciones en teorías como de las emociones permanentes. Cage habla sobre un fenómeno que ocurre en la música de oriente, el del constante ciclo de regeneración, eterno retorno.

“Hay que dejar a los sonidos ser lo que son. Música es sonidos, sonidos alrededor nuestro, ya estén dentro o fuera de las salas de concierto.” John Cage

Contra poniéndose al narcisismo de la cultura occidental (música tonal), Cage empieza a desarrollar diferentes métodos para romper con la armonía tradicional, en éstas su paradigma principal es la actitud de escucha “silenciosa de la naturaleza”, como fuente creadora, son el terreno base sobre el que Cage construye sus obras. De esta manera en esta época, surge la idea de la música aleatoria o música controlada por el azar, expuesto en antiguos textos chinos, en los que utilizaba procedimientos como los cuadrados mágicos, las cartas de Tarot, dibujos, diagramas y sobretodo los hexagramas del I-Ching: Oráculo, Libro de las Mutaciones. (López, pág. 21)

“El silencio tiene su razón de ser como parte del sonido y el ruido. Lo uno le da sentido a lo otro, como lo malo se lo da a lo bueno. Sin la existencia del silencio la música sería un estado acústico perpetuo en el que las vibraciones se producirían sin descanso, un flujo de ondas que terminaría por pasar desapercibido o convertirse en un infierno sonoro. La creencia popular afirma que el sonido está formado por ondas, y el silencio por la ausencia de éstas. Sin embargo, aunque es fácil crear una situación donde exista el sonido de manera patente, no ocurre lo mismo con el silencio. Ni estando en una habitación aislada, ni conteniendo la respiración se puede evitar que siempre haya algún sonido: el latido del corazón o el murmullo del río en la lejanía, pero siempre algo.” John Cage

Cage le otorga al silencio un valor funcional y expresivo dentro la música. *“El silencio no existe, siempre escuchamos algo, el silencio es más bien una predisposición mental o un estado de ánimo, porque siempre estamos rodeados de sonido”* (A. López Rojo). Cage define al silencio no como lo opuesto al sonido, sino como el conjunto de ruidos no organizados en un acto de composición. Entregándole un carácter activo al

silencio o vivo, en el no da espacio a la ausencia o discontinuidad. El ejemplo paradigmático dentro de sus obras es la conocida pieza silenciosa para piano, compuesta en 1952, llamada 4'33" por su duración, se caracteriza porque en ella nada se interpreta, consiste en escuchar los sonidos que acontecen durante un tiempo determinado.

“La pieza silenciosa de Cage funciona especialmente como una celebración de la sonoridad y una metáfora de la música; pero, también, posee una fuerza conceptual y estética que se suma a las distintas poéticas del silencio desarrolladas por otras disciplinas en la creación contemporánea.”

(William Fetterman, ensayista crítico, monografía John Cage escrita por Alonso López Rojo, p23)

4.2 Piano preparado

A principios de siglo XX, existía la ilusión de renovación de un lenguaje en todas las artes, esto movilizó no sólo a la industria, sino también la imaginación de los compositores dispuestos a alterar la sonoridad de los instrumentos tradicionales para encontrar una vía de progreso en el discurso y la forma en que percibimos la música o los sonidos.

Hacia finales de 1938, John Cage dirigía una orquesta de percusión y en ella encontró algo especial, la producción de sonidos sin alturas precisas ni referencias tonales claras, dieron pie a la búsqueda de sonidos que permitiesen ser escuchados por ellos mismos, sin connotaciones culturales impuestas. Paralelo a esto trabajaba como pianista y compositor de música para ballet, Sylvilla Fort una bailarina, le pidió una obra de ambiente africano y el único problema fue que la sala en donde se iba a presentar la obra era demasiado pequeña como para un ensamble de percusiones, y fue ahí donde a Cage se le ocurrió introducir elementos que apañaran las cuerdas produciendo un sonido percusivo sin tono aparente. Con ésta idea desarrolló un estudio en el cual probó distintos materiales que pueden afectar el sonido del piano, como clips para papel, tornillos, borradores de goma, llevando así a convertir el piano en un ensamble de percusión. Su primera obra fue Bacchanale (1940), completando 28 obras para piano preparado y concluyendo con dieciséis Sonatas y cuatro Interludios, compuestos en 1946 - 48.

A pesar de esto, existen referencias que señalan que la idea de ampliar la sonoridad del piano y de los instrumentos en general proviene de mucho antes, es el caso de Erik Satie, en su obra Le Pige de Meduse, escrita en 1913; junto con siete danzas para piano, en las que el compositor introdujo hojas de papel entre los martillos y las cuerdas del piano. Heitor Villalobos, en 1952 también añade papel entre las cuerdas en su obra Choros N°8.

Maurice Delange, compositor discípulo de Ravel, en su obra Ragamalika, influenciado por la música india, usa pedazos de cartulina para imitar la sonoridad de tambor indio.

Piano preparado: *“Un piano en el cual los tonos, timbres y respuestas dinámicas de notas individuales han sido alterados por medio de pernos, tornillos, sordinas, borradores de goma y/u otros objetos insertados en puntos particulares entre o sobre las cuerdas* (Chanto, 2007, pág. 1)

De acuerdo a una definición dada por el Grove Music Online, el piano preparado en realidad no entra dentro de la categoría de “técnica extendida”, ya que el instrumento se debe tocar de forma tradicional, pero con una serie de modificaciones dentro del instrumento, previas a la ejecución. (Chanto, 2007, pág. 2)

4.3 Técnicas extendidas en el piano

Las técnicas extendidas, son en realidad formas no tradicionales de ejecutar el instrumento, promovidas por Henry Cowell, utilizando *cluster* o manchas sonoras tanto diatónicas como cromáticos en *Adventures in Harmony* 1913 y *Tides of Manaunaun* 1917, ejecución de glissando directamente desde las cuerdas, mientras los apagadores están levantados, también la ejecución de tocar las cuerdas con los dedos, *Aeolian Harp* 1923, apagar las cuerdas con los dedos o pequeñas sordinas generando los armónicos naturales de la cuerda o alterando la afinación en *Sinister Resonance* 1930. En el tratado teórico “*New Musical Resources*” publicado en 1930, Cowell trata las nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales, como contrapunto disonante, cuartos de tono, armonía cuartal, cluster y ritmo. (Ibíd. pág. 2)

A continuación dos obras de Cowell, con dos técnicas distintas de interpretar el piano, la primera con clusters en la mano izquierda usando el antebrazo para alcanzar el registro entero y el segundo ejemplo se arpegian los acordes dentro del arpa del piano con un plectro u objeto similar.

Imagen N° 39: Tides of Manaunaun 1917, Henry Cowell, técnica de clusters.

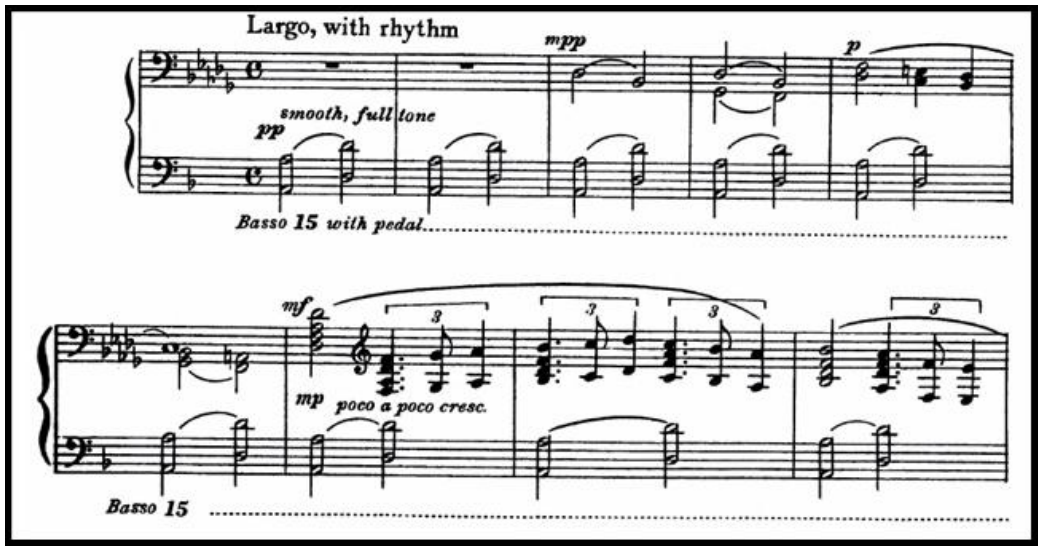


Imagen N° 40: Aeolian Harp 1923, pieza con arpeggios dentro del arpa del piano.



Todas estas ideas, inspiradas por Henry Cowell, Erik Satie, son adoptadas por Cage, logrando expandir el lenguaje del piano y de los instrumentos en general, hacia lugares no explorados. De ésta manera el compositor reúne las técnicas extendidas, más las nuevas posibilidades tímbricas, para establecer un imaginario nuevo, respecto al piano. Una nueva forma de enfrentarse al instrumento, en la que el ruido, la disonancia y el silencio son parte del discurso musical. Así el piano preparado, es posible encasillarlo dentro de las denominadas técnicas extendidas de la vanguardia.

La preparación del piano generalmente es muy detallada y minuciosa, lo cual requiere horas de estudio y ensayos. Hay que considerar que los sonidos emitidos van a cambiar de acuerdo al piano que se ocupe, de cola, 3/4, vertical, etc. y al tipo de fabricación que posea. Cage elabora al principio de cada obra un manual o un esquema en el cual detalla minuciosamente, que tipo de elemento se irá a ocupar: metal, madera, goma, plástico etc., también la proporción, tamaño del mismo, como también su ubicación, la distancia desde los martillos etc. De manera que cada elemento produce un sonido distinto por la

fabricación y por el lugar en que se sitúa, evocando nuevos timbres y ampliando así las posibilidades sonoras del instrumento.

4.4 Partituras e imágenes

Imagen N° 41: John Cage introduciendo tornillos dentro de piano.



Imagen N° 42: John Cage



Imagen N° 43: Intervención piano, tornillos con argollas, registro agudo.



Imagen N° 44: Intervención, pianista Hauska.



Imagen N° 45: Intervención piano, tornillos – goma.



Imagen N° 46: Intervención piano, objetos varios.

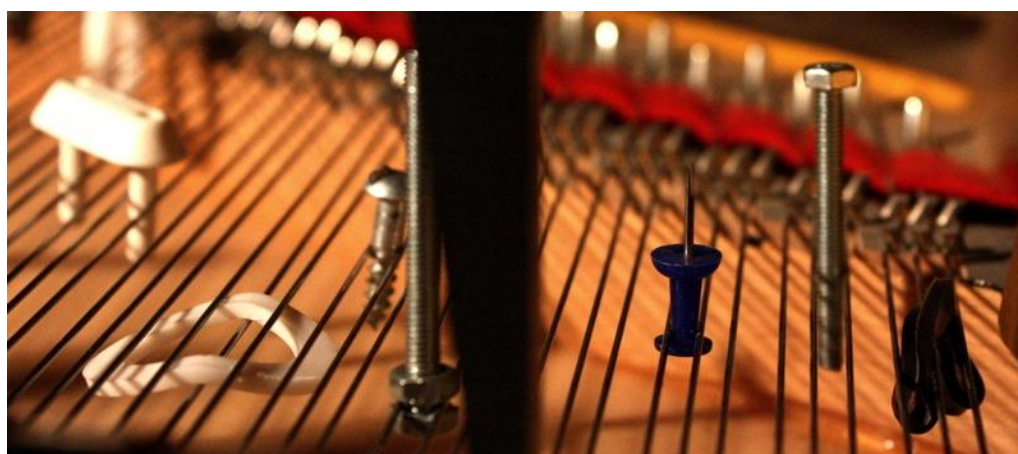


Imagen N° 47: Intervención, pianista Hauschka.



Imagen N° 48: Tabla ubicación objetos, John Cage.

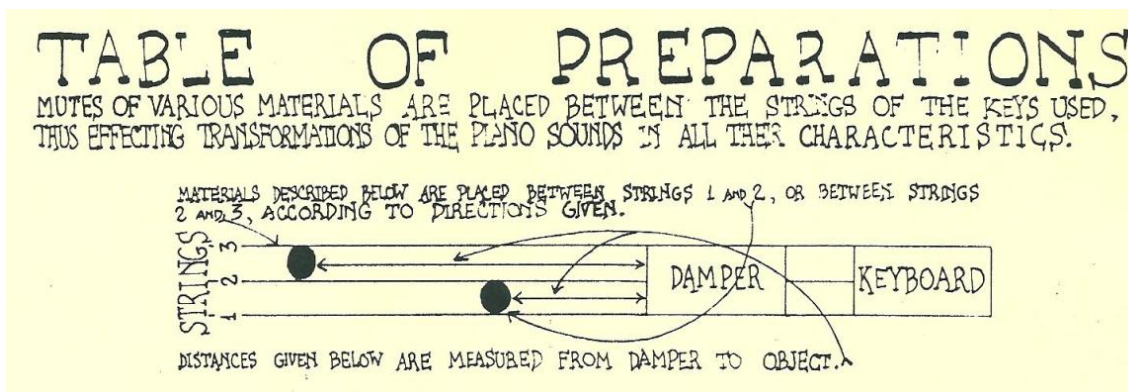


Imagen N° 49: Tabla ubicación elementos, distancia, tipo, registro. John Cage, Sonatas

TONE	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE (inches)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE (inches)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE (inches)	TONE
				SCREW	2-3	1 3/8				A
				MED. BOLT	2-3	1 3/8				G
				SCREW	2-3	1 3/8				F
				SCREW	2-3	1 3/8				E
				SCREW	2-3	1 3/8				D
				SM. BOLT	2-3	2				C
				SCREW	2-3	1 3/8				C
				FURNITURE BOLT	2-3	2 1/2				B
				SCREW	2-3	2 1/2				B
				SCREW	2-3	1 3/8				A
				MED. BOLT	2-3	2 1/2				A
				SCREW	2-3	2 1/2				G
				SCREW	2-3	3 3/8				F
				SCREW	2-3	2 3/8				F
	SCREW	1-2	3 1/4	FURN. BOLT + NUTS	2-3	2 3/8	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/4	E
				SCREW	2-3	1 3/8				E
				FURNITURE BOLT	2-3	1 7/8				C
				SCREW	2-3	1 5/8				C
				SCREW	2-3	1 1/8				B
				MED. BOLT	2-3	3 3/4				B
				SCREW	2-3	4 7/8				A
	ROBBER	1-2-3	4 1/2	FURNITURE BOLT	2-3	1 1/4				G
				SCREW	2-3	1 3/4				F
				SCREW	2-3	2 5/8				F
	ROBBER	1-2-3	5 3/4							E
	ROBBER	1-2-3	6 1/2	FURN. BOLT + NUT	2-3	6 7/8				E
				FURNITURE BOLT	2-3	2 7/8				D
	ROBBER	1-2-3	3 5/8							D
				BOLT	2-3	7 1/8				C
				BOLT	2-3	2				B
	SCREW	1-2	10	SCREW	2-3	1	ROBBER	1-2-3	8 1/4	B
	(PLASTIC (on G))	1-2-3	2 9/16				ROBBER	1-2-3	4 1/2	G
	PLASTIC (over 1-2)	1-2-3	2 7/8				ROBBER	1-2-3	10 1/8	G
	PLASTIC (on D)	1-2-3	4 1/4				ROBBER	1-2-3	5 1/8	D
	PLASTIC (over 1-2-3)	1-2-3	4 1/8				ROBBER	1-2-3	9 3/8	D
	BOLT	1-2	15 1/2	BOLT	2-3	1/8	ROBBER	1-2-3	14 1/8	D
	BOLT	1-2	14 1/2	BOLT	2-3	7/8	ROBBER	1-2-3	6 1/2	C
	BOLT	1-2	14 3/4	BOLT	2-3	9/16	ROBBER	1-2-3	7	B
	ROBBER	1-2-3	9 1/2	MED BOLT	2-3	10 1/8				B
	SCREW	1-2	5 7/8	LG. BOLT	2-3	5 7/8	SCREW + NUTS	1-2	1	A
	BOLT	1-2	7 1/8	MED BOLT	2-3	2 1/4	ROBBER	1-2-3	4 1/8	A
	LONG BOLT	1-2	8 3/4	LG BOLT	2-3	3 1/4				G
				BOLT	2-3	1 1/8				D
8va	SCREW + ROBBER	1-2	4 7/8							D
16va	ERASER	1	6 3/4							D

* MEASURE FROM BRIDGE.

5. Capítulo IV: Composición Musical

5.1 Metodología compositiva

A continuación se mostrará la metodología realizada en la composición de las obras de este trabajo:

En primer lugar se identificó los ritmos y melodías características de cada etnia, diferenciando los timbres de cada instrumento y funciones dentro del contexto (ceremonia o rito en particular). Se destinó tiempo para improvisar sobre los patrones de cada instrumento en el piano y buscar posibilidades tímbricas y técnicas para asemejar el imaginario. Paralelo a esto se realizó un pequeño catálogo organológico de los instrumentos más usados, se analizó su morfología y se identificaron los timbres característicos. De éste se dividió el teclado del piano en secciones y por registros relacionados con los instrumentos indígenas: registro bajo: sonajas, tambores, ruido. Registro medio melodías: Trutrukas, flautas, voz. Registro agudo Pifülkas, sonido de aves, etc. Se buscaron materiales que evocaran una sonoridad similar a la del instrumento original, por ejemplo el objeto de goma espuma apaña las cuerdas entregando una sonoridad pastosa y cortada, inhibe el tono o lo mutea, generando un armónico de fondo el cual se puede armonizar dependiendo de la ubicación en la cuerda, incluso es posible situar dos en cada cuerda para generar dos armónicos simultáneos; la sonoridad resultante es similar a un tambor o Kultrun. Los remaches entregan un sonido brillante, distinto a los tornillos con golillas, imitando al sonido de las Pifülkas o flautas. Los papeles, cartones también mutean las cuerdas, pero entregan un sonido de caja con bordona. La madera mutea completamente la cuerda, generando un sonido cortado y sin armónico. Por último los cascabeles, pezuñas de llama o cadenas, puestas sobre las cuerdas, antes o después de los apagadores, entregan un sonido similar al de la Kaskawilla o sonaja indígena.

Las posibilidades son amplias en términos de materiales, pianistas como Hauschka introduce piedras, tapas de botellas, pelotas de pin-pon, cajas metálicas, etc., junto con efectos para evocar un imaginario característico. Con respecto a los armónicos, la ubicación afecta directamente, en principio se escucha el tono muteado por el objeto y de fondo resalta el armónico buscado. En este sentido es posible colocar los objetos en cualquier lugar, pero basándonos en la serie armónica y en las proporciones matemáticas de los sonidos, los armónicos surgen en proporciones perfectas. Por ejemplo si ubicamos el objeto en la mitad o $\frac{1}{2}$ del total de la cuerda se genera el armónico de octava, a un $\frac{1}{3}$ su quinta, $\frac{1}{4}$ su octava, $\frac{1}{5}$ su tercera mayor (el mismo armónico se generara en $\frac{2}{5}$, $\frac{3}{5}$, $\frac{4}{5}$) y así sucesivamente con el resto. Éstas obras en particular fueron concebidas para un piano de 1/4 de cola, por lo que las proporciones y la ubicación de los objetos va a variar, de acuerdo al piano ya sea de cola o vertical.

Luego de asociar las sonoridades resultantes con los instrumentos indígenas, se comenzó con la composición, en este sentido se comenzó por dividir el piano en secciones, anteriormente mencionado, luego se creó un mapa lineal de composición, una historia o alguna situación en particular que se quisiera reflejar, por ejemplo ciertos ritos indígenas comienzan generalmente con la llamada o toquido de algún instrumento para abrir la ceremonia, luego comienzan los tambores de manera continua para generar el trance. En momentos de clímax resuena toda la orquesta indígena con agitación, desencadenando cambios de metro, de agógica, etc., y generalmente finalizan con momentos de tranquilidad.

En este sentido las dos piezas reflejan dos historias o situaciones distintas, una llamada “Arrayán” de carácter rítmico, evoca una reunión o algún rito. En ésta se personificó ciertos momentos de la obra, con un nombre, situación en particular que estuviera ocurriendo en la historia. La segunda tiene como nombre “Weñedomon” o rapto de la novia indígena, posee un carácter melancólico y cantáble. La obra se inspira en este ritual de casamiento Mapuche, el cual tiene varias etapas de preparación, en ésta obra se intentó crear la dinámica del mismo, configurado en partes.

A continuación se muestra una tabla en la cual se especifica el objeto, la ubicación, su registro, el armónico generado de acuerdo a la proporción especificada, la sonoridad evocada y la nomenclatura de las partituras:

Imagen N°52:

Tabla preparación Piano

Nano Villavicencio A.
(2014)

Ubicación objetos según registros

- Objeto: goma aislante
- Sonoridad resultante: tambor con sonajas
- Ubicación: 1/3 armónico 5ta justa.



- Objeto: goma aislante
- Sonoridad: tambor/kultrun
- Ubicación: 2/5 armónico 3ª Mayor

Cuerdas al aire:
- Obra Arrayán: La
- Weñedomon
Mib-Fa-Sol-La-Sib.

- Objeto: goma aislante vertical
- Sonoridad: tambor
- Ubicación: 1/4 armónico 8va.



- Objeto: goma aislante delgada
- Sonoridad: Voz humana, trutrukas, marimba etc.
- Ubicación: entre los apagadores y las clavijas, tono muteado.



- Objeto: remache
- Sonoridad: pifulkas, flautas, pájaros



Nomenclatura en partitura:

- = Goma aislante
- × = Goma aislante + Sonaja
- = Goma aislante delgada
- ◆ = Remaches
- ♩ = Cuerda al aire

5.1.1 Análisis Teórico musical

A continuación se presentan dos piezas musicales compuesta especialmente para este Proyecto, las que se han inspirado en la cosmovisión indígena de nuestro país, tomando como referencia a los compositores estudiados, que han desarrollado el estilo indigenista de Chile, como también registros sonoros y transcripciones existentes.

La primera: “Arrayán” se divide en varios posibles imaginarios indígenas. Desde el punto de vista teórico, es una obra modal, con matices atonales por la formación en racimo de los acordes o clusters. Se da libertad al intérprete de reordenar, repetir, agrupar, rubatear, etc. los motivos a gusto propio.

La obra comienza al imaginar un paisaje sonoro en el sector de Icalma, región de la Araucanía, Chile. Se escucha a lo lejos un toque de kultrun en metro 13/8, en crescendo para desencadenar en una “Llamada de kull-kull” (instrumento Mapuche hecho de cuerno de vaca) del cacique, para una reunión. Luego de una pausa, comienzan nuevamente los tambores junto a una sonaja, en metro 6/8 con más energía. Compás doce “Diálogos”, un cluster cromático a modo de pregunta se contrapone con el dibujo rítmico de los tambores. En el compás veinte finalizado el motivo anterior, cambia de metro a 4/4 y comienza una calma aparente en disminuyendo, compás veinticuatro se manifiesta el Machi con un canto melancólico, en forma de pregunta y respuesta, finaliza rallentando. En el compás treinta y cuatro comienza el segundo motivo principal “Reunión de lonkos”, cambio de carácter y de ritmo en el bajo en donde se avecina en forte un toquido de Pifülkas junto con una respuesta de Trtrukas en registro bajo. El motivo finaliza rallentando y disminuyendo hasta el silencio. Compás cuarenta y seis surge un nuevo escenario de calma: “Al anochecer” en modo Fa# lidio, de carácter dulce, posee un motivo de tresillos simple, personificado como un canto monótono repetitivo, es acompañado por sonajas y luego tambores, para finalizar compás cincuenta y nueve en un canto responsorial en registro agudo junto al canto monótono, ambos en disminuyendo y rallentando.

La segunda obra, Weñedomon o rapto ceremonial a la mujer Mapuche, configurada en varias etapas. La primera es la preparación del ritual en las afueras de la comunidad por parte del novio y acompañantes, quienes planean el rapto. La segunda etapa corresponde al rapto de la novia en el cual se genera el rito de la confrontación. En un tercer momento ocurre la persecución simulada de parte de los familiares de la novia a través del bosque, finalmente al día siguiente se celebra una fiesta, con la cual se da por finalizada la ceremonia.

En términos de análisis, la pieza podría encasillarse en estilo minimalista libre, tiene un carácter enérgico y esperanzador; se encuentra en la tonalidad de Sol menor; comienza “Inicio ceremonia” los tambores agitadamente como gran parte de las ceremonias indígenas, en este caso metro ternario, dibujo en el bajo, repetitivo, in crescendo para terminar en súbito. Para luego exponer el acompañamiento principal de la obra en metro 6/8. Compás nueve “Prefacio del tálamo, afueras de la comunidad”, se refiere a la preparación del receptáculo íntimo para pasar la noche, aquí se despliega el motivo principal y melodía de la obra, de carácter dulce y legato, compás trece se genera un pedal rítmico de Re para generar tensión, compás diecisiete “Raptos caminando hacia la comunidad” se re-expone la melodía, armonizada por cuartas, para entregar más carácter al motivo. Compás treinta y uno “Inicio rapto”, comienza con un motivo rítmico staccato, de estilo minimalista en Sol, compás treinta y tres comienza el tambor y el bajo golpeando las sonajas, compás treinta y siete se agregan voces a la voz superior. Luego, entre este aparente caos y agitación, en el compás cuarenta y uno surge la melodía principal de fondo, momento llamado “Rito de confrontación”, es el clímax de la obra en el cual se congregan la mayoría de las voces para generar más fuerza al rito. Compás cuarenta y cinco rallentando y disminuyendo para entrar a un escenario de tranquilidad, compás cuarenta y nueve “Calma en el bosque” en legato, se trata de un juego rítmico en conjunto con el bajo, tambores y sonajas hasta el compás sesenta y cuatro. Para concluir el tema “Celebración” se recapitula el tema principal rallentando hasta fin.

5.2 Partitura de las obras compuestas

5.2.1 Arrayán

Nomenclatura:

- = Goma aislante
- ◆ = Remaches
- ♣ = Cuerda al aire
- = Goma aislante delgada
- × = Sonaja

Arrayán

Piano Preparado

Nano Villavicencio A.
(2014)

♩=180

Amanecer en Icalma

kultrunes sonando a la distancia...
ppp

con sord.

4

f

ff llamada de kull-kull

pp

Ped. *

con sord.

10

mf dialogos

15

20 ♩=120

p

22

con sord.

pp

8va

Canto del machi

24

p dolce

pp

con sord.

Ped.

26

mp

Ped.

28

p

con sord.

Ped.

30

=mf

p rall.

Ped.

32

Ped. 3 3 3 3 3 3 3 3

♩=120

A tempo

34 Reunión de lonkos

toquido de pifülkas

mf *f*

Ped. 3 3 3 3 3 3 3 3

37

Ped. 3 3 3 3 3 3 3 3

40

mf

Ped. 3 3 3 3 3 3 3 3

42

p rall. *legato* *pp*

Ped. 3 3 3 3 3 3 3 3

4

♩=55

Al anochecer

45

dim. ppp *p dolce*

Ped. con sord. * Ped. *

48

pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

51

Ped. * Ped. * Ped. *

54

Ped. * Ped. * Ped. *

57

mf *p*

Ped. con sord. * legato destacar melodía Ped. *

60

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

63

p *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

66

rall. *pp* *dim.* *Ped.* * *Ped.* * *con sord.*

69

ppp molto rall. *Ped.*

71

retener... *

Fin.

5.2.2 Weñedomon

Nomenclatura:

- = Goma aislante
- ◆ = Remaches
- ♯ = Cuerda al aire
- = Goma aislante delgada
- × = Sonaja

Weñedomon

Nano Villavicencio A.
(2014)

Piano preparado

♩ = 82

Inicio ceremonia

pp kultrunes sonando en la comunidad

Red. *

2

p

mf Red.

3

Red.

4

ff

mp

mf

Prefacio del tálamo, afueras de la comunidad

7

p dolce

mf *simile* *mp*

11

p
Ped. *

15

mp *mf*

Raptores caminando hacia la comunidad

Ped. *

19

p

23

26

pp

29

ppp *mf* *siempre staccato*

Inicio rapto

X X X X

32

Musical score for measures 32-34. The right hand features a steady eighth-note accompaniment. The left hand has a bass line with accents and 'x' marks below the notes.

35

Musical score for measures 35-37. Similar to the previous system, with eighth-note accompaniment in the right hand and accented bass notes in the left hand.

38

Musical score for measures 38-40. The right hand continues with eighth-note accompaniment, while the left hand has accented bass notes.

41 Rito de confrontación

Musical score for measures 41-42. The right hand has a more active melodic line. The left hand has accented bass notes. The instruction *f resaltar melodía* is present.

43

Musical score for measures 43-44. The right hand has a dense eighth-note accompaniment. The left hand has accented bass notes. The instruction *mf* is present.

45

Musical score for measures 45-47. The right hand has a dense eighth-note accompaniment. The left hand has accented bass notes. The instruction *p rall.* is present. A 'Ped.' marking is at the bottom.

4

♩ = 170

Calma en el bosque

48

ppp legato *pp*

52

p *mf* *p*

Ped.

56

pp *p*

Ped.

60

mf *p* *molto rall.*

Ped.

64

A tempo

mp dolce *pp*

69

p

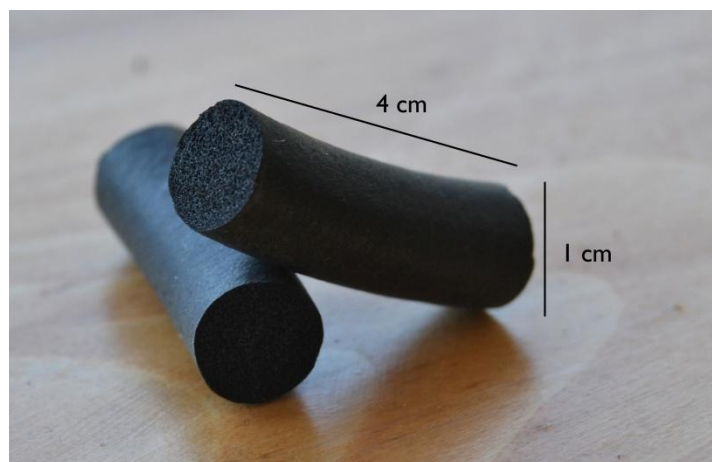
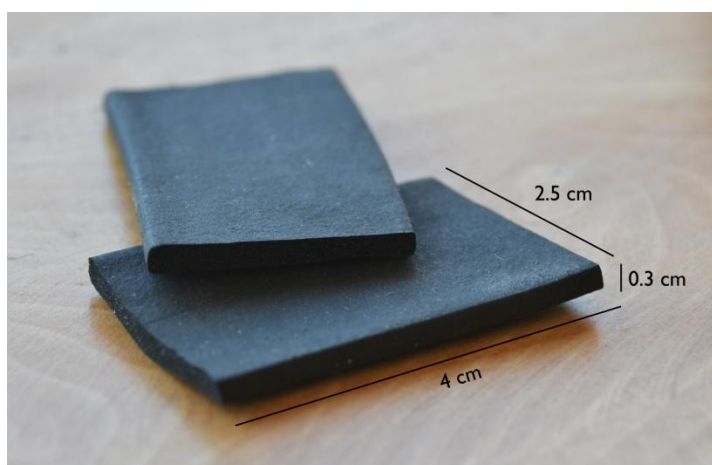
mp molto rall. *pp*

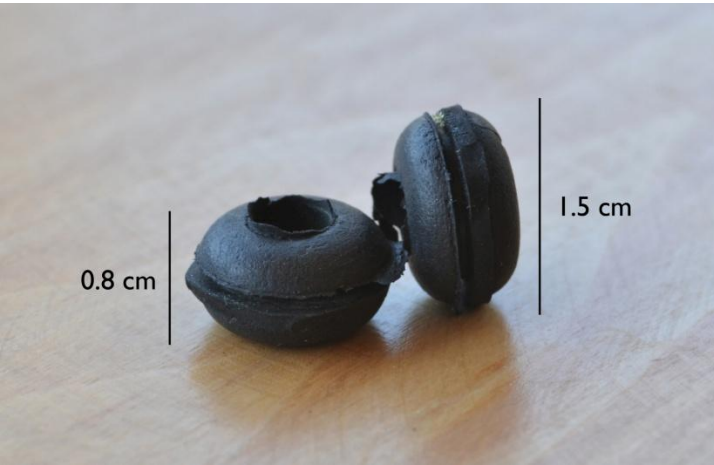
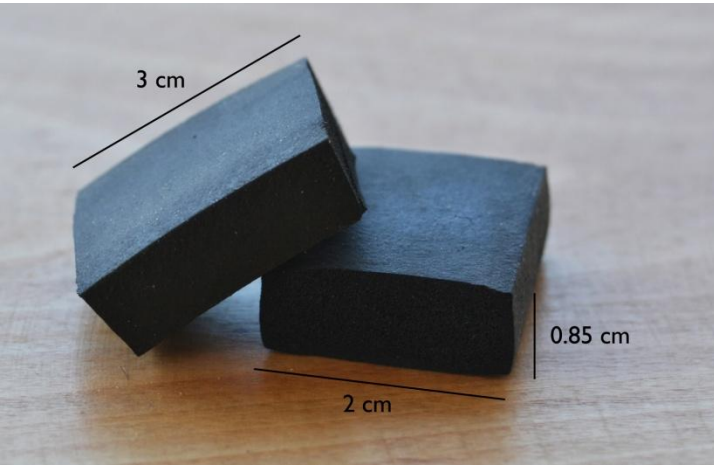
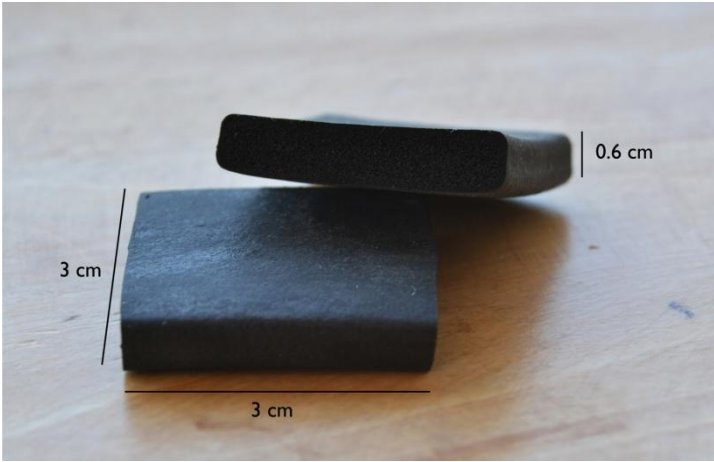
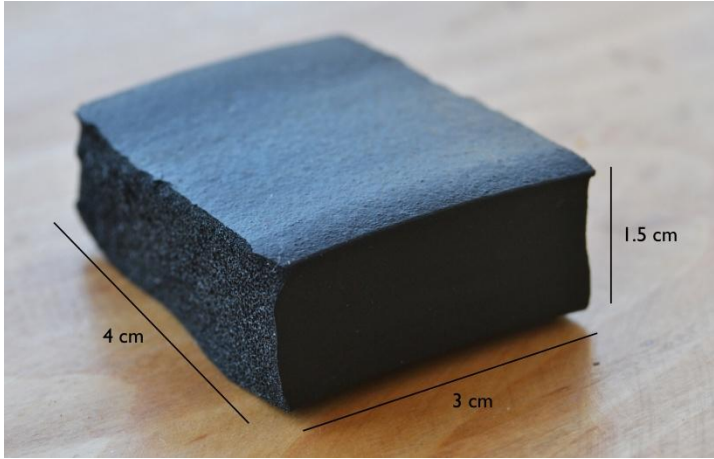
8va Fin.

5.3 Catálogo de objetos

En ésta sección se expone una lista de los objetos, sobre los cuales se trabajó para la creación de las obras, como resultado de la investigación se utilizó solo tres tipos de gomas, un tipo de sonajas y un tipo de remache. Es posible catalogar los objetos de acuerdo a su materialidad, en este caso fue: goma, metal, papel/cartón, madera, objetos varios (sonajas, cadenas, cajas metálicas, pelotas de pin-pon, piedras, clips, monedas, etc.)

Imágenes N° 53: Aislante goma espuma, estos se colocan entre las cuerdas de manera vertical, se deben abrir levemente las cuerdas y colocar el objeto suavemente. La funcionalidad es apañar y cortar el sonido en seco, para generar una sonoridad similar a la de los tambores indígenas. De éste resalta un armónico en particular, el cual es regulable de acuerdo a la ubicación del objeto.





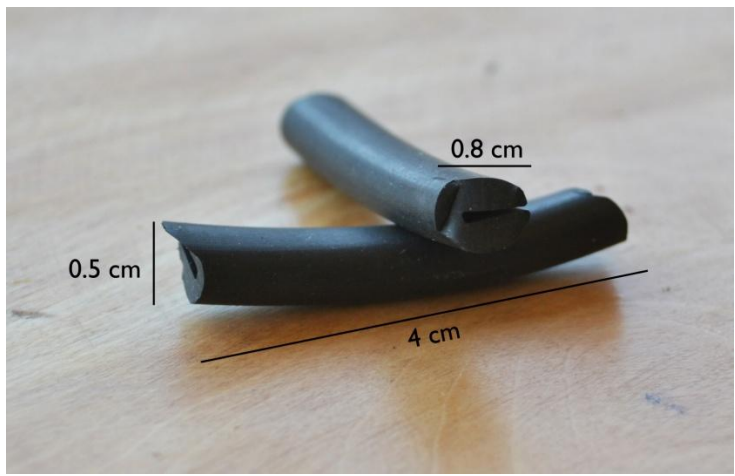


Imagen N° 54: Remaches se colocan según el esquema que John Cage sugiere (ver imagen N°48), se pueden colocar uno o dos en cada nota. Se abre suavemente con los dedos y se introduce la parte posterior de 0.3cm entre las cuerdas, la ubicación va a variar de acuerdo al armónico deseado. La sonoridad generada es similar a una campana, un instrumento de viento, una pifilka, etc.

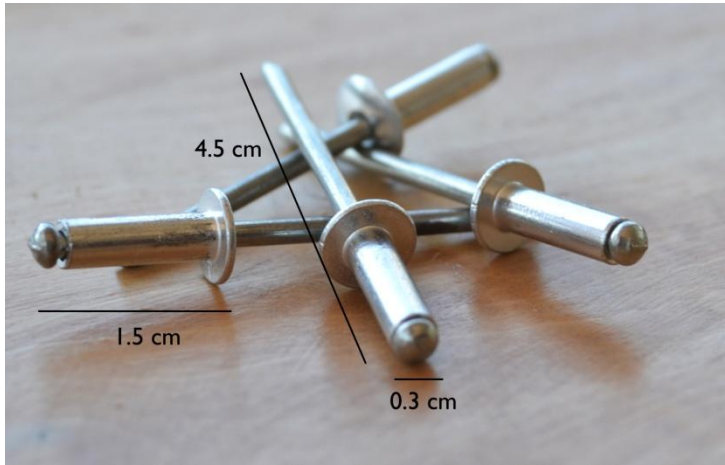


Imagen N°: 55 Tuercas, tornillos y golillas:

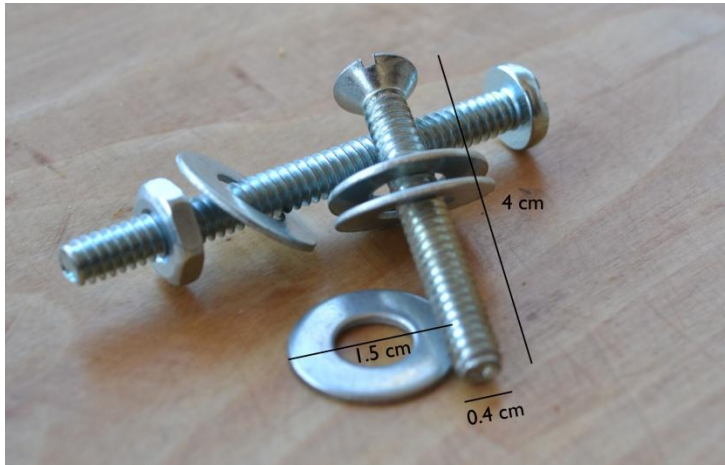


Imagen N° 56: Alfombra, se colocan levantando el pedal, entre los apagadores y las cuerdas, la sonoridad es similar a un tambor con caja bordona.



Imagen N° 57 Papel



Imagen N° 58: Cartón



Imagen N° 59: Madera

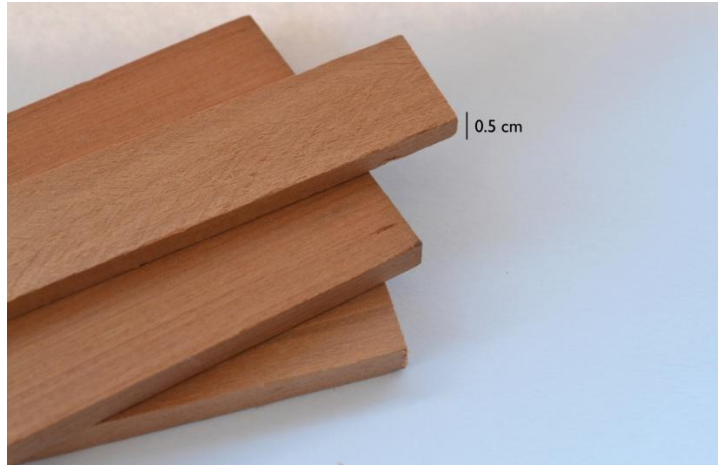


Imagen N° 60: Pezuñas de llama, se colocan sobre las cuerdas después de los martillos, afirmadas con una cinta gruesa.



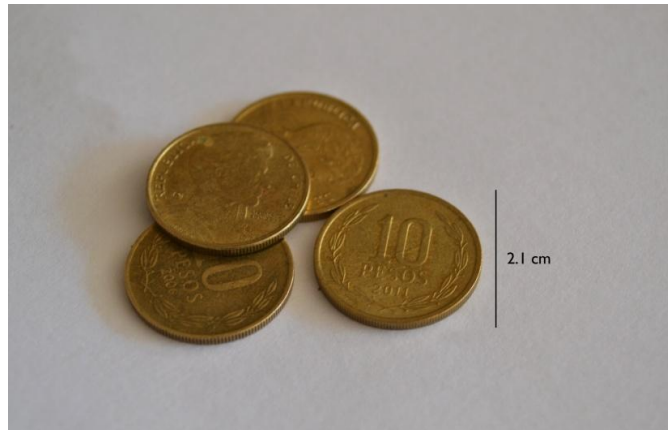
Imagen N° 61: Cadena 1



Imagen N° 62: Cadena 2, ésta es posible colocarla sobre y entre las cuerdas.



Imagen N° 63: Monedas



5.4 Imágenes Preparación de Piano para obras compuestas:

Imagen N° 64: Piano de ¼ de cola.



Imagen N° 65:



Imagen N° 66:



Imagen N° 67:

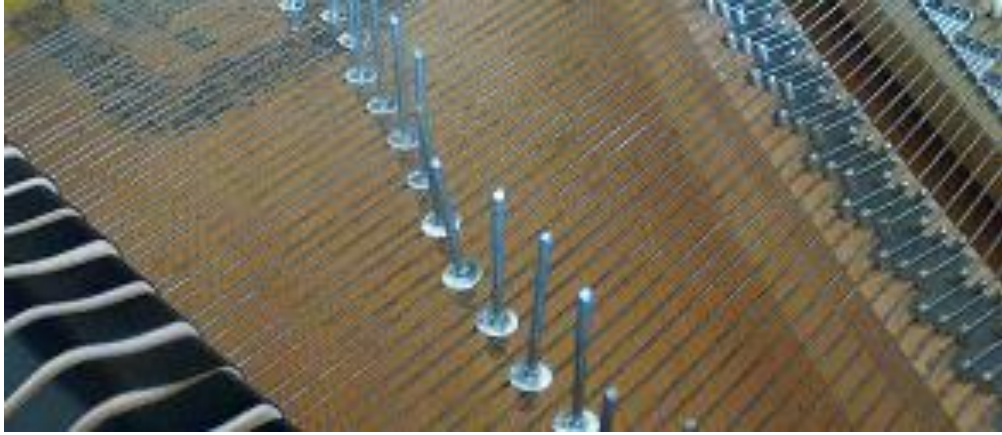


Imagen N° 68:



Imagen N° 69: Posible preparación de piano vertical

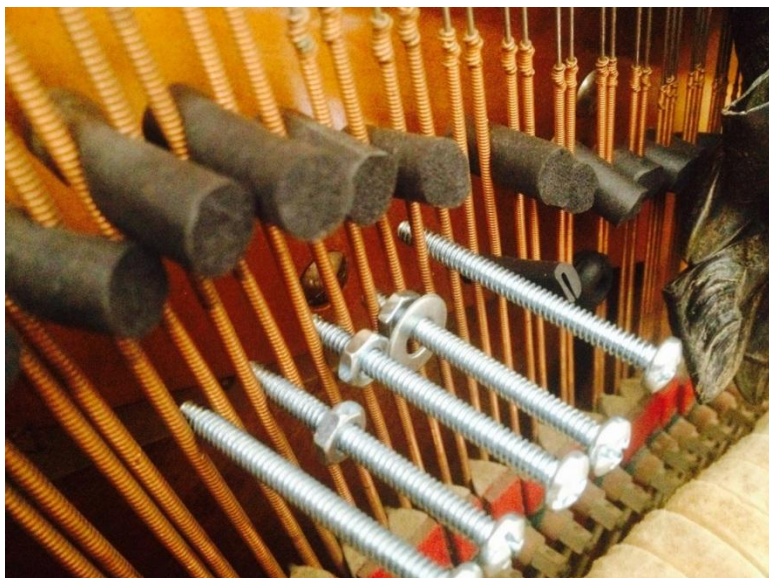


Imagen N° 70: Posible preparación de piano vertical



Imagen N° 71: Posible preparación de piano vertical



Imagen N° 72: Posible preparación de piano vertical



Imagen N° 73: Posible preparación de piano vertical

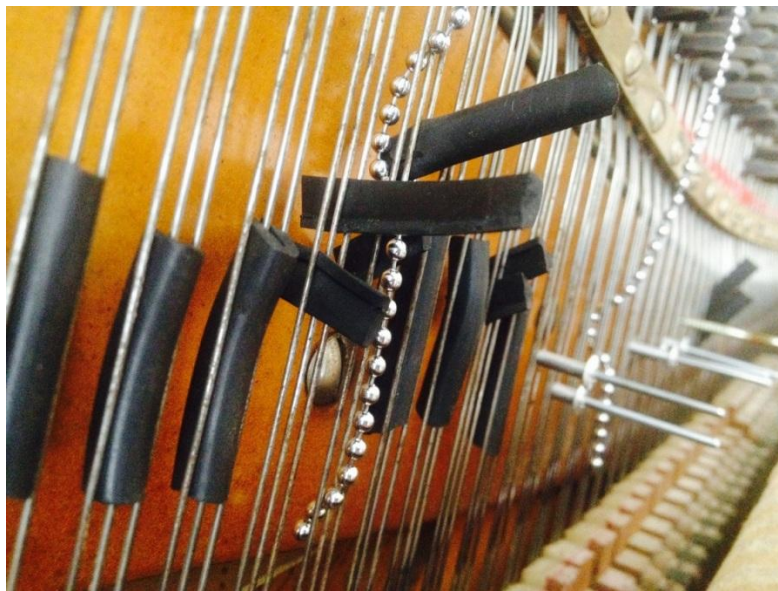
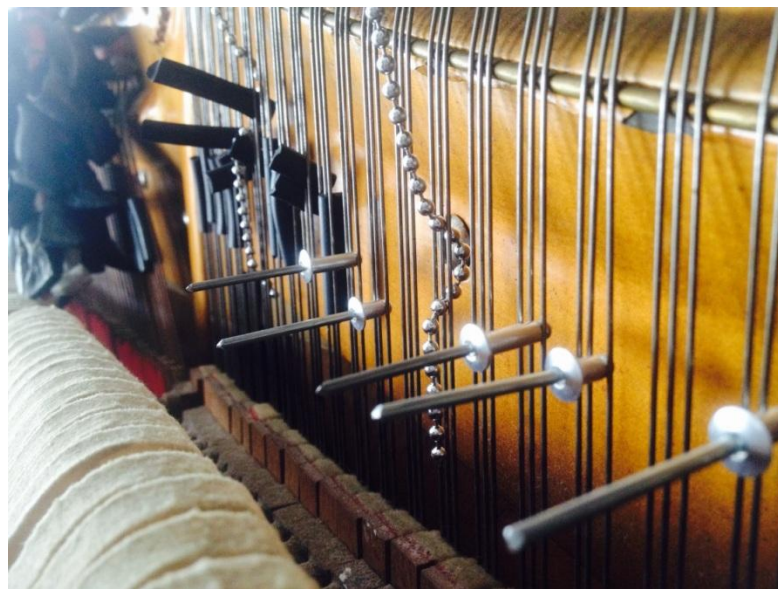


Imagen N° 74: Posible preparación de piano vertical



6. Conclusiones

A través del desarrollo del presente trabajo de investigación relacionado con los pueblos originarios, su música y los movimientos artísticos que surgen, se observa una cierta escasez de información sobre la diversidad musical de raíz indígena que potencialmente puede existir o podría haber existido.

Como movimiento artístico, se observa que el indigenismo no está considerado de manera generalizada dentro de la historia de Chile, y del mismo modo, está escasamente considerado como temática dentro de la academia, exceptuando ciertos casos particulares, en donde las iniciativas son de parte de autores específicos, interesados en forma personal por ésta corriente. El interés por nuestros pueblos originarios de parte de los creadores chilenos se inserta en un fenómeno de a principios de siglo XX, y se encuentra hoy en día, en una etapa de contingencia por la reivindicación de derechos ancestrales. El concepto de indigenismo se refiere a un movimiento cultural, político y antropológico, pero no es considerado dentro de la academia como un estilo musical, sino más bien como una confluencia de ritmos y melodías adecuadas a un imaginario particular. Ciertos autores como Rafael Díaz toman este concepto y lo atribuye como estilo o momento musical dentro de la historia chilena. Se puede observar varias etapas de este llamado indigenismo: principio siglo XX hasta 1945, fomentado por Carlos Lavín e Isamitt basado en la supeditación del referente aborigen a estructuras de tradición centro europeas; la vanguardia de los cincuenta en la que postulados serialistas y dodecafónicas se combinaron con el folklor chileno el caso de Roberto Falabella, Fernando García; desde entonces se adscribe este periodo como contemporáneo libre, para las variadas influencias, métodos de composición y escritura que han surgido. El factor multicultural, después de los ochenta, la globalización, el fenómeno de Internet, repercute en la nueva sensibilidad del compositor, buscando nuevas formas de vincularse con el otro imaginario. Para ello encuentra en la fusión de las técnicas compositivas aborígenes con la escritura contemporánea un nuevo punto de encuentro. Cabe destacar el caso de Eduardo Cáceres que trabaja este imaginario situado completamente adentro del territorio sonoro y del pensamiento de la cultura originaria; y por último en los noventa ocurre un fenómeno de conjunción entre las artes integradas, es decir la unión de varias manifestaciones artísticas evocadas a transmitir un mensaje en común, *“generando constructos híbridos, altamente tecnologizados y transdisciplinarios”*. (Díaz, 2008, pág. 29). Se puede destacar entre otros, los trabajos del profesor Cristian López Sandoval y Francisco Huichaqueo.

Otro fenómeno importante a concluir, es vinculado con la re-creación del imaginario sonoro, en la cual el soporte musical originario o puro, es difícil de revelar por la extinción acelerada de las etnias como también por la migración a las urbes por parte de las culturas.

Ésto ha dificultado la labor de los compositores, por lo que resulta necesario la re-vinculación con el imaginario autóctono. La construcción mítica de un estilo o imaginario sonoro, está supeditado o mediatizado por la cultura criolla, en este caso el folklor, músicas populares urbanas y la música de academia, generando un nuevo imaginario sonoro desvinculado o descontextualizado del imaginario sonoro originario.

En lo relativo a los aspectos de estructura y composición musical indígena, se identifica los siguientes aspectos:

- La música indígena no está suscrita en el contexto de la armonía tradicional europea. Esto se observa porque las transcripciones existentes de cantos y melodías no son representaciones fieles de las alturas, registros o notas y tonalidades (temperadas). En otros términos, la armonía tradicional no permite un acercamiento fidedigno al imaginario sonoro aborígen, por cuanto se requiere de técnicas contemporáneas de escritura y armonización para elaborar un retrato más cercano.
- No obstante hay patrones rítmicos y melódicos recurrentes, la temporalidad y el andar constituyen un sustento a la base de la música de raíz indígena. Por esto el acercamiento en primer lugar es rítmico, el cual evoca inmediatamente el carácter reiterativo de las piezas.
- El canto conduce la música indígena analizada, dicta pausas, inicio, finales, cambio de agógica, dinámicas y da el contexto de intencionalidad poética.
- La inducción al trance se genera por el ritmo ondulante y de carácter de eterno retorno, generado a través de una línea rítmica reiterativa y complementada con canto.
- La identificación de estilemas fue por medio del análisis de transcripciones, como también el de registros de audios extraídos de internet, permitieron acotar la búsqueda de opciones y usarlos de manera directa no a modo de collage sino de inspiración para emprender la creación de una obra.

- El mayor sustrato de estilemas corresponde a la música Mapuche, por su mayor abundancia de información y por ser una de las etnias que conserva con mayor arraigo, hoy en día, sus tradiciones y músicas. Las etnias Atacameñas fueron pasivas con respecto a la colonización española, mimetizando sus creencias con la fe cristiana, generando músicas híbridas. Con respecto a los pueblos del sur de Chile, Ona, Selk-nam, Yágan, Kawéskar, Aonikenk, se trata de casos en que existen muy pocos registros y transcripciones musicales, principalmente por la caza y persecución indiscriminada por parte de colonos europeos y chilenos entre la segunda mitad de siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, conocido como “Genocidio Selknam”.
- El hecho de asociar el contexto y el correspondiente propósito del ritual (ej. música relacionada con la cosmología, nacimientos, guerra, otros) ayuda a entender las formas musicales de raíz indígena, y por tanto, constituyen un elemento significativo en la inspiración creativa.
- En la creación del repertorio para piano preparado objeto de este trabajo, se prefirió utilizar un componente rítmico, seguido de una conformación de acordes o intervalos, para luego incorporar la función de cada instrumento en el contexto, asociar las sonoridades, a las producidas por los objetos incluidos dentro del piano, para luego crear el repertorio musical correspondiente.
- Finalmente se menciona que en el proceso de creación de las piezas musicales, los ritos, historias y situaciones relacionados con el entorno natural, constituyeron una fuente de inspiración de particular valor, como guía en el proceso creativo.

7. Anexos

7.1 Contexto histórico Mapuche desde el año 1500 hasta el presente

Los Mapuches son considerados descendientes directos de las culturas arqueológicas prehispánicas Pitrén (100-1100 D.C.) y el Vergel (1100-1450 D.C.), éstas se desarrollaron entre el río BíoBío y el seno de Reloncaví. A partir de 1250 D.C. se estima que se consagraron como una etnia predominante en la región. En el siglo XVI llegaron los españoles a Chile, fue éste hecho aparentemente, el elemento que gatilló que poblaciones distintas se agruparan y estrecharan sus lazos sociales y culturales, formándose la identidad Mapuche conocida históricamente.

En el año 1535 fue el primer desencuentro entre Mapuches y españoles en la región del Maule, bajo la expedición de Diego de Almagro. Ya en el año 1540 se funda Serena y Santiago, pero un año más tarde los Mapuches destruyen toda la ocupación española de la ciudad de Santiago a cargo del cacique Michimalonco. En el año 1553, en la batalla de Tucapel muere el gobernador Pedro de Valdivia.

Ya en el año 1810, la independencia de Chile, marca un gran cambio en sociedad Mapuche, ya que se desliga del virreynato español, por lo que los tratados establecidos antes quedan obsoletos. Y comienza un nuevo régimen administrativo.

En 1881 y 1883 tras la llamada “Pacificación de la Araucanía”, el pueblo chileno intenta despojar las tierras del Bio-bio al sur, al pueblo mapuche. Finalmente luego de la guerra quedan arrinconados y parcelados en reducciones aisladas. Ésto generó división y descontento del pueblo Mapuche y por ende la migración a la ciudad por mejor calidad de vida.

Tras la dictadura militar en 1980, el decreto 2.568 va a afectar profundamente a la sociedad Mapuche, debido a que ésta nueva ley des-comunizaba las tierras de los Mapuche, perdiéndose así la calidad de tierras indígenas, pasando así a manos de privados. En 1993 se crea la CONADI o corporación nacional del desarrollo indígena, la cual vela por mejorar las condiciones de los indígenas en el país.

En los últimos años de siglo XX los conflictos entre la sociedad Mapuche y el estado chileno continúan hasta nuestros días, problemáticas principalmente vinculadas con la ocupación de tierras, construcción de hidroeléctricas, forestales y autonomía. Sin embargo, a pesar de este fuerte proceso de conquista y aculturación por parte del mundo occidental, el pueblo Mapuche ha seguido luchando sin cesar para mantener viva su cultura, sus tradiciones, su idioma e ir recuperando así, nuevos espacios en la ciudad para llevar a cabo sus ceremonias y actividades características de su cultura, tales como el ritual

nguillatun, juego de palin, y actividades culturales que reafirma y fortalece a su cultura en la actualidad del siglo XXI. (Información extraída de la página web: www.precolombino.cl)

7.2 Imágenes de instrumentos indígenas:

Imagen N° 75: Kaskawilla



Imagen N° 76: Kull-kull



Imagen N° 77: Pifülkas



Imagen N°78



Imagen N°79: Piloilo



Imagen N° 80: Pinkulwe



Imagen N° 81:

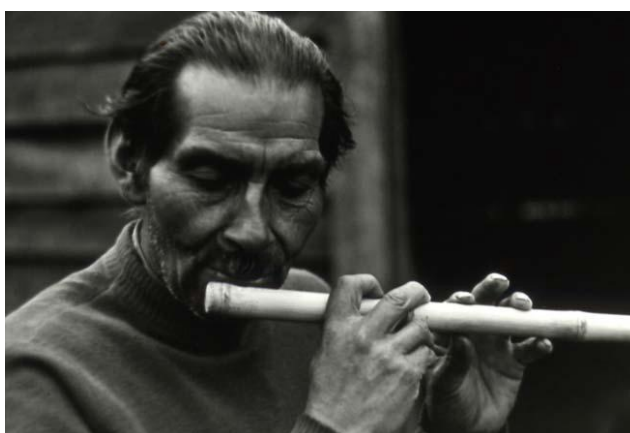


Imagen N° 82: Wada



Imagen N° 83: Trutruka



Imagen N° 84: Ñolkiñ



Imagen N° 85



Imagen N° 86: Kultrun



Imagen N°87: Trompe



Imagen N° 88: Tarkas



Imagen N° 89: Tarqueada



Imagen N°90-91: Clarín y Caja Chayera.



Bibliografía

- Allende, P. H. (1930). *Música Araucana*. 84.
- Arce, J. P. (1984). *Instrumentos musicales Mapuches*. Santiago: Sin publicar.
- Bird, J. (1946). *The Alacaluf*.
- Blondel, J. U. (s.f.). Carlos Lavín, compositor. *Revista Musical Chilena*.
- Chanto, F. Z. (2007). John Cage: Sonatas e interludios para piano preparado.
- Díaz, R. (2008). La excéntrica identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres.
- Díaz, R. (2008). La excéntrica identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres.
- Díaz, R. (2012). *Cultura originaria y música chilena de arte: hacia un imaginario de identidad*. Amapola Editores.
- Gonzalez, J. P. (1993). Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche.
- Grebe, C. A. (s.f.). La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales. *Revista Musical Chilena*.
- Grebe, M. E. (1973). El kultrun mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista Musical Chilena*.
- Grebe, M. E. (1974). Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche. *Revista Musical Chilena*.
- Grebe, M. E. (1998). *Culturas Indígenas de Chile: Un estudio preliminar*. Santiago.
- Grebe, M. E. (s.f.). *La música Alacalufe: Aculturación y cambio estilístico*.
- Isamitt, C. (1937). Cuatro instrumentos araucanos. *boletín latinoamericano de música*.
- Jaeger, W. (1995). *La paideia, los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de la cultura económica.
- Lavín, C. (1967). La música de los araucanos. *Revista Musical Chilena*.
- Lavín, C. (s.f.). La Tirana, fiesta ritual de la provincia de Tarapacá. *Revista Musical Chilena*.
- López, A. (s.f.). Monográfico sobre John Cage.
- Moebis, A. M. (s.f.). La función del universo sonoro en el Nguillatún y en la labor de la machi. *Tesis de Antropología*.
- Salas, E. P. (1941). *Orígenes del arte musical chileno*. Universidad de Chile.
- Samuel Claro Valdés, J. U. (1973). *Historia de la música en Chile*. Argentina: Orbe.
- Valdés, S. C. (1979). *Oyendo a Chile*. Andrés Bello.

- Villarroel, F. (2012). *“El canto mapuche en el territorio del lago Budi, como expresión y transmisión de una memoria y cultura.”*
- Villarroel, N. C. (2011). *Muñkupe ñilkantu: Que el canto llegue a todas partes.*
- Viu, V. S. (1966). Creación musical y música aborígen en la obra de Carlos Isamitt. *Revista Musical Chilena.*
- Viu, V. S. (1967). Carlos Lavín y la musicología en Chile. *Revista Musical Chilena.*
- Winston Moya Cortez, D. R. (2007). *Dos modelos de representación y evocación de los mapuche en la música de arte chilena: Carlos Isamitt y Eduardo Caceres.* Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes.

Informe de Tesis

Hernán Villavicencio Astete

Carrera de Música. Facultad de Humanidades

Universidad de Valparaíso

"Piezas para piano preparado, inspiradas en estilemas indígenas chilenos".

Este trabajo consta de siete capítulos, a través de los cuales se muestra y fundamenta antecedentes históricos y musicales de nuestras etnias originarias.

Se hace referencia a importantes compositores chilenos que se han inspirado en nuestros antepasados indígenas para la creación de algunas de sus obras.

Se presenta también información respecto a lo que se denomina "piano preparado", su principal exponente, así como técnicas y escritura utilizada.

A través de un análisis teórico y musical, se da a conocer la metodología utilizada para las obras creadas y su representación escrita. Como referencia, se muestra imágenes representativas, que permiten acercarnos a lo práctico en la realización de este trabajo.

Todos los capítulos desarrollados sustentan ampliamente el fundamento teórico, sin embargo, el más trascendente aporte musical que nos entrega, es el de dar un impulso para conocer, difundir y valorar nuestras etnias ancestrales, desde este presente, así como fomentar su inclusión dentro del arte de crear música. Esto queda de hecho plasmado en las obras compuestas que nos deja el autor.

En consecuencia, la nota otorgada es: 7



Cecilia Cortez A.

Profesora informante

Informe de Tesis

Carrera de Música, Facultad de Humanidades, Universidad de Valparaíso

Título de la Tesis:

Piezas para piano preparado, inspiradas en estilemas indígenas chilenos

Autor: Hernán Andrés Villavicencio Astete

Profesor Guía: Cristian López

El presente trabajo de tesis nos revincula con nuestras huellas culturales, re-significando desde un pensamiento contemporáneo y personal una sonoridad latente y ancestral que nos traspasa. El autor nos presenta un buen marco teórico como también antecedentes históricos y musicológicos que justifican ampliamente las derivas creativas y la toma de decisión frente a las dos obras compuestas y que son el foco central de este trabajo.

Sin lugar a dudas, las dos piezas subvierten la sonoridad temperada del piano, a través de una búsqueda que extienda sus posibilidades y permita una mimesis sonora (sonoridad contextual), para con estos estilemas. Esta decisión es fundamental y hace de este trabajo un aporte al repertorio pianístico ya que el autor deja de manifiesto su inquietud y reflexión de cómo trasladar estos estilemas, a un sistema sonoro exógeno y distante, creando las condiciones más apropiadas para su reproducción.

Por último, tanto las instrucciones para la preparación del piano, como también la semiografía de la partitura, permiten el montaje e interpretación de estas dos piezas con total efectividad.

Felicito a Hernán Villavicencio por su investigación y resultado artístico en este trabajo de tesis.

Nota: 7,0

