



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
**Facultad de Artes**  
**Departamento de Música y Sonología**

**DOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN Y EVOCACIÓN DE LO  
MAPUCHE EN LA MÚSICA DE ARTE CHILENA: CARLOS  
ISAMITT (1887-1974) Y EDUARDO CÁCERES (1955- ).**

**Tesis para optar al Título Profesional de “Profesor Especializado en  
Teoría General de la Música”**

**INTEGRANTES:**

**Winston Moya Cortés.**

**Daniel Rojas Buscaglia.**

**PROFESOR GUÍA:**

**Víctor Rondón.**

**Santiago, Chile**

**2007**

## **DEDICATORIA**

A nuestras familias que han sido un pilar fundamental de apoyo, fuerza, comprensión e inagotable cariño a lo largo de nuestra formación profesional y en el desarrollo de esta tesis.

## **AGRADECIMIENTOS**

A nuestra maestra Silvia Contreras, por su constante apoyo, afecto e incansable vocación pedagógica, vitales en nuestra formación profesional.

A Marcio y Dionis Isamitt, quienes nos facilitaron amablemente materiales de suma importancia, inéditos en algunos casos, para el desarrollo de esta tesis.

A Eduardo Cáceres, por su disposición y colaboración directa en cada una de las ocasiones requeridas.

A Fernando García, Alejandro Guarello y Rodrigo Torres, por la gentileza y cordialidad de aportar sus visiones y juicios personales en las entrevistas realizadas.

A Cristián Guerra, por aclarar y responder dudas e inquietudes surgidas durante el desarrollo de la investigación.

A Romina de la Sotta, por la amabilidad de facilitarnos material fonográfico.

A Paloma Martín, por la gentileza de aportar su trabajo de análisis a nuestras fuentes bibliográficas.

A Víctor Rondón, quien guió esta investigación de manera comprometida y entusiasta, facilitándonos materiales precisos y aportando siempre su visión certera y objetiva.

## **TABLA DE CONTENIDOS**

Contenido	Página
• DEDICATORIA	ii
• AGRADECIMIENTOS	iii
• TABLA DE CONTENIDOS	v
• RESUMEN	ix
INTRODUCCIÓN	1
a. Cómo surgió el tema	1
b. Cómo se delimitó	3
c. Fuentes y autores	9
d. Estado del arte o de la cuestión	12
e. Planteamientos hipotéticos	15
f. Objetivos	17
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>CARLOS ISAMITT</b>	19
1.1. Precursores del indigenismo	19

1.1.1. Remigio Acevedo	20
1.1.2. Eleodoro Ortiz de Zárate	21
1.1.3. Carlos Lavín	22
1.1.4. Carlos Isamitt	25
1.1.5. Juan Casanova Vicuña	26
1.2. El nacionalismo en Chile en la primera mitad del s. XX	28
1.3. El contexto	34
1.4. Reseña biográfica	38
1.5. Catálogo	42
1.5.1. Obras generales	42
1.5.2. Obras particulares de representación mapuche	54
1.6. Análisis	58
1.6.1. Análisis de la obra <i>Friso Araucano</i>	58
1.6.2. Datos relevantes de la obra <i>Friso Araucano</i>	79
1.6.3. Elementos destacados de representación mapuche	81
1.6.4. Partitura analizada de los cantos 1, 2 y 4 de la obra <i>Friso Araucano</i>	84

## **CAPÍTULO II**

EDUARDO CÁCERES	103
2.1. El tema étnico en la segunda mitad del s. XX	103
2.2. El contexto	107
2.3. Reseña biográfica de Eduardo Cáceres	112
2.4. Obras	116

2.4.1. Catálogo completo a la fecha	116
2.4.2. Catálogo de música incidental	134
2.4.3. Música en cassettes	136
2.4.4. Discografía	138
2.4.4.1. Grabaciones	138
2.4.4.2. Grabaciones que incluyen obras de Eduardo Cáceres	139
2.4.5. Obras particulares de representación mapuche	144
2.5. Análisis	145
2.5.1. Análisis de la obra <i>Cantos Ceremoniales para     Aprendiz de Machi</i>	145
2.5.2. Reseña biográfica del poeta mapuche Elicura Chihuailaf, autor del texto de la obra	160
2.5.3. Contexto cultural implícito en la obra	162
2.5.4. Elementos de representación mapuche presentes en la obra	164
2.5.5. Instrumentos mapuche y su relación con la obra	167
2.5.6. Partitura analizada de la obra <i>Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi</i>	170

### **CAPÍTULO III**

#### **COMPARACIONES** 190

3.1. Comparaciones de contexto	190
3.2. Comparaciones estéticas	194

3.3. Comparaciones de características individuales	197
3.4. Comparaciones formales	200
3.5. Comparaciones de instrumentación	202
3.6. Comparaciones de lenguaje	204
3.7. Comparaciones de textos	210
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>212</b>
<b>APORTE AL CAMPO O DISCIPLINA</b>	<b>216</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>217</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>226</b>

## **RESUMEN**

La presente investigación aborda el estudio de dos reconocidos compositores nacionales, los cuales a pesar de pertenecer a distintas épocas de la creación musical chilena, se ven conectados a través de su interés en la representación y evocación de elementos mapuche, a través de diversas obras de su catálogo musical.

Para lograr conocer en parte su destacado trabajo creativo, ha sido necesario abordar el tema desde distintas perspectivas de estudio, comprendiéndose entre ellas aspectos biográficos, históricos, musicales, etc. Para dicho fin se ha escogido como eje central, el análisis riguroso de una obra hito en la trayectoria de cada uno de ellos. Es así, como se ha seleccionado el Friso Araucano, en el caso de Carlos Isamitt, y los Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi, en el caso de Eduardo Cáceres

A grandes rasgos, los principales objetivos de este trabajo consisten en el estudio de la representación y evocación musical del elemento mapuche en la música de arte chilena, en el rescate del trabajo musical de importantes figuras de la composición nacional, y finalmente, en el deseo de contribuir a la investigación y conservación del patrimonio cultural chileno.

## INTRODUCCIÓN

### **a.- ¿CÓMO SURGIÓ EL TEMA?**

Un sondeo inicial evidencia que las investigaciones sobre el trabajo de compositores nacionales y su producción musical no se encuentran actualizadas. En efecto, se observa un vacío importante, especialmente para el período comprendido entre comienzos de la década del 70 hasta nuestros días. Esto muestra que en dicho intervalo de tiempo ha existido un cierto grado de desinterés por parte de los escritores, musicólogos e historiadores, por indagar e investigar sobre los compositores chilenos y sus propuestas, a diferencia de lo ocurrido en la primera mitad del siglo XX, donde el estudio acerca de nuestros creadores tuvo mayor recurrencia.

Conscientes de esta carencia, se planteó como objetivo inicial, desarrollar un tema que contribuyera a la búsqueda de nuestra identidad. Esta idea fue la que dirigió la investigación hacia una temática que se relacionara con nuestros antepasados aborígenes y cómo sus culturas musicales se reflejaban en la obra de los compositores nacionales.

Tras indagar en la propuesta de compositores que utilizan elementos ligados al mundo indígena y dada la necesidad de poseer fuentes que en un

futuro pudiesen ser utilizadas como material de estudio, consideramos esta investigación como el inicio motivador para próximos trabajos y proyectos sobre el tema de la presencia de elementos de nuestras etnias originarias en las diferentes disciplinas del arte.

Todas estas circunstancias determinaron que el presente trabajo debía considerar un triple miramiento del fenómeno musical, es decir, tanto artístico como social y cultural, para lo cual fue pertinente, entonces, utilizar medios y técnicas adecuados a cada uno de ellos y en diferentes momentos del desarrollo de esta investigación.

## **b- CÓMO SE DELIMITÓ EL TEMA**

Al momento de iniciar la investigación, nos planteamos realizar un trabajo relacionado con lo propio. Así, nuestra primera condicionante fue que el tema estuviera circunscrito a algún fenómeno artístico perteneciente a nuestra cultura.

La investigación debía desarrollar un trabajo vinculado con la música, lo que daba como resultado que investigaríamos sobre “música chilena”.

Pero, ¿Qué es música chilena? La respuesta es acaso: “la música creada por los compositores nacidos en Chile” o podría ser: “La música creada por cualquier compositor que contenga raíces chilenas”... y entonces: ¿Qué serían las raíces de la música chilena?. Si los historiadores, los musicólogos, los creadores y los intérpretes no han llegado a un consenso acerca de estas interrogantes, creemos que sería muy ambicioso de nuestra parte querer responderlas, por lo tanto, debíamos acotar aún más nuestro tema.

Conversando acerca de temas de actualidad social, nos dimos cuenta que existía un compartido interés acerca de la problemática indígena y los pueblos originarios, fue así como surgió la idea de enfocarnos a investigar música que contuviera estos elementos, objetivo que desde entonces fue nuestro eje, pues ofrecía un amplio abanico de posibilidades, por cuanto Chile fue un país donde convivieron diversos pueblos y culturas.

Una de las posibilidades era estudiar la música indígena haciendo un estudio que nos condujera al sentido y significado de la música dentro de estos pueblos.

En el momento que considerábamos lo anterior, constatamos en nuestro medio un fenómeno digno de ser analizado. Existían compositores de tradición escrita que empezaban a utilizar elementos indígenas en sus obras, lo que llamaba poderosamente la atención de la gente vinculada a la música. Se podía percibir un realce de lo propio, una valoración de lo autóctono, se editaban discos con esta música y la crítica especializada premiaba obras de evidente representación indígena. Si a todo esto le sumamos en primer lugar la celebración del quinto centenario del descubrimiento de América, donde temas como “las etnias originarias” tomaron natural vigencia, en segundo lugar el no tan lejano paso de un régimen dictatorial a uno democrático en donde todas las voces y razas pudieran ser escuchadas, y por último, el clima electoral que existía debido a las elecciones presidenciales del 2005 en la que cada candidato tenía como tema primordial dentro de su plan de trabajo, el rescate y valoración de los pueblos originarios, resultaba evidente que estábamos en el momento exacto de tomar este tema y desarrollarlo.

La idea ya tomaba cuerpo, se estudiaría la representación de lo indígena en la música de compositores doctos chilenos, incluyendo en un principio a todas las etnias pertenecientes a nuestro territorio nacional. Ya con esto se daba inicio a la investigación.

Una vez comenzada, se reparó en que la mayoría de los datos que se obtenían, tenían relación con la etnia mapuche, ya sean datos de compositores identificados con esta tendencia, obras de representación indígena en sus catálogos, artículos, grabaciones, partituras, etc. La información obtenida acerca de la representación de otros pueblos indígenas a través de la música de compositores chilenos, era muy inferior y sólo se encontraron algunos casos aislados que no necesariamente representaban una corriente o un movimiento <sup>1</sup>. Una vez terminada la parte de recolección analizamos y evaluamos todo el material que se había conseguido a lo largo de casi un año de trabajo, a través de la lectura de libros, revistas, selección de material audiovisual, entrevistas, etc. El resultado era claro, la presencia y realce de lo mapuche en la música de arte chilena era significativamente superior en cantidad al resto de las etnias (tal como lo muestra el gráfico, fig. 1). Esto conducía directamente a cambiar el foco inicial de la investigación, descartando de esta forma, lo que no fuera mapuche.

---

<sup>1</sup> Como es el caso de Ramón Campbell, médico, compositor e investigador, destacado por sus trabajos e investigaciones en la Isla de Pascua.

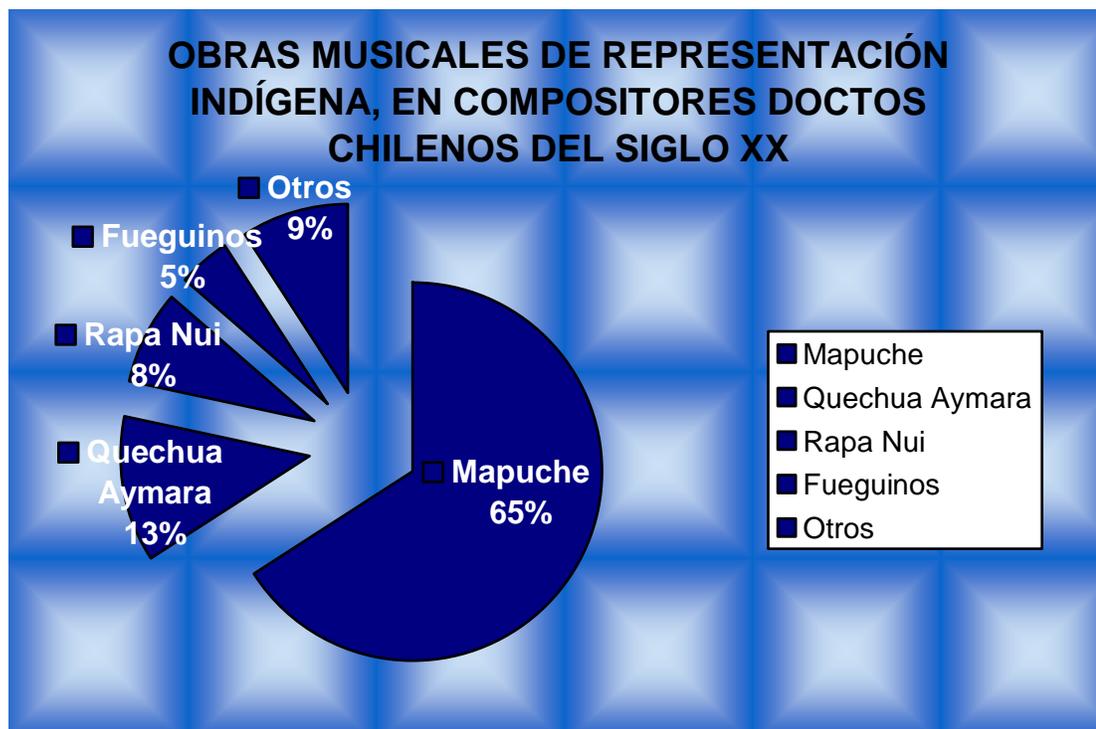


Fig. 1: Este gráfico derivó de un catastro de obras musicales de representación indígena, correspondientes a compositores chilenos del siglo XX. En él se aplicó la información obtenida durante el año 2005, a partir de la revisión completa de la Revista Musical Chilena.

Es así, como el siguiente objetivo, era el de encontrar dentro de todo lo recolectado, y de acuerdo a nuestro nuevo foco, lo que tuviera mayor presencia en la historia de la creación musical chilena. Era necesario encontrar referentes que permitieran enfocarnos en un universo preciso, tratando de delimitar el tema y de esta forma proceder a la redacción.

Dentro de un extenso listado de compositores chilenos y al comparar los catálogos de éstos, Isamitt y Cáceres sobresalían claramente por sobre los otros, ya sea en cantidad de obras de representación mapuche, trascendencia e impacto en la audiencia de su época. Esto nos llevó a seleccionarlos como

referentes para la investigación, lo que a su vez determinó el rango de tiempo al que estaría circunscrito el trabajo. Esta delimitación comprende desde la aparición de las primeras obras importantes de Isamitt (1930 aproximadamente), hasta nuestros días.

Uno de los puntos más discutidos fue el cómo llamar la investigación, el cómo reflejar fielmente a través del título lo que queríamos desarrollar. El nombre nos debía explicar exactamente el fin investigativo que perseguíamos. Es así como se propuso el término “representación”, el cual condujo a diversos intentos para comprender exactamente el significado de éste. Entre la lectura de artículos y el análisis de las diversas “definiciones de diccionario” se optó por definir la palabra en nuestros propios términos. Desde este momento en adelante representación será trasladar un universo significativo hacia otro, a través de alguna forma expresiva, manteniendo características y contenidos que permitan que sea reconocible lo que se pretende recrear. Para representar es necesario usar medios que nos permitan este fin, en este caso será la música la que usaremos como fuente de estudio para observar los casos en que la cultura mapuche ha sido evocada en obras de compositores nacionales a través de diversos recursos, ya sean timbrísticos, estilísticos, idiomáticos, etc.

Y tan importante como la definición del término representación, fue aclarar que en el momento que aparezca la frase “compositor docto” nos estaremos refiriendo a aquellos compositores que se enmarcan dentro de la composición de obras de tradición escrita y que están directamente

relacionados con el trabajo musical a nivel superior, como es el caso de Isamitt y Cáceres, de clara labor creadora y docente a nivel de universidades y del ex Conservatorio Nacional de Música.

### **c.- FUENTES Y AUTORES.**

La dificultad para encontrar una bibliografía específica que abordara el tema en cuestión en la primera fase de la investigación, fue la que nos llevó a realizar un extenso trabajo de recopilación de datos desde la fuente más directa del quehacer musical del país: la Revista Musical Chilena. Esta publicación se revisó completamente (1945-2006), permitiéndonos tener una visión amplia del pasado musical chileno durante estos 61 años, además de aportar datos claves para la investigación, como entrevistas y catálogos de compositores, fechas de conciertos y estrenos de obras, todo bajo un panorama cronológico.

Los otros aportes para esta etapa de recopilación fueron la revisión del libro *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*<sup>2</sup> de Eugenio Pereira Salas, que nos dio una visión del mundo musical institucional chileno de fines del siglo XIX, permitiéndonos entender las futuras conexiones y legado de esa época.

También se revisó el libro *La Creación Musical en Chile 1900-1951*<sup>3</sup> de Vicente Salas Viu, el que sumado a la publicación de Pereira Salas,

---

<sup>2</sup> Pereira Salas, Eugenio. “*Historia de la Música en Chile (1850-1900)*”. Santiago, Chile (1957), Editorial Pacífico, Publicaciones / Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, 379 pp.

<sup>3</sup> Salas Viu, Vicente. “*La Creación Musical en Chile (1900-1951)*”. Santiago, Chile (1951). Editorial Universitaria, 477 pp.

favoreció el entendimiento del contexto histórico, complementado paralelamente con la información de la Revista Musical Chilena.

Posteriormente se prosiguió con el libro *Músicos sin Pasado: Composición y Compositores de Chile*<sup>4</sup> de Roberto Escobar, que brindó una nueva perspectiva de tipo sociológico para la comprensión de nuestras raíces musicales. Una de las últimas fuentes consultadas para la realización de este trabajo, fue el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>5</sup>, obteniendo biografías de diversos compositores y orientándonos en una visión panorámica de los acontecimientos históricos.

Luego de haber conocido parte del pasado musical chileno republicano, sólo faltaba ver qué sucedía en la actualidad. Para lograr ese objetivo seleccionamos un listado de compositores y musicólogos, que por medio de entrevistas, nos brindaran su visión acerca del tema.

Las personas seleccionadas para ser entrevistadas fueron:

- El compositor Eduardo Cáceres.
- El musicólogo, compositor y subdirector de la Revista Musical Chilena, Fernando García.
- El compositor y director del Instituto de Música de la Universidad Católica (IMUC), Alejandro Guarello.

---

<sup>4</sup> Escobar, Roberto. *“Músicos sin pasado: composición y compositores de Chile”*. Santiago, Chile (1971), Editorial Pomaire, 267 pp.

<sup>5</sup> Casares Rodicio, Emilio. *“Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”*. España, (1999), Sociedad General de Autores y Editores.

- El musicólogo y director del Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Rodrigo Torres.
- Además se obtuvieron entrevistas realizadas por la periodista de Radio Beethoven, Romina de la Sotta, al compositor Guillermo Riffo y al musicólogo argentino Omar Corrado.

Fue interesante conocer los distintos enfoques de los entrevistados, lo que nos permitió tener un referente actual del medio musical nacional, aún cuando no alcanzamos a incorporar la totalidad de este material.

Al finalizar la búsqueda de datos escritos, sólo faltaba ir directamente a la música, por lo cual se inició una recopilación de partituras y material fonográfico. Dicha recolección se tornó más complicada de lo imaginado, debido a la escasez de este tipo de información y por sobre todo, al dramático descuido que nuestro país acostumbra a tener por el patrimonio artístico-cultural nacional.

#### **d.-ESTADO DEL ARTE O DE LA CUESTIÓN**

Al ser nuestra investigación un tema poco tratado, nos encontramos, evidentemente, con un panorama pobre en bibliografía y de escasas fuentes en donde investigar.

Si se quiere adquirir un conocimiento que nos sitúe en un contexto histórico de la creación musical en Chile, las fuentes principales de las cuales se puede obtener información son la Revista Musical Chilena y libros que recopilan información desde los inicios del desarrollo musical-creativo chileno, hasta 1950 aproximadamente. De allí constatamos que la figura de Carlos Isamitt parecía ser el referente más claro en la composición chilena de tradición escrita con respecto a la problemática de la representación de elementos indígenas. Más atrás se ubican compositores como Carlos Lavín, Ramón Campbell, Remigio Acevedo, etc.

Si por el contrario se pretendiese obtener un conocimiento actualizado y certero sobre la creación musical en nuestro país, se puede advertir que el tema no ha sido exhaustivamente abordado y menos aún la representación de elementos indígenas en ésta, cosa extraña al darnos cuenta de la existencia de un evidente realce de lo propio y de un claro e intencionado afán nacionalista en la producción de un importante sector de compositores chilenos.

De alguna forma la Revista Musical Chilena nos entrega información valiosa con respecto al desarrollo histórico de la música en nuestro país, pero no nos sitúa necesariamente en un contexto actualizado de lo que pretendíamos investigar.

Si nos damos cuenta que el material actualizado al cual poder recurrir es prácticamente inexistente, la pregunta que surge es ¿Qué tenemos entonces?.

Es aquí donde la comunicación personal toma una importancia extra, ya que al no existir fuentes escritas directas a las cuales remitirnos, el estado de la cuestión se complementa con lo que la gente vinculada al mundo musical pueda pensar o conocer del tema. El dominio que los creadores y musicólogos posean acerca de esto, es la fuente a la que debemos remitirnos para tratar de rescatar de ellos aspectos valiosos de la realidad actual.

Aquí es donde radica la importancia de entrevistar a diversos personajes del quehacer contemporáneo musical chileno y extraer de ellos la mayor cantidad de información, conocimientos, juicios y opiniones que pudieran construir una idea de “presente” en nuestro tema.

Importante es mencionar que existen en la actualidad compositores que crean obras de representación indígena, entre los que destaca Eduardo Cáceres como la figura de mayor relevancia en lo que a nuestro tema se refiere, constituyendo la base para situarse en un “estado de la cuestión” actual.

En la actualidad hay una mayor valoración de lo propio con respecto a algunos años atrás, lo que en nuestro presente musical se traduce en obras, incorporación de elementos indígenas a éstas, grabaciones, lanzamientos de discos, reconocimiento de la crítica especializada a través de premios <sup>6</sup>, en fondos entregados por el gobierno para el desarrollo de esta música <sup>7</sup>, etc.

---

<sup>6</sup> Altazor: El Premio Altazor busca promover y estimular el trabajo artístico nacional, en sus diversas expresiones, abarcando toda clase de realizaciones. Es entregado en una ceremonia especial transmitida por televisión. Altazor, palabra tomada de la obra poética de Vicente Huidobro representa el esfuerzo creador, el vuelo del autor y del artista que enseña y descubre lo que aún no ha sido visible para todos.

El Premio Altazor es un verdadero balance de la tarea creativa realizada en nuestro país, en todas las artes, en un año. Su primera edición tuvo lugar en marzo del año 2000. El premio Altazor se concede a los creadores y artistas chilenos que han realizado durante el período de premiación trabajos relevantes por su calidad o mérito artístico y originalidad, como asimismo por su innovación, apreciándose especialmente la influencia que su trabajo ha tenido en el medio artístico nacional.

<sup>7</sup> El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (ex Fondart), creado mediante la ley 19.891 del 23 de Agosto de 2003, tiene entre sus objetivos, apoyar el desarrollo de las artes y la difusión de la cultura, contribuir a conservar, incrementar y poner al alcance de las personas el patrimonio cultural de la Nación y promover la participación de estas en la vida cultural del país. Para cumplir dichos objetivos esta ley creó el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart); el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura y los recientemente creados Fondo de Fomento de la Música Nacional y Fondo de Fomento del Arte y la Industria Audiovisual. Para ello la actual Ministra Presidenta del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Paulina Urrutia, cuenta con un Secretario Ejecutivo para cada Fondo. Claudia Toro en el Fondart, Jorge Montealegre en el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, Javier Chamas en el Fondo Nacional de la Música y Carolina Leiva en el Fondo de Fomento del Arte y la Industria Audiovisual.

### **e.-PLANTEAMIENTOS HIPOTÉTICOS.**

A principios del siglo XX los compositores doctos estaban más comprometidos con la temática indígena y folclórica. Esta tendencia declinó en la creación musical por parte de los compositores doctos entre las décadas de los 60 hasta los 80.

Desde las últimas tres décadas hasta la fecha, el tema indígena ha sido protagonista en las creaciones musicales de ciertos compositores doctos, lo que se ve reflejado de diversas formas, como por ejemplo, la utilización de algún instrumento autóctono. Este protagonismo se debería a la relación que tiene la valoración de lo indígena con los momentos de tensiones sociales o factores políticos.

No existe un movimiento de compositores que se caracterice por la creación musical con elementos indígenas, pero estos producen de igual forma.

Estos compositores recurren a lo indígena para encontrar una identidad, aunque algunos de ellos no se sienten parte de esa etnia.

El principal de los compositores doctos que recopiló y creó de acuerdo a los elementos indígenas fue Carlos Isamitt, que es un compositor que ha trascendido gracias a sus obras de representación indígena.

En la actualidad Eduardo Cáceres sostiene su valor como compositor en sus obras que poseen representación mapuche, que junto a Carlos Isamitt, son los principales referentes de la representación mapuche, dentro de los compositores chilenos en épocas diferentes.

Eduardo Cáceres no tiene influencias de Isamitt en sus obras, ya que no hay similitudes entre los trabajos de estos dos compositores, puesto que la percepción y representación de lo indígena son diferentes en ambos autores y esto se basa tanto en una cuestión de sensibilidad como de contexto.

Los elementos mapuche presentes en las obras musicales de Carlos Isamitt y Eduardo Cáceres se presentan básicamente de dos formas: evocación (implícita) y representación (explícita).

## **f.-OBJETIVOS.**

A través de esta tesis nos proponemos conocer y comprender cómo se refleja musicalmente la influencia del elemento indígena en los compositores doctos chilenos, a través de la obra de dos de ellos.

Pretendemos relevar que la etnia mapuche es considerada, por la mayoría de los creadores vinculados al género, como la principal fuente de inspiración al momento de querer representar lo indígena a través de sus creaciones, estos por ser quizá una etnia vigente que se resiste a desaparecer y por estar vinculada directamente a problemáticas sociales y a lo contingente.

Del universo total de compositores chilenos nos enfocamos en las obras de Carlos Isamitt, por ser el más importante iniciador de esta tendencia, pasando a la historia como un reconocido creador e investigador de lo mapuche y en Eduardo Cáceres, compositor contemporáneo vinculado a lo étnico y reconocido por sus obras de representación mapuche. El fin es analizar los procesos y recursos compositivos que se han utilizado para representar lo indígena, o constatar de qué otras formas ha podido ser representado este elemento en el trabajo de estos creadores.

Objetivo importante es también el contribuir a la investigación de la propia cultura, a modo de aportar datos actualizados referidos a un tema que enriquece la construcción y rescate de un patrimonio músico-cultural hasta hoy no totalmente asentado.

Finalmente deseamos establecer qué relaciones pueden observarse en este proceso creativo entre el ámbito estético, social y cultural para contribuir a la mejor comprensión de nuestra producción musical reciente.

**CAPITULO I**  
**CARLOS ISAMITT.**

**1.1. PRECURSORES DEL INDIGENISMO.**

Desde los inicios de la creación musical Chilena y Latinoamericana, se observa una constante búsqueda de las raíces precolombinas y el rescate cultural de “lo propio” en el trabajo de los creadores musicales.

Este fenómeno puede corresponder a distintos factores, que dependen directamente de la necesidad personal de cada compositor al momento de querer plasmar en sus obras, elementos vernáculos pertenecientes al lugar geográfico de su región o procedencia.

Estas tendencias compositivas pueden abarcar la representación de diversos enfoques, desde intereses o vivencias personales, pasando por sensibilidades empáticas ante problemáticas sociales, hasta el simple hecho de las creaciones por encargo con temáticas preestablecidas por el solicitante.

La historiografía musical en Chile nos refleja una clara muestra de quienes han sido, por una u otra razón, los pioneros y posteriormente los

continuadores de esta tendencia indigenista, la cual permanece vigente hasta nuestros días, como antecedente histórico para quienes en la actualidad han decidido dirigir su trabajo compositivo por este camino.

### **1.1.1 Remigio Acevedo.**

Para encontrar un punto de inicio tangible, debemos remontarnos alrededor de un siglo atrás, para nombrar los primeros grandes hitos de la composición Chilena en cuanto a representación indígena se refiere. Es así como nos encontramos con el trabajo de Remigio Acevedo (1863-1911), compositor nacido en Santiago, de clara tendencia indigenista, la cual se ve reflejada en diversas obras a lo largo de su catálogo, entre las cuales destaca por su trascendencia la Ópera *Caupolicán* de 1901<sup>8</sup>, la cual fue presentada como antecedente a la oposición a una beca que debería llevarlo a Europa.

Otras de sus creaciones relacionadas con el tema en cuestión son las siguientes:

*Rapa nui*: Ballet sobre la isla de pascua (1947). Se constituye de una introducción (nocturno) y una danza en allegro (danza de los manutaras u hombres-pájaro). El final reproduce un rito de iniciación religiosa de los pascuenses.

*Suite araucana*: sobre motivos del folclor indígena, para orquesta (1924).

---

<sup>8</sup> Pereira Salas, Eugenio. “Capítulo XIV: La Ópera Nacional, Historia de la Música en Chile (1850-1900)”. Santiago, Chile (1957), Editorial Pacífico, Publicaciones / Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, 379 pp.

*Nguillatun*: Ritual mapuche para coro mixto a 4 voces a capella (1924).

*Tres choapiños. Op. 8*: (1925) para piano, la inspiración procede de la cultura mapuche.

*Suite araucana*: para piano (1926).

### **1.1.2 Eleodoro Ortiz de Zárate.**

Contemporáneo a Remigio Acevedo es el compositor Eleodoro Ortiz de Zárate (1865-1953), creador nacido en Valparaíso apasionado por la ópera quien además de poseer estudios en el Conservatorio de Milán, destacó por su lucha en nacionalizar las temporadas oficiales, topando con la resistencia de los empresarios y el desdén del público abonado, que preferían lo extranjero por sobre lo nacional.

La importancia de Eleodoro Ortiz de Zárate no sólo radica en la categoría o trascendencia de su trabajo musical, sino en hechos tan relevantes para la música chilena como lo es haber sido el primer autor Chileno en presentar sus obras en el Teatro Municipal <sup>9</sup>.

Eleodoro Ortiz de Zárate contiene dentro de su catálogo musical, una de las obras cumbres de la composición chilena, nos referimos a la ópera

---

<sup>9</sup> Ejemplo de ello es el estreno en el Teatro Municipal de su obra la Florista de Lugano en 1865. Pereira Salas, Eugenio. “*Historia de la Música en Chile (1850-1900)*”, pp. 243-256.

*Lautaro* compuesta en 1899, estrenada en el Teatro Municipal el 12 de Agosto de 1902 <sup>10</sup>.

### **1.1.3 Carlos Lavín.**

Algunos años más tarde surge la figura de quien ha sido considerado uno de los precursores y renovadores de la música Chilena, nos referimos al compositor y musicólogo Carlos Lavín (1883-1962), quien en 1907 comenzó sus trabajos de investigación sobre el folclor mapuche, ahondando entre 1910 y 1920, en el estudio científico de esta música.

Influyente fue la visita del Padre Félix de Augusta, misionero alemán quien en 1920 visitó Santiago de Chile para dar una conferencia sobre la música de los mapuche. Esta ocasión fue extremadamente provechosa para Lavín, dado que pudo recoger datos, observaciones y canciones que de Augusta había recopilado en sus años como misionero en la Araucanía. Dichas investigaciones lo hicieron merecedor de un estímulo por parte del gobierno para continuar sus estudios en Europa en 1922 <sup>11</sup>.

En su estadía en Europa entre los años 1922 y 1934, conoce al profesor Erich Von Hornbostel, a través del cual tiene acceso a lo que en ese entonces era el archivo de música araucana más completo del mundo. Este

---

<sup>10</sup> Eleodoro Ortiz de Zárate dedicó a Federico Errázuriz Echaurren, Presidente de la República de Chile (1896–1901), su ópera *Lautaro*. Pereira Salas, Eugenio. “*Historia de la Música en Chile (1850-1900)*”, pp. 243-256.

<sup>11</sup> Gobierno del presidente de la República Arturo Alessandri Palma (1920-1925).

hecho trascendental en la vida de Lavín, sumado a sus profundos estudios de la cultura mapuche, consolidará años más tarde sus obras e investigaciones sobre la materia. Lamentablemente, no se cuenta con un registro completo de sus investigaciones y obras, ya que Lavín no fue un compositor que gozara de mucha difusión y menos de una acogida por parte de los músicos chilenos, ya que rara vez sus obras fueron interpretadas al público, no se cuenta con un registro discográfico y como si esto fuera poco, muchas de sus partituras se extraviaron.

La posición indigenista de Lavín deja abierta una interrogante que nos habla de cuáles fueron sus reales motivaciones al momento de adoptar esta postura musical. Jorge Urrutia Blondel es más preciso aún, al elaborar una pregunta que pareciera contener la respuesta: “¿Es su curiosa posición una acción en contra de un Nacionalismo recargado a lo criollo?”, pregunta que hasta el día de hoy no ha encontrado respuesta certera.

Dentro de su catálogo, encontramos un extenso trabajo indigenista, en el cual destaca la obra *Mitos Araucanos* para Piano, obra que contiene cuatro secciones: *El Trucao*, *El Huallipén*, *El Guirivilo* y *El Lampalagua*<sup>12</sup>.

Lavín fue criticado por su empleo demasiado estático de la interválica, por su pobreza rítmica y por un cierto grado de minimalismo en sus creaciones, características que sin embargo pueden haber sido

---

<sup>12</sup> Ver Partituras en el Anexo.

concientemente intencionadas, respondiendo a su obsesión con la representación sonora de lo mapuche.

Además de la suite *Mitos Araucanos*, dentro de su catálogo figuran también las siguientes obras de representación indígena.

*Quiray*: para orquesta. Sobre motivos del folclor atacameño.

*Fiesta araucana*: para orquesta, escrita en París (1932). Es un cuadro sinfónico sobre ritmos y melodías extraídos del folclor mapuche, conjuntamente con los creados por el compositor. Posee tres movimientos: *Tintineo* (construido sobre un motivo de canto araucano y birimbao, instrumento indígena), *Parlamento* (es una melodía recitante de orquestación sencilla) y *Tumulto* (en donde se combinan ritmos mapuche).

*Lamentaciones Huilliches*: para soprano y pequeña orquesta. Escritas en París hacia 1926, son melodías auténticas del folclor mapuche. La orquestación abunda en armonías impresionistas y alusiones al color de los instrumentos indígenas, en pasajes concertantes con la voz solista, dentro de una especie de contrapunto rítmico.

*Cadencias Tehuelches*: para violín solo, o violín y piano.

*Suite andina*: para piano.

*Cantos de la mahuida* (cantos de la selva): para soprano, clarinete y piano. Escritos en París (1928). Son seis canciones del folclor aborígen recogidas por los investigadores Rodolfo Lenz y Padre Félix de Augusta. Las melodías tienen el sobrio e impresionante patetismo del canto recitado araucano. El piano es usado a veces rítmicamente imitando al kultrun.

#### **1.1.4 Carlos Isamitt.**

Carlos Isamitt fue un compositor en el que nos detendremos más adelante, para así desarrollar extendidamente su labor pionera dentro del movimiento de “representación indígena” en la música docta chilena.

Sin embargo, es absolutamente necesario incluirlo en este punto como uno de los principales impulsores de una corriente compositiva, de la cual con el paso de los años se convirtió en su principal exponente.

Esto conduce necesariamente a que en esta investigación, la figura de Carlos Isamitt sea el principal foco de estudio con respecto a la generación de compositores enmarcados dentro de la primera mitad del siglo XX.

### 1.1.5 Juan Casanova Vicuña.

Finalmente nos encontramos con un músico nacido en Santiago, compositor y director de bandas y orquestas de fructífero trabajo y reconocido también internacionalmente. Nos referimos a Juan Casanova Vicuña (1894-1976), quien además de ser uno de los pioneros de los iniciales conciertos sinfónicos, destacó por el uso de una paleta orquestal de extremado valor rítmico.

Este compositor conecta dos mundos que finalmente desembocan en la misma corriente, el Nacionalismo, ya que posee trabajos tanto de la corriente indigenista como de la criolla.

Esto se ve reflejado fehacientemente en su obra *El Indio y el Huaso*, poema orquestal que nos cuenta la historia de un indio araucano y un huaso disputando lo que cada uno representa para el espíritu nacional y la medida en que han contribuido a su existencia.

El indio es representado por una insistente melodía rítmica de trutruka, mientras que el huaso por giros de tonada y cueca. No hay vencedor ni vencido, todo termina con una alegre música sintetizando los elementos previamente representados.

Entre otras obras de su catálogo encontramos en 1932 el tercer número de sus *Bocetos Sinfónicos* titulado *Machitún*, obra que describe una fiesta

mapuche en forma de un pequeño scherzo de carácter de algarabía y tumulto, donde se puede reconocer la imitación de los sonos de la trutruka. Esta obra podría parecer un tanto estridente y monótona, pero dichos rasgos adquieren valor y sentido al reflejar a través de estos, características propias de la música mapuche.

En su trabajo destaca el uso de técnicas que parten del impresionismo (Debussy o Ravel) para recoger esencias de la música vernácula.

## **1.2. EL NACIONALISMO EN CHILE EN LA PRIMERA MITAD DEL S XX**

A comienzos del siglo XX las sociedades latinoamericanas presenciaron una mayor producción en diferentes disciplinas artísticas por parte de sus creadores, siendo la música uno de los campos en que se pudo apreciar un importante e interesante desarrollo.

Al mirar hacia el pasado y descubrir la carencia de referentes históricos propios, los creadores se vieron en la necesidad de construir una identidad a partir de determinadas características que podrían estar presentes en sus obras. La antigua tradición europea, que servía como paradigma para las tendencias compositivas de la época, para algunos no era más que una camisa de fuerza de la que debían desatarse, para luego construir una propia verdad, algo que fuera típico de la región habitada, que la evoque, describa, en fin, que la represente.

Es así como en distintos países de Latinoamérica y en este caso particular Chile, surge una corriente que responde a esta idea: el Nacionalismo.

Contradictoriamente, al pensamiento de rechazo a los cánones impuestos por el viejo continente, el Nacionalismo era también por esos años un movimiento imperante en Europa, siendo el que dio la pauta para ser

adoptado por compositores que importaron esta idea directamente hacia el país, plasmándole matices propios, construyendo así un modelo localista. Esto puede comprenderse mejor al pensar que muchos de nuestros creadores viajaban constantemente a Europa y otros incluso eran becados para perfeccionar o proseguir sus estudios.

Paralelamente, en países vecinos surgen figuras que desarrollaron esta tendencia generando una corriente americanista en cuanto al Nacionalismo se refiere, como lo es el caso de Carlos Chávez en México, Alberto Ginastera en Argentina y Heitor Villalobos en Brasil, sólo por dar algunos ejemplos.

Para introducirnos en el Nacionalismo en Chile, es necesario detenernos en quien sería la figura clave para su desarrollo, nos referimos a Pedro Humberto Allende, compositor reconocido internacionalmente, de vasta trayectoria, nacido el 29 de Junio de 1885 en Santiago.

Allende estudió en el Conservatorio Nacional de Música desde 1899 hasta 1908, graduándose como violinista y compositor. El gobierno chileno lo envió a Francia y España con el fin de perfeccionar sus estudios desde 1910 hasta 1911. A su retorno a Chile integró la Sociedad Folclórica. Posteriormente viajó nuevamente a Europa en 1922 y fue uno de los fundadores de la Academia Internacional de Bellas Artes en París (1923). Su labor creativa, administrativa y docente es extensa en Chile y el extranjero, muestra de ello es su participación como vicepresidente en el Primer

Congreso Internacional de Arte Popular realizado en Praga, también el haber sido elegido miembro permanente del Concilio Internacional de Arte Popular y el haber sido miembro honorario de la Sociedad Folclórica Kharkov, la Academia de Bellas Artes de Costa Rica y la Asociación Nacional de Compositores de Chile. Pero sin duda, uno de sus mayores logros fue haber sido el primer compositor chileno en recibir el premio Nacional de Arte en 1945.

La obra de Allende como compositor estuvo complementada por una importante investigación de la música indígena y popular de Chile. Fue responsable de editar las primeras grabaciones en terreno de música mapuche. Su estilo compositivo maduro mostró una asimilación y desarrollo de las técnicas impresionistas francesas, aplicándolas a ritmos y melodías campesinas chilenas. Produjo también canciones e himnos escolares encargados por instituciones nacionales. Pedro Humberto Allende muere el 17 de agosto de 1959 en Santiago.

Algunas de sus obras más destacadas son las *Escenas Campesinas* (1913), el *Concierto Sinfónico* (1915), el poema sinfónico *La Voz de las Calles* (1920), los ciclos de Tonadas (1918-22), *Paisaje Chileno* (1913) y el Cuarteto de Cuerdas (1930).

Según Vicente Salas Viu, Allende y otros compositores como Próspero Bisquert, Carlos Lavín, Juan Casanova Vicuña, Adolfo Allende y Jorge

Urrutia Blondel, son creadores que inician sus trabajos desde una perspectiva impresionista desembocando en tendencias nacionalistas <sup>13</sup>.

Según la opinión de Carlos Isamitt, el Nacionalismo también sería una corriente que surge en Europa, la cual se ve representada en Chile a través de tres generaciones distintas de compositores. Los precursores fueron:

Primera generación: con Pedro Humberto Allende y Carlos Lavín

Segunda generación: con Enrique Soro, Javier Rengifo, Próspero Bisquertt y Maria Luisa Sepúlveda.

Tercera generación: Alfonso Leng y Jorge Urrutia Blondel.

Continuando con los iniciadores del Nacionalismo aparece la figura de Próspero Bisquertt, compositor e ingeniero nacido en Santiago el 8 de Junio de 1881, de formación autodidacta en composición.

Gracias al éxito de su ópera *Sayeda*, el gobierno chileno le otorgó una beca para permanecer en París desde 1929 hasta 1933. Fue miembro fundador de la Asociación Nacional de Compositores en 1936 y administrador del Instituto de Extensión Musical desde 1940 hasta 1945. En 1957 recibió el Premio Nacional de Arte mención Música.

Su estilo armónico y orquestal fue influido profundamente por el impresionismo francés. La mayoría de sus obras son de carácter

---

<sup>13</sup> “*La Creación musical en Chile 1900 – 1950*”, de Vicente Salas Viu, Capítulo VI, Tendencias Predominantes en la Creación Musical Contemporánea. (pp. 76-103).

programático y algunas se basan en temas y ritmos inspirados por la música folclórica chilena.

En su catálogo se encuentran obras como el cuarteto de cuerdas *Aires Chilenos* (1947), el poema sinfónico *Procesión del Cristo de Mayo* (1930), el tríptico sinfónico *Nochebuena* (1935), la suite *Misceláneas* (1936) el poema sinfónico *Metrópolis* (1940) y el poema sinfónico 1945 (1945). Falleció el 2 de Agosto de 1959 en Santiago.

Otro destacado precursor del Nacionalismo fue Jorge Urrutia Blondel Compositor y musicólogo nacido en la ciudad de La Serena, cuarta región del país el 17 de Septiembre de 1905. Estudió en el Instituto Nacional de Santiago y en la Escuela de Leyes de la Universidad de Chile, mientras aprendía música de manera privada con Allende y Santa Cruz. Fue un activo partícipe en la Sociedad Bach, bajo la conducción de Santa Cruz y se unió a la mesa directiva de la asociación.

Después de ser nombrado secretario del Conservatorio Nacional fue premiado con una beca para perfeccionar sus estudios en Europa. Viajó a París y tuvo clases con Koechlin, Dukas y Boulanger, así como a Berlín, donde se formó con Hindemith y Mersmann (1928-31).

A su retorno ocupó el cargo de profesor de teoría y composición en el Conservatorio Nacional. Durante los 40 y 50 tuvo otros puestos como el de secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de

Chile y miembro del Instituto de Investigaciones Musicales. En 1976 recibió el Premio Nacional de Arte.

Como compositor Urrutia Blondel comenzó escribiendo con un estilo nacionalista, pero más tarde adoptó elementos post-impresionistas y neoclásicos. Su labor como musicólogo consistió sobretodo en estudios analíticos de la música chilena del siglo XX y de investigación folclórica, en particular, de las provincias del norte de Chile.

Como profesor tuvo entre sus alumnos a Juan Amenábar, José Vicente Asuar, Darwin Vargas y Miguel Aguilar. Su obra incluye las suites sinfónicas *La Guitarra del Diablo* (1942) y *Música para un Cuento de Antaño* (1948), la *Pastoral de Alhué* para pequeña orquesta (1937), *Música folclórica ritual de La Tirana* para coro (1962), el ballet *Redes* (1948-1952), *Tres Sugerencias de Chile* para piano (1924-26), así como varias canciones, música coral, piezas para piano y música de cámara. Jorge Urrutia Blondel finalmente muere el 5 de Julio de 1981.

Es así, como gracias al trabajo de estos compositores, es que las generaciones actuales poseen ya un referente histórico cierto, pasado musical que los precursores del Nacionalismo no tuvieron y que hoy sirve como fuente de investigación y patrimonio musical chileno.

### 1.3. EL CONTEXTO

Las investigaciones sobre la vida de Carlos Isamitt, basadas en datos de sus familiares directos, arrojan que la fecha de nacimiento publicada en todas las biografías no sería completamente certera, dado que la fecha de bautismo, registrada en Rengo, es de 1883 aproximadamente.

Su infancia no es precisamente una historia de gratos recuerdos, a causa de su envío a muy temprana edad a un internado en Santiago por orden de su madrastra. Este hecho lo marcó fuertemente, provocando un distanciamiento emocional con su ciudad natal, llegando incluso a cortar de raíz los vínculos con sus familiares más directos. Con el paso del tiempo y a pesar del desapego con su natal Rengo, sería reconocido con la distinción de hijo ilustre.

Sin embargo, la figura de su padre lo marcó y estimuló en el terreno intelectual, por ser éste un hombre en busca de conocimiento y poseedor de una apertura ideológica que lo condujo a adquirir diversos libros que abordaban temáticas de conflicto para su época, muchas de ellas rechazadas por la Iglesia y otras corrientes cercanas al pensamiento liberal, radical, etc. Es así como Carlos Isamitt hizo de la biblioteca de su padre una fuente de conocimiento que lo convirtió en un hombre de avanzada, inquieto por el

saber y de marcada vocación social, siendo su prioridad la preocupación por el hombre.

Su carácter directo y franco lo llevaron a tener conflictos con diversos músicos y directores, cosa que le jugó muchas veces en contra a la hora de dar a conocer su música a través de conciertos o grabaciones. Entre las personalidades que en algún momento estuvieron en conflicto con Carlos Isamitt encontramos a Domingo Santa Cruz, con quien no tuvo la cercanía que podría haber permitido una mayor difusión de su obra y a su vez causar en la actualidad un mayor reconocimiento entre las nuevas generaciones. Sin embargo, además de ciertos desacuerdos puntuales, la relación entre Isamitt y Santa Cruz fue siempre de mutuo respeto y admiración. Pero no es menos cierto que la historia de la música chilena nos ha mostrado que quienes fueron más cercanos a Domingo Santa Cruz, mejores dividendos obtuvieron para su música y para la trascendencia de ésta.

Es así como por una suma de factores nos encontramos con una escasa existencia de registros sonoros de la obra de Carlos Isamitt, lo que se contrapone a su extenso catálogo de obras, de las cuales muy pocas pudieron estrenarse. Si a esto sumamos que las interpretaciones y grabaciones de estas obras muy pocas veces dejaron conforme al compositor, entre otras cosas por la carencia de la sensibilidad e intimidad distintiva de la música mapuche, nos encontramos con una realidad adversa para quien quiera conocer los rasgos característicos de la obra de Carlos Isamitt.

Por el contrario, con quienes tuvo una mayor cercanía y empatía musical, resaltan las figuras de Pedro Humberto Allende, a quién dedicaría sus *Siete Cantos Araucanos* (de los que posteriormente saldría el *Friso Araucano*) y los compositores Alfonso Leng y quien sería su principal influencia en el campo de la investigación y representación indígena, nos referimos a Carlos Lavín. Su encuentro con Lavín en Francia fue el detonador de las inquietudes de Isamitt por el campo etnomusicológico, marcando en él un sentimiento de misión ante el rescate, conservación y difusión de lo aborígen.

Otro de sus importantes aportes que dan muestra de su marcada vocación por el hombre, es el intento de acercar la cultura a los sectores populares con menos recursos y acceso a ésta, organizando encuentros y muestras de diversas expresiones artísticas a través del país, principalmente en las comunas de mayor riesgo social de Santiago.

En cuanto a la política, Isamitt nunca formó parte de ningún movimiento o tendencia, sin embargo, por su contacto y preocupación por lo social, es que muchas veces fue vinculado a ideologías socialistas. Se sabe incluso del envío por parte del partido Socialista, de una credencial de militancia activa, la cual nunca utilizó. De esta forma se puede concluir que para Isamitt ser Hombre Social no era lo mismo que Hombre Socialista.

Carlos Isamitt tuvo una excelente relación con algunos miembros o integrantes del pueblo mapuche, la cual continuó sólida a lo largo de toda su

vida, llegando incluso a ser heredada y conservada hasta el día de hoy por sus hijos, quienes mantienen estrechos vínculos de amistad y cooperación con importantes autoridades de esta etnia. Muestra de la aceptación y del reconocimiento que Isamitt obtuvo entre los mapuche, fue su nombramiento de Cacique Honorario, título que denota el profundo lazo que logró el compositor con un pueblo de carácter hermético, el cual pocas veces acepta como iguales a personas ajenas a su sangre.

Lamentablemente, Carlos Isamitt en el cotidiano, fue una persona desordenada, lo que arrojó como resultado a la hora de recopilar sus creaciones, un gran número de hojas sueltas, trabajos inconclusos, obras no catalogadas y archivos que permanecen hasta el día de hoy, arrumbados en estantes.

Carlos Isamitt compuso hasta sus últimos días, acto que demuestra su amor, dedicación y vocación por la música.

#### **1.4. RESEÑA BIOGRÁFICA**

Carlos Isamitt Alarcón nació el 13 de marzo de 1887 en Rengo, localidad enclavada en el valle del Departamento de Caupolicán, a sólo 115 kilómetros de Santiago y no más de 27 kilómetros de Rancagua y 25 de San Fernando.

Muy tempranamente y con sólo 5 años de edad inicia sus estudios musicales, específicamente por medio del aprendizaje del violín en 1892.

Pronto nacía en Isamitt una clara vocación hacia el mundo pedagógico. Una vez ya establecido en Santiago ingresó a la Escuela Normal de Profesores José Abelardo Núñez. En 1903, a la prematura edad de 16 años obtiene el título de profesor. Se perfeccionó en el campo de la armonía y la composición con el maestro Domingo Brescia en el Conservatorio Nacional, para continuar estudiando posteriormente con quien sería, según el propio Isamitt, una de sus mayores influencias en el mundo de la composición, nos referimos al destacado creador Pedro Humberto Allende, a quien conocía desde sus 23 años. Desde muy temprana edad comienza a asumir cargos importantes en el campo educacional, muestra de ello es el haber sido nombrado profesor del Instituto Pedagógico de Santiago y director de una escuela primaria. Paralelamente a su trabajo de músico, Isamitt desarrolló la que fue otra de sus pasiones, la pintura. En esta área fue Pedro Lira quién le

entregó los elementos y recursos técnicos, al ser su maestro de pintura. Como pintor su trabajo no obtendrá un reconocimiento sino hasta 1917, al adjudicarse la Medalla de Oro del Salón Oficial del Museo de Bellas Artes con su obra *Amanecer en el lago Llanquihue*.

El Gobierno Chileno desde 1924 hasta 1927, lo comisionó ante los Congresos de Exposición de Artes Decorativas de París, en los que estudió específicamente la cultura popular artística de Polonia, Austria, Italia, España, Alemania y Bélgica. Fue durante su estadía en Francia, donde ocurre un hecho trascendental en la carrera de Carlos Isamitt: el encuentro con su compatriota y músico Carlos Lavín. Este hecho le llevó a asumir importantes decisiones en cuanto a la temática de sus investigaciones y al enfoque de su composición hacia el mundo mapuche.

De vuelta en Chile, precisamente en 1928, fue nombrado Director General de Educación Artística y de la Escuela y Museo de Bellas Artes. También durante el mismo año creó la Escuela de Artes Aplicadas para jóvenes de escasos recursos y artesanos, creó el Museo de Arte de Talca, e implantó la reforma sobre el arte primitivo popular chileno y americano en la Escuela de Bellas Artes.

Años más tarde, da inicio a lo que sería la más fructífera de sus etapas como investigador y músico, al realizar durante siete años (1931-1937), viajes a la región de la Araucanía, en donde por siete meses de cada año, convive con el pueblo mapuche, investigando y extrayendo de ellos, la

esencia misma de su música, instrumentos musicales, ritos, psicología, leyendas, mitos, costumbres y todos los aspectos de su cultura. Fruto de esto, es el aprendizaje por parte de Isamitt, de la lengua mapudungun. La 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”.

Uno de sus objetivos principales fue el recopilar cantos tradicionales del cotidiano uso de la comunidad mapuche, tarea que le fue difícil, puesto que en ellos existe la creencia que al entregar su música, ésta pierde sus poderes espirituales. Durante los primeros cuatro meses no logró recopilaciones, sino hasta que engañó a una mujer diciéndole que una machi lo habría autorizado para que ella le cantara una canción de cuna. Ésta fue la que más tarde se convirtió en la canción número tres de su obra *Friso Araucano*, la que fue interpretada por Claudio Arrau en su primer estreno originalmente.

Finalizando la década de 1940, se convierte en el profesor jefe de la Sección de Pedagogía del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, recayendo en él, la relevante tarea de convertirse en el impulsor y creador de la cátedra de Pedagogía Musical en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago, de la que fue director y docente.

Gracias a su labor investigativa y a una vasta producción de ensayos y artículos publicados en distintos medios escritos del continente americano,

fue incorporado como miembro honorario de distintas sociedades de investigación folclórica latinoamericanas.

Fue el primer presidente de la Primera Asociación Nacional de Educación Musical, siendo el impulsor de su creación en el año 1945, debiendo un año más tarde, argumentar para el gobierno las reformas de la enseñanza secundaria. Dicho trabajo tendrá como consecuencia el primer planteamiento curricular que se tiene de estas disciplinas escolares en Chile.

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, es nombrado miembro de número de la Academia de Bellas Artes, obteniendo en ese mismo año el Premio Nacional de Arte. Carlos Isamitt muere el 2 de Julio de 1974, a la edad de 87 años.

## 1.5. CATÁLOGO

### 1.5.1. OBRAS GENERALES <sup>14</sup>.

#### ORQUESTA.

1931 *Tres canciones mapuches para voz y orquesta*, (2 umaq ñil y 1 Purün ñil).

1932 *Pequeña Suite Sinfónica* (1ª versión).

*Canciones Errantes para voz y orquesta*, (los senderos).

*Tres Canciones Sentimentales* para voz y orquesta, (1 canción matinal, canción nocturna, canción inmanente).

1937 *Primer Movimiento de Sinfonía*.

1940 *Ballet El Pozo de oro* (sobre una leyenda del folclor criollo).

1940 *Concierto para violín y orquesta*.

1943 *Suite sinfónica*, (nocturno, se atraviesa un bosque, Wirafun Kawellu).

1944 *Sinfonía a la montaña*.

1945 *Siete motivos poéticos* (divertimientos coreográficos), (Senderito del campo, Calle de la coquetería, Calle del capitán mandón, Callecita de

---

<sup>14</sup> El presente catálogo de obras musicales de Carlos Isamitt es el más actualizado hasta la fecha. Fue confeccionado entre los años 2006 y 2007 por su hijo Dionis, quien lo aportó a esta investigación. Este catálogo sólo se encuentra disponible en este trabajo.

suburbio, El columpio, Sendero del amor, Senderito de la libertad y la alegría).

1947 *Friso araucano*: Ümaq ül pichichen (cantos de mujer), Purun ül pichichen, Ümaq ül pichichen, Ñi Manshun (cantos de hombre), Kalku wentru tañi ül, Kauchu ül (cantos de mujer), Llamekan.

1949 *Anchimayen* (mito araucano), movimiento coreográfico.

1950 *Poema sinfónico* (el hombre en el paisaje - el paisaje en el hombre).

1951 *Danza ritual*.

1955 *Sinfonía*.

1956 *Suite Jardín Zoológico*.

1958 *Evocaciones Huilliches* (voz y orquesta), Ka mapu piun weñi wentru, Canto del hombre en otra tierra, Llown ül, Clau antü Llown ül, Danza, Charlivedan ül, Remembranzas al regreso.

1960 *Cuatro movimientos sinfónicos* (1ª versión).

1961 *Himno para Universitarios* (letra Víctor Domingo Silva) voz y orquesta.

1965 *Cantata épica mapuche: El grito de la sangre*, (Cantata ballet).

1967 *Cuatro movimientos sinfónicos* (2ª versión).

1970 *Orquestación de estudios de Ida Vivado*.

CÁMARA (conjuntos instrumentales) o instrumento solo (no piano).

Trozos para violín solo:

1912 *Trozo para violín y piano*.

1916 *Trozos para trío* (violín - viola - cello).

- 1918 *Scherzo* (2 violines y piano).
- 1922 *Lento* (violín y piano).
- 1927 *Tres trozos para cuarteto de cuerdas*.
- 1929 *Pequeña suite para quinteto*, (para cuerdas y piano).  
*Minueto para quinteto*.
- 1925-28 *Cuarteto de cuerdas*.  
*Quinteto*, (para cuerdas y piano).
- 1930 *Tres pequeños trozos para cuarteto de cuerdas*.
- 1932 *Amül püllün* (para violín y piano).  
*Ñi manshun* (para violín y piano).  
*Palin ül* (para violín y piano).  
*Ñuiñ ül* (violín y piano).
- 1932 *Cuatro cantos de Paz* (cuarteto de cuerdas y voz), Vivir debemos en paz, Noche de paz, Buenamente ir por el mundo, Con nuevo fulgor.  
 Quinteto 2º (cuerdas y piano).
- 1933 *Ñuiñ ül* (voz violín y piano).  
*Ñi Manshun* (voz violín y piano).
- 1934 *Suite de estilo araucano para Bruja: La Luna de Elías Arce* (voz y orquesta de cámara), (Pichi purun, Umaq ül.)
- 1937 *Scherzando* (piano y cello).
- 1938 *Suite para Cello y Orquesta de Cámara*.  
*Suite para Cello*, reducción para cello y piano.
- 1939 *Tres pastorales*, (violín y piano).
- 1941 *Tra win ül*, (voz y conjunto de cámara).

- 1941 *Suite coreográfica “El gato con botas”* (voces y conjunto de cámara).  
*Música incidental para Andacollo* (Chela Reyes) (fagot - cello - timbal).
- 1943 *Concierto* (reducción para violín y piano).
- 1943 *Lonko Puriin* (voces y conjunto instrumental).
- 1948 *Pieles Rojas* (voces y conjunto).  
*Canciones para voz y orquesta de cámara.*  
*2 preludios para flauta y piano.*
- 1953 *Suite* (flauta sola).  
*2 Preludios* (arpa sola).  
*3 Danzas* (arpa sola).
- 1958 *Sonata para arpa y conjunto.*  
*Te kuduam mapuche* (voz - fagot y kultrun).
- 1959 *Una barquita se aleja* (conjunto de cámara del Instituto Nacional).
- 1962 *Chupallita chilena* (voz y conjunto de cámara).  
*Concierto para arpa y conjunto de cámara.*  
*Visiones* (conjunto de cámara).
- 1971-73 *Suite para Dionis* (orquesta de cámara).

## PIANO.

- 1917 *Preludio.*  
*Canción.*  
*Tonada.*
- 1919 *Pequeño trozo.*

- 1923 *Escenas de niños*, (En la casa antes del paseo, Jugarretas en la libertad, La rueda del molino viejo, Canción popular, Poli el perro compañero también se divierte).
- 1925 *Suite motivos del camino*, (Serenidad, Lo trágico inútil, El agua juega).  
*Maternal*.
- 1930 *Minueto*.  
*Preludio y fuga N° 1*.  
*Preludio y fuga N° 2*.
- 1931 *Visiones populares*.
- 1931 *Bocetos*.  
*Preludio y fuga N° 3*.  
*Tres preludios*.
- 1932 *Wirafun Kawellü*.  
*Se atraviesa un bosque*.
- 1933 *Umaq ül*.  
*Pichi purün*.  
*Purün ül*.
- 1934 *Scherzo*.  
*Sonatina a 4 manos*.  
*Kalku wentru tañi ül*.
- 1935 *Siete motivos poéticos* (reducción).  
*10 trozos para piano* (para niños), (Niños juegan en la sombra, Nocturno, Travesuras, Cancioncita, Pichi purün, Jugarretas en la

libertad, Pichi purün, Pequeña marcha, Los patos se van al campo,  
Ascendiendo bajo el sol).

*Sendero de la superación.*

*Manecitas de niños.*

*Estudio N° 1.*

*Estudio N° 2.*

*Estudio N° 3.*

*Improntu (Alfonso Leng).*

1936 *El columpio.*

*Sonatina.*

*Bandada de pájaros negros.*

*Jugueteando.*

*Suite de 3 pequeños trozos.*

*Travesuras a 8 manos.*

1937 *Nocturno.*

1938 *Scherzando.*

*Estudio N° 4.*

*Estudio N° 5.*

*Estudio N° 6.*

*Estudio N° 7.*

1939 *Danza.*

*Símbolo araucano.*

*Leyenda 1ª.*

*Leyenda 2ª.*

*Retrato de Beatriz.*

*Retrato de Hilda.*

*Sonata* (Evocación araucana).

*Chilenadas*, (Evocación de tonada, De fiesta, Buena cosa compadre, Campesina morena, Trilla).

*2 preludios.*

1940 *El Pozo de oro* (reducción).

1941 *Tema con variaciones.*

1943 *Fuga a 4 voces.*

*Sonata* (con motivos de chincol).

1944 *Sinfonía a la montaña* (reducción).

1946 *Tres arabescos característicos.*

1948 *10 trozos para niños*, (La niña campesina, Han contado un cuento, Invitación a pasear, El niño se ha quedado solo, Pichi Purün, Una barquita se aleja, Canción, Pequeña danza, Visita muy amable, Arabesco).

1951 *Preludio.*

*Danza ritual.*

*Encantamientos.*

*Jardín zoológicos* (Suite), (Vamos al jardín, El elefante, Los cisnes, Por los caminitos el sol hace cantar las flores, Los ciervos).

*Anchimallen* (reducción).

*Trawin ül* (reducción).

*Último pensamiento de Weber* (arreglo para niño).

*Canto del zorzal.*

1960 *Suite el gato con botas*, (El molinero seguido del gato, El gato con las botas puestas, El gato se adormece, Danza de gatos).

1969 *A Dionis*.

## COROS.

*Caminito nuevo con sol.*

*Manecitas de niño.*

*Luz de la tierra.*

*Alamito chileno.*

*Ûl pichichen.*

*Ascender.*

*El bosque de pataguas viejas.*

*Con fervor de luz.*

*Azul de la inmensidad.*

*Machi ùl.*

*Deber de amor.*

*A dormir.*

*Por el bosque vamos cantando.*

*Canción de campesinos* (del gato con botas, más piano).

## HIMNOS.

1934 *Himno al árbol.*

1937 *Himno de los Aucas de Rengo.*

*Himno Araucano.*

*Himno Ayen Club.*

1940 *Himno al Liceo Renovado.*

1950 *Himno de la Escuela Técnica Femenina de San Fernando.*

*Himno de la Escuela de Enfermeras de Concepción.*

*Himno Universitario.*

*Himno escolar.*

1958 *Himno de Arica a Magallanes.*

1961 *Himno de Talagante.*

## CANTO.

1913 *Los cielos ven mi amor* (con piano).

1918 *Quién tuviera una llave ganzúa* (con piano), tonada del Folclor.

1920 *Gozo de andar* (con piano).

1923 *Privada de tu hermosura* (con piano), tonada del Floclor.

1920 *Con grande tribulación* (con piano), tonada del Floclor.

*Yo nací para sufrir* (con piano), tonada del Floclor.

*No sé de quién me valiera* (con piano), tonada del Floclor.

*Yo sé que ahora en tus ojos* (con piano), tonada del Floclor.

*Por el caminito el bosque* (con piano), tonada del Floclor.

*Chupallita de paja* (con piano), tonada del Floclor.

1924 *Quietud* (con piano).

*Los senderos* (con piano).

- Ave María* (con piano).
- Canción de un caminante* (con piano).
- Toda cosa canta* (con piano).
- 1926 *Por la tierra iremos* (con piano).
- Le jour triste* (con piano).
- Ronde d'or* (con piano).
- L'amour est venu* (con piano).
- Palidez de azul* (con piano).
- 1928 *Pregones* (con piano), tonada del Folclor.
- Canto a lo divino* (con piano), tonada del Folclor.
- Canto popular* (con piano), tonada del Folclor.
- 1930 *Canción nocturna* (con piano).
- Canción inmanente* (con piano).
- 1931 *Mi canción* (con piano).
- 1932 *Cantos araucanos* (a Pedro Humberto Allende, con piano).
- 13 cantos mapuches más 1 tonada* (incluye 5 canciones del Friso)
- Aiyün Jesús* (en mapuche, con piano).
- Umaqui ül pichichen* (con piano).
- 2 cantos para la misa* (en mapuche, con piano).
- Ayün ül c/ kultrun.*
- Pichiche umaq ül* (con piano).
- Puriin ül* (con piano).
- Amiil pullü* (con piano).
- Canto de la machi en el machitun con kultrun.*

*Cantos de paz* (reducción con piano), (vivir debemos en paz, Noche de paz, Buenamente ir por el mundo, Con nuevo fulgor).

*Coro 9* (en mapuche).

*Cueca con guitarra* (del Folclor).

*Colección de 30 canciones mapuches auténticas* (con kultrun), (5 umaq ül, 4 purun ül, 5 Kauchu ül, 3 llamekan, 1 Lantun ül, 1 machi ül, 1 constañpe ül, 4 gneulun, 1 Huilliche ül, 1 llantun ül, 1 Palin ül, 1 Ayen ül, 1 Ñuiñ ül, 1 Amul Püllü ül).

1937 *Los cielos ven mi amor* (2ª versión, con piano).

*Nochebuena* (con piano).

*Canción matinal* (con piano).

*Canto tradicional del Folclore* (con piano).

*Canto a la sonrisa* (con piano).

*Ausencia* (con piano), letra A. Ried.

*Poema XV* (con piano), letra Pablo Neruda.

*Cantos para Andacollo*, (Estrofas de los danzantes, Canto de alabanza, Salutación del jefe chino).

*Cántico 35* (con piano).

1940 *Nochebuena* (con piano), 2ª versión.

*Canto de la princesa* (con piano), del Pozo de oro.

*Canto del hombre y la princesa* (con piano), del Pozo de oro.

*Llamekan* (con piano).

*Kalku wentru tañi ül* (con piano).

*Tonada con guitarra*.

*Nocturno* (pregón, con piano).

- Danza de trabajos* (con piano, en mapuche).
- Kauterell Visan* (con piano).
- 1941 *Jugar reír con el sol* (ronda, con piano).
- Nos vamos al mar* (ronda, con piano).
- Trawin ül* (reducción, con piano).
- Umaq ül* (tu tu kupai gñuru ) con piano, reducción de Bruja La Luna.
- Furum ül* (chiwin pullü) con piano, reducción de Bruja La Luna.
- 1942 *Canción maternal* (con piano).
- 1944 *El pajonal* (con piano).
- Anillito de oro* (con piano).
- Afinación con guitarra* (del Folclor).
- Plegaria a Sry Yoga Devi* (con piano).
- A dormir* (con piano).
- Dionito* (con piano).
- 1947 *Los mineros* (con piano).
- 1950 *Mariposa de gracia* (con piano).
- Resplandecen tus ojos* (con piano).
- Camino del mar* (con piano).
- 1956 *Mañosita morena* (cueca con piano), a Margot Loyola.
- 1958 *Tonada* (con piano).
- Moñepe mai Allende* (con piano).
- Cantos huilliches: Ka mapu piun weñi wentru* (con piano).
- Ka mapu piun weñi wentru* (con piano).
- Llown ül* (con piano).
- Chaw Antü Llown ül* (con piano).

*Charliwedan* (con piano).

*Despertar* (con piano).

1960 *Cantos para El gato con botas*. Canto de segadores (con arpa), Canto de espigadores (con arpa), Canción de campesinos (con piano).

1966 *Crepúsculo* (con piano).

1969 *Si queremos liberarnos* (con piano).

*En septiembre del setenta* (con piano).

1972 *A mi loro* (con piano).

*Corita donde estar* (con piano).

### **1.5.2. OBRAS PARTICULARES DE REPRESENTACIÓN MAPUCHE**

Música Sinfónica – Orquesta.

*Tres canciones Mapuches para voz y orquesta*, 1931.

*Friso Araucano*, para Soprano y Barítono, 1931.

*Mito Araucano*, para Orquesta, 1935.

*Anchimallén* (Mito Araucano), 1949.

*Evocaciones Huilliches* (voz y orquesta), 1958.

*Cantata Huilliche*, para Violín y Orquesta, 1963-1965.

Coro (sin año).

*Machi Ül*, para cuatro voces. (Canto de machi que se inicia). (La melodía principal es auténtica del folclor araucano, lo mismo que el texto. Arreglo para cuatro voces de niños).

Voz y Piano.

*7 Cantos Araucanos* (dedicados a Humberto Allende, los cuales dieron origen al Friso Araucano) 1932.

*Epe Ül* (cuentos araucanos), 1932.

*Aiyün Jesús*, 1932.

*Umaqui ül pichichen*, 1932.

*Ayün ül, con kultrun*, 1932.

*Puriün ül*, 1932.

*Amül Pullü*, 1932.

*Canto de la machi en el machitun con kultrun*, 1932.

*Colección de 30 canciones mapuches auténticas*, 1932.

*Himno Araucano* (para la sociedad Galvarino), 1937.

*Himno Auca* (para la entidad de los aucas de Rengo), 1937.

*Himno Ayen Club* (club de la alegría), 1937.

*Maihue Awüñen*, 1937.

*Llamekan*, con piano, 1940.

*Kalku wentru tañi ül* (canto del hombre brujo), con piano, 1940.

*Danza de trabajos* (con piano, en mapuche), 1940.

*Trawín ül*, reducción, 1941.

*Ümaq ül* (tu tu kupai gñuru), con piano, 1941.

*Purum ül* (chiwin pullü), reducción, 1941

*Cinco Cantos Huilliches*, 1945.

*¡Moñepe mai Allende!* (que viva Allende), 1958.

*Cantos Huilliches*, 1958.

Obras voz y piano (sin año).

*Umaq Ül Pichich'en.*

Violín y piano.

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

Música de cámara.

*Amül püllün*, para violín y piano, 1932.

*Ñi manshun*, para violín y piano, 1932.

*Palin ül* (canto del juego de chueca) para violín y piano, 1932.

*Ñuiñ ül* (violín y piano), 1932.

*Ñuiñ ül* (voz, violín y piano). 1933.

*Ñi manshun* (voz, violín y piano), 1933.

*Tra win ül* (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.

*Umaq Ül*, 1933.

*Pichi Pürün*, 1933 (Revista de Arte, 6, 1935).

*Puriin Ül*, 1933.

*Kalku wentru tañi ül* (canto del hombre brujo) reducción para piano, 1934.

*Anchimallén* (Mito Araucano) reducción, 1951.

*Danza ritual* (de carácter araucano), reducción para piano, 1951.

Obras sin año para piano.

*Símbolos araucanos*.

## 1.6. ANÁLISIS

### 1.6.1. ANÁLISIS DE LA OBRA “FRISO ARAUCANO” DE CARLOS ISAMITT

#### **Introducción:**

Para analizar la obra *Friso Araucano* de Carlos Isamitt, hemos escogido tres de los siete cantos, a modo de equilibrar cuantitativamente esta obra en relación con el análisis que se desarrollará en el próximo capítulo, cuando se aborde la obra *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi* de Eduardo Cáceres, pieza vocal que contiene tres cantos.

Con el fin de optimizar el análisis, hemos contado con cuatro fuentes. La primera correspondiente a una partitura existente en el archivo musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, encontrándose además en ella, una serie de indicaciones hechas con lápices de colores por parte del director Victor Tevah, para guiar y facilitar la dirección. Esta partitura podría contener datos de interés para la investigación, debido a las posibles alteraciones que Victor Tevah habría hecho cuando la obra fue ejecutada bajo su dirección <sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Comentario emitido por los hijos de Carlos Isamitt, Marcio y Dionis Isamitt, en una entrevista realizada exclusivamente para esta investigación.

La segunda fuente proviene de una partitura manuscrita original, que fue facilitada por Marcio y Dionis Isamitt, hijos de Carlos Isamitt, con el fin de entregarnos una fuente confiable para un análisis correcto.

La tercera fuente consiste en una grabación de la obra ejecutada por la Orquesta Sinfónica de Chile <sup>16</sup>, en el XI Festival de Música Chilena <sup>17</sup>, bajo la dirección de Victor Tevah.

La última fuente consiste en una segunda grabación del *Friso Araucano*, interpretado por la Soprano María Teresa Reinoso, el Barítono Carlos Haiquel, la Orquesta Sinfónica de Chile y la dirección de Victor Tevah. Esta grabación fue realizada el 15 de Agosto de 1965 en el Teatro Astor.

El análisis realizado a continuación ha tomado en cuenta todas las fuentes antes mencionadas, sin embargo, ante las dudas y teniendo en cuenta los datos que advierten posibles intervenciones arbitrarias por parte del Director e Intérpretes, consideraremos la partitura original manuscrita como la fuente real para lograr un análisis certero.

Para analizar esta obra, hemos considerado diversos aspectos musicales y extra-musicales, con el fin de lograr una mayor comprensión de ésta. Estos aspectos son:

Formal

---

<sup>16</sup> Esta audición fue facilitada por la periodista y conductora de la radio Beethoven, Romina de la Sotta.

<sup>17</sup> Festival realizado en el mes de noviembre de 1979, teatro IEM.

Melódico

Armónico

Rítmico

Otros Recursos

Texto (traducción al español).

## **ANÁLISIS CANTO 1 “UMAQ ÛL PICHICHEN”.**

### **Aspecto Formal.**

Hemos detectado la estructura equivalente a una forma variación A - A' - A'', sumado a otras pequeñas secciones (Puente, Nexo y Coda), que equilibran el canto y conforman un total proporcional equivalente a 34 compases. El ideal estructural habría sido 32 compases, pensando en frases de 8, sin embargo, debido a la presencia de un Puente y un Nexo de 1 compás de duración cada uno, nos da este resultado.

### Análisis Detallado:

- Introducción: 5 compases.
- Cada frase definida por una letra minúscula (a – b – etc.), tienen una duración de 2 compases.
- A = a – a' – b – c (4 frases pequeñas que suman 8 compases en total).

- $A' = a - c - b - c$  (Las mismas 4 frases, pero en otro orden, 8 compases más).
- Puente: 1 compás.
- $A'' = a - c - (\text{Nexo: 1 compás}) a'' - c$  (Total duración: 9 compases).
- Coda: duración de 3 compases, los que sumados a los 5 de la Introducción nos dan el equilibrio de 8 compases.

#### Análisis con Número de Compases:

- Introducción: 1 al 5.
- A: 6 al 13.
- $A'$ : 14 al 21.
- Puente: 22.
- $A''$ : 23 al 31.
- Coda: 32 al 34.

#### **Melódico.**

- La Voz no ejecuta notas ajenas a la tonalidad de Sol Mayor.
- La Voz emplea un ámbito de sexta (de Sol a Mi) y no ejecuta la Sensible (Fa#), dejando abierta la posibilidad de pensarlo en tonalidad Mayor (Modo Jonio) o directamente en Modo Mixolidio.
- Con respecto a lo interválico, existe una presencia clara y recurrente de la 3ª menor, por sobre los intervalos de 4ª y 2ª.
- Utilización del Glissando ascendente al final del canto.

- En diversos instrumentos, ya acercándose hacia el final del canto, se advierte la presencia clara de cromatismos, los que aportan tensión e inestabilidad armónica, pero a la vez riqueza tímbrica y colorística.
- Existen intervenciones disonantes de algunos instrumentos, los que en ningún caso desvían el oído del eje tonal, sino más bien, su aporte se remite al color y a cierto dramatismo expresivo, asociado quizás a la ternura que debe contener una canción de cuna.

### **Armónico.**

- La instrumentación del canto no persigue mayor protagonismo asociado al lucimiento de los ejecutantes, ni al reconocimiento claro de pasajes o frases. La función de la orquesta es netamente de acompañamiento, formando un “colchón” armónico que no debe desviar en ningún momento la atención que debe existir hacia el canto.
- La intensidad vocal e instrumental (siempre en pianísimo), está asociada a la sutileza propia de los cantos de cuna.
- Con el transcurso del Canto, los instrumentos van aportando mayor movimiento melódico, lo que contribuye al aumento de la densidad sonora y a su riqueza armónica.

## **Rítmico.**

- Cifra de compás 2/4.
- Uso de ritmos simples como las Negras y Corcheas.
- Se destaca el uso de la Síncopa de 1 tiempo, apareciendo en distintos instrumentos, pero tomando protagonismo preferentemente en las Violas.
- A medida del avance del Canto, se aprecia una mayor densidad rítmica, apareciendo figuras como la Galopa, Galopa Inversa, Saltillo e incluso ritmos irregulares como el Tresillo y el Quintillo.
- Presencia de Acciacatura.

## **Otros Recursos**

- El compositor exige que la interpretación vocal no contenga características del canto lírico, sino más bien que posea los rasgos típicos del cantar mapuche, carente de toda técnica de impostación, pero rico en intimidad y emoción.
- Se aprecian indicaciones distintas al común de las obras, que más que apelar a la interpretación apelan a la emoción y a la capacidad de expresar sentimientos como la ternura y la dulzura.
- La indicación “Con Sordina” en gran parte de la paleta instrumental, denota la preocupación del compositor por evitar cualquier ataque o acento exagerado que haga perder el ambiente sereno, tenue y calmo

de lo que podría ser la escena de una madre haciendo dormir a su hijo en la noche.

- Utilización de armónicos en los Violines.
- Utilización del Tremolo en las Cuerdas frotadas.
- Utilización del Glissando ascendente al final del canto.

**Texto**<sup>18</sup>.

I. Umaq ùl pichichen.

(Canción para hacer dormir al niño).

---

<sup>18</sup> Traducción realizada por el propio compositor Carlos Isamitt.

## TEXTO MAPUDUNGÚN

A

¡Küpai ñürü! (a)  
¡Küpai ñürü! (a')  
¡Umutunge! (b)  
¡Ye pai a fei meu! (c)

A'

¡Küpai ñürü! (a)  
¡Ye pai a fei meu! (c)  
¡Umutunge! (b)  
¡Ye pai a fei meu! (c)

¡Ñüru kai! (puente)

A''

¡Umutunge! (a)  
¡Ye pai a fei meu! (c)  
¡Ta ñürü! (nexo)  
¡Umutunge pichiche! (a'')  
¡Ye pai a fei meu! (c)

¡Ñürü küpaipi! (coda)

## TRADUCCIÓN

A

¡Que viene el zorro! (a)  
¡Que viene el zorro! (a')  
¡Duérmete! (b)  
¡Puede venir a buscarte! (c)

A'

¡Que viene el zorro! (a)  
¡Puede venir a buscarte! (c)  
¡Duérmete! (b)  
¡Puede venir a buscarte! (c)

¡El zorro! (puente)

A''

¡Duérmete! (a)  
¡Puede venir a buscarte! (c)  
¡El zorro! (nexo)  
¡Duérmete niño! (a'')  
¡Puede venir a buscarte! (c)

¡El zorro que viene, dice! (coda)

## CANTO 2 FRISO ARAUCANO “PÜRÜM ÜL PICHICHEN”.

### Aspecto Formal.

#### Análisis Detallado.

- Introducción de 4 compases.
- 2 grandes frases de 4 compases.  $A = (a+b+a'+c)$ .
- Puente de 4 compases.
- Se presenta nuevamente la introducción de 4 compases, pero esta vez con más elementos y adornos.
- Se reexponen las mismas 2 grandes frases de 4 compases, con mínima variación en la frase c, denominándola c'.  $A' = (a+b+a'+c')$ .
- Puente de 4 compases.
- Final o Coda de 2 compases.
- La forma final es: Introducción – A – Puente – A – Puente – Coda. Esto en pocas palabras, sin considerar las secciones más pequeñas, se resume en una forma Binaria  $A - A'$ .

#### Análisis con Número de Compases:

- Introducción: 1 al 4.
- A: 5 al 12.

- Puente: 13 al 16.
- Interludio <sup>19</sup> (igual a Introducción en melodía, duración y estructura, pero con más instrumentación): 17 al 20.
- A': 21 al 28.
- Puente: 29 al 32.
- Coda: 33 al 34.

## **Melódico**

- En el canto, la voz sólo ocupa 5 notas, las que podríamos enmarcar dentro del segundo modo Pentáfono de La Mayor. Estas notas son: Si-Do#- Mi- Fa#- La, sintiéndose la nota Si como tónica.
- En la Voz los intervalos empleados son la segunda mayor, la tercera menor y la cuarta justa.
- Los Cellos y Timbales ejecutan un ostinato rítmico melódico que aporta un carácter solemne y ceremonial.
- Los demás instrumentos ejecutan giros sobre diferentes modos de Si, por ejemplo, el Frigio (Corno Inglés), el Lidio (Clarinete Si b), La b Mixolidio (Puente Clarinete 1), el Dorio (Puente Violín 1).

---

<sup>19</sup> En esta investigación se denominará Interludio a una sección igual o muy similar a la Introducción, pero que al aparecer en un momento distinto al comienzo, no podremos volver a señalarla como tal. Se quiere también con esto diferenciar el término Interludio de los términos Puente y Nexa.

## **Armónico**

- Analizando aisladamente las alturas de los distintos instrumentos en la introducción, podemos desprender de ella una sonoridad modal Frigia sobre la nota Si.
- Existe una alternancia modal sobre el eje de la nota Si, ya que se observan instantes de modalidad Frigia, como también pasajes sobre el modo Mayor y menor (Jonio y Eolio).
- Es en el Puente donde se produce la mezcla simultánea de los tres modos, aportando una alta dosis de tensión, lo que arroja como resultado el momento más álgido del canto (Clímax).
- La Coda se compone de dos compases, en los que encontramos pequeños pasajes cromáticos, los que finalmente resuelven en un acorde de Si Mayor con 9ª y 11ª, estando esta última en los sonidos más graves.

## **Rítmico**

- El canto está expresado en un compás Binario, 2/4.
- El Timbal y el Cello expresan una división ternaria del pulso, funcionando como una especie de Bajo Ostinato, la que es prácticamente imperceptible auditivamente, pues el tiempo fuerte de la primera corchea de la subdivisión del tresillo está acentuada y además tiene indicación de Sforzatto.

- La rítmica del Cello y el Timbal en interacción con los demás instrumentos, produce la superposición rítmica entre la subdivisión ternaria del pulso, contra la subdivisión binaria de éste.
- En la Voz las figuras prevaletientes que caracterizan las frases serán la Síncopa de un tiempo y las Galopas.
- En el Puente la escritura en la mayoría de los instrumentos muestra una división ternaria del pulso, lo que denota una intencionalidad por parte del compositor de evocar el compás compuesto (6/8).
- Presencia notoria de Acciacaturas en la Flauta.
- Presencia de Apoyaturas.
- Presencia de acentos en tiempos débiles, lo que en ciertos momentos desvía el eje rítmico de la acentuación natural en tiempo fuerte de un compás. (Ejemplo: mirar Violín en el compás 13 al 15).

### **Otros Recursos**

- Utilización de Sordina.
- Utilización de Pizzicatos.
- Persistencia del Glissando Microtonal en la Voz.

**Texto.**

II. Pürüm Ül Pichichen

(Canción para hacer bailar al niño)

TEXTO MAPUDUNGÚN

A

(a)

¡Luuan tragna tragna! ¡weda kushe!

(b)

¡Mara tragna tragna! ¡weda kushe!

(a')

!Luuan tragna tragna! !weda kushe!

(c)

!Mara tragna tragna! ¡weda kushe!

A'

(a)

!Luuan tragna tragna! ¡weda kushe!

(b)

¡Mara tragna tragna! ¡weda kushe!

(a')

¡Luuan tragna tragna! ¡weda kushe!

(c´)

¡Mara tragna tragna! ¡weda kushe!

## TRADUCCIÓN

A

(a)

¡Mandíbulas de guanaco! ¡mala vieja!

(b)

¡Mandíbulas de liebre! ¡mala vieja!

(a´)

¡Mandíbulas de guanaco! ¡mala vieja!

(c)

¡Mandíbulas de liebre! ¡mala vieja!

A´

(a)

¡Mandíbulas de guanaco! ¡mala vieja!

(b)

¡Mandíbulas de liebre! ¡mala vieja!

(a´)

¡Mandíbulas de guanaco! ¡mala vieja!

(c´)

¡Mandíbulas de liebre! ¡mala vieja!

## CANTO 4 FRISO ARAUCANO “ÑI MANSHUN”.

### Aspecto Formal.

#### Análisis Detallado.

- Introducción de 3 compases que presenta el motivo rítmico-melódico central (en el Fagot).
- A: a – b – c – c – d – e.
- Interludio: Se presenta nuevamente la introducción de 3 compases, pero esta vez con más elementos y adornos. Éstos aparecen en la Flauta, el Oboe, la Celesta, el Arpa y Trémolos en las Cuerdas, las cuales vienen sonando desde el compás anterior.
- A': a – b' – c – c – d – e (con nota final con mayor duración).
- Coda: Esta sección más que presentar un carácter distinto e independiente, se mantiene fiel al sentido rítmico-melódico presentado a lo largo del discurso musical del Canto.
- Finalmente y a grandes rasgos la pieza presenta forma binaria: A – A'

#### Análisis con Número de Compases:

- Introducción: Compás 1 al 3.
- A: Compás 4 al 10.

- Interludio: Compás 11 al 13.
- A': Compás 14 al 20.
- Coda: Compás 20 al 23.

### **Melódico.**

- En la voz destaca la utilización de la 3ª menor en los inicios de la mayoría de las frases pequeñas:  
En a – b – c, 3ª menor ascendente.  
En d, 3ª menor descendente.
- Continuando con la voz, en lo interválico, aparte del uso de terceras, encontramos frases estructuradas a partir de notas graduales, lo que suaviza las líneas melódicas brindándole un carácter sereno, exactamente como el compositor lo sugiere.
- El motivo rítmico-melódico central, compuesto interválicamente por notas graduales ascendentes y rítmicamente por tres Saltillos y una Negra, va circulando en el transcurso del Canto por los diferentes instrumentos de la paleta orquestal utilizada, apareciendo tanto en instrumentos de viento, como en las cuerdas frotadas. Llama la atención que dicho motivo que otorga una identidad característica a esta pieza, no esté presente en ningún momento en la línea melódica de la Voz.
- La Voz abarca un registro contemplado entre las notas Sol y Mi. Dentro de este ámbito de 6ª, la única nota que presenta una dualidad

funcional es la nota Si, la cual aparece bemolizada en el comienzo, para luego aparecer natural, en el transcurso de la obra.

- A pesar de que la línea melódica de la Voz tiene como eje central inicial la nota Sol, la pieza nos sitúa auditivamente en la tonalidad de Do Mayor.

### **Armónico.**

- La pieza está en la tonalidad de Do Mayor, estando su eje tonal debilitado por la utilización de recursos colorísticos, disonancias, intercambio modal hacia Do menor y pasajes con pequeños cromatismos en algunos instrumentos.
- Existe una dualidad entre el modo Mayor y menor de Do, donde la Viola será la responsable en el comienzo del Canto, de minorizar la tonalidad.
- La pieza muestra rasgos armónicos totalmente tonales, donde la armonía básicamente se establece en tónica, existiendo algunos pasajes transitorios, difusos en lo contrapuntístico y enmarañado de su textura.
- Como ejemplo de esto, se observa una función transitoria de dominante de la dominante en el compás 8, la cual no es percibida con claridad en una audición inicial, pero observando la melodía del Violín I, sumada a los Cellos y a la Voz, nos da como resultado todas las notas del acorde Re 7.

- Sin embargo, de acuerdo con el punto anterior, aparecen en algunos instrumentos claras líneas melódicas, que por contener notas ajenas a la tonalidad, provocan en el auditor la noción de pérdida del eje tonal.
- Si observamos la voz en los respectivos finales de A (c. 10) y A' (c. 20), pareciera que ésta quisiera cadenciar en el sexto grado de Do mayor (La menor). Sin embargo, esto no es claro, debido a la totalidad de notas existentes en el resto de los instrumentos, las que podrían pertenecer a distintas funciones dentro de la tonalidad (tónica, sexto, tercero o sensible).
- En el final de la pieza es donde podemos concluir con claridad la tonalidad del Canto, ya que el acorde resultante de las notas ejecutadas por los distintos instrumentos, es un acorde de Do Mayor con 6ª y 9ª agregada, lo que evidencia en Carlos Isamitt un lenguaje actualizado, acorde a su época.

### **Rítmico.**

- Utilización del compás 4/4.
- Presencia predominante del Saltillo como ritmo-motivo en la pieza. Este ritmo aparece en la mayoría de los instrumentos.
- Presencia en la voz de ritmos Simples de división Binaria.
- Cambio de métrica en el último compás (2/4).

## **Otros Recursos.**

- Presencia de Glissandi Microtonal ascendente en la voz.
- Utilización de la Sordina para los Bronces y Trompas tapadas persiguiendo una ambientación oscura.
- Utilización del Cembalo como color. Este instrumento es ejecutado con una baqueta de Timbal.
- Utilización de Glissandi en las Cuerdas.
- Utilización de afinación diferente para la 4 cuerda del Contrabajo, la cual estará afinada en Re.
- Utilización de armónicos en las Cuerdas.
- Utilización de Cromatismo.

**Texto.**

IV. Ñi Manshun

(Mi Buey)

TEXTO MAPUDUNGÚN

A

¡Amu leiñi manshun! (a)  
¡Amu leiñi manshun! (b)  
¡Fei kai fei kai manshun! (c)  
¡Fei kai fei kai manshun! (c)  
¡Amu leiñi fũta kullin! (d)  
!Amu leiñi fũta manshun! (e)

A'

¡Tañi fũta manshun! (a)  
¡Amulai kañi manshun! (b')  
¡Ketra le wentru meu! (c)  
¡Ketra le wentru meu! (c)  
¡Amulai ta fũta manshun! (d)  
¡Amu leiñi fũta manshun! (d)

TRADUCCIÓN

A

¡Va andando mi buey! (a)  
¡Va andando mi buey! (b)  
¡Así, así mi buey! (c)  
¡Así, así mi buey! (c)  
¡Va andando mi gran animal! (d)  
¡Va andando mi gran buey! (d)

A

¡Este mi gran buey! (a)  
¡Y no anda mi buey! (b')  
¡Que are para el hombre! (c)  
¡Que are para el hombre! (c)  
¡Y no anda mi gran buey! (d)  
¡Va andando mi gran buey! (d)

### **1.6.2. DATOS RELEVANTES DE LA OBRA “FRISO ARAUCANO”.**

La obra *Friso Araucano* de Carlos Isamitt se compone de siete piezas que originalmente nacieron bajo el título de *Siete Cantos Araucanos* para posteriormente dar paso a esta “obra hito” de la que hoy tenemos conocimiento.

Estos cantos concebidos para Soprano, Barítono y Orquesta, son melodías araucanas tomadas por Isamitt en sus fuentes de origen, las que pretendió conservar sin cambios en la melodía. Para obtener estos cantos, como se ha señalado anteriormente, tuvo que llegar al extremo de engañar a una mujer mapuche para que ésta le cantase una canción de cuna <sup>20</sup>, convenciéndola de que contaba con la autorización de una machi para que ella le pudiese entonar el canto. Esta situación es parte de los rasgos típicos de la personalidad de la gente mapuche, quienes tienden a ser introvertidos, reservados y poco habituados a compartir su cultura con gente que pueda representar algún tipo de amenaza a sus tradiciones.

Esta obra obtuvo el primer premio en los concursos de composición de la Universidad de Chile en 1933, sin embargo la versión completa fue

---

<sup>20</sup> El canto entonado en esa oportunidad por la mujer mapuche, fue el que posteriormente se convirtió en el canto número tres del “*Friso Araucano*”.

estrenada recién en junio de 1944 por la orquesta sinfónica de Chile dirigida por Armando Carvajal y los solistas Ruth Gonzáles y Jorge Sicard.

### 1.6.3. ELEMENTOS DESTACADOS DE REPRESENTACIÓN MAPUCHE

La intención de Carlos Isamitt al crear la obra *Friso Araucano* es mostrar una síntesis de la vida mapuche ya que contiene temáticas como: canciones de cuna, juegos de niños, mujeres solteras, trabajos agrícolas, rituales, embrujos, etc.

Un elemento rápidamente reconocible, es la utilización de la lengua mapuche en las obras de Isamitt. Destacamos este elemento que pudiendo parecer obvio no lo es, debido a que en las primeras representaciones de lo indígena en obras de compositores chilenos, no necesariamente contenían texto en mapudungun <sup>21</sup>. Esto debido principalmente al predominio del imperio de la ópera italiana en Chile y en el resto del mundo.

Se encuentran elementos de la rítmica mapuche derivados del troqueo o del compás compuesto, los cuales no aparecen de forma evidente para el auditor por estar mezclados y escondidos entre la textura polifónica propuesta por el compositor.

Los elementos que el compositor quiso plasmar en su obra se ven claramente reflejados en las exigencias expresadas en las hojas iniciales de

---

<sup>21</sup> Ejemplo de esto es la ópera “*Caupolicán*” de Remigio Acevedo, cuyo texto se encuentra en italiano.

la partitura del Friso Araucano. Aquí deja explícitas ciertas condiciones de interpretación que le darán un mayor realismo y cercanía a la mística espiritual que comunica el canto mapuche. La más importante de las indicaciones tiene que ver con la técnica vocal, ya que pide que la voz carezca de impostación lírica, buscando la sencillez, blancura e intimidad de las voces “comunes y corrientes”, tal cual son las de cualquier persona normal que entona una determinada melodía. Una entonación lírica, potente y de vibrato marcado, sacaría de contexto la obra, alejándola completamente del fin de representar el elemento indígena.

El recurrente uso de intervalos de terceras, tienen directa relación con la expresión musical mapuche y podría evocar el sonido emitido por las Pifilcas <sup>22</sup>, instrumento característico de la cultura mapuche, que puede poseer uno o dos sonidos. En el caso de las Pifilcas de dos sonidos, regularmente éstos se encuentran a un intervalo de tercera.

El uso de glissandi se destaca como elemento recurrente a lo largo de la obra. Este recurso representa una de las características típicas de la entonación mapuche, la que tiene relación con la afinación, timbre vocal y lo que podríamos denominar “portamento microtonal” espontáneo y natural, que el mapuche añade a su forma de cantar.

---

<sup>22</sup> La Pifilca (palabra mapudungun con etimología onomatopéyica) es un aerófono de la familia de las flautas, sin aeroducto, semejante a un silbato. Se talla un trozo de madera de unos 30 cm. de largo. El tubo es cerrado en su extremo inferior y en la parte media posee una o dos perforaciones.

Presencia clara de cromatismos, siendo estos una característica típica del estilo de composición de Isamitt. En este caso podemos asociar el elemento cromático a las características microtonales propias de los cantos indígenas.

**1.6.4. PARTITURA ANALIZADA DE LA OBRA FRISO ARAUCANO  
DE CARLOS ISAMITT, CANTOS 1, 2 Y 4**

# "Una güel pichüel en"

( Canción para hacer dormir al niño pequeño )  
( Chanson pour faire dormir le petit enfant chéri )

**a**

Alzar de A.

*Lentamente.*

Urg. **Introducción 5 C.**

Viol. I *Lentamente (dulcemente tierno)*

Vla. *pp con sordina*

**Motivo Rítmico Característico.**

*Introducción - ataca lentamente - que  
al avanzar - crece*

**A**

Ob. *p*

2. Viol. I *p*

2. Viol. II *p*

2. Vcllo *p*

2. Vcllo *p*

2. Violonchelo *p*

2. Violonchelo *p*

**Movimiento Gradual.**

3. Viol. I *3<sup>ra</sup> m.*

3. Viol. II

3. Vcllo

3. Vcllo

3. Violonchelo

3. Violonchelo

**a'** **b**

*que se va a dormir  
le possible qui s'endort*

*hü - paü hü hü  
que se va a dormir  
madra se s'endort qui s'endort*

*u mau - tiuge  
dormiente  
dors.*

*(sordina)*

*(sordina)*

A

Handwritten musical score for a piece, page 2. The score includes vocal lines with lyrics in French and Romanian, and instrumental parts for piano, violin, and cello. The page is marked with 'A' at the top and contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sordina' and 'pp'.

**Vocal Lyrics:**

je - pai a fei meu - nu - pai năru - je -  
*parade pentru a descantă - que mame et gasim - paradi -*  
*il va veni. Etă vomă te chercher - voila le renard qui vient - a l'ora.*

**Section Markers:** e A' a c

**Instrumental Parts:** Piano (p), Violin (Vn), Viola (Vla), Cello (C), Bass (B). Includes markings like 'sordina', 'pp', and 'arm. #eda.'.

16

B

Handwritten musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score includes a vocal line with lyrics in French and a piano accompaniment. There are handwritten annotations 'b' and 'c' in red boxes on the vocal line, and 'B' in a box at the top right. The lyrics are: 'pai a fei meu - u - mantunge ye pai a fei meu / pour être venis à chercher! d'après dors il va peut être venis à chercher'.

Handwritten musical score for voice and instruments. The score includes vocal lines with lyrics in Portuguese and Spanish, and instrumental accompaniment. Annotations include "abiertos", "PUENTE", and circled letters "A'" and "c". The lyrics are: "nãrũ hai / el zorro / de honrad! / umantunge / duvãt / dõs. / je pai a fei meu / dir las estantes".

Cambiar por 3<sup>a</sup> flauta.

Handwritten musical score for a symphony orchestra and voice. The score is written in G major and 4/4 time. It includes parts for Flute 1, Flute 2, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, Tuba, Snare Drum, Cymbal, Triangle, Timpani, and Double Bass. The vocal part is in French. There are handwritten annotations in red and blue boxes.

**Handwritten Annotations:**

- Red box: **a<sup>ff</sup>** (fortissimo)
- Red box: **c** (crescendo)
- Blue box: **NEXO.** (Next)
- Handwritten: *à l'expressif*
- Handwritten: *pp* (pianissimo)
- Handwritten: *div.* (divisi)
- Handwritten: *Tutti Solo*
- Handwritten: *pp* (pianissimo)
- Handwritten: *dim.* (diminuendo)
- Handwritten: *am.* (ad libitum)

**Vocal Lyrics (French):**

ta ni-riü! u-mantinge pichiehe ye pai a fei meu  
 el zero et d'armes et d'armes poute venir à l'assaut  
 le remard! dors. non petit! et a peut être venant le chercher

Fin

Flu

Ob.

Cing

I<sup>o</sup>

II<sup>o</sup>

Cl. bajo

Fag

Org

mpa

Trpa

Trbn

Trm

Voz

Viol I

Viol II

Vla

Cel

Con

(los restantes)

**Cromatismo.**

rall - - pp

rall

(sordina)

(sordina)

rall

**CODA**

**Glissando Ascendente.**

nü - mü klüpa - pi  
 el gnom que a l'èul  
 Leonard dit qu'est ment

rall

oda. am

rall.

exp.

rall.

pp

# Pezon ul pichichien

Un poco alegre y gracioso. (cancion para hacer bailar al viento guinido) (chanson pour faire danser le petit chéri)

**A a**

**Introducción 4 C.**

**Giro Lidio.**

**Giro Frigio.**

*A finen marcada el acento característico en la primera nota del trémino*

Un poco alegre y gracioso

**Ostinato.**

**Segundo Modo Pentáfono de LA**

*Lu - nan tragna tragna  
marche à l'air de guinido  
mâchoires de guinido*

**b**

**a'**

**3<sup>ma</sup>**

**2<sup>da</sup>**

*weda fushe - maza tragna tragna weda fushe - Lu nan tragna tragna weda fushe*  
*mâcheur vielle - mâchoires de liure - mâcheur vielle.*

*pizz.*

*arco*

*pizz.*

**PUENTE**

11

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. A red box labeled "PUENTE" is positioned above the first few measures. A blue box labeled "Lab Mixolidio." highlights a specific melodic line. A green box labeled "Cromatismos." points to chromatic passages. The second system features a bass clef staff with a key signature of one sharp and a common time signature. It includes the instruction "(sardina)" and dynamic markings such as "cresc. ritmf." and "ritornando". The third system begins with a red box labeled "C" and contains the lyrics "mura traqna traqna wida". It includes a yellow box labeled "Glissando." and a blue box labeled "Si Dorio.". The fourth system continues the piece with dynamic markings like "pizz", "sf", "cresc.", "ritornando", and "f". The score is annotated with various musical symbols, including accents, slurs, and dynamic markings.

**INTERLUDIO.**

3

FIN PUENTE.

16

*a tiempo*

Igual a la Introducción en Melodía, Duración y Estructura, pero con más Instrumentos.

Handwritten musical score for Interludio. The score is written on multiple staves for various instruments including strings, woodwinds, brass, and piano. It includes tempo markings like *a tiempo*, dynamics like *sf*, *p*, and *arco*, and performance instructions such as *(sin sordina)*, *(sin acentuar la primera nota del acorde)*, and *(acentuando como al principio)*. The score is divided into sections with *poco rallando* and *poco sostenido* markings.

**A'** **a**

**b**

Fl. I  
Fl. II  
Cl.  
Bsn.  
Trp. I  
Trp. II  
Tbn. I  
Tbn. II  
Tbn. III  
Perc.  
Cello  
D. Bass

21

**A'** **a** **b**

*con spiccato*  
sf lu- san tragna tragna sf, woda hude ma- ra tragna trag- na

a'

Fl. I  
Fl. II  
Ob.  
Cl. in F  
Cl. in Bb  
Fag. I  
Fag. II  
Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Vcllo  
Cb.

Soprano

*weda hude!* *f lu-uan tragna tragna*

*animando*

*pizz*  
*arco*

*sf*  
*f*  
*sf*

**PUENTE**

(4C)

26

**c'**

**F**

*all tempo*

*poco rit*

(sordina)

**c'**

Glissando.

*sf* weda kude - mara tragna tragna *sf* weda kude / *sf*

*poco rit*

*all tempo*

*pizz*

*arco*

(con lodo et *sf* arco) *sf*

**CODA.**

Acorde de Si Mayor con 9ª y 11ª en el Bajo.

31

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system shows a different part of the piano accompaniment. The fourth system features a bass line with a triplet of eighth notes. The fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The tenth system is a grand staff with piano accompaniment. The eleventh system is a grand staff with piano accompaniment. The twelfth system is a grand staff with piano accompaniment. The thirteenth system is a grand staff with piano accompaniment. The fourteenth system is a grand staff with piano accompaniment. The fifteenth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixteenth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventeenth system is a grand staff with piano accompaniment. The eighteenth system is a grand staff with piano accompaniment. The nineteenth system is a grand staff with piano accompaniment. The twentieth system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-first system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-second system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-third system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-fourth system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The twenty-ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The thirtieth system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-first system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-second system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-third system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-fourth system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The thirty-ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The fortieth system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-first system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-second system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-third system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-fourth system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The forty-ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The fiftieth system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-first system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-second system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-third system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-fourth system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The fifty-ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixtieth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-first system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-second system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-third system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-fourth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixty-ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventieth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-first system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-second system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-third system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-fourth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventy-ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The eightieth system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-first system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-second system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-third system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-fourth system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-seventh system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-eighth system is a grand staff with piano accompaniment. The eighty-ninth system is a grand staff with piano accompaniment. The ninetieth system is a grand staff with piano accompaniment. The hundredth system is a grand staff with piano accompaniment.

# Mi manshun

mi buoy. non  
mon boeyf.

Lento  
**Introducción.**

**Introducción.**

Cifra de Compás.

Lentamente

**Motivo Central.**

(tapados)

(en sordina)

Lentamente.

**A**  
**a**

**b**

**c**

3<sup>ra</sup> Ascendente.

(Sib)

am le' si' manshun am le' si' manshun ja' kai  
va andando mi buoy. va andando mi buoy. or  
mon boeyf marda. mon boeyf marda. Se

svada.

svada.

svada.

svada.

**Mib.**  
**Mimorización**  
**de la**  
**Tonalidad**

6

4

Handwritten musical score for a symphony orchestra with vocal soloist. The score includes staves for strings, woodwinds, brass, and vocal line. Annotations include:

- poco cres.* (poco cres.)
- poco dim.* (poco dim.)
- abiertos* (abiertos)
- con sordina* (con sordina)
- con baqueta de timbal* (con baqueta de timbal)
- 3m. Desc.* (3m. Desc.)
- Tiende a Cadenciar en Lam.* (Tiende a Cadenciar en Lam.)
- Notas graduales.* (Notas graduales.)
- Dominante de la Dominante.* (Dominante de la Dominante.)

Vocal line lyrics (Spanish):

Sei kai manshuan, sei ho, sei kai manshuan, aintu si gila huihian, a auctie, sei gila manshuan  
 sei mi boey, sei, sei mi boey, va andando mi gam, auiual, va andando mi gam boey.  
 ca va mon boey, ca va, ca va mon boey, voi la ma gaoei b'le qui domane, voi to mon gaoei boey qui masche.



**B**

Handwritten musical score for guitar, page 16. The score consists of several staves. The top section includes a guitar part with various dynamics like *p* and *pp*. Below it is a section for guitar with lyrics in French and Spanish. The lyrics are: "le vent du mieu! Heurale vent du mieu, j'anulai ta falta manshan!; anulei ni fil-la man- are pua af hombre; que me para el hombre / que no anda mas para bey / va con daudacion gran labourer pour l'homme; il doit labourer pour l'homme. Et pour? il est ambrache plus de uoila qui marche, mori- mori Sean l'ouy". There are handwritten annotations in red boxes labeled 'c', 'd', and 'e', and a green box labeled 'Si Natural'. The bottom section features a guitar solo with dynamics like *poco rinf* and *1o Solo*. At the very bottom, there is a blue box labeled "Afinación Especial" and a yellow box containing the instruction "IV cuerda afinar en (re)".

CODA

Acorde de Do Mayor con 6ª y 9ª.

Cambio de Métrica.

The image shows a handwritten musical score for a Coda section, spanning approximately 12 measures. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. Key features include:

- Measure 1:** Starts with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The vocal line begins with the instruction "poco dim rit".
- Measure 2:** Continues the vocal line with the instruction "espressivo".
- Measure 3:** A significant change occurs. The time signature changes to 3/4, indicated by a blue circle and the label "Cambio de Métrica.". The piano accompaniment includes a blue circle around a chord and the instruction "ritenuendo".
- Measure 4:** The piano accompaniment features a blue circle around a chord, with the instruction "6ª" written next to it. The dynamic is marked "pp".
- Measure 5:** The piano accompaniment includes a blue circle around a chord and the instruction "9ª".
- Measure 6:** The piano accompaniment includes a blue circle around a chord and the instruction "6ª".
- Measure 7:** The piano accompaniment includes a blue circle around a chord and the instruction "9ª".
- Measure 8:** The piano accompaniment includes a blue circle around a chord and the instruction "6ª".
- Measure 9:** The piano accompaniment includes a blue circle around a chord and the instruction "9ª".
- Measure 10:** The piano accompaniment includes a blue circle around a chord and the instruction "6ª".
- Measure 11:** The piano accompaniment includes a blue circle around a chord and the instruction "9ª".
- Measure 12:** The piano accompaniment includes a blue circle around a chord and the instruction "6ª".

## CAPÍTULO II

### EDUARDO CÁCERES.

#### **2.1. EL TEMA ÉTNICO EN LA SEGUNDA MITAD DEL S XX.**

Del acontecer musical chileno en la primera mitad del siglo XX, se pueden desprender diversas conclusiones relacionadas con un realce del desarrollo creativo de nuestros compositores.

Dicho incremento tuvo directa relación en la música de compositores doctos, desarrollándose así, movimientos musicales como el nacionalismo, el indigenismo, llegando incluso a abarcar corrientes como el folclor.

Es importante destacar el hecho que en dicha etapa existe una fuerte conexión entre el mundo docto (selectivo) y el mundo folclórico (popular), siendo los compositores personalidades inquietas y sensibles ante el rescate de las raíces musicales propias, extrayendo información desde las fuentes directas, para luego promover y registrar estas investigaciones.

Mirando la historia también se observa el afán de institucionalizar de manera seria y responsable la música folclórica-indígena chilena, creando entidades de protección y difusión de estas expresiones, como lo fueron el

Instituto de Investigaciones del Folclor Musical y posteriormente el Instituto de Investigaciones Musicales, donde importantes referentes del quehacer musical docto, aparecían como actores directos dentro de estos organismos dedicados al rescate y valoración de lo propio.

Con el paso de los años, específicamente en la segunda mitad del siglo XX, se observa un panorama distinto, en el cual se aprecia un declive en el interés de los creadores musicales por desarrollar conocimientos, investigaciones y representaciones ligadas a lo folclórico-étnico.

Comienzan a desaparecer las instituciones protectoras antes mencionadas y junto con éstas, el interés del mismo público consumidor de música nacional decae fuertemente. Ya no se observa la convivencia entre lo docto y lo indígena, las corrientes se separan y junto con esto termina el concepto de “compositor global”, aquel en el que convergen diversas corrientes, abarcando desde la música de tradición europea, pasando por lo popular y llegando incluso a lo aborígen.

Se observa un intervalo de años en que se produce un vacío de obras musicales vinculadas con lo étnico, donde este tema pareciera no tener cabida en las actividades socio-culturales nacionales. Deja de advertirse la presencia de una corriente de compositores interesados en el tema de los pueblos originarios (como lo fue en su tiempo la encabezada por Lavín e Isamitt), dando paso sólo a hechos aislados de sensibilidad artística por parte de escasos creadores. Algunos de estos casos son, entre otros, el

compositores León Schidlowky, con su obra *Caupolicán*<sup>23</sup> y Carlos Botto con su obra *Cuatro Cantares Quechuas*<sup>24</sup>.

Posterior al legado de Isamitt, pasarán varios años donde la representación de lo étnico no tomará relevancia en el trabajo de ningún creador de la época.

Una de las teorías que causarían este hecho, sería el duro momento social por el cual atravesó el país, debido al tenso clima de agitación política, a la crisis económica existente y a los masivos movimientos ciudadanos, que desembocaron finalmente en el golpe militar de 1973. Este clima no favoreció en ningún aspecto al desarrollo de la creación artístico-cultural, debido a que cualquier expresión corría el riesgo de ser vinculada a alguna tendencia ideológica en particular. Fueron años de aparente sequía compositiva.

Con el transcurrir del tiempo la expresión cultural experimenta una paulatina reconstrucción, encontrando espacios en medio de un clima aún hostil para su desarrollo. Comienzan a aparecer tímidamente algunos compositores cuyas obras aportaron con este proceso, siendo éstas el motor de partida, generando así el impulso necesario para una reactivación.

---

<sup>23</sup> Relato épico, con texto de Pablo Neruda., para Barítono, coro mixto, 2 pianos, celesta y percusión, de 1958.

<sup>24</sup> Para Voz y Piano, de 1959.

Sin embargo, ningún compositor adoptará lo étnico como característica distintiva de su obra. No será sino hasta la década de los 80, en que surgirá una figura absolutamente identificada con lo aborígen, plasmando de manera innegable a través de sus investigaciones y creaciones la representación de lo indígena, específicamente, de lo mapuche. Nos referimos al compositor nacional Eduardo Cáceres, al que analizaremos en profundidad en el transcurso del presente capítulo.

Existen además algunos casos de compositores contemporáneos chilenos, que han decidido elaborar obras a partir de características de representación indígena. Carlos Zamora con su obra *Huayno Atacameño* y Guillermo Rifo con sus obras *Ritual de la tierra del viento y del fuego*<sup>25</sup> e *India Hembra* (obra de raíz mapuche), sólo por nombrar algunos, destacan en esta nueva etapa del realce de lo indígena.

---

<sup>25</sup> Ballet que muestra características de los Onas, grupo que habitaba la isla grande de tierra del fuego.

## **2.2. EL CONTEXTO.**

Eduardo Cáceres, desde muy joven mostró inquietud por las disciplinas artísticas, sintiendo particularmente una vocación intensa por todo lo relacionado con el mundo sonoro. Este llamado cobró aún más sentido y valor cuando en plena etapa escolar, teniendo alrededor de 15 años, debió realizar viajes hacia el sur del país, exactamente a la IX región de la Araucanía, para realizar trabajos voluntarios en zonas donde habitaban comunidades mapuche. Este viaje que en un principio sería por un par de semanas, produjo tal impacto en Eduardo Cáceres que terminó por alargar su estadía por casi tres meses, donde pudo empaparse, conocer, compartir y descubrir características de una cultura extremadamente rica en elementos ceremoniales, medicinales, musicales, artesanales y culturales en general.

Un factor que favoreció el profundo conocimiento que Eduardo Cáceres obtuvo en su estadía con las comunidades indígenas, fue el hecho que a causa de su corta edad, no constituía una amenaza ante los ojos del pueblo mapuche, pudiendo así presenciar rituales y costumbres con los cuales los mapuche han sido extremadamente celosos y herméticos a través de los años posteriores a la conquista. Dicha experiencia fue repetida durante dos años consecutivos, al regresar a las zonas antes visitadas, pero esta vez llegando aún más lejos, pudiendo conocer además, a los Boroanos y Pehuenches.

Eduardo Cáceres encontraba en estos viajes una identidad y conexión que encausaría su futuro desarrollo como creador, encontrando en la música mapuche un vínculo entre diferentes elementos que sumados entre ellos originan un resultado sólido. Estos elementos son: 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 divinidades.

Por medio de una entrevista, el compositor reconoce que todas estas características de la música mapuche se ven reflejadas de una u otra forma en su obra, apareciendo intencionalmente a modo de representación, reflejo, analogía o metáfora, pero nunca como imitación.

El resultado de todo lo que Cáceres absorbió en su contacto con la cultura mapuche, se ve representado en un sin número de obras existentes en su catálogo a través de diversos elementos, siendo estos tanto musicales como extra-musicales, tales como el ritmo, el timbre, la lengua y fonética, queriendo plasmar incluso en su música, la esencia indómita-religiosa característica del pueblo mapuche.

Cáceres señala que algunos de los elementos de representación mapuche no aparecen explícitamente en sus creaciones, sino más bien, conviven de forma “disfrazada” y entremezclada con diferentes recursos compositivos, los que entregan a su obra, un sello absolutamente personal y distintivo. Respecto de la fusión de diversos componentes, estilos, recursos musicales y de la creación de nuevas alternativas en el desarrollo de la música a lo

largo de la historia, Cáceres afirma “las mezclas van revitalizando las disciplinas, las razas, todo...”

Así mismo, es como Eduardo Cáceres no reconoce la influencia de ningún compositor anterior en su trabajo, tratando siempre de destacar que sus creaciones han sido producto de un trabajo original, no imitativo ni afectado por la tradición musical europea, ni por las nuevas corrientes compositivas contemporáneas. Sin embargo, el compositor reconoce que han existido diversos compositores y músicos de la tradición popular chilena, que han aportado valiosamente al desarrollo, valoración y rescate de lo indígena, como es el caso de Isamitt y Lavín en el terreno de la música docta y de Los Jaivas, Congreso y la mismísima Violeta Parra, en el campo de la música folclórica-popular.

Muy por el contrario a lo que se pueda pensar, la intención de Eduardo Cáceres nunca ha sido encabezar un movimiento de rescate musical mapuche, ni crear una escuela de nuevos compositores sensibles ante el tema, ya que considera esta temática como un rasgo propio de su creación, el cual no debe ser imitado por nuevos compositores, sino más bien, éstos deben buscar su propio camino, en el cual desplieguen características personales y en lo posible originales.

Con respecto a la recepción de su obra por parte del público, nos encontramos con un panorama realmente notable, al descubrir que muchas de sus obras de contenido mapuche han sido ejecutadas tanto en Chile como

en el extranjero, existiendo casos como el de la obra *Epigramas Mapuches*, que ha sido interpretada más de 400 veces, en su mayoría de éstas, fuera del país. Ésta y otras obras también han sido incluidas en producciones discográficas editadas en distintos lugares del mundo.

Una incógnita que surge a partir del trabajo de este compositor es ¿Qué sienten los mapuche al escuchar su música?. Cáceres nos aclara nuestra interrogante, diciéndonos que muchos indígenas al tener la experiencia de escuchar sus obras, han reconocido en ellas la esencia de su cultura, llegando algunos a definir su trabajo como una “sublimación de la música mapuche” tal como lo expresó el poeta mapuche Elicura Chihuailaf, quien ha sido invitado por Cáceres a participar de su trabajo, aportando con textos para algunas de sus creaciones.

El momento político-social actual nos entrega un panorama de progresiva valoración de lo propio, siendo lo indígena un tema recurrente en los medios y en las políticas sociales de los últimos gobiernos, incluyendo dentro de este fenómeno, a las artes en general. Esto en cierto modo explica diversos reconocimientos y estímulos otorgados a Eduardo Cáceres por su labor y obra, lo que lo llevó a obtener el premio Altazor 2005 a la Música Docta-Clásica, con la obra *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi* y a adjudicarse el Fondart, consiguiendo así un estímulo para continuar con su labor creativa.

Todo este panorama actual nos lleva a concluir que estamos presenciando un momento a nivel de país y de región latinoamericana, en el cual lo autóctono goza de un apogeo cultural, que paulatinamente toma fuerza y con nuevos bríos se abre espacio en nuestras sociedades.

### **2.3. RESEÑA BIOGRÁFICA DE EDUARDO CÁCERES <sup>26</sup>.**

Eduardo Cáceres nace el 28 de Febrero de 1955 en Santiago de Chile.

Eduardo Cáceres es Licenciado en Composición Musical en la cátedra de Cirilo Vila y titulado como Profesor de Estado en Música en la Universidad de Chile, donde se desempeña actualmente como académico y profesor en las cátedras de Composición y Orquestación tanto en Pre-Grado como en Post-Grado en la Facultad de Artes.

En esa misma Facultad fue Coordinador de la Carrera de Licenciatura en Composición, Coordinador del diplomado de Dirección Orquestal, Coordinador del G.E.M.A. (Gabinete de Electro Música de Arte), Coordinador del Postítulo “Gestión y Administración Cultural en Música”, Coordinador del Diplomado en Dirección Orquestal y es Coordinador General del Comité de Creación e Investigación del Departamento de Música y Sonología.

Realiza también las Cátedras de Semiología Sonora en la Carrera de Cine del Instituto Profesional Arcos y en el Diplomado de Cine de la Universidad Católica de Chile. Además esta a cargo de la Cátedra de Composición y

---

<sup>26</sup> La reseña ha sido extraída del currículo de Eduardo Cáceres, quién lo facilitó personalmente para la presente investigación.

Orquestación en el Instituto de Música en la Universidad Católica de Valparaíso, donde se desempeña también en el Post-Grado.

Fue durante cinco años miembro del Directorio de la ANC (Asociación Nacional de Compositores de Chile de la Academia de Bellas Artes) y de la SIMC (sección chilena de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea). Es socio activo de la SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor) y miembro de su comité de Música Clásica. Ha compuesto cerca de 80 obras en los géneros: solista, cámara, coral, sinfónico y electroacústico; también ha compuesto música para cine, cortometrajes, largometrajes grabados y en vivo, danza, teatro, televisión y video, así como también ha compuesto bandas sonoras para instalaciones, performances, multimediales y CD-ROM todas estrenadas en Chile y en el extranjero. Además lleva adelante varios proyectos que se caracterizan por la difusión de la música chilena, latinoamericana y contemporánea en general.

Ha participado como jurado en diversos concursos de composición. Sus obras han obtenido premios tanto a nivel nacional como en el resto de América y Europa. Su música se ha estrenado en varios países tales como Alemania, España, Inglaterra, Francia, Polonia, Hungría, Dinamarca, Lituania, Holanda, Suecia, Estados Unidos y países latinoamericanos como Argentina, Cuba, Uruguay, Venezuela, Perú, Colombia, Brasil y México. Posee discos compactos y cassettes editados con su música.

En 1987 fue premiado por la S.I.M.C. (Sociedad Internacional de Música Contemporánea). Ha realizado charlas y conferencias en Universidades chilenas y extranjeras. Es miembro fundador de la Agrupación ANACRUSA y ha sido el Coordinador General del I, II, III, IV y V Encuentro de Música Contemporánea, de Compositores Latinoamericanos realizados en el Goethe Institut, Universidad de Chile y Universidad de la Serena.

Entre 1982 y 1988 estudió y trabajó en Alemania Federal en ocasiones alternadas y en 1991 gana la Trimalca. Ha sido invitado como conferencista a participar en los CLAMC (Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea), en Uruguay y Brasil. Ha sido invitado también por el ICI a Buenos Aires y Cuba por el DIRAC. Ha sido becado dos veces por Amigos del Arte y en 1992 en Creación Artística por Fundación Los Andes. En ese mismo año la Orquesta Sinfónica de Chile y Coro estrenaron su Obra *La Batalla Campal*, en la temporada oficial de conciertos. A fines de 1994 y 1995 obtuvo una beca para visitar los principales centros de música contemporánea en Alemania.

Entre 1997 y el 2003 ha sido invitado a países como Alemania, Cuba, Brasil, Argentina, Uruguay y Lituania a dirigir ensambles, dar conferencias y estrenar sus obras. En diversas ocasiones se ha desempeñado como director del “Ensemble Bartók” y en el año 2002 al interior del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, funda junto al percusionista y profesor Rodrigo

Kanamori el Ensemble de Percusiones “Trokkyo”, con el que ha realizado numerosos conciertos en distintas salas del país, participando también en destacados Festivales de Música Contemporánea, siendo a su vez su director.

Sus obras se han editado en 18 CD's tanto en Chile como en el extranjero (Estados Unidos, Brasil, México). Ha organizado cerca de 400 conciertos de Música Chilena y Latinoamericana contemporánea.

Durante los últimos seis años ha sido el director artístico del Festival Internacional de Música Contemporánea de la Universidad de Chile

En el año 2004 obtiene el Fondart para financiar la creación de su reciente obra *Cantos Ceremoniales para aprendiz de Machi*. Con esta obra para coro femenino el 2005 gana Premio Altazor en la categoría “Mejor Obra en Música Docta”, formando parte con esto del proyecto Sismo 2005, en el que la obra ganadora se difunde por todo Chile.

En el año 2005 es nombrado embajador de Valparaíso por su Alcalde y por el Consejo de Rectores, recibiendo además un homenaje a “la trayectoria” en el Teatro Municipal de Viña del Mar, otorgado por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. En octubre del mismo año el Consejo Chileno de la Música le otorga el “Premio Medalla de la Música” UNESCO.

## 2.4. OBRAS

### 2.4.1. CATÁLOGO COMPLETO A LA FECHA <sup>27</sup>.

Año de composición: 1976.

Título de la Obra: *Proceso... después la muerte.*

Instrumental: Piano, Percusión, Tom-grande, Platillo, Campanas.

Duración: 9' min.

Texto: Eduardo Cáceres

Lugar de Estreno y Fecha: Facultad de Ciencias y Artes Musicales- Stgo.

Diciembre, 1976- U. de Chile.

Intérpretes: Miguel Pérez: Percusión, Eduardo Cáceres: Piano.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: El texto se lee antes que la música.

Año de composición: 1977.

Título de la Obra: *Sendas (o en busca del origen).*

Instrumental: Grupo de Cámara: Piano, Cello, Oboe y tres Percusionistas, Coro Mixto.

Duración: 10' min.

Texto: Eduardo Cáceres

Lugar de Estreno y Fecha: Teatro: I.E.M. Junio 1978.

Intérpretes: Grupo "Ad Hoc" de la Facultad de Música- U. de Chile.

Edición o Manuscrito: M.S.

Año de composición: 1978.

Título de la Obra: *Corazón del Puerto.*

Instrumental: Piano Solo.

Duración: 6' min

---

<sup>27</sup> El presente catálogo es una colaboración del propio compositor para la presente investigación.

Lugar de Estreno y Fecha: Instituto Cultural de Las Condes- Stgo. Noviembre 1979.

Intérprete: Eduardo Cáceres: Piano.

Edición o Manuscrito: M.S.

Año de composición: 1978.

Título de la Obra: *Relato Nocturno*.

Instrumental: Grupo de Cámara: Piano, 4 Percusionistas, Flauta, Coro Femenino.

Duración: 9' 30" min.

Texto: Poema Alma Herrera.

Lugar de Estreno y Fecha: Sala: Isidora Zegers- Stgo. Septiembre 1979.

Intérpretes: Grupo "Ad Hoc" de la Facultad de Música- U. De Chile.

Edición o Manuscrito: M.S.

Año de composición: 1978 a 1984.

Título de la Obra: *Fantasías Rítmicas*.

Instrumental: Piano Solo.

Duración: 2' min.c/u.

Lugar de Estreno y Fecha: Teatro oriente, temporada Agrupación Beethoven (3) 1980.

Intérprete: Alfredo Perl: Piano.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Son nueve fantasías. Cada una trata problemas diversos para el piano.

Año de composición: 1979.

Título de la Obra: *Octubre Final*.

Instrumental: Piano Solo.

Duración: 7' 30" min.

Lugar de Estreno y Fecha: Sala: Isidora Zegers, 5 de Noviembre 1980.

Intérprete: Cecilia Plaza: Piano.

Edición o Manuscrito: M.S.

Año de composición: 1981.

Título de la Obra: *Cuarteto Antiguo*.

Instrumental: Cuatro Percusionistas: 3 Timbales, Vibráfono, Batería, Tam Tam, 2 Platillos, Accesorios y Marimba.

Duración: 9' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Sala Blanco, Museo de Bellas Artes. 6 de Mayo 1981, Stgo. Temporada U. Católica.

Intérpretes: Álvaro Cruz, Juan Orellana, Ricardo Vivanco, Ernesto Monsalve: Percusiones.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Obra compuesta por encargo del Instituto de Música de la U. Católica de Chile.

Año de composición: 1981.

Título de la Obra: *El Panadero*.

Instrumental: Coro Mixto.

Duración: 4' 30" min.

Texto: Poema Efraín Barquero.

Lugar de Estreno y Fecha: Sala Isidora Zegers, 18 Noviembre 1981, Stgo.

Intérpretes: Coro "Ad Hoc", Facultad de Música, U. De Chile,

Edición o Manuscrito: Edición 1985 Cassette U. Metropolitana, M.S.

Observaciones: Esta obra ha sido incluida en el Cassette "Antología de Música Coral Chilena". 1985.

Año de composición: 1981.

Título de la Obra: *Variaciones El Cielito*.

Instrumental: Piano Solo.

Duración: 12' min.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Obra estilística basada en el baile y canción Chilote. Homónimo.

Año de composición: 1982.

Título de la Obra: *Schlusspoetik*.

Instrumental: Canto y Piano.

Duración: 4' 30" min.

Texto: Poema Johann W. Von Goethe.

Lugar de Estreno y Fecha: Goethe Institut de Montevideo- Uruguay, Agosto 27, 1982.

Intérpretes: Hanns Stein: Tenor. Cecilia Plaza: Piano  
Edición o Manuscrito: M.S.  
Observaciones: Premio en Concurso J.W. Von Goethe, 1982, 200 años Aniversario Internacional.

Año de composición: 1982.  
Título de la Obra: *El Super Quijote*.  
Instrumental: Grupo de Cámara.  
Duración: 45' min.  
Texto: Sergio Feito.  
Lugar de Estreno y Fecha: Teatro Cariola, Julio 1982.  
Edición o Manuscrito: M.S.  
Observaciones: Música- Teatro.

Año de composición: 1982.  
Título de la Obra: *Variaciones Siete Velos de un Prisma*.  
Instrumental: Orquesta de Cuerdas y Piano.  
Duración: 10' min.  
Lugar de Estreno y Fecha: Instituto de Música, U. Católica, Diciembre 7, 1982.  
Intérpretes: Orquesta de Cuerdas, U. Católica.  
Edición o Manuscrito: M.S.  
Observaciones: Única obra premiada en el concurso de la Universidad Católica. 1982.

Año de composición: 1982.  
Título de la Obra: *Sonatina en un Movimiento*.  
Instrumental: Piano Solo.  
Duración: 4' min.  
Lugar de Estreno y Fecha: Salón de Honor U. Metropolitana, Diciembre 10, 1986.  
Intérprete: Liliana Colzani: Piano.  
Edición o Manuscrito: M.S.  
Observaciones: Encargo de la profesora Liliana Colzani- U. Metropolitana.

Año de composición: 1982.  
Título de la Obra: *El Viento en la Isla*.

Instrumental: Canto y Piano.

Duración: 2' 20" min.

Texto: Poema de Pablo Neruda.

Lugar de Estreno y Fecha: Instituto Chileno- Francés de Cultura, Junio 25, 1983.

Intérpretes: Hanns Stein: Tenor. Cirilo Vila: Piano.

Edición o Manuscrito: Edición Altamar, 1987, M.S. cassette.

Año de composición: 1982.

Título de la Obra: *Palimpsestos*.

Instrumental: Grupo de Cámara.

Duración: 45' min.

Texto: Grupo Cinequanon.

Lugar de Estreno y Fecha: Instituto Chileno- Francés de Cultura, Octubre 29, 1983.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Música hecha para un Video, sobre la pintura de los bares.

Año de composición: 1983.

Título de la Obra: *Hall*.

Instrumental: Grupo de Cámara, Soprano, Coro Femenino, Corno, Piano y Viola.

Duración: 5' min.

Texto: Fredrich Nietzsche.

Lugar de Estreno y Fecha: Hospitalkirche, Alemania Federal, 24 de Marzo de 1983.

Intérpretes: Grupo "Ad Hoc".

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Encargo del Goethe institut- Alemania Federal, Schwäbisch-Hall.

Año de composición: 1983.

Título de la Obra: *Azul*.

Instrumental: Órgano.

Duración: 3' 30" min.

Lugar de Estreno y Fecha: Radio W.D.R., Colonia Alemania Federal.

Intérprete: Cecilia Plaza: Órgano.

Año de composición: 1984.  
Título de la Obra: *Fantasia Araucánica*.  
Instrumental: Piano Solo.  
Duración: 3' min.  
Lugar de Estreno y Fecha: Goethe Institut, 5 de Diciembre de 1984.  
Intérprete: Cecilia Plaza: Piano.  
Edición o Manuscrito: M.S.  
Observaciones: Del Ciclo "Fantasías Rítmicas" N°9.

Año de composición: 1984.  
Título de la Obra: *Antisonata Chilótica A-2*.  
Instrumental: Timbales, Tom, Platillos, Accesorios (Percusiones) y Piano.  
Duración: 6' 30" min.  
Lugar de Estreno y Fecha: Sala Irarrázabal, 5 de Diciembre de 1984.  
Intérpretes: Carlos Vera: Percusión. René Reyes: Piano.  
Edición o Manuscrito: M.S.  
Observaciones: Tercer premio Concurso U. Católica 1984.

Año de composición: 1984.  
Título de la Obra: *Las Máscaras*.  
Instrumental: Tenor, Piano, Caja (Tambor) y Megáfono.  
Duración: 4' 30" min.  
Texto: Pablo Neruda "2000".  
Lugar de Estreno y Fecha: Casa de la Cultura, ProArte, Viña del Mar, 2 de Diciembre de 1984.  
Intérpretes: Victor Alarcón: Tenor, Cecilia Plaza: Piano, Raimundo Garrido: Percusión.  
Edición o Manuscrito: Edición Altamar 1987- Cassette. M.S.

Año de composición: 1984.  
Título de la Obra: *Encuentros para un Fin de Siglo*.  
Instrumental: Electracústica.  
Duración: 9' 05" min.  
Lugar de Estreno y Fecha: Corporación "Arrau", 16 de Noviembre de 1984.  
Observaciones: Obra Electroacústica realizada en el Taller de Música Experimental- Premio S.I.M.C. Alemania Federal, 1987.

Año de composición: 1985.  
Título de la Obra: *Séxtupla Fagótica*.  
Instrumental: Seis Fagotes.  
Duración: 7' 30" min.  
Lugar de Estreno y Fecha: Teatro Los Leones- Agrupación Hindemith.  
Lunes 28 de Julio de 1986- Santiago.  
Intérpretes: Sexteto Fagot Emilio Donatucci, Director.  
Edición o Manuscrito: M.S.  
Observaciones: Encargo del Fagotista de la Orquesta Sinfónica, Pedro Sierra.

Año de composición: 1985.  
Título de la Obra: *Cuarteto de Cuerdas*.  
Instrumental: Cuarteto de Cuerdas.  
Duración: 4' min.  
Edición o Manuscrito: M.S.

Año de composición: 1985.  
Título de la Obra: *Las Siete Preguntas*.  
Instrumental: Soprano o Tenor, Clarinete, Percusión y Piano.  
Duración: 9' min.  
Texto: Pablo Neruda.  
Lugar de Estreno y Fecha: Encuentro de Música Contemporánea- Goethe Institut (sala), 5 de Octubre, 1985- Anacrusa.  
Intérpretes: Lorna Guzmán: Soprano, Jorge Rodríguez: Clarinete, Cecilia Plaza: Piano, Raimundo Garrido: Percusión.  
Edición o Manuscrito: Edición A.M.A. 1986, Edición Altamar 1987, Cassettes. M.S.  
Observaciones: Encargo de la Profesora de la Facultad de Artes, Elmira Miranda- Clase de Cámara.

Año de composición: 1985 (Diciembre).  
Título de la Obra: *Las Preguntas*.  
Instrumental: Orquesta Sinfónica y Barítono.  
Duración: 8' 30" min.  
Texto: Pablo Neruda.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Se puede hacer intercalada con *Las Siete preguntas*, según consta en la partitura.

Año de composición: 1986.

Título de la Obra: *Seco, Fantasmal y Vertiginoso*.

Instrumental: Piano Solo.

Duración: 6' 10" min.

Lugar de Estreno y Fecha: Insituto Chileno-Alemán de Cultura Goethe Institut, Martes 18 de Noviembre, Homenaje a F. Liszt.

Intérprete: Cecilia Plaza: Piano.

Edición o Manuscrito: Compact Disc Edición EMI Odeón, 1988, Cassette.

Observaciones: Homenaje a F. Liszt. Encargo para concierto, 18 de Noviembre, 1986.

Año de composición: 1986.

Título de la Obra: *3 Mo-men-tos*.

Instrumental: Guitarra.

Duración: 5' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Insituto Chileno-Alemán de Cultura Goethe Institut, Martes 19 de Agosto de 1986.

Intérprete: Luis Orlandini: Guitarra.

Edición o Manuscrito: Compact Disc. M.S.

Observaciones: Encargo para Concierto, homenaje A.N.C. Asociación Nacional de Compositores, 50 años.

Año de composición: 1987 a 1988.

Título de la Obra: *La Batalla Campal*.

Instrumental: Orquesta, Coro Mixto y Relator.

Duración: 18' min.

Texto: Nicanor Parra.

Lugar de Estreno y Fecha: Teatro U. de Chile, 24 de Septiembre, 1992.

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Coro U. Metropolitana, Tenor: Héctor Calderón.

Observaciones: Obra de Tesis de Grado- Licenciatura en Composición U. de Chile.

Año de composición: 1988.

Título de la Obra: *¿Conversemos?*.

Instrumental: Instrumental Orff: Teclados, Accesorios, Cello.

Duración: 4' min.

Texto: Eduardo Cáceres.

Lugar de Estreno y Fecha: Sala Escuela Moderna de Música, Diciembre, 1988.

Intérpretes: Taller Orff, Facultad de Artes Universidad de Chile.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Obra didáctica.

Año de composición: 1989.

Título de la Obra: *Conga Conga*.

Instrumental: Dos Congas y Tumba más Consola, Lexicon Reverb.

Duración: 5' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Sala Isidora Zegers, U. de Chile, 6 de Septiembre de 1989, Santiago.

Intérpretes: Diego Baeza: Percusión, Eduardo Cáceres: Consola.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Procesada en el Concierto electrónicamente.

Año de composición: 1989.

Título de la Obra: *Tubular I*.

Instrumental: Tuba y Piano.

Duración: 5' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Sala Isidora Zegers, U. de Chile, 6 de Septiembre de 1989, Santiago.

Intérpretes: Luis Hernán Angel: Tuba, Virna Osses: Piano.

Edición o Manuscrito: M.S.

Año de composición: 1989.

Título de la Obra: *La otra Concertación*.

Instrumental: Voz Acústica y Electroacústica, Bajo Eléctrico, Tablas Hindúes.

Duración: 12' 54" min.

Lugar de Estreno y Fecha: Tercer Encuentro de Música Contemporánea, del Goethe Institut, 21 de Octubre, 1989, Santiago- Anacrusa.

Intérpretes: Francesca Ancarola: Voz Acústica- Electroacústica, Claudia Virgilio: Voz procesada, Silvio Paredes: Bajo, Merly Donoso: Tablas  
Edición o Manuscrito: Edición A.M.A. Fundación Andes, 1990, M.S.  
Cassette.

Observaciones: Medio mixto, electroacústico, acústico.

Año de composición: 1989.

Título de la Obra: *Voz*.

Instrumental: Canto y Piano.

Duración: 5' min.

Texto: Vicente Huidobro.

Lugar de Estreno y Fecha: Facultad de Artes U. de Chile, Diciembre 1989.

Intérpretes: Francesca Ancarola: Voz, Eduardo Cáceres: Piano.

Edición o Manuscrito: M.S.

Año de composición: 1990.

Título de la Obra: *Zig-Zag*.

Instrumental: Quinteto de Vientos Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot y Corno.

Duración: 12' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Instituto Cultural de Las Condes, 12 de Enero, 1991, Santiago.

Intérpretes: Hernán Jara: Flauta, Daniel Vidal: Oboe, Francisco Gouet: Clarinete, Pedro Sierra: Fagot, Mauricio Ibacache: Corno.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Encargo del Instituto Cultural de Las Condes.

Año de composición: 1991.

Título de la Obra: *Amadeus... Líbranos del Mal*.

Instrumental: Piano y Cinta Magnética.

Duración: 11' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Goethe Institut, Martes 24 de Septiembre, 1991, Santiago.

Intérprete: Cecilia Plaza: Piano.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Encargo, Homenaje a Mozart.

Año de composición: 1991.

Título de la Obra: *Epigramas Mapuches*.

Instrumental: Canto , Violín, Cello, Clarinete y Piano.

Duración: 8' min.

Texto: Elicura Chihuailaf.

Lugar de Estreno y Fecha: Tercer Festival Internacional Ensemble Bartok, 1991, 23 de Octubre- Goethe Institut.

Intérpretes: Carmen Luisa Letelier: Canto, Jaime mansilla: Violín, Eduardo Salgado: Cello, Valene Georges: Clarinete, Cirilo Vila: Piano, Samuel Adler: Director- (U.S.A.).

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Encargo Ensemble Bartok.

Año de composición: 1992.

Título de la Obra: *Sudales*.

Instrumental: Piano, Percusión, Cinta Magnética.

Duración: 50' min.

Texto: Carmen Berenguer.

Lugar de Estreno y Fecha: Goethe Institut, Viernes 10 de Abril, 1992.

Intérpretes: Eduardo Cáceres: Piano, Carlos Jerez: Percusión.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Teatro-Danza.

Año de composición: 1992.

Título de la Obra: *Tubular II, Los Pensamientos*.

Instrumental: Trombón, Dos Zampoñas Cromáticas Bajas, Conta Magnética, Director.

Duración: 11' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Centro de Extensión U. Católica, 1 de Octubre, 1992.

Intérpretes: Kevin Roberts: Trombón, Carlos Miranda y Javier Guíñez: Zampoñas, Eduardo Cáceres: Director.

Edición o Manuscrito: M.S.

Año de composición: 1992.

Título de la Obra: *Timo*.

Instrumental: Voces e Instrumentos de Percusión procesados Electrónicamente.

Duración: 10' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Museo Nacional de Bellas Artes. Festival internacional de Video, Instituto Chileno- Francés de Cultura, Noviembre, 1992.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Video- Arte.

Año de composición: 1992.

Título de la Obra: *Nosferatu*.

Instrumental: Clarinete, Cello, Percusiones, Accesorios, Voces, Piano Acústico y procesados.

Duración: 65' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Goethe institut, 30 de Noviembre, 1992.

Intérpretes: José Olivares: Clarinete, Paulette Joui: Cello, Gerardo Salazar: Percusión, Bárbara Graniffo: Accesorios y Voces procesadas, Eduardo Cáceres: Piano y Dirección.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Música para Cine, compuesta por encargo del Goethe Institut del Film Homónimo del realizador Alemán F.W. Murnau.

Año de composición: 1992.

Título de la Obra: *El Castillo de Vogeloes*.

Instrumental: Clarinete bajo, Violín, Piano.

Duración: 70' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Goethe Institut, 5 de Diciembre, 1992.

Intérpretes: Francisco Gouet: Clarinete Bajo, Carmen Gloria Palma: Violín, Eduardo Cáceres: Piano y Dirección.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Música para Cine, compuesta por encargo del Goethe Institut del Film Homónimo del realizador Alemán F.W. Murnau.

Año de composición: 1992.

Título de la Obra: *Fausto*.

Instrumental: Flauta Traversa, Saxo, Percusión, Accesorios, Voces, Piano Acústico y procesados.

Duración: 110' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Goethe Institut, 10 de Diciembre, 1992.

Intérpretes: Juan Carlos Herrera: Flauta Traversa, Kiko Asúa: Saxo, Gerardo Salazar: Percusión, Bárbara Graniffo: Accesorios y voces procesadas, Eduardo Cáceres: Piano y Dirección.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Música para cine compuesta por encargo del Goethe Institut del realizador Alemán F.W. Murnau.

Año de composición: 1993.

Título de la Obra: *La Poetomaquia*.

Instrumental: Coro Mixto, Solistas, Quinteto de Bronces, Tres Percusionistas.

Duración: 30' min.

Texto: Nicanor Parra.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Se han escrito sólo 5 actos de esta que es una Ópera.

Año de composición: 1993.

Título de la Obra: *Serie de Trozos para Piano Educativo*.

Instrumental: Piano.

Duración: 30' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes, 1993.

Intérpretes: Seis Pianistas.

Observaciones: Obra escrita para una publicación. INTEM.

Año de composición: 1994.

Título de la Obra: *Metalmambo*.

Instrumental: Obra Electroacústica.

Duración: 5' 06" min.

Lugar de Estreno y Fecha: Sala Domeyko, Casa Central U. de Chile.

Edición o Manuscrito: Compact Disc.

Observaciones: Obra realizada en GEMA, para edición de Compact Disc.

Año de composición: 1995.

Título de la Obra: *Suite Pewenche*.

Instrumental: Canto, Violín, Clarinete, Cello, Piano, Percusión, Director.

Duración: 15' Min.

Texto: Elicura Chihuailaf.

Lugar de Estreno y Fecha: Teatro Municipal, 30 de Agosto, 1995, Ensemble Bartok, Santiago.

Intérpretes: Karen Connolly: Coreografía y Danza, Robert Henderson: Director (U.S.A.).

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Suite de Danzas escrita por encargo del Ensemble Bartok, para Festival Internacional de Música Contemporánea.

Año de composición: 1996.

Título de la Obra: *Entrelunas*.

Instrumental: Violoncello y Piano.

Duración: 6' 50" min.

Lugar de Estreno y Fecha: Teatro Municipal de Viña del Mar, 2 al 9 de Noviembre de 1996.

Intérpretes: 20 Versiones diferentes realizadas por los concursantes internacionales.

Compact Disc, A.N.C.

Edición o Manuscrito: M.S.

Observaciones: Obra comisionada por la Corporación Cultural de Viña del Mar, para el Concurso Internacional "Luis Sigal".

Año de composición: 1996.

Título de la Obra: *Nómades*.

Instrumental: Sonidos Procesados, Sampler y Sintetizador.

Duración: 5' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Cine California IV, Festival Internacional del Cortometraje, 28 de Septiembre, 1996.

Intérprete: Teclados y Sonidos: Eduardo Cáceres.

Edición o Manuscrito: Film en 35 mm.

Observaciones: Música para Film original de Carolina Campos.

Año de composición: 1997.

Título de la Obra: *La Muerte de Sigfrido*.

Instrumental: Clarinete, Violín, Cello, Trompeta, Piano-percusión, Sintetizador.

Duración: 1 hr. 30' min.

Texto: Fritz Lang.

Lugar de Estreno y Fecha: Goethe Institut, Abril, 1997.

Intérpretes: Francisco Gouet- P. Joui, J.S. Leiva- C. Muñoz, J.C. Vergara- Gerardo Salazar- Eduardo Cáceres.

Edición o Manuscrito: Film en 35 mm.

Observaciones: Del Film Homónimo de Frits Lang. Encargo del Goethe Institut.

Año de composición: 1997.

Título de la Obra: *La Venganza de Krimhilda*.

Instrumental: Clarinete, Violín, Cello, Trompeta, Piano-percusión, Sintetizador.

Duración: 1 hr. 30' min.

Texto: Fritz Lang.

Lugar de Estreno y Fecha: Goethe Institut, Mayo, 1997.

Intérpretes: Francisco Gouet- P. Joui, J.S. Leiva- C. Muñoz, J.C. Vergara- Gerardo Salazar- Eduardo Cáceres.

Edición o Manuscrito: Film en 35 mm.

Observaciones: Del Film Homónimo de Frits Lang. Encargo del Goethe Institut.

Año de composición: 1998.

Título de la Obra: *Cabeza Alada*.

Instrumental: Computador, Sampler, Sintetizador.

Duración: 5' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Festival Internacional del Cortometraje Cine Año 2000 Hoyts.

Intérprete: Banda Sonora.

Edición o Manuscrito: Film en 35 mm.

Observaciones: Música para Film.

Año de composición: 1998.

Título de la Obra: *Soli a Dúo, Contratiempo, Cuartínica*.

Instrumental: Piano.

Duración: 10' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Sala Isidora Zegers, Agosto.

Intérprete: Graciela Yazigi.

Año de composición: 1999.

Título de la Obra: *Nómades*.

Instrumental: Computador, Sampler, Sintetizador.

Duración: 5” seg.

Lugar de Estreno y Fecha: Festival Internacional del Cortometraje, Cine California, 1999.

Intérprete: Banda Sonora.

Edición o Manuscrito: Film en 35 mm.

Observaciones: Música para Film.

Año de composición: 1999.

Título de la Obra: *Bajo Cielo*.

Instrumental: Computador, Sampler, Sintetizador.

Duración: 5” seg.

Intérprete: Banda Sonora.

Edición o Manuscrito: Film en 35 mm.

Observaciones: Música para Film.

Año de composición: 2000.

Título de la Obra: *Orion y los 4 Jinetes*.

Instrumental: Saxofón y Percusión (Marimba, Platillos y Parches).

Duración: 10’ min.

Lugar de Estreno y Fecha: Instituto de Extensión U. Católica, 20 de Noviembre de 2000.

Intérpretes: Miguel Angel Villafruela: Saxo, Rodrigo Kanamori: Percusiones.

Observaciones: Encargado por Proyecto D.I.D.

Año de composición: 2000.

Título de la Obra: *Leruleru-lá*.

Instrumental: Electroacústica.

Duración: 6’ 2” min.

Lugar de Estreno y Fecha: La Cúpula Experimenta 2000, 11 de Octubre, 2000.

Intérprete: C.D. y Piano: Eduardo Cáceres.

Observaciones: Proyecto D.I.D.

Año de composición: 2001.

Título de la Obra: *Chachácha*.

Instrumental: Violoncello y Percusión (4 Toms, Caja y Tam Tam)

Duración: 9' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Club de Viña del Mar, 16 de Enero, 2002.

Intérpretes: Rodrigo Kanamori y Angela Acuña.

Observaciones: Proyecto U. Católica de Valparaíso.

Año de composición: 2002.

Título de la Obra: *Septiembre*.

Instrumental: Arpa, Flauta, Cello, Saxofón.

Duración: 13' min.

Observaciones: Encargo de Dinamarca.

Año de composición: 2002.

Título de la Obra: *¡Cuidado! Esta Obra es de un Sudaka*.

Instrumental: Flautín, Flauta, Flautón, 3 Tarkas, 2 Zampoñas.

Duración: 10' min.

Lugar de Estreno y Fecha: VII Festival Internacional de Música Contemporánea de la Universidad de Chile, 2007.

Intérpretes: Sexteto Ensamble Antara

Observaciones: Encargo de Ensamble Antara.

Año de composición: 2004.

Título de la Obra: *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi*.

Instrumental: Coro Femenino.

Duración: 10' min.

Texto: Elicura Chihuailaf.

Lugar de Estreno y Fecha: Teatro Municipal de Viña del Mar.

Intérprete: Coro U. Católica de Valparaíso.

Observaciones: Premio Altazor 2005.

Año de composición: 2005.

Título de la Obra: *Trok-kyo*.

Instrumental: Ensamble de Percusión, Parches.

Duración: 8' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Salón Fresno, U. Católica.

Intérprete: Ensamble de Percusión Trok-kyo.

Año de composición: 2006.

Título de la Obra: *Suite de Soplo y Tecla*.

Instrumental: Saxo, Vibráfono y Marimba.

Duración: 9' min.

Observaciones: Proyecto D.I.D.

## 2.4.2. CATÁLOGO DE MÚSICA INCIDENTAL.

Año de composición: 1996.

Título de la Obra: *Nómades*.

Instrumental: Sonidos Procesados, Sampler y Sintetizador.

Duración: 5' min.

Lugar de Estreno y Fecha: Cine California IV, Festival Internacional del Cortometraje, 28 de Septiembre, 1996.

Intérpretes: Teclados y Sonidos, Eduardo Cáceres.

Edición o Manuscrito: Film en 35 mm.

Observaciones: Música para Film original de Carolina Campos.

Año de composición: 1997.

Título de la Obra: *La Muerte de Sigfrido*.

Instrumental: Clarinete, Violín, Cello, Trompeta, Piano-percusión, Sintetizador.

Duración: 1 hr. 30' min.

Texto: Fritz Lang.

Lugar de Estreno y Fecha: Goethe Institut, Abril, 1997.

Intérpretes: Francisco Gouet- P. Joui, J.S. Leiva- C. Muñoz, J.C. Vergara- Gerardo Salazar- Eduardo Cáceres.

Edición o Manuscrito: Film en 35 mm.

Observaciones: Del Film Homónimo de Frits Lang. Encargo del Goethe Institut.

Año de composición: 1997.

Título de la Obra: *La Venganza de Krimhilda*.

Instrumental: Clarinete, Violín, Cello, Trompeta, Piano-percusión, Sintetizador.

Duración: 1 hr. 30' min.

Texto: Fritz Lang.

Lugar de Estreno y Fecha: Goethe Institut, Mayo, 1997.

Francisco Gouet- P. Joui, J.S. Leiva- C. Muñoz, J.C. Vergara- Gerardo Salazar- Intérpretes: Eduardo Cáceres.

Edición o Manuscrito: Film en 35 mm.  
Observaciones: Del Film Homónimo de Frits Lang. Encargo del Goethe Institut.

Año de composición: 1998.  
Título de la Obra: *Cabeza Alada*.  
Instrumental: Computador, Sampler, Sintetizador.  
Duración: 5' min.  
Lugar de Estreno y Fecha: Festival Internacional del Cortometraje Cine Año 2000 Hoyts.  
Intérpretes: Banda Sonora.  
Edición o Manuscrito: Film en 35 mm.  
Observaciones: Música para Film.

Año de composición: 1999.  
Título de la Obra: *Nómades*.  
Instrumental: Computador, Sampler, Sintetizador.  
Duración: 5" seg.  
Lugar de Estreno y Fecha: Festival Internacional del Cortometraje, Cine California, 1999.  
Intérpretes: Banda Sonora.  
Edición o Manuscrito: Film en 35 mm.  
Observaciones: Música para Film.

Año de composición: 1999.  
Título de la Obra: *Bajo Cielo*.  
Instrumental: Computador, Sampler, Sintetizador.  
Duración: 5" seg.  
Intérpretes: Banda Sonora.  
Edición o Manuscrito: Film en 35 mm.  
Observaciones: Música para Film.

### 2.4.3. MÚSICA EN CASSETTES.

Año de composición: 1984.

Título de la Obra: *Las Máscaras*.

Instrumental: Tenor, Piano, Caja (Tambor) y Megáfono.

Duración: 4' 30" min.

Texto: Pablo Neruda "2000".

Lugar de Estreno y Fecha: Casa de la Cultura, ProArte, Viña del Mar, 2 de Diciembre de 1984.

Intérpretes: Victor Alarcón: Tenor, Cecilia Plaza: Piano, Raimundo Garrido: Percusión.

Edición o Manuscrito: Edición Altamar 1987- Cassette. M.S.

Año de composición: 1985.

Título de la Obra: *Las Siete Preguntas*.

Instrumental: Soprano o Tenor, Clarinete, Percusión y Piano.

Duración: 9' min.

Texto: Pablo Neruda.

Lugar de Estreno y Fecha: Encuentro de Música Contemporánea- Goethe institut (sala), 5 de Octubre, 1985- Anacrusa.

Intérpretes: Lorna Guzmán: Soprano, Jorge Rodríguez: Clarinete, Cecilia Plaza: Piano, Raimundo Garrido: Percusión.

Edición o Manuscrito: Edición A.M.A. 1986, Edición Altamar 1987, Cassettes. M.S.

Observaciones: Encargo de la Profesora de la Facultad de Artes, Elmira Miranda, para Clase de Cámara.

Año de composición: 1986.

Título de la Obra: *Seco, Fantasmal y Vertiginoso*.

Instrumental: Piano Solo.

Duración: 6' 10" min.

Lugar de Estreno y Fecha: Instituto Chileno-Alemán de Cultura Goethe Institut, Martes 18 de Noviembre, Homenaje a F. Liszt.

Intérprete: Cecilia Plaza: Piano.

Edición o Manuscrito: Compact Disc Edición EMI Odeón, 1988, Cassette.

Observaciones: Homenaje a F. Liszt. Encargo para concierto, 18 de Noviembre, 1986.

Año de composición: 1989.

Título de la Obra: *La otra Concertación*.

Instrumental: Voz Acústica y Electroacústica, Bajo Eléctrico, Tablas Hindúes.

Duración: 12' 54" min.

Lugar de Estreno y Fecha: Tercer Encuentro de Música Contemporánea, del Goethe Institut, 21 de Octubre, 1989, Santiago- Anacrusa.

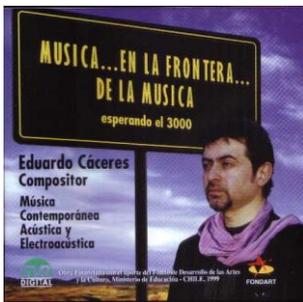
Intérpretes: Francesca Ancarola: Voz Acústica- Electroacústica, Claudia Virgilio: Voz procesada, Silvio Paredes: Bajo, Merly Donoso: Tablas

Edición o Manuscrito: Edición A.M.A. Fundación Andes, 1990, M.S. Cassette.

Observaciones: Medio mixto, electroacústico, acústico.

## 2.4.4. DISCOGRAFIA

### 2.4.4.1. GRABACIONES:



Disco Compacto *Música...en la frontera...de la música. Esperando el 3000.*  
SVR producciones 1999.

Este CD fue financiado con el aporte del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), Ministerio de Educación de Chile.

## 2.4.4.2. GRABACIONES QUE INCLUYEN OBRAS DE EDUARDO CÁCERES:

Disco Compacto

Título de la Obra: *Tres Mo-men-tos*.

Intérprete: Luis Orlandini: Guitarra.

Encargo para Concierto, homenaje A.N.C. Asociación Nacional de Compositores, 50 años.

Disco compacto

Título de la Obra: *Seco, Fantasmal y Vertiginoso*.

Intérprete: Cecilia Plaza: Piano.

Edición EMI Odeón, 1988.



Disco Compacto "Música chilena para guitarra del siglo xx".

Obra : *Tres Mo-men-tos*.

Intérprete: Luis Orlandini.

SVR : 1993.



Disco Compacto *Piano chileno de ayer y de hoy.*

Obra: *Seco, fantasmal y vertiginoso.*

Interprete: Cecilia Plaza.

SVR 1994.



Disco Compacto *Electromúsica de arte.*

Intérprete del disco: Sergio Cabrera.

Obra: *Metalmambo.*

SVR 1995.



Disco Compacto *Música Chilena del siglo XX, vol. II.*

Obra: *Entrelunas.*

Violoncello : Angela Acuña.

Piano : Karina Glasinovik.

SVR 1998.



Disco Compacto *Compositores Latinoamericanos vol. 6.*

Obra: *Seco, fantasmal y vertiginoso.*

Intérprete: Beatriz Balzi.

Ediciones del autor.

1999, Brasil.



Disco Compacto *Música electroacústica en el GEMA 2000.*

Obra: *Leruleru...lá.*

SVR 2000.



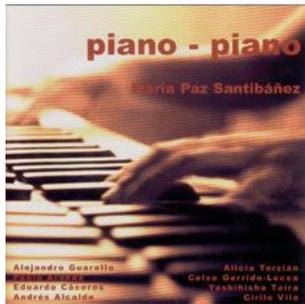
Disco Compacto *Secuencias, saxofones y percusiones.*

Obra: *Orión y los 4 Jinetes.*

Intérprete: Rodrigo Kanamori y Miguel Villafruela.

Este CD fue financiado por el Departamento de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile.

SVR 2001.



Disco Compacto *Piano-Piano*.

Obra: *Fantásica Araucánica*.

Intérprete: María Paz Santibáñez.

Este CD fue financiado con el aporte del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), Ministerio de Educación de Chile.

SVR 2002.

Disco Compacto *Música Chilena*.

Obra: *Cuarteto antiguo*.

Intérprete: Grupo de Percusión UC.

2005.

#### **2.4.5. OBRA PARTICULARES DE REPRESENTACIÓN MAPUCHE.**

1. 1981 *Cuarteto Antiguo.*
2. 1984 *Fantasía Araucánica.*
3. 1985 *Séxtupla Fagótica.*
4. 1986 *Tres Mo-men-tos.*
5. 1989 *La otra concertación.*
6. 1990 *Zig-Zag.*
7. 1991 *Epigramas.*
8. 1995 *Suite Pewenche.*
9. 1996 *Entrelunas.*
10. 2000 *Orion y los 4 jinetes.*
11. 2001 *Cha-cha-cha.*
12. 2004 *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi.*
13. 2005 *Trokkyo.*

## **2.5. ANÁLISIS**

### **2.5.1. ANÁLISIS DE LA OBRA CANTOS CEREMONIALES PARA APRENDIZ DE MACHI.**

Para analizar esta obra, hemos considerado diversos aspectos musicales y extra-musicales para lograr una mayor comprensión de ésta.

Estos aspectos son:

Formal.

Melódico.

Armónico.

Rítmico.

Otros Recursos.

Texto (traducción al español).

#### **CANTO I XEKAYAWUN MAWIDA MEW**

##### **Aspecto Formal.**

- El canto uno presenta una forma que hemos querido definir como Ternaria Abierta (A-B-C), dado que consta de tres partes, ninguna de

ellas re-expuesta nuevamente, como lo son las formas ternarias tradicionales (A-B-A ).

### **Melódico.**

- Ordenado por intervalos de 3<sup>a</sup> menor descendente.
- Intervalos de 5<sup>a</sup> ascendente en menor cantidad.
- Intervalo de 4<sup>a</sup> ascendente en sólo una oportunidad.
- Utilización de la escala Sol Dorio en la soprano 1.
- La soprano 2, ocupa Fa# Dorio, lo que entrega tensión y sonoridad de Cluster.
- Utilización del Glissando ascendente con presencia Forte.
- Presencia clara e importante del Arpeggio de Sib Mayor en el Clímax de la pieza.
- Presencia de una nota pedal en la contralto (nota La).

### **Armónico.**

- Presencia importante del unísono para darle fuerza y destacar un Clímax.
- Distancia de una 2<sup>a</sup> menor entre las dos sopranos (sonido disonante).
- La nota pedal en la contralto (nota La) pertenece a las dos tonalidades ocupadas por las sopranos 1 y 2 (Sol Dorio y Fa# Dorio).
- Momento de armonía no definida, en la indicación “no unísono (cualquier nota)”.

## **Rítmico.**

- Sin métrica, ni barra de compás, pero se desprende el uso del compás compuesto, fraseado principalmente de forma Cuaternaria y Binaria.
- Presencia clara del ritmo mapuche tradicional llevado en el Kultrun, llamado Yambo (corchea negra).
- Superposición de distintas formas de división del pulso (4 contra 3) provocando un interesante contraste y juego rítmico.
- Cada una de las tres partes de la obra, contiene patrones rítmicos distintivos que aparecen seguidamente a lo largo de ésta. Tal como la partitura lo muestra, la primera parte (A), consta de 5 patrones rítmicos distintos. La parte “B” consta de 4 patrones y finalmente la parte “C”, de 4 patrones más.

## **Otros Recursos.**

- Distintos timbres vocales.
- Especificaciones de Gritos.
- Distintos planos de intensidad (dinámica).
- Presencia de palmas y sonidos de pies golpeando el suelo.
- Uso de la voz hablada y sonidos hechos con la boca.
- Procedimiento de composición musical Minimalista.

## **Texto y Traducción.**

### **TEXTO**

### **TRADUCCIÓN**

**XEKAYAWUN MAWIDA MEW**

**CAMINATA EN EL BOSQUE**

Amulen ñi gojiñgen kajfvlelu mew

Ebrio de azul voy

Ragi pu row

Entre el follaje

Gojipeyem gijatuwe mew

de la taberna sagrada.

## **CANTO II MACILUWVN PEWMA.**

### **Formal.**

- Forma Ternaria A-B-A':
  - A: desde compás 1 hasta compás 53.
  - B: desde compás 54 hasta el primer tiempo del compás 66.
  - A': desde compás 67 con alzar hasta final del canto.
- Existen pequeñas subdivisiones de los bloques principales (A-B-A'), indicadas en el análisis con letras minúsculas (a-a'-b), como así también secciones formales pequeñas, tales como la aparición de un nexos, una sección conclusiva y una coda.

## **Melódico.**

- Exacerbada importancia de los intervalos de terceras, siendo éstas mayores o menores.
- Utilización del Glissando Microtonal ascendente y descendente.
- Momentos de diversas texturas: Monódicas, Homofónicas y Polifónicas.
- Entradas progresivas de las voces, hasta completar la totalidad del coro.
- La repetición de los patrones rítmicos también contienen la repetición melódica, lo que podemos definir como Ostinato Rítmico-melódico.
- Presencia en la voz de la Contralto del intervalo de séptima mayor ascendente, por medio del Glissando.
- Presencia en la voz de la Mezzosoprano del intervalo de quinta justa descendente, lo que sumado a la tercera mayor presente dentro del patrón, nos da como resultado un Arpeggio quebrado de Fa# menor.
- Presencia en la voz de la Contralto de un arpeggio de Re menor 7 (sin quinta).
- Constante utilización de la “nota repetida” cuando el ritmo es de Blanca.
- Utilización de la escala: Re – Fa – Fa# - La – Do – Do# - Re – Mib (suena a Dominante de Sib). En la construcción de esta escala no se incluyó la nota Sol, puesto que sólo aparece una vez y lo hace en el final, no teniendo relevancia como nota en sí, a lo largo de la pieza.

- En el final del canto se otorga la libertad para entonar cualquier nota, que no haga llegar las voces a un unísono y además se exige que esta nota no sea un Sol. Si miramos el total del canto y la escala antes mencionada, se concluye que el compositor evita la nota Sol a lo largo del canto, apareciendo solamente en el final, como nota de ataque para el Glissando con el que concluye esta parte.
- Se encuentra una melodía que aparece en la Soprano 1 en tres momentos del canto, estas apariciones son en el compás 10, compás 26 y en el compás 72. Comparándolas podemos deducir que la melodía está presentada completamente sólo en la segunda aparición (compás 26), ya que en las otras dos apariciones, la melodía está presentada incompleta y con deformaciones rítmicas en ciertos momentos de ella. Esta melodía se estructura en base a intervalos de tercera y un intervalo de segunda mayor, lo que se ha detallado en el análisis de la partitura.

### **Armónico.**

- La Textura Armónica es la que finalmente le da la forma Ternaria a la pieza (A-B-A'), ya que A y A' desarrollan Polifonía y Contrapunto, y la parte B desarrolla una Textura Acordal Homofónica.
- Entre las voces se destaca la sonoridad de intervalos armónicos disonantes, como lo son la séptima mayor, el tritono y la segunda menor.

- En la sección B las cuatro voces se agrupan en 2 y 2, quedando unísono las Sopranos 1 y 2, ocurriendo lo mismo entre la Mezzosoprano y la Contralto.
- El movimiento armónico en B es paralelo en su totalidad moviéndose las voces siempre a una distancia de cuarta justa.

### **Rítmico.**

- A diferencia del primer canto, posee cifra indicadora de compás (2/4).
- De orden claramente Binario.
- Sustentado principalmente en base al ritmo de la síncopa de un tiempo, lo que le brinda una característica distintiva, de fácil percepción.
- Se usan valores cortos en su mayoría, como el Saltillo inverso, la Síncopa de un tiempo, Trío de Semicorcheas, etc. Sin embargo, existe un importante uso de la Blanca, superponiéndose a estos valores más pequeños.
- Existe una diferenciación clara en los patrones rítmicos que ocupa cada voz, siendo éstas independientes entre sí, excepto la Mezzosoprano con la Contralto, que coinciden rítmicamente en gran parte de la obra, específicamente en la parte “A”.
- Hay momentos en que el patrón rítmico de una voz es invertido internamente en el compás. Por ejemplo, la Contralto que inicia con el patrón Síncopa-Negra, es invertido desde el compás 20 en adelante por Negra-Síncopa. Lo mismo ocurre con la Soprano 2 que aparece en

el compás 7 con una estructura de Silencio de Negra-Tres Semicorcheas y Silencio de Semicorchea, siendo invertido por tres Semicorcheas-Silencio de Semicorchea-Silencio de Negra (compás 37).

- Existe una textura rítmica Homofónica a lo largo de toda la sección “B”.
- La Soprano 1 es la que posee mayor independencia rítmica, estando menos condicionada a patrones rítmicos pequeñamente estructurados.
- Todas las voces en algún momento utilizan la duración de Blanca, lo que refleja cierta necesidad de distensión rítmica con respecto a los patrones más ágiles, presentados con anterioridad.
- La parte A contiene 6 patrones rítmicos distintos, mostrados en la partitura. La parte B al ser Homofónica, no presentará patrones rítmicos independientes, considerándose todo como una sola gran idea. La parte A’, es una clara re-exposición de los patrones rítmicos expuestos en el inicio del canto.

### **Otros Recursos.**

- Utilización solamente del timbre vocal (sin otros recursos sonoros como palmas, golpes de pié, etc.).
- Especificaciones de Gritos.
- Distintos planos de intensidad (dinámica).
- Libertad para interpretar cualquier nota en el compás 64, sólo se indica que la nota dada sea en un registro bajo.

- Procedimiento de composición musical Minimalista.

## Texto y Traducción.

TEXTO

TRADUCCIÓN

MACILUWVN PEWMA

INICIACIÓN

Ñi pewma kecilewetuy

Mi sueño se ha convertido

Newen mogeley ka nvlañmakeetew

en la energía que vive y abre

Wvbgñ tañi pvjv

las puertas de mi alma

Ñi kvrvf tvfaci dugun

su aire estas palabras

Ti kajfv nvnieymaenew ñi vl.

el azul que su canto sostiene.

## CANTO III RAKIDUWAMMAKEN TAÑI WVNEN PU CE.

### **Formal.**

- Forma Ternaria A (a-a') – B – A (a: 1 tono más arriba).
- A: desde compás 1 hasta compás 24, dividido internamente en dos secciones de igual duración y motivo melódico, variada en a' sólo en la voz de la Contralto (material distinto expresado con voz hablada).  
a: desde compás 1 hasta compás 12.  
a': desde compás 13 hasta compás 24.
- B: desde compás 25 hasta compás 38.
- A: desde compás 39 hasta final del canto. Contiene sólo la sección a, pero esta vez presentada un tono más arriba.
- Se asemeja a la Forma Sonata, si consideramos la sección B como un desarrollo y la tercera sección A (a), como una gran re-exposición, pero esta vez en otro tono.

### **Melódico.**

- Utilización de intervalos de tercera menor en la sección Unísono – Homofónica (a-a').
- Uso constante del Glissando.
- Indicación de cantar siempre con timbre nasal.

## **Armónico.**

- La sección A, nos muestra cuatro recursos distintos usados para generar diversas atmósferas:

- i. Ritmo Homofónico: este recurso es utilizado en la sección a.
  - ii. Sección Unísono: recurso utilizado en las cuatro voces del coro en la sección a.
  - iii. Cluster: recurso disonante utilizado en el compás 9, donde las cuatro voces entonan alturas a una distancia de semitono.
  - iv. Textura Contrapuntística: la sección a' nos muestra una superposición de tres voces unísonas con ritmo tranquilo, enfrentadas a una voz hablada con figuras rítmicas de mayor agilidad.
- La sección B, sólo posee voz hablada lo que no ofrece alturas determinadas, sino aproximaciones e intenciones expresivas.

## **Rítmico.**

- Métrica establecida en 4/4.
- Mezcla de secciones Homofónicas (a), con secciones de interesante Contrapunto Rítmico (sección hablada).
- La sección A, se divide rítmicamente en a y a'. La sección a, posee un trabajo Rítmico-Homofónico, basado en ritmos de duración

prolongada y de carácter tranquilo. La sección a', muestra un Contrapunto entre la sección a y el tema que será desarrollado posteriormente en B. En pocas palabras podemos definir  $a' = a +$  Tema de B.

- La sección B, posee un tema rítmico definido, antes presentado en a' como contrapunto a la melodía de a. Este tema se va repitiendo a través de distintas apariciones de las diferentes voces del coro. En resumen, estamos en presencia de un Canon rítmico, donde el tema aparece siete veces.
- En la sección B, las siete apariciones del tema se dividen en cuatro apariciones completas y tres incompletas.
- Metafóricamente hablando se define B como una bola de nieve que con el transcurso de su trayecto se va agrandando más y más. Esto se debe a la suma de entradas de las voces del coro, las que van apareciendo paulatinamente, agrandando la masa sonora. Todo esto concluye con la percusión en palmas, indicada para las cuatro voces del coro hacia el final de la sección B, sumándose a todo lo anterior.

### **Otros Recursos.**

- Presencia de la voz hablada con indicación de alturas e intención.
- Presencia de palmas, golpes de pié.
- Especificación de movimiento corporal suave y balanceado en tiempo de negras.

- Indicación de Tempo “Con Ñeque”, palabra mapuche utilizada frecuentemente en el vocabulario popular chileno, que sugiere fuerza.
- Gran variedad de contrastes de intensidad (dinámica).
- En el compás 25 existe una indicación vinculada netamente con lo escénico, la cual solamente puede percibirse al presenciar la interpretación del canto visualmente. La indicación consiste en expresar las figuras de negras con un suave movimiento corporal de balanceo.

### **Texto y Traducción.**

TEXTO.

RAKIDUWAMMAKEN TAÑI WVNEN PU CE

Rakiduwammaken tañi baci wvnen

pu ce

Peñmakefiñ ñi ge leliwvl nielu

Xipapeyvm antv.

TRADUCCIÓN

PIENSO EN MIS ANTEPASADOS

Pienso en mis antepasados muertos

Veo sus ojos vueltos hacia el oriente.

### **2.5.2. RESEÑA BIOGRÁFICA DEL POETA MAPUCHE ELICURA CHIHUAILAF, AUTOR DEL TEXTO DE LA OBRA.**

Elicura es poeta mapuche y a la vez profesor y exponente de su cultura milenaria. Nació en 1952 en los alrededores de Temuco. Su abuelo, que era Longko de su comunidad, le enseñó mucho acerca de su cultura y lo incentivó a aprender el castellano. Llegó a Temuco a los 14 años y se internó en un liceo del lugar. Siendo un extraño en la ciudad, su soledad lo impulsó a escribir al máximo, zanjando su camino como poeta.

Al egresar del liceo, decidió estudiar obstetricia. Logró acabar su carrera, sin embargo, nunca ejerció ese oficio. Los compañeros descubrieron unos escritos suyos que dejó olvidados en los suburbios de su universidad y lo impulsaron a lanzar su primer libro con sólo poemas de amor: “*El Invierno y su Imagen*”, en 1977.

En 1994 ganó el Premio del Consejo Nacional del Libro, por mejor obra inédita de poesía y volvió a ganar el mismo premio en 1999.

Otras de sus obras escritas han sido:

*En el país de la memoria.*

*El invierno, su imagen y otros poemas azules.*

*De sueños azules y contrasueños.*

*Recado confidencial a los Chilenos.*

Se atribuye su obsesión por el color azul a que en su infancia le enseñaron que las almas poseen dicho color, las cuales al morir van hacia la tierra del Este y cumplen su ciclo al volver con los espíritus mayores que se encuentran en esas tierras.

### 2.5.3. CONTEXTO CULTURAL IMPLÍCITO EN LA OBRA.

#### LA MACHI

Las Machis de la actualidad tienen ciertas diferencias respecto a sus antepasados, partiendo precisamente porque ahora se les conoce más como las Machis, siendo que antiguamente era un rol en la sociedad mapuche ocupado por ambos géneros, incluso predominando el género masculino.

La mujer Machi, cuyo instrumento sonoro utilizado es el kultrun <sup>28</sup>, también ha adquirido una importancia mayor en nuestros tiempos, dado que realiza actividades rituales que eran encargadas, antiguamente, a otras entidades socio-religiosas, como el ngenpin, autoridad máxima del veterano nguillatun. A pesar de estos datos históricos, existe este otro aspecto: parece haber una cierta asociación entre lo femenino y el poder oculto, lo chamánico y el lado incognoscible del universo. Así pues, según han reconocido algunos mapuche, no ha existido Machi sea cual sea su sexo que sea absolutamente masculino.

La Machi, como buen chamán, es mediadora entre el mundo imperceptible (mapu) y el supranatural mundo (wenu mapu), contactándose

---

<sup>28</sup> Para profundizar sobre los aspectos cosmogónicos del Kultrun véase: Grebe, María Ester. “*El kultrun mapuche, un microcosmos simbólico*” RMCH, vol XXVII, 1973, n° 123-124, pp. 3-32.

con espíritus ancestrales o de la naturaleza. Es elegida por la familia divina, o por el padre de ésta (Ngenechen). Envía mensajes desde estos espíritus regidores de lo cotidiano a través de visiones y trances, a la vez que manda rogativas desde el mapu hacia ellos y a la inversa, desde los mapuche hacia los espíritus.

Otro rol que cumple es el de velar por la salud de su comunidad, tarea que debe practicar frecuentemente para poder ser bien calificada y respetada. De lo contrario se le tildaría de Kalku (bruja), es decir, que ocupa sus poderes para el mal (Wekufu). Este trabajo de médico es el que ha asumido en la sociedad mapuche, siendo el trance su instrumento principal para llevar a cabo este fin.

Últimamente, la Machi también ha adoptado el trabajo de preservar su ancestral cultura.

#### **2.5.4. ELEMENTOS DE REPRESENTACIÓN MAPUCHE.**

La obra *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi* de Eduardo Cáceres se compone de tres piezas para coro femenino a cuatro voces. Esta obra caracterizada por una sonoridad indudablemente latinoamericana y contemporánea, se encuentra inspirada y construida en base a una de las escasas culturas autóctonas de América que permanecieron intactas a pesar del proceso de conquista y posterior mestizaje: la música mapuche. El color femenino de las voces invocan la presencia de la Machi, símbolo matriarcal y mágico de su cultura.

La música mapuche esta basada en motivos que son parte de su tradición ancestral que acompañan todo acontecimiento de la vida diaria, estrechamente ligada a su visión cosmológica. Es el canto el que ayuda a la Machi a desdoblarse para tomar contacto con los espíritus.

Esta composición vocal tiene todos los timbres presentes en los rituales donde participa la Machi, cuestión íntimamente relacionada con los instrumentos musicales. Cada uno de estos cantos presenta elementos en común que caracterizan a la obra en general, dándole unidad.

El uso de intervalos de tercera, tal como se señaló en la obra de Isamitt, es característica típica de la expresión musical y de los cantos tradicionales mapuche, los que además podrían evocar el sonido emitido por las Pifilcas.

Relacionado con lo anterior, los tres cantos se desenvuelven melódicamente por diferentes estructuras, las que en un lenguaje musical académico corresponden a ciertas escalas modales, ocupando preferentemente dentro de éstas, saltos interválicos de tercera.

Una tercera relación tiene que ver con la textura. Cada canto ofrece un entramado armónico-contrapuntístico indefinido similar a un cluster. Esto tiene relación con las características propias del canto oscilante en afinación de las culturas aborígenes, siempre ligadas a la microtonalidad. Este fenómeno radica en que la función de la música para los mapuche no apunta a la expresión musical como tal, sino más bien, a la necesidad de utilizarla como canal de comunicación con sus divinidades y al mismo tiempo como medio de expresión personal.

En la obra son claramente reconocibles patrones rítmicos típicos mapuche, como es el caso del denominado Yambo<sup>29</sup> y sus derivados. La intención de representar fielmente la rítmica mapuche es definida por el propio compositor, como el elemento más importante dentro de su obra, para cumplir con dicha representación.

---

<sup>29</sup> Yambo: definición asignada, dentro del lenguaje musical académico, al patrón rítmico característico mapuche, basado en lo que en música de tradición escrita se conoce como cochea-negra dentro de un compás binario compuesto (6/8).

El hecho de trabajar junto a Elicura Chihuailaf, musicalizar sus textos y conservar intacta la lengua mapudungún, es una muestra clara de representación, valoración y sensibilidad por el trabajo artístico de un poeta mapuche.

El elemento central que se ha querido representar en esta obra, es la característica ritualista de la vida mapuche, quienes basan muchos aspectos de su vida cotidiana en ceremonias de exacerbada importancia espiritual, relacionadas con la devoción a sus divinidades. La representación puntual en este caso, tiene que ver con el proceso de aprendizaje de una Machi, la que posteriormente deberá cumplir dentro de la comunidad su importante rol de curandera, a través de una constante comunicación entre lo humano y lo divino.

El recurso del Glissando, es otro elemento utilizado por Cáceres para representar una de las características típicas del canto mapuche. Tal como ya fue descrito en el capítulo anterior, el uso de éstos corresponde a la afinación no exacta del canto mapuche, al destemple propio de la voz indígena y al portamento microtonal tan particular en su expresión.

Otro elemento representativo son los golpes que se dan con los pies en el suelo, los que al igual que en las ceremonias, representan el kultrun, puesto que este instrumento es el elemento propio e irremplazable de la Machi al ejercer su función de curandera.

### **2.5.5. INSTRUMENTOS MAPUCHE Y SU RELACIÓN CON LA OBRA.**

La idea de este ítem es explicar ciertas peculiaridades que poseen estos instrumentos, pues en la composición de la obra se pueden encontrar una que otra reminiscencia a ellos.

**KULTRUN:** Instrumento de percusión, considerado además como idiófono (sonajero), ya que en su interior puede contener elementos sonoros más pequeños que los mapuche consideran simbólicos.

Fue un instrumento clave en los rituales y a la vez exclusivo, puesto que sólo podía ser utilizado por Machis.

La construcción de este instrumento de forma semiesférica como el timbal, consiste en un cuerpo de madera, generalmente laurel, lenga o lingue. Se talla de un trozo de madera de un árbol que fue talado en invierno para que no se parta. Este trozo de madera se va ahuecando hasta darle la forma de la caja de resonancia. Mide aproximadamente 40 cm de diámetro y una altura de 15 cm. En la boca de este recipiente se le ata un parche de cuero de cabrito, cordero o caballo, tensado con tientos que lo abrazan al cuerpo del tambor.

El parche suele estar decorado con motivos muy abstractos, por ejemplo, el que representa las cuatro direcciones del mundo y en cuyos extremos están los tres dedos de una pata de choique (ñandú). En cada uno de los cuadrantes a veces se agregan dibujos del sol, la luna y las estrellas.

En la pieza de Eduardo Cáceres, los golpes que se dan con los pies en el suelo, al igual que en las ceremonias, representarían este instrumento.

TRUTRUKA: Hay de varios tipos, pero su uso es símil. Consta de una vara de bambú, siendo común actualmente encontrarlas en PVC. Su forma es alargada o contorneada en espiral. Se utiliza tanto en rituales o como alarma de guerra.

Cuando es tocada predomina el intervalo de tercera menor, que es una constante para marcar el ritmo típico mapuche clasificable en un compás de 6/8.

En la composición se puede notar que prevalece el intervalo de tercera por sobre los otros, siendo éste una característica melódica que comúnmente aparece en el sonido de las trutrukas y de las pifilcas.

WADA y CASCAHUILLA: Son dos instrumentos idiófonos. El wada es un sonajero hecho de calabaza parecido a las “maracas” latinoamericanas. El nombre Cascahuilla procede del mapudungún kashkawilla o kadkawilla,

que a su vez es una adaptación de la palabra castellana "cascabel". Se utiliza como acompañamiento cuando se toca el Kultrun en las ceremonias religiosas. Es una cinta o faja de cuero a la que van unidos unos cascabeles de bronce. Esta cinta o faja se atan en la mano, sonando simultáneamente cuando se percute el Kultrun, o bien, cuando se mueven los bailarines.

PIFILCA: Es un aerófono de la familia de las flautas, sin aeroducto, semejante a un silbato. Se construye tallando un trozo de madera de unos 30cm de largo. El tubo es cerrado en su extremo inferior y en la parte media posee una o dos perforaciones. En la actualidad, las pifilcas que poseen dos sonidos generalmente se encuentran a un intervalo de tercera, el cual aparece constantemente a lo largo de toda la pieza evocando el sonido de este instrumento.

**2.5.6. PARTITURA ANALIZADA DE LA OBRA “CANTOS  
CEREMONIALES PARA APRENDIZ DE MACHI” DE EDUARDO  
CÁCERES.**

I

Xekayawun mawida mew

Texto: Elicura Chiuailaf

Eduardo Cáceres

♩. = 90 **A**

**Patrón Rítmico 1A**

Soprano 1 (Sol Dórico): A - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

Soprano 2 (Fa# Dórico): Sin Métrica

Mezzo-Soprano

Contralto

2'm. *mp*

S1: a mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

S2: A - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

M

C.

**Patrón Rítmico Característico Mapuche.**

**Patrón Rítmico 1'A**

S1: ñi ñi a - mu - len ñi ñi a - mu - len

S2: ñi ñi a - mu - len ñi ñi a - mu - len

M

C.

Diferencia con A.

S1  
a - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

S2  
ñi ñi a - mu - len ñi ñi a - mu - len

M

C. *ff* Nota Pedal.  
A - mu - len a - mu - len

**Patrón Rítmico 2a.**

S1 *f* *ff*  
a - mu - len a - mu - len a - mu - len a - mu - len

S2

M

C. *ff*  
a - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

**Patrón Rítmico 2'a.**

S1 *ff*  
a - mu - len a - mu - len a - mu - len a - mu - len

S2

M

C. *ff*  
a - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

**Patrón Rítmico 1'a.**

S1 *ff*  
a - mu - len a - mu - len a - mu - len a - mu - len

S2 *f*  
ñi go - jiñ - gen ñi go - jiñ - gen ñi go - jiñ - gen ñi go - jiñ - gen

M *f*  
Sch (aire) sch sch sch sch sch sch sch

C. *f*  
A A A A

**Patrón Rítmico 3a.**

**Patrón Rítmico 4a.**

**Patrón Rítmico 5a.**

S1  
a - mu - len - a - mu - len a - mu - len a - mu - len

S2  
ni go - jiñ - gen ni go - jiñ - gen ni go - jiñ - gen ni go - jiñ - gen

M  
sch sch sch sch sch sch sch sch

C.  
A A A A

**B**

TUTTI Parlatto con susurro

Patrón Rítmico 1B.

S1  
*pp* kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu

S2  
*pp* kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu

M  
*pp* kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu

C.  
*pp* kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu

S1  
*ff sfz* kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu

S2  
*ff sfz* kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu

M  
*ff sfz* kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu

C.  
*ff sfz* A - mu - len ni go - jiñ - gen kaj - fv - le - lu mew ra - gi

Patrón Rítmico *sfz* 2b.

3 contra 4

S1  
kaj - fv - le - lu  
Palmas **Patrón Rítmico 3b.**

S2  
kaj - fv - le - lu  
Palmas

M  
kaj - fv - le - lu  
Palmas

C.  
A - mu - len ñi go - jiñ - gen kaj - fv - le - lu mew ra - gi  
Palmas

S1  
kaj - fv - le - lu  
Palmas **Patrón Rítmico 4b.**

S2  
kaj - fv - le - lu  
Palmas Pie derecho tocando el suelo

M  
kaj - fv - le - lu  
Palmas Pie derecho tocando el suelo

C.  
A - mu - len ñi go - jiñ - gen kaj - fv - le - lu mew ra - gi  
Palmas Pie derecho tocando el suelo



(solo con aire)

Unisono

S 1  
pu row \_\_\_\_\_ Ha \_\_\_\_\_ ha \_\_\_\_\_

S 2  
pu row \_\_\_\_\_ Ha \_\_\_\_\_ ha \_\_\_\_\_

Mezzo (div.)  
pu row \_\_\_\_\_ Ha \_\_\_\_\_ ha \_\_\_\_\_

C.  
Sch sch sch sch sch sch Ha ha

Patrón Rítmico 1C.

pp > ff pp < ffff pp < ffff

gliss.

S 1  
ha ha ha ha ha ha ha ha

S 2  
ha ha ha ha ha ha

M.  
ha ha ha ha

C.  
Ha ha

pp < ffff

pp < ffff

pp < ffff

pp < ffff

S 1  
Canto  
ff go - ji go - ji go - ji - pe - yem go - ji - pe - yem

S 2  
pp < f Canto  
ha ha ha A

M.  
pp < f  
ha ha ha ha

C.  
pp < f  
ha ha ha ha

sfz

sfz

sfz

Patrón Rítmico 2c.

gliss.

S 1  
gi - ja - tu - we gi - ja - tu - we gi - ja -

S 2  
*ff* *gliss.* *ff* *gliss.* *ff* *gliss.* *ff* *gliss.* *ff* *gliss.*

M  
ha ha Sch sch sch sch sch sch

C  
ha ha ha ha ha

**Patrón Rítmico 3c.**

*fff* 4.J.

S 1  
tu - we tu - we tu - we tu - we gi - ja gi - ja

S 2  
*f* *ff* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

M  
sch sch sch sch sch sch sch sch sch

C  
ha ha ha ha ha ha

**Patrón Rítmico 4c.**

*ff* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

*f* *ff* *sfz* *fff* *f* *sfz*

*Allegro Sib.*

no unísono ( cualquier nota )

S 1  
tu - we mew me w

S 2  
A mew me w

M  
sch sch me w

C  
ha ha me w

*f* *f* *ppp* *ppp* *fff* *fff*

( ágil con grito )

## II

### Maciluwvn Pewna

Texto: Elicura Chihuailaf

Eduardo Cáceres

1  $\text{♩} = 60$  **A** **a**

Soprano 1

Soprano 2

Mezzo-Soprano

Contralto

Cifra de Compás

Patrón Rítmico 1a.

*p*

Glissando 7m.

Rem. 7

*mp*

3<sup>2</sup>M.

Ni

*mp*

3<sup>3</sup>m.

Ni pew - ma...

5

Patrón Rítmico 3a.

*mp*

Ni pew - ma

Ni pew - ma

Ni

5<sup>2</sup>J.

Fa= m.

7<sup>2</sup>M.

4<sup>1</sup> A.

Ni pew - ma... Ni pew - ma... Ni pew - ma... Ni pew - ma...

9

1<sup>a</sup> Aparición de la Melodía (Incompleta) hasta C.17.

*mf*

3<sup>3</sup>m.

Ni

pew - - - ma

Ni pew - ma Ni pew - ma Ni pew - ma Ni pew - ma

Ritmo Igual.

2<sup>2</sup>m.

Ni pew - ma... Ni pew - ma... Ni pew - ma... Ni pew - ma...

13

S.1 *2ª M.* ci - le - we - tuy

S.2 ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma

M. ñi ñi ñi ñi

C. ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma

17 Fin Melodía 1ª Aparición. **a'**

S.1 *gliss*

S.2 *p* ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma *mp* ñi pew - ma

M. ñi

C. *mp* ñi pew - ma  
Inversión interna del Patrón Anterior.

21

S.2 ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma

M. *mp* ñi ñi

C. ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma

25

Aparición de la Melodía<sup>-3-</sup>  
Completa hasta C.34.

*mf*

S.1 ne - - - wen mo - - - ge - le y

S.2 ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma

M. ñi ñi ñi ñi

C. ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma

29

S.1 ka nv - la - ma - kee - tew

S.2 ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma

M. ñi ñi ñi ñi ñi

C. ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma

34

*gliss*

Fin Melodía.

S.1

S.2 (div.) ñi

M. (div.) ñi ñi ñi ñi

C. ñi ñi ñi ñi

Patrón Rítmico 4.

ñi pew - ma  
Inversión Interna del Patrón Anterior.

Patrón Rítmico 5a.

38

S.1  
ta - ñi ta - ñi ta - ñi ta - ñi

S.2 (div.)  
ñi ñi ñi ñi  
ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma

M. (div.)  
ñi ñi ñi ñi

C.  
ñi ñi ñi ñi

42

S.1  
ta - ñi ta - ñi

S.2 (div.)  
ñi ñi ñi ñi  
ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma

M. (div.)  
ñi ñi ñi ñi

C.  
wvb - - - - giñ ta - ñi pv - jv

46

S.1  
ta - ñi ta - ñi

S.2 (div.)  
ñi ñi ñi  
ñi pew - ma ñi pew - ma ñi pew - ma

M. (div.)  
ñi ñi ñi

C.  
griso.

49 *súbito ppp* NEXO

S.1 (div.)  
*súbito ppp* ta - ñi ta - ñi

S.2

M.  
(grito)

C.

**B** Textura Acordal Homofónica.

54

S.1  
ñi kv - rvf tv - fa tv - fa - ci du *ppp*

S.2  
ñi kv - rvf tv - fa tv - fa - ci du *ppp*

M.  
ñi kv - rvf tv - fa tv - fa - ci du *ppp*

C.  
ñi kv - rvf tv - fa tv - fa - ci du *ppp*

11ª.

59

S.1  
ñi kv - rvf tv - fa tv - fa - ci du - *pp*

S.2  
ñi kv - rvf tv - fa tv - fa - ci du - *pp*

M.  
ñi kv - rvf tv - fa tv - fa - ci du - *pp*

C.  
ñi kv - rvf tv - fa tv - fa - ci du - *pp*

SECCIÓN CONCLUSIVA.

64

(grito) **A' a'**

S.1  
*p* (nota baja) gliss. *fff*  
gun

S.2  
*p* gliss. *fff*  
gun

M.  
*p* gliss. *fff* *pp*  
gun ti

C.  
*p* gliss. *fff* *pp*  
gun ti kaj - fv ti kaj - fv ti kaj - fv

69

S.1  
*mp* (suave)  
ti

S.2  
*pp*  
ti - kaj - fv ti - kaj - fv ti - kaj - fv

M.  
ti ti ti ti

C.  
ti kaj - fv ti kaj - fv ti kaj - fv ti kaj - fv

Melodia. Tercera Aparicion Incompleta hasta C.81.

73

S.1 kaj fv nv - - -

S.2 ti - kaj - fv ti - kaj - fv ti - kaj - fv ti - kaj - fv

M. ti ti ti ti

C. ti kaj - fv ti kaj - fv ti kaj - fv ti kaj - fv

77

S.1 niey ma e

S.2 ti - kaj - fv ti - kaj - fv ti - kaj - fv ti - kaj - fv

M. ti ti ti ti

C. ti kaj - fv ti kaj - fv ti kaj - fv ti kaj - fv

**CODA**

Única Aparición de la Nota Sol.

81 *Fm Melodia.* *pp* *pppp*

S.1 new

S.2

M. ti

C.

Nota ( no sol )  
( no unisono )

### III Rakiduwammaken tañi wvnen pu ce

Texto: Elicura Chihuaialaf

Eduardo Cáceres

♩ = 90 con ñeque **A a** Sección Unisono Homofónica.

TUTTI (siempre nasal)

Cifra de Compás.

**1**

*fff*

Soprano 1  
Ra - ki - du - wam ma - ken ra -

Soprano 2  
Ra - ki - du - wam ma - ken ra -

Mezzo-Soprano  
Ra - ki - du - wam ma - ken ra -

Contralto  
Ra - ki - du - wam ma - ken ra -

**5**

S1  
ki du wam ma - ken *sfz* *pp*

S2  
ki du wam ma - ken *sfz* *pp*

M.  
ki du wam ma - ken *sfz* *pp*

C.  
ki du wam ma - ken *sfz* *pp*

Cluster

**9**

S1  
ta - ñi *fff* *ppp* *fff*

S2  
ta - ñi *fff* *ppp* *fff*

M.  
ta - ñi *fff* *ppp* *fff*

C.  
ta - ñi *fff* *ppp* *fff*

 = seguir altura aproximada

**a'**

Textura Contrapuntística.

(a' = a más Tema de B).

13 *mf* *sfz* *mf*

S1 ra - - - ki - du - - - wam ma - - - ken

S2 ra - - - ki - du - - - wam ma - - - ken

M. ra - - - ki - du - - - wam ma - - - ken

C. *Parlato* *fff* Ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen pu ce pu ce

Tema de Sección B hasta C.20.

16 *sfz* *pp*

S1 ra ki du wam ma ken

S2 ra ki du wam ma ken

M. ra ki du wam ma ken

C. pu ce peñ - ma - ke - fiñ ñi peñ - ma - ke - fiñ ñi ge ñi ge le - li - wvl nie - lu

19 *decres.* *fff*

S1 ta - ñi

S2 ta - ñi

M. ta - ñi

C. *sfz* *Canto* *fff* le - li - wvl nie - lu xi - pa - pey - vm xi - pa - pey - vm an - tv ta - ñi

**B** Solo Voz Hablada.

22

*ppp* *fff*  $\text{♩} = 100$

S1

S2

M.

C.

Hablado con alturas indicadas (naturalmente) con suave movimiento corporal (balanceado) en negras

**Primera Aparición del Tema.**

26

S1

S2

M.

C.

*pp*

**Segunda Aparición del Tema.**

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen pu ce pu ce pu ce peñ - ma - ke - fiñ ñi

29

S1

S2

M.

C.

*pp*

**Tercera Aparición del Tema.**

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

pu ce pu ce pu ce peñ - ma - ke - fiñ ñi

peñ - ma - ke - fiñ ñi ge ñi ge le - li - wvl nie - lu

**Cuarta Aparición del Tema.**

**TUTTI accel.**

S1  
ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

S2  
pu ce pu ce pu ce peñ - ma - ke - fiñ ñi

M.  
peñ - ma - ke - fiñ ñi ge ñi ge le - li - wvl nie - lu

C.  
le - li - wvl nie - lu xi - pa - pey - vm xi - pa - pey - vm an - tv

**accel.**

S1  
pu ce pu ce pu ce peñ - ma - ke - fiñ ñi

S2  
peñ - ma - ke - fiñ ñi ge ñi ge le - li - wvl nie - lu

M.  
le - li - wvl nie - lu xi - pa - pey - vm xi - pa - pey - vm an - tv

C.  
ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

**Quinta Aparición del Tema.**

**sempre accel.**

S1  
peñ - ma - ke - fiñ ñi ge ñi ge le - li - wvl nie - lu

S2  
le - li - wvl nie - lu xi - pa - pey - vm xi - pa - pey - vm an - tv

M.  
ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

C.  
pu ce pu ce pu ce peñ - ma - ke - fiñ ñi

**Sexta Aparición del Tema.**

S1  
peñ - ma - ke - fiñ ñi ge ñi ge le - li - wvl nie - lu

S2  
le - li - wvl nie - lu xi - pa - pey - vm xi - pa - pey - vm an - tv

M.  
ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

C.  
pu ce pu ce pu ce peñ - ma - ke - fiñ ñi

37  $\text{♩} = 120$

S1  
le - li - wvl nie - lu xi - pa - pey - vm xi - pa - pey - vm an - tv  
Palmas  
cresc.

S2  
ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen  
Palmas  
cresc.

M.  
pu ce pu ce pu ce peñ - ma - ke - fiñ ñi  
Palmas  
cresc.

C.  
peñ - ma - ke fiñ ñi ge ñi ge le - li - wvl nie - lu  
Palmas  
cresc.

39 **A** **a** Un Tono más arriba (tipo Reexposición).

S1  
ra - - ki - du - wam ma - - - ken ra

S2  
ra - - ki - du - wam ma - - - ken ra

M.  
ra - - ki - du - wam ma - - - ken ra

C.  
ra - - ki - du - wam ma - - - ken ra

Musical score for four voices (S1, S2, M., C.) in a key with one sharp (F#). The lyrics are: ki du wam ma ken. The score includes dynamic markings *sfz* and *pp* with hairpins. The notes are: S1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; S2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; M.: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; C.: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Musical score for four voices (S1, S2, M., C.) in a key with one sharp (F#). The lyrics are: ta - ñi golpear el suelo con pié. The score includes dynamic markings *fff*, *ppp*, and *gliss.* with hairpins. The notes are: S1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; S2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; M.: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; C.: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A green box highlights the first two notes (G4 and A4) in the S1 part.

### **CAPÍTULO III.**

#### **COMPARACIONES.**

##### **3.1. COMPARACIONES DE CONTEXTO.**

Partiendo de la base que los compositores Carlos Isamitt y Eduardo Cáceres pertenecen a épocas distintas, con diferentes aspectos sociales, políticos y culturales, observaremos notables diferencias entre ellos, que si bien, abrazaron la temática indígena como centro de gravedad de sus creaciones, abordaron esta misma desde distintos prismas, para lograr finalmente una representación personal y original del mapuche.

Si nos enfocamos en encontrar la motivación, conexión o hecho puntual que detonaron el punto de partida hacia los ya conocidos trabajos de representación indígena de estos compositores, debemos observar la diferencia en sus edades al momento del encuentro y posterior absorción de esta cultura, para luego exteriorizarla y compartirla a través de la creación musical.

Isamitt llega a la problemática mapuche siendo ya un hombre adulto, motivado por su incansable vocación social, la cual lo sensibiliza ante los

hechos de discriminación, marginación, injusticias y abusos por los que durante años han sido víctimas los mapuche.

Su encuentro en 1924 con Carlos Lavín en París, quien también fue un gran exponente y precursor de la composición musical chilena de representación indígena, lo estimula e influye para sus futuros trabajos de investigación y creación, convirtiendo la temática indígena como la característica más reconocible de su música.

Por otro lado, Eduardo Cáceres reconoce haber llegado por accidente y a muy temprana edad al contacto con este mundo, quedando asombrado con esta particular forma de vida, en donde la música desempeña un rol único, fundamental y muy distinto a la funcionalidad que suele cumplir en las sociedades actuales.

En cuanto a la relación que existe entre estos compositores y la comunidad mapuche, nos encontramos con un Carlos Isamitt incansable en sus investigaciones, las que por siete años lo llevaron a convivir por extensos períodos dentro de la etnia, pudiendo absorber directamente sus rasgos culturales, desde la música hasta un completo aprendizaje del mapudungún, logrando con el paso del tiempo una integración y aceptación dentro de la comunidad.

Cáceres por su parte, llega al mapuche sin la intención de investigarlo, sino que se encuentra de golpe con una cultura hasta el momento

desconocida para él, la que lo atrae al punto de motivar y encauzar sus creaciones posteriores hacia la representación de este mundo pleno de significado. Sus estadías básicamente correspondían a períodos de vacaciones en su etapa escolar, en los cuales realizaba trabajos voluntarios, los que prolongaba motivado por las ganas de empaparse al máximo del mundo indígena. Su relación con los mapuche durante sus estadías en la novena región no le deparan mayores inconvenientes, dado que por su corta edad no representa un peligro ante los ojos de ellos. Con el paso de los años, Cáceres conserva vínculos de amistad con varios indígenas, los que siguen su trabajo musical sintiéndose representados y dignificados por el rescate realizado.

Es importante detenernos a conocer si existieron instancias de incentivo por parte de las autoridades correspondientes a los períodos de vida y creación de estos compositores. Sabemos ya que Carlos Isamitt fue galardonado con el premio Nacional de Arte en 1965 y que además fue apoyado por el Gobierno para viajar a Europa, en donde pudo perfeccionar sus estudios y actualizarse en cuanto a las tendencias estéticas imperantes en el viejo continente.

Cáceres en estos últimos años por su parte ha sido beneficiado con el Fondart para varios de sus proyectos, lo que le ha permitido financiar creaciones, montajes musicales, producciones discográficas y gestión cultural, entre otros. Uno de los antecedentes más cercanos e importantes en cuanto a estímulos y reconocimientos, es la obtención del premio Altazor

2005, en la categoría Música Docta. Este premio fue otorgado por su obra coral *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi*.

### **3.2. COMPARACIONES ESTÉTICAS.**

El aspecto estético en esta investigación, más que ser vinculado a la belleza, será un elemento relacionado con las sensaciones que provoca cierto emisor, como lo es la música en este caso, en un receptor determinado. El objetivo es analizar cuáles son los efectos, impresiones, sensaciones o consecuencias que el receptor experimenta ante la música como estímulo sonoro.

En el ejercicio de situarnos en el papel de un público musical común y corriente, carente de conocimiento e instrucción musical, se advierte que la percepción de la obra de Isamitt en comparación con la obra de Cáceres, provoca distintas reacciones, llegando incluso a ser casi opuestas, lo que es un factor a considerar y resolver pensando en que la temática central en ambos creadores es la misma.

El blando y armónico tratamiento musical de Isamitt, vinculado como ya fue mencionado, a un estilo netamente impresionista, nos sumerge como auditor en un ensueño y atmósfera apacible, que provoca un estado de relajación y desconexión, el que puede llegar incluso al extremo que el oyente no distinga instantáneamente la presencia de la lengua mapudungún en la pieza. La idea de representación indígena en Isamitt, deriva más que nada de la evocación de lo mapuche, la cual es trasladada a un lenguaje musical

elaborado, lo que da como producto una expresión absolutamente personal e íntima.

Al momento de escuchar por primera vez la obra de Isamitt, nuestra reacción es generalmente de agrado y aprobación. Sin embargo, se puede advertir que por su estilo compositivo no necesariamente se logra una vinculación inmediata entre lo que se escucha y el país o región de procedencia de la pieza. De esta forma surge una nueva teoría: la presencia en la música de Isamitt de esta expresión nacionalista-indígena no se caracteriza por ser explícita y evidente, siendo una de las escasas posibilidades de conectar la música con su procedencia geográfica, el lograr distinguir la presencia del mapudungún como lengua del texto.

En Cáceres la experiencia estética que el auditor experimenta es en algunos casos absolutamente opuesta a Isamitt. Al enfrentarse, de igual forma, un receptor no ilustrado en música con las creaciones vinculadas al mundo mapuche de este compositor, la conexión entre dicha etnia y lo que éste escucha es inmediata, lo que habla de una forma evidente de poner en juego los elementos que se quieren representar.

Las reacciones que provoca la música de Cáceres pueden ser del más diverso tipo, comenzando por el desconcierto de no entender nada, lo que tiene relación directa con la libertad que existe en la composición musical actual, pasando por la sensación de escuchar música experimental, hasta

llegar incluso a auditores que sienten una completa fascinación por su música.

Lo que queda claro, es que su propuesta es provocadora y pareciera no dejar indiferente a nadie, lo que en sí ya es un mérito si consideramos la música como canal de comunicación que pretende sacar a una persona de su estado normal y provocar alguna reacción, ya sea buena, regular o mala.

En la recepción de la obra de Cáceres la experiencia no es sólo auditiva, sino que además es presencial y visual, la reacción por parte del público es aún más evidente. Por ser éste un compositor que pone en juego elementos vinculados con lo escénico, provoca sorpresa, satisfacción, agrado, curiosidad y muchas veces extrañeza en la audiencia, al poner en escena movimientos, gritos, megáfonos y técnicas no convencionales de ejecución instrumental, logrando efectos llamativos tanto para el oído como para la vista.

### **3.3. COMPARACIONES DE CARACTERÍSTICAS INDIVIDUALES.**

Referirnos a los rasgos característicos de la personalidad de Carlos Isamitt, se hace complicado existiendo tan pocos antecedentes escritos o registrados en su biografía. Habitualmente en Chile existe una tendencia a no indagar acerca de la vida nuestros compositores, cosa que se expande también a otras disciplinas artísticas, lo que a grandes rasgos tiene que ver con un descuido absoluto del patrimonio artístico-cultural. Sin embargo, de ciertos antecedentes y hechos concretos relatados por sus propios hijos <sup>30</sup>, podemos inferir algunos aspectos de la personalidad de este compositor y pintor.

En Isamitt confluyen las características propias de un artista temperamental, vehemente y apasionado, cosa que muchas veces lo llevó a discusiones con otros personajes de la vida musical, quienes pudieron conocer en Isamitt a un hombre directo, consecuente y que muchas veces expresaba su pensamiento sin el tacto o protocolo necesario para decir o manifestar su molestia y desacuerdo.

Otra característica ya antes mencionada fue su marcada vocación social, lo que en resumen es el motor que impulsa sus investigaciones en la novena región sobre la vida y música de la comunidad mapuche. Esta vocación

---

<sup>30</sup> Marcio y Dionis Isamitt, hijos de Carlos Isamitt.

social también lo lleva a ser gestor de diversas actividades culturales, donde busca acercar el arte a la gente de menos recursos. Esto último refleja una preocupación constante por el hombre, rasgo resaltado por sus cercanos como una de sus grandes virtudes.

El hecho que Eduardo Cáceres sea un compositor contemporáneo a la realización de esta investigación, hace más sencillo abordar la definición de sus características individuales. Éstas dan cuenta de una personalidad hiperactiva, llena de aristas y habilidades tanto musicales como comunicacionales en cuanto a gestión se trata.

Reconocido es su sentido del humor, lleno de ironía y sarcasmo. Sus características lúdicas y extrovertidas muchas veces se ven plasmadas en sus composiciones y en sus quehaceres diarios, por ejemplo, en las cátedras que dicta a nivel superior, en charlas, conferencias, en los conciertos en que debe presentar sus obras y en la simple conversación cotidiana.

Destacada es su búsqueda por lo original, un deseo de distanciarse de ciertos cánones y modelos ajenos, correspondiendo esto a una búsqueda de identidad que se ve lograda a través de su composición musical. Esta inquietud, sin duda, es la razón que lleva a Cáceres a sumergirse en las raíces americanas más puras, y de esta forma, concentrarse casi por completo en la etnia mapuche.

Se reconoce también en Cáceres su personalidad asequible, cercana a la gente, siempre dispuesto al contacto directo con el público, despegándose en parte del clásico modelo de compositor lejano, perteneciente a cierta élite artística, que escapa de la vinculación al mundo popular.

### 3.4. COMPARACIONES FORMALES.

Con respecto a la forma de los cantos del Friso Araucano, podemos concluir que Isamitt tiende a construir secciones cantadas (estrofas) claramente estructuradas en base a pequeñas frases, que por lo general son 4 por estrofa. Estas tienden a aparecer en un orden definido la primera vez, para posteriormente aparecer con un orden interno distinto o variado.

Ejemplo: Canto 1 Friso Araucano

$$A = a - a' - b - c$$

$$A' = a - c - b - c$$

$$A'' = a - c - a'' - c$$

A pesar de que Isamitt es un compositor actualizado para su época, los recursos formales recurrentes en su obra tienen relación con formas tradicionales, sin romper con los esquemas ya preestablecidos. Es así como aparecen en su creación formas binarias y ternarias, separando las macroestructuras por sutiles nexos, puentes o interludios que ofrecen la unidad necesaria a los cantos.

Encontramos en Isamitt el uso recurrente de la reexposición de un material temático, variándolo muchas veces, incluso utilizando directamente la repetición como recurso.

A grandes rasgos se pueden advertir en Isamitt vestigios o evocaciones de recursos formales clásico-románticos. Esto se explica en que el apogeo de las formas variación y del recurso de la “reexposición”, son características típicas de esa época.

Cáceres, en lo que respecta al ámbito formal, tampoco propone grandes innovaciones que nos den cuenta de formas más atrevidas y originales.

En el caso puntual de los Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi, los materiales y las ideas expuestas están organizadas siempre en tres grandes secciones, las que pueden ser distintas entre sí, o regirse por la ya tradicional forma ternaria A-B-A. La forma ternaria de alguna manera puede estar relacionada con la forma sonata, adjudicándole a B características de desarrollo, para ser finalmente la sección A o A' una reexposición final.

Si buscamos una vinculación entre las formas utilizadas y cierta ideología representativa del mundo mapuche, encontraremos correspondencia entre la forma ternaria y diversos aspectos que tienen que ver con la obra y su contexto. Dentro de estos podemos mencionar la trinidad, el troqueo y el yambo (vinculados con el número 3, debido a las diferentes agrupaciones rítmicas posibles de lo que en música conocemos como compás compuesto) y el hecho concreto de que la obra completa posea tres cantos. Todo este panorama viene a reafirmar la teoría sobre el número 3, que es el cimiento sobre el cual se construye esta obra.

### **3.5. COMPARACIONES DE INSTRUMENTACIÓN.**

A nivel de la instrumentación utilizada en las dos obras analizadas, nos encontramos con dos mundos sonoros distintos, los que hacen difícil la comparación entre ellos. El elaborado trabajo sonoro de Isamitt, fuertemente influenciado por los modelos orquestales europeos, contrasta con la obra de Cáceres, cuya representación intencionada de lo autóctono es llevada a cabo sólo a través del uso de voces, apegado a su idea de desmarcarse de toda influencia foránea.

Si se quiere sintetizar la obra de estos dos compositores, a modo de sacar una conclusión acerca del uso de los instrumentos en sus creaciones, podemos distinguir entre un trabajo más abundante en lo sinfónico y lo pianístico en el caso de Isamitt, en contraste con la obra de Cáceres, donde encontramos agrupaciones instrumentales más pequeñas, abundante música de cámara, la voz como elemento recurrente y relevante, además de aspectos propios de nuestra época vinculados al desarrollo tecnológico de la electrónica y electroacústica, cintas magnéticas, sintetizadores y computación.

Otra comparación que se hace evidente al momento de escuchar obras de Isamitt y Cáceres, tiene relación con la ejecución de los instrumentos de la paleta orquestal. En Isamitt encontramos una utilización más tradicional de

los recursos sonoros que posee cada instrumento en particular, extrayendo de ellos la sonoridad y el timbre que universalmente los caracteriza.

Eduardo Cáceres por su parte, se muestra como un compositor que experimenta y busca sonidos no convencionales en los instrumentos musicales, producto de una ejecución particular y distinta de éstos. Tenemos el caso de pianos cuya caja de resonancia se hace vibrar con el grito de la voz a través de un megáfono, cuerdas que son rasgadas por elementos anexos, grabaciones de estudio en las cuales los instrumentos han sido procesados por efectos digitales, etc.

### 3.6. COMPARACIONES DE LENGUAJE.

Al escuchar la música de Carlos Isamitt, podemos apreciar la evidente influencia que la tradición musical europea y los movimientos contemporáneos a su época, ejercen en su creación. Para quienes conocen algún rasgo de los movimientos musicales más destacados del siglo XX, como el Impresionismo y el Expresionismo, será ineludible la relación entre la sonoridad Francesa de Ravel y Debussy, con la sonoridad lograda por muchas de las creaciones de Isamitt. El color orquestal y la propuesta musical “atmosférica” le otorgan a las obras de este compositor una característica ambigua, ya que surge esta mezcla entre una propuesta nacionalista y a la vez de corte europeo.

Un referente existente para la investigación y el análisis de la música chilena es Vicente Salas Viu. En su libro *La Creación Musical en Chile 1900 – 1951*, desliza críticas y comentarios correspondientes al trabajo de Isamitt, encasillándolo en cierto grupo de compositores vinculados al movimiento Nacionalista.

A continuación citaremos diversas opiniones extraídas de este libro, que nos dan cuenta de diferentes características de este músico.

“Es parte de un grupo de músicos que desde el ultra-cromatismo impresionista van hacia posiciones de vanguardia. Su producción cae, mitad y mitad, entre tendencias vecinas de las Nacionalistas y el Expresionismo ausente de color local. Después se distancia del Impresionismo inicial para caer en un derivado muy personal del dodecafonismo”.

Justamente al analizar el *Friso Araucano*, se puede advertir la presencia de las características expuestas por Salas Viu, puesto que esta pieza que se propone exponer algo tan propio como lo es la representación del mapuche, se encuentra cargada de aspectos melódico-armónicos foráneos, más bien europeos. Es así como el cromatismo es un recurso recurrente a través de la pieza, brindándole en algunos pasajes esa tensión e inestabilidad armónica propias del Expresionismo, reflejado más que nada en los pasajes netamente instrumentales. Por otra parte y en contra posición a lo anterior, la dulzura atmosférica del canto y la armonización de éste, reflejan características indudablemente Impresionistas.

Según Salas Viu “Su peculiar lenguaje deriva de la simple e impresionante rítmica del folclor araucano, ya que sus patrones rítmico-melódicos le permiten rehuir de la tonal música europea. En su música existen desajustes entre la atmósfera orquestal que no corresponde al desnudo perfil de las líneas melódicas extraídas del folclor araucano, a sus ritmos y a las armonías creadas por el músico”<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> “*La Creación musical en Chile 1900 – 1950*”, de Vicente Salas Viu, Capítulo VI, Tendencias Predominantes en la Creación Musical Contemporánea, recurso de la Biblioteca Digital de la Universidad de Chile: <http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/uchile/salav01/>.

La afirmación de Salas Viu encontraría validez al ser enfrentada nuevamente al *Friso Araucano*. En este caso se podría establecer una desconexión entre la simpleza propia de los cantos tradicionales y la complejidad de la textura armónica orquestal. Sin embargo, esta característica podría ser un recurso netamente intencionado por parte de Isamitt, con el fin de extraer hebras de la música mapuche para su posterior inserción en un entramado orquestal acorde a los movimientos musicales de su época. No hay que olvidar la constante preocupación del compositor por perfeccionarse, viajar, actualizarse y mantenerse a la vanguardia de las corrientes predominantes europeas. Esto explicaría su particular estilo de composición, en primer lugar evocando aspectos de la música mapuche para luego originar una obra que lejos de poseer un carácter Nacionalista, adquiere rasgos internacionales.

Otras características definidas por Salas Viu con respecto a la obra de Carlos Isamitt son:

“Su obra posee un color orquestal y armonía impresionista, mezclado con el expresionismo austro-alemán del período entre las dos guerras mundiales”, “No es subjetivo, rehuye a la confesión romántica”, “Música serena privada de pompa”, “En su música se evitan los fortes”, “Su creación posee aspectos tímbricos similares a la escuela de Viena (el primer Schoenberg y Berg) y a su incipiente atonalidad”, “Destacada utilización de elementos tímbricos”.

Al referirse al aporte realizado por Isamitt a la composición musical Chilena, el pensamiento de Salas Viu es el siguiente:

“Entre los aportes musicales de su trabajo, destacan la extracción de datos directamente del folclor araucano para realizar obras de creación, enriqueciendo lo melódico, lo rítmico y lo armónico, así como también la realización de avanzadas técnicas de escritura sinfónica (Impresionista y Expresionista) acoplando instrumentos araucanos”.

Para finalizar, nombraremos tres aspectos esenciales del lenguaje musical creativo de Carlos Isamitt. Estos aspectos dan cuenta de los distintos caminos a través de los cuales logra la finalidad de representar al mundo mapuche. Estos aspectos son:

i. Recopila canciones y danzas mapuche para luego traspasarlas a los instrumentos de tradición europea, conservando el diseño melódico original. Ej: Ul pichichen; 13 cantos del folclor araucano.

ii. Conserva la melodía y ritmo original de los cantos para posteriormente crear un acompañamiento armónico más audaz. Ej: 3 Canciones para Violín y Piano del folclor araucano; Lonko purün (danza del jefe) para barítono, clarinete, fagot, cello, timbal o kultrun.

iii. Extrae la esencia de la música araucana para luego dar origen a un más elaborado e imaginativo producto artístico. Ej: Mito araucano, Friso Araucano.

Por su parte, Eduardo Cáceres ha demostrado en sus obras la preocupación por el rescate de la cultura mapuche, donde la representación juega un papel fundamental, ya sea a través de diferentes mecanismos rítmico-melódicos, llegando incluso a la representación de elementos extra-musicales correspondientes a diversos aspectos vinculados a lo ritual, a lo cotidiano y a lo simbólico.

Su lenguaje musical encuentra raíz en la expresión americanista más pura, desvinculada absolutamente de los cánones europeos establecidos. El modo de enfrentarse a la representación indígena, busca abstraerse del mundo exterior para tratar de nacer desde lo más verdadero de la música mapuche y a partir de esta introspección lograr exteriorizarla con la estética que corresponde a toda obra de creación artística. En pocas palabras: “desde lo interno hacia lo externo”.

Las técnicas del lenguaje musical empleado por Cáceres, tienen que ver directamente con rescatar el Minimalismo<sup>32</sup> característico de las culturas aborígenes, quienes al contar con un escaso desarrollo de procedimientos musicales, sumado al precario sistema de confección de instrumentos, basan

---

<sup>32</sup> El Minimalismo en la música y el arte en general, es definido como la corriente caracterizada en reducir al máximo los elementos que componen una obra, dando origen a un resultado basado en la interacción de éstos.

su música en la percusión y por sobre todo en el uso de la voz como medio de expresión y conexión con lo divino.

En su lenguaje, la utilización de los elementos musicales de representación Mapuche son totalmente explícitos y reconocibles, evitando disfrazar y maquillar la experiencia estética que el auditor vivenciará al momento de escuchar la obra. Este rasgo absolutamente intencional en la obra de Cáceres, busca favorecer el entendimiento instantáneo del auditor común, quien no siendo necesariamente músico, podrá identificar fácilmente la representación de lo mapuche.

El aspecto escénico es parte fundamental y no menos importante del lenguaje utilizado por Cáceres. Diversos son los recursos que este compositor utiliza en el montaje de sus creaciones, los que aparte de brindar estímulos auditivos, apuntan también a la entrega de estímulos visuales que al mismo tiempo cumplen con la función de evocar o directamente representar lo mapuche. Algunos de estos elementos escénicos son golpes de pié, golpes de manos e incluso movimientos corporales, como balanceos alusivos al trance y a la danza.

### **3.7. COMPARACIONES DE TEXTOS**

En el caso de las dos obras que se han seleccionado para ser analizadas en este trabajo, encontramos en ambos compositores la utilización de los textos en lengua mapudungún y al mismo tiempo el título de éstas en español. Estos aspectos serían los únicos en común, ya que al investigar sobre la procedencia de ambos textos, nos encontramos con dos fuentes diferentes de las cuales fue extraída su lírica.

Isamitt en sus investigaciones recopiló una serie de cantos tradicionales, los que fueron recogidos directamente de la entonación de éstos por parte de pobladores mapuche. Cáceres por su parte, extrae textos del poeta mapuche Elicura Chihuailaf, quien a su vez ha aportado textos a otras obras de Cáceres, vinculadas también a la representación indígena.

En el contenido de los textos de las obras de estos dos compositores, encontramos una segunda gran diferencia, relacionada con la forma poética de expresar las ideas y hacerlas llegar al receptor. Los textos de Isamitt, dado su procedencia, poseen un lenguaje mucho más directo y apegado a la expresión gramatical del mapudungún y al mismo tiempo abordan temáticas de la vida cotidiana mapuche, como lo son las canciones de cuna, la vida agrícola, los embrujos, etc. Cáceres, o más bien, Elicura Chihuailaf en sus textos, adopta un lenguaje más poético, expresando ideas metafóricamente,

lo que distancia el contenido de una realidad palpable del mapuche, pero al mismo tiempo, acerca la obra hacia un producto de elaboración más artística.

## CONCLUSIONES

Finalizando ya con este trabajo, es necesario revisar todo lo investigado hasta el minuto y sacar conclusiones, tomando en cuenta las dudas y planteamientos hipotéticos existentes al inicio de éste.

Al momento de comenzar una investigación son muchas las inquietudes y vacíos de información que deben ir resolviéndose en el camino y en este último capítulo daremos cuenta de los resultados obtenidos.

Como resultado de nuestra investigación consideramos necesario enunciar las siguientes conclusiones:

1. Desde el comienzo de la recolección de fuentes bibliográficas, se evidenció la carencia de información actualizada acerca de biografías, partituras, datos personales y catálogos de compositores chilenos.
2. La carencia en el cuidado y mantención del patrimonio musical chileno, no sólo se ve reflejado en lo bibliográfico, también se traspa al campo audiovisual. Muestra de esto es la escasez de grabaciones, entrevistas, conciertos, etc.

3. Se pudo comprobar que no existe un movimiento organizado de músicos y compositores vinculados a lo indígena, sólo se hallan casos aislados los que incentivados por una inquietud nacionalista o americanista, derivan en el rescate, evocación y representación de lo étnico.
4. La etnia mapuche ha sido considerablemente más representada que el resto de de los pueblos originarios coexistentes a lo largo del territorio nacional chileno.
5. En la actualidad existe una valoración más acentuada de lo nacional que hace algunas décadas. Esto se advierte en una exaltación del sentimiento patriótico por parte de un gran porcentaje de la población, situación que se ve enfatizada por conmemoraciones históricas como lo son el quinto centenario del descubrimiento de América y el bicentenario de la independencia de Chile, lo que ha desembocado en que la producción de arte con contenido indígena sea reconocida, sublimada y premiada por la crítica especializada y por el público en general.
6. Quedó demostrado que en sus respectivas épocas, Carlos Isamitt y Eduardo Cáceres son los compositores más importantes y prolíficos de la composición musical chilena de representación mapuche.

7. Se evidenciaron dos formas distintas de insertar los rasgos de la cultura mapuche en la obra de Carlos Isamitt y Eduardo Cáceres. Hemos llegado a la conclusión que debemos utilizar un término diferente para definir certeramente el procedimiento utilizado por estos músicos. De esta forma concluimos que debemos ocupar la palabra “evocación” en el caso de Isamitt y “representación” en el caso de Cáceres.

La explicación de esto en el caso de Isamitt, radica en la formulación de un lenguaje elaborado, mezcla del rescate de lo autóctono y de su formación académica de tradición europea, sumado a la absorción de las corrientes musicales contemporáneas a él. Dicha mezcla produce que el elemento indígena al no mostrarse explícitamente en la interacción con el resto de los recursos, provoque la sensación de evocación.

La diferencia podemos establecerla al confrontar la obra de Isamitt con el trabajo de Cáceres, quien por su parte muestra una propuesta más cruda de la expresión musical mapuche. Hemos determinado que en este caso el término representación es más conveniente y certero, ya que se pueden reconocer fácilmente los elementos que el compositor ha querido utilizar en el proceso creativo de sus obras.

8. Se concluye que Eduardo Cáceres a pesar de ser un compositor cronológicamente posterior a Carlos Isamitt, no se ve en ningún aspecto influenciado por el trabajo de éste, mostrando así una propuesta despegada de todo lo concebido en el terreno de la música vinculada a las etnias del territorio chileno.

## **APORTE AL CAMPO O DISCIPLINA**

Los aportes de nuestra investigación son los siguientes:

- Redescubrimiento de un compositor nacional, Carlos Isamitt, poco conocido entre las nuevas generaciones, con vasta trayectoria y reconocimiento, pionero en investigaciones musicales indígenas y artista multifacético por tratarse de un pintor destacado vinculado también a todo un movimiento intelectual.
- Rescate de material bibliográfico y fonográfico histórico de suma importancia para la identidad y conservación del patrimonio cultural chileno.
- Actualización de catálogos incompletos o inexistentes hasta la edición del presente trabajo.
- La presente investigación contiene análisis de obras de indudable valor histórico dentro del marco de la composición musical chilena.
- Con el presente trabajo se abre camino a futuras investigaciones relacionadas con la identidad musical chilena.
- A partir de la revisión de la Revista Musical Chilena, se elaboró un registro de compositores nacionales, señalando la ubicación de sus catálogos en los casos existentes<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Ver en el anexo.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Casares Rodicio, Emilio. Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. España, (1999), Sociedad General de Autores y Editores.
- Claro, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge. Historia de la Música en Chile. Santiago, Chile (1973), Editorial Orbe, 192 pp.
- Escobar, Roberto. Músicos sin pasado: composición y compositores de Chile. Santiago, Chile (1971), Editorial Pomaire, 267 pp.
- García, Fernando. “El Mestizaje en la Música Chilena de tradición Escrita durante el siglo XX”. (2004, inédito).
- Martí i Pérez, Joseph. “Culturas en contacto en nuestra

sociedad actual. Algunas reflexiones sobre la pluriculturalidad a través del fenómeno musical”. Música Coral del Sur”, Revista Internacional, España, (3): 127-146, 1998,

- Pereira Salas, Eugenio.

Historia de la Música en Chile (1850-1900). Santiago, Chile (1957), Editorial Pacífico, Publicaciones / Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales.  
379 pp.

- Salas Viu, Vicente.

“La Creación Musical en Chile (1900-1951)”. Santiago, Chile (1951). Editorial Universitaria,  
477 pp.

- Revista Musical Chilena. Santiago, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Chile, (1945-2006).

Se revisaron los siguientes artículos que hemos ordenado cronológicamente:

1. Pereira Salas, Eugenio. “Los Estudios Folklóricos y El Folclore musical en Chile”. RMCH Vol. I, N°1, 1945, 4-12.
2. “El Instituto de Investigaciones del Folclore Musical”. RMCH Vol. I, N°3, 1945, 14-27.
3. Apunte Biográfico. “Pedro Humberto Allende”. RMCH, Vol. I, N°5, 1945, 5-7.
4. Isamit, Carlos “El Folclore como Elemento Básico del Liceo Renovado” RMCH, Vol. II, N°13,1946, pág. 21-24
5. Pereira Salas, Eugenio. “La Música en la Isla de Pascua”. En RMCH, Vol. II, N° 17-18, 1947, 9-24.
6. Quiroga Novoa, Daniel. “Aspectos de la Ópera en Chile, en el Siglo XIX”. RMCH, Vol. III, N°25-26, 1947, 6-13.
7. Lavín, Carlos. “Nuestra Señora de las Peñas, Fiesta Ritual del Norte de Chile”. RMCH, Vol. IV, N° 31, 1948.
8. Cortázar, Augusto Raúl. “Naturaleza de los Fenómenos Folklóricos”. RMCH, Vol. V, N° 35-36, 1949, 23-25.
9. Editorial “Segundo festival de música chilena” RMCH, Vol. VI, N° 39,1950, pp 5-13

10. Pereira Salas, Eugenio. "La Música Chilena en los primeros Cincuenta Años del Siglo XX". RMCH, Vol. VI, N° 40, 1950-1951, 63-78.
11. Daniel Quiroga "Las Obras Sinfónicas en el Segundo Festival de Música Chilena" RMCH, Vol. VI, N° 39, 1950, pp. 14
12. Música y vida "La Crítica ante el Segundo Festival de Música Chilena" RMCH, vol VI, n° 39, 1950, pp 89.
13. Von Hornbostel, Erich. "Canciones de Tierra del Fuego". RMCH, Vol. VII, N° 41, 1951, 71-84.
14. Editorial. "Las Investigaciones sobre el Folclore Chileno". RMCH, Vol. VIII, N° 43, 1952, 3-6.
15. Lavín, Carlos. "La Vidalita Argentina y El Vidalay Chileno". RMCH, Vol. VIII, N° 43, 1952, 68-75.
16. Falabella, Roberto. "Problemas Estilísticos del Joven Compositor en América y en Chile". RMCH, Vol. XII, N° 58, 1958, 81-82.
17. Entrevista. "Margot Loyola, Intérprete de la Danza y la Canción de Chile". RMCH, Vol. XII, N° 59, 1958, 24-28.
18. Urrutia Blondel, Jorge. "Reportaje de un Músico a Rapanui". RMCH, Vol. XII, N° 60, 1958, 5-48.
19. Editorial. "El Folclore Musical y el Instituto de Investigaciones Musicales". RMCH, Vol. XIII, N° 68, 1959, 1-2.
20. Seeguer, Charles. "El Profesional y el Aficionado en el estudio del Folclore". RMCH, Vol. XIII, N° 68, 1959, 70-79.
21. Pereira Salas, Eugenio. "Consideraciones Sobre el Folclore en Chile". RMCH, Vol. XIII, N° 68, 1959, 83-92.

22. Barros, Raquel - Dannemann, Manuel. "Los Problemas de la Investigación del Folclore Musical Chileno". RMCH, Vol. XIV, N° 71, 1960, 82-97.
23. Núñez Navarrete, Pedro. "Recordando al Maestro Humberto Allende". RMCH, Vol. XIV, N° 74, 1960, 94-96.
24. Salas Viu. "La Enseñanza del Folclore Musical". RMCH, Vol. XVI, N° 79, 1962, 3-5.
25. Dannemann, Manuel. "Posición del Folclore Musical en el Folclore General". RMCH, Vol. XVI, N° 79, 1962, 31-40
26. Isamit, Carlos. "El Folclore como Elemento en la Enseñanza". RMCH, Vol. XVI, N° 79, 1962, 75-94.
27. "El Folclore como Elemento de la Enseñanza" RMCH, Vol. XVI, N° 79, 1962, pp. 75-107.
28. Editorial "Apuntes Sobre Música Precolombina y Colonial de Ibero América". RMCH, Vol. XVI, N° 81-82, 1962, pp. 3-7.
29. Becerra, Gustavo. "Roberto Falabella, el hombre y su obra" RMCH, Vol. XIX, N° 91, 1965, pp 28-36.
30. Entrevista: "Carlos Isamitt, El Hombre, El Artista y El Investigador". RMCH, Vol. XX, N° 97, 1966, pp 9.
31. Salas Viu, Vicente. "Creación Musical y Música Aborigen en la Obra de Carlos Isamitt". RMCH, Vol. XX, N° 97, 1966, pp 14-21.
32. Claro, Samuel. "La Música de Cámara de Carlos Isamitt". RMCH, Vol. XX, N° 97, 1966, pp 25.
33. Barros, Raquel. "Carlos Isamitt: El Folclore e Indigenismo". RMCH, Vol. XX, N° 97, 1966, pp37-42.

34. "Carlos Lavín y La Musicología en Chile". RMCH, Vol. XXI, N° 99, 1967, pp 8-14.
35. Lavín, Carlos. "Criollismo Literario y Musical". RMCH, Vol. XXI, N° 99, 1967, pp 38.
36. Lavín, Carlos. "La Música de los Araucanos". RMCH, Vol. XXI, N° 99, 1967, pp 57-60.
37. "Carlos Lavín, Compositor". RMCH, Vol. XXI, N° 99, 1967, pp 61-84.
38. Grebe, María Ester. "León Schidlowsky Gaete: Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)". RMCH, Vol. XXII, N° 104-105, 1968, pp. 21.
39. Dannemann, Manuel. "Estudio preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile". RMCH, Vol. XXIII, N° 106, 1969, pp. 7-34.
40. Serendero, David. "Las Artes de Polinesia". RMCH, Vol. XXIV, N° 112, 1970, pp. 41-82.
41. Dannemann, Manuel. "Atlas del folclore chileno". RMCH, Vol. XXVI, N° 118, 1972, pp. 3-21.
42. Grebe, María Ester. "El kultrun mapuche, un microcosmos simbólico". RMCH, Vol. XXVII, 1973, N° 123-124, pp. 3-32
43. Munizaga, Carlos. "Atacameños, Araucanos y Alacalufes: Breve Reseña de Tres Grupos Étnicos Chilenos". RMCH, Vol. XXVIII, N° 126-127, 1974, pp. 7-20.
44. Grebe, María Ester – Álvarez, Cristina. "La Trifonía Atacameña y sus Perspectivas Interculturales". RMCH, Vol. XXVIII, N° 126-127, 1974, pp. 21-46.

45. Grebe, María Ester. “Presencia del Dualismo en la Cultura y Música Mapuche – La Música Alacalufe: Aculturización y Cambio Estilístico”. RMCH, Vol. XXVIII, N° 126-127, 1974, pp. 47-80.
46. Merino, Luis. “Instrumentos Musicales, Cultura Mapuche y el Cautiverio Feliz del Maestro de Campo Francisco Núñez y Bascuñan”. RMCH, Vol. XXVIII, N° 128, 1974, pp. 56-95.
47. Dannemann, Manuel. “Situación Actual de la Música Folklórica Chilena, según el Atlas del Folclore de Chile”. RMCH, Vol. XXIX, N° 131, 1975, pp. 38-86.
48. Ramírez, Hernán. “Reflexiones”. RMCH, Vol. XXX, N° 133, 1976, pp. 48.
49. Stevenson, Robert. “Rumbos de la Investigación Sobre Música Colonial Latinoamericana”. RMCH, Vol XXX, N° 134, 1976, pp. 25.
50. Dannemann, Manuel “Plan Multinacional de Relevamiento Etnomusicológico y Folclórico” RMCH, Vol. XXXII, N° 141, 1978, pp. 17.
51. Urrutia Blondel, Jorge, “Ediciones de partituras”, Música Folclórica Ritual de la Tirana. RMCH, Vol. XXXII, N° 141, 1978, pp. 61.
52. Merino, Luis. “Los Festivales de Música Chilena: Génesis, Propósitos y Trascendencia”. RMCH, Vol. XXXIV, N° 149-150, 1980, pp. 100-103.
53. Lémann Cazabon, Juan. RMCH, Vol XXXIV, N° 152, 1980, pp. 23.
54. Bustos Valderrama, Raquel: “María Luisa Sepúlveda 1892-1958” RMCH, Vol. XXXV, N° 153-155, 1981, pp. 117.

55. Gonzáles Greenhill, Ernesto. “Vigencias de Instrumentos Musicales Mapuches”. RMCH. Vol. XL, N° 166, 1986, pp. 4-52.
56. Gonzáles Greenhill, Ernesto – Oyarce Pisane, Ana María. “El Trompe Mapuche: Nuevos Usos para un Antiguo Instrumento Musical”. RMCH. Vol. XL, N° 166, 1986, pp. 53-67.
57. Bustos, Raquel: “La Musicología en Chile la Presente Década”. RMCH, Vol. XLII, N° 169, 1988, pp. 30.
58. Campbell, Ramon: “Etnomusicología de la Isla de Pascua” RMCH, Vol. XLII, N° 170, 1988, pp. 5.
59. Loyola, Margot: “Mis vivencias en Isla de Pascua”. RMCH, Vol. XXXLII, N° 170, 1988, pp 48.
60. Gonzales, Juan Pablo. “Estilo y Función Social de la Música Chilena de Raíz Mapuche”. RMCH, Vol. XLVII, N° 179, 1993, pp. 78-113.
61. Salinas, Maximiliano: ¡Toquen Flautas y Tambores!...las Músicas Indígenas. RMCH, Vol. LIV, N° 193, año 2000, pp. 59.
62. Carrère Oettinger, Cecilia. “Música y texto en la composición chilena”. RMCH, Vol. LIV, N° 194, 2000, pp. 21.
63. Coddou Espejo, Gabriel. “El coro de niños Huilliches de Chiloé”. RMCH, Vol. LIV, N° 194, año 2000, pp. 81.
64. Ulloa Martínez, Jorge. ”La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuches urbanos”. RMCH, N° 198, 2002, pp. 21-44.

### **Páginas web:**

- Biografías y catálogos de compositores. <http://www.radiobeethoven.cl/>
- Carátulas, fotos, información discográfica.  
<http://www.svrproducciones.cl/>
- Definiciones, fechas, datos. <http://www.wikipedia.org/>
- Definiciones, fechas, datos. <http://www.premioaltazor.cl/>
- Definiciones, fechas, datos. <http://www.cnca.cl/>
- Definiciones, fechas, datos. <http://www.rae.es/>
- *La Creación Musical en Chile (1900-1951)*, Vicente Salas Viu. (versión digitalización del libro).  
<http://mazingher.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/uchile/salav01/>

## **ANEXOS**

COMPOSITORES CHILENOS Y UBICACIÓN DE SUS RESPECTIVOS  
CATÁLOGOS EN LA REVISTA MUSICAL CHILENA.

- ALCALDE, ANDRES.
  - RMCH, vol XXXII, n° 142-144, 1978, pp. 120.
- ALLENDE, PEDRO HUMBERTO.
  - RMCH, vol. XXIV, n° 174, 1990.
- AMENGUAL, RENE.
  - RMCH, vol VI, n°39, año 1950.
  - RMCH, vol XVIII, 1964, n° 90.
- ARANCIBIA, ENRIQUE.
  - RMCH, vol XIX, 1965, n° 94, pag 5-28.
- BECERRA, GUSTAVO.
  - RMCH, vol VI, n°39, año 1950.
  - RMCH, vol XXXIX, n° 164,1985, pp. 18-51.
- BOTTO, CARLOS.
  - RMCH, vol XVIII, 1964, n° 89.
  - RMCH, vol. XXXVI, n° 157, 1982, pp. 93-106.
  - RMCH Vol. LI, n° 187, pp. 21-26.
- CANALES, MARTA.
  - RMCH, vol. XXXVI, n° 157, pp. 59-64.
- COTAPOS, ACARIO.
  - RMCH, vol XV, n° 76, 1961.
  - RMCH, Vol. XXXVII, n° 159, 1983. pp. 40-49.
- FALABELLA, ROBERTO.
  - RMCH, vol XIX, 1965, n° 91, pp. 28.
  - RMCH, vol XXVII, n° 121-122, 1973, pp.45-112.
- GARCÍA, FERNANDO.
  - RMCH, vol. LVII, n° 200, 2003, pp. 22-40.
- GUARELLO, ALEJANDRO.
  - RMCH, Vol. XXXVII, n° 159, 1983. pp. 98-105.

- GUZMÁN, FEDERICO.
  - RMCH, vol XLVII, n° 180, 1993, pp. 135.
- ISAMITT, CARLOS.
  - RMCH, vol XX, 1966, n° 97, pag. 5-67.
- LEMANN, JUAN.
  - RMCH, vol XXXIV, 1980, n° 152, pp. 23.
- LENG, ALFONSO.
  - RMCH, vol XI, n° 54, 1957.
- LETELIER, ALFONSO.
  - RMCH, vol XXI, 1967, n° 100.
  - RMCH, vol XXXV, n° 153-155, 1981, pp. 98.
- MACKENNA SUBERCASEAUX, CARMELA.
  - RMCH, Vol. XXXVII, n° 159, 1983. pp. 68-75.
- MATTHEY, GABRIEL.
  - RMCH, vol XXXVIII, n° 162, 1984, pp. 84.
- ORREGO SALAS, JUAN.
  - RMCH, vol VI, n°39, año 1950.
  - RMCH, vol XXXII, n° 142-142, pp 80.
  - RMCH, vol XLII, n° 169, 1988, pp. 22.
  - RMCH, vol XLVIII, n° 182, 1994, pp. 101.
- PUELMA, ROBERTO.
  - RMCH, vol XXXVIII, n°162, 1984, pp. 55.
- RAMÍREZ, HERNAN.
  - RMCH, Vol. XXX, N° 133, 1976, pp 52-59.
- SANTA CRUZ, DOMINGO.
  - RMCH, vol VIII, n°42, año 1951.
  - RMCH, Vol. XXXIII, N° 146-147, 1979, pp. 63-79.
- SCHIDLOWSKY, LEÓN.
  - RMCH, vol XXII, 1968, n° 104-105, pp. 7-52.

- SEPÚLVEDA, MARÍA LUISA.
  - RMCH, vol XXXV, n° 153-155, 1981, pp.130.
- SORO, ENRIQUE.
  - RMCH, 1948, vol IV, n°30.
  - RMCH, vol XXX, n° 135-136, 1976, pp. 77.
- URRUTIA BLONDEL, JORGE.
  - RMCH, vol XXXI, n° 138, 1977, pp. 56.
  - RMCH, Vol. XXXVI, n° 158, 1982, pp.11-46.
- VILA, CIRIO.
  - RMCH, vol. LIX, n° 203, 2005, pp. 19-24.
- VIVADO, IDA.
  - RMCH, vol XXXII, n° 142-144, 1978, pp. 110.

## FOTOS DE ENTREVISTAS REALIZADAS

Eduardo Cáceres, Junio 2005.



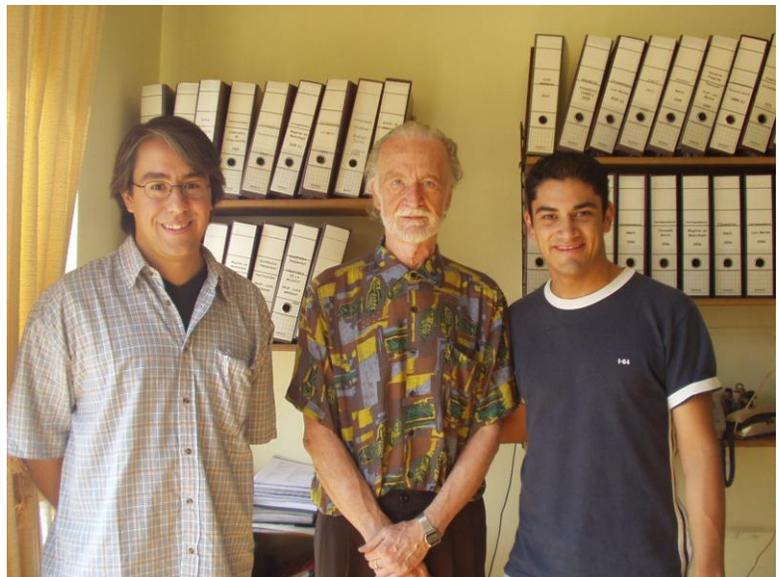
Rodrigo Torres, Diciembre 2005.



Alejandro Guarello, Enero 2006.



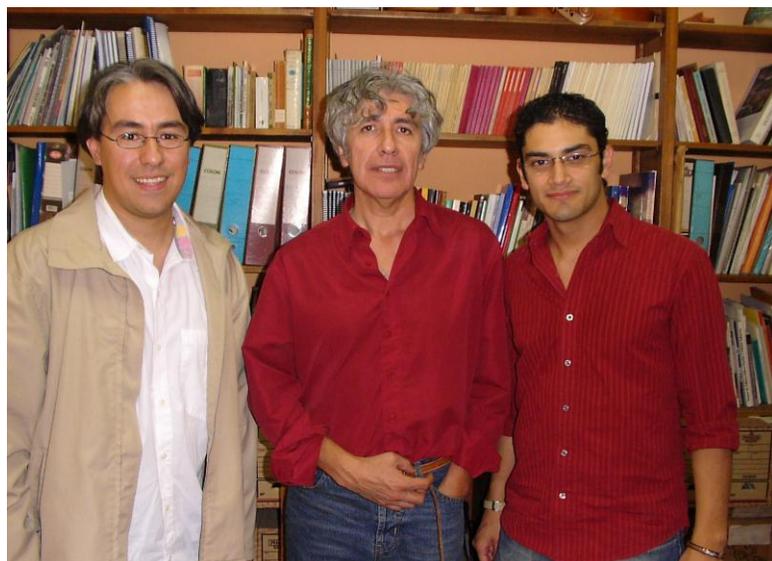
Fernando García, Marzo 2006.



Dionis y Marcio Isamitt, hijos de Carlos Isamitt, Mayo 2006.



Víctor Rondon, Profesor guía de Tesis.



## DISCO COMPACTO N°1.

### CONTIENE LAS OBRAS:

- *Friso Araucano*, de Carlos Isamitt.

Track 1: Canto 1, Ümaq ül pichichen.

Track 2: Canto 2, Purun ül pichichen.

Track 3: Canto 3, Ümaq ül pichichen.

Track 4: Canto 4, Ñi Manshun.

Track 5: Canto 5, Kalku wentru tañi ül,

Track 6: Canto 6, Kauchu ül

Track 7: Canto 7, Llamekan.

- *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi*, de Eduardo Cáceres.

Track 8: Canto 1, Xekayawun mawida mew.

Track 9: Canto 2, Maciluwvn pewma.

Track 10: Canto 3, Rakiduwammaken tañi wvnen pu ce.



## FOTOS DE ALGUNAS PINTURAS DE CARLOS ISAMITT

Autorretrato.



Pinturas de representación de lo Mapuche.



## DISCO COMPACTO N°2.

Contiene partituras digitalizadas de las obras:

- *Friso araucano*, de Carlos Isamitt.
- *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi*, de Eduardo Cáceres.