

57850

1/1/2008
52970
2008



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

ORIGEN, SUBSISTENCIA Y RESCATE DEL CHIN CHÍN

Proyecto de tesis para optar al título profesional de músico con mención en ejecución instrumental o canto y al grado de licenciado en artes, tecnología y gestión musical.



DIEP MOHAMED SARRÚA YURASZECK



6767

Profesor guía: Fernando Valencia

Valparaíso, Chile
2008

Índice

Introducción

Capítulo 1

ASPECTOS GENERALES

1. Planteamiento del problema
2. Objetivos generales
3. Objetivos específicos
4. Delimitaciones
5. Limitaciones

Capítulo 2

MARCO TEORICO

1. Orígenes del chin chin
2. Etimología del chin chín
3. Conformación del instrumento
4. Breve reseña histórica
 - 4.1 transmisión de la tradición
5. Permanencia y vigencia del instrumento

Capítulo 3

MANUAL DEL CHIN CHIN

1. Nomenclatura
 - 1.1 Principios elementales de la notación musical (rítmica)
2. Partes del instrumento
3. Aprestamiento rítmico
4. Patrones rítmicos (marchas)
5. Transcripción de diferentes ritmos
6. Breaks (cortes)

Conclusiones

Glosario

Bibliografía

Anexos

Introducción

Este trabajo lleva impreso entre líneas desafíos y pretensiones. Los desafíos están dados eminentemente por la construcción misma del material técnico inexistente en su estructura formal hasta ahora. Las pretensiones, en cambio, subyacen en la proyección y la permanencia temporal del desafío. Así desafío y pretensión dialogan desde su génesis como eslabones dialécticos y artísticos. Sin la pretensión, el desafío pierde su fuerza motriz y generadora, y sin el desafío la pretensión no posee constructo material a proyectar.

La música popular ha existido desde que el hombre golpeó tal vez accidentalmente dos formas que emitieron un sonido diferente a lo que hasta el momento había sido escuchado. Esa experiencia, fue transmitida oral y empíricamente generación tras generación en una cadena infinita de traspaso cultural. En ese proceso, cada eslabón fue agregando, restando, modificando, deformando y combinando formas, sonidos y ritmos hasta llegar a todo el material musical existente hasta nuestros días, pasando desde los más rítmicos patrones tribales hasta las cadencias y contratiempos del jazz, entrecruzándose tanto con la música docta como con el folklore propio de los pueblos. Este trabajo, en esa secuencia infinita también es un transmisor o manipulador más, que aportará a la transformación en cuanto existencia técnica y material del único instrumento musical chileno, el chin chin.

La tarea consiste en recopilar desde la transmisión oral de sus cultores, no sólo la historia y la cultura de los chinchineros ya que esto enmarcaría el desafío en un mero menester histórico o historicista. La tarea fundamental consiste en lograr elaborar un manual técnico de ejecución del chin chin que incluya las transcripciones de todos los patrones rítmicos más propios de este instrumento. Así, el aporte que esperamos entregar a la cultura debiera ayudar a prolongar en el tiempo el culto de este instrumento y, en un estado ideal, convertirse en una fuente permanente de consulta técnica que hasta la fecha aún no ha sido construida. Ésa es la pretensión.

Esta investigación muestra un camino a la búsqueda y difusión de las manifestaciones propias de Chile y ayuda a entender el desarrollo artístico cultural de nuestro país.

Con esta investigación se pretende reconocer la importancia que tiene el chin chin para nuestro país, en especial para musicólogos, investigadores interpretes, compositores y cualquier persona que quiera saber más acerca de la historia de su país, ya sea en el ámbito musical o cultural, porque este instrumento es netamente propio de nuestro país.

Dos complementos al mundo del chinchin no son parte de esta investigación: el chinchinero y su danza y el organillo. La razón, la delimitación específica del campo de acción. Si bien es cierto, el ejecutante del chinchín ha sido responsable de su proyección social, su aporte está también relacionado con otros ámbitos estéticos, la danza y la vestimenta, ambos más pertinentes a otras manifestaciones artísticas complementarias pero fuera, en rigor de la estructura técnica de la música. Por su parte organillo y organilleros formaron parte de inseparables acompañantes en las primeras muestras musicales junto al chin chin, pero como ya hemos establecido el ámbito histórico no es el objetivo central de esta investigación.

Capítulo 1

ASPECTOS GENERALES

1. Planteamiento del problema

Dadas las necesidades de, por una parte la pretensión de querer aprender a ejecutar el chin-chín, y por otra, el deseo de su incorporación al vocabulario popular y folklórico de las nuevas generaciones, es que nace la idea de elaborar un manual teórico-práctico. A esta necesidad, la praxis se le opone directamente, al no ofrecer materiales que vayan más allá de la experiencia y de transmisión oral generación tras generación. Por eso, el problema de la ausencia mencionada debe ser resuelto tanto desde los aspectos más estrictamente técnicos como desde la investigación directa y la recopilación. La proyección de la solución al problema debe lograr incorporar educacionalmente a quienes no pertenezcan a la tradición de los chinchineros de manera que sea un testimonio permanente y un recurso material incluso si existiera el triste día en que la experiencia deje de albergar los sonidos característicos del chin chín.

2. Objetivos generales

Lo que esta investigación pretende es, estudiar el instrumento en sí, su origen, sus cualidades y características, su ejecución, el cómo se ha mantenido en el transcurso del tiempo, y la importancia que ha tenido éste en nuestra sociedad, considerando más aún que es un instrumento creado en nuestro país. Por ende tiene una enorme importancia cultural, morfológica y musical en Chile.

Nosotros a través de este manual, pretendemos que cualquier persona pueda tener un acercamiento sencillo a su ejecución, que pueda conocer y aprender sobre este maravilloso instrumento.

3. Objetivos específicos

- Dejar una constancia tangible y física a través de un tipo de escritura musical para el chin chin.
- Transcribir los diferentes patrones rítmicos del instrumento en cuestión.
- Tener un registro físico y asequible de los diferentes ritmos complejos que se ejecutan e este instrumento.
- Promocionar la importancia cultural del chin-chín en nuestra cultura.

- Promover su ejecución a través del manual que arroja la investigación.
- Promover su incorporación al quehacer musical, cualquiera sea su forma o estilo.
- Proporcionar un material rítmico-musical que sirva de material didáctico o consulta tanto para ejecutantes como para docentes.

4. Delimitaciones

Esta investigación está centrada, en el chin chin de la Quinta Región. Fue necesario viajar constantemente a la casa de la única familia que continua con la tradición para poder extraer información relevante a esta investigación y participar junto a ellos en diferentes actividades relacionadas con la participación de los chinchineros en el quehacer musical.

También fue necesario buscar información en Santiago y en diversas localidades de la mencionada región.

La presente investigación está hecha a partir de marzo del 2008 y hasta diciembre del mismo año.

5. Limitaciones

Se cuenta con escasa información material respecto al tema. Para obtenerla, se indagó por todos los medios posibles, incluso a través del contacto con personas expertas en el tema que estuvieran dispuestas a compartir su conocimiento sin exigir pago monetario por su colaboración.

Las personas que accedieron a ser entrevistadas, en general, se mostraron reacios o recatados en extremo, lo que exigía una preparación y una aceptación de confianzas mucho mayor.

La necesidad de trasladarse continuamente de unas ciudades a otras prolongó el período de toma de muestras.

Finalmente, el poco material de apoyo para la bibliografía del marco teórico.

Capítulo 2

MARCO TEÓRICO

1. Orígenes del Chin Chin.

El origen del chin chin no está definido con certeza, ya que existen opiniones diversas, y hay muy pocas investigaciones o teorías al respecto. Tampoco se sabe con precisión quién hizo de este instrumento una tradición. Este estudio no pretende demostrar o formular una presunta teoría, sino más bien desarrollar una hipótesis del chin chin compuesta por búsqueda de indicios (aparición del instrumento) y fundamentos de su permanencia en la Quinta Región.

Para esto se entrevistó a una de las familias más influyentes de la zona que mantiene vivo el cultivo de esta(s) tradición(es). Esta familia está asentada específicamente en el cerro Barón, Valparaíso. Y lo que nos dijo don Pedro Castillo¹, es lo siguiente:

“El organillero, como es sabido, es de origen alemán, el chinchero en tanto, se creó acá en Chile. No hay indicio de quien sería el principal responsable en la creación de este instrumento, salvo un caso muy particular de ejecución musical simultánea. Se dice que existió un personaje a quienes todos apodaban “el viejito de España” y tenía la particular virtud de poder ejecutar varios instrumentos a la vez. Era de tipo de hombre orquesta: un tambor cruzado, una guitarra y una armónica, también usaba en sus pantalones cascabeles.”

La musicóloga Tiziana Palmiero en actas de la IX jornada argentina de musicología², postula que este el chinchinero proviene de la tradición Indoeuropea y Greco-latina.

Para Héctor Lizana Gutiérrez³, uno de los chinchineros con casi setenta años en el oficio, la génesis de este personaje está en el “Viejito España”.

¹ Pedro castillo, principal cultivador de la tradición de organilleros y Chin chineros en la quinta región. Entrevista y grabación de la familia castillo hidalgo, entre los meses de junio y julio del 2008.

² Mendoza, 25-28 de agosto de 1994 1998. “Sobrevivencia de arquetipos en fenómenos musicales actuales: Análisis semiótico del Chin chinero”

³ Héctor Lizana, es el chin chinero con más edad, vigente actualmente, que mantiene la tradición. Entrevista realizada por los seminaristas, para optar al título de profesor de educación, y al grado de licenciado en educación. El 16 de noviembre de 2004.

2. Etimología de chin chín.

El investigador Eduardo Leiva (1997:6) nos dice: *"El chin chinero tiene su origen en los antiguos hombres orquesta, singulares músicos callejeros que ejecutaban varios instrumentos a la vez."*

Respecto de la etimología del chinchín, Pedro Castillo Hidalgo afirma:

"El chinchinero proviene del timbalero o timbaletero español, pero en Chile este personaje siempre ha existido y era llamado antiguamente Saltimbanquis, es decir, un hombre haciendo destrezas, acrobacias o saltando, luego algunos los empezaron a llamar los señores del tambor y del platillo"

El resultado lingüístico fue una onomatopeya: chin chín, imitando el sonido real de una parte del instrumento. Su ejecutante incorpora el sufijo **-ero** propio de quienes ejecutan o desarrollan oficios: chinchinero.

Otras fuentes, de diversas procedencias, con relación a la génesis de su denominación afirman:

"Sobre el origen del nombre "Chin chinero" tiene dos versiones. La primera es que es producto del "chin chin" que hacen las monedas cuando caen al sombrerito que se usa para recoger el aporte solidario. Y la segunda es que tiene relación con el "chin chin" que hacen los platillos que llevan los bombos".⁴

"El chin chinero nació en la Quinta Región de Chile. El Instrumento fue inventado por una mujer y después se extendió hacia la zona central y fue en Santiago donde surgió la idea de acompañar al organillero."⁵

"El chin chinero nació en la V región, el instrumento fue creado por una mujer y después se extendió hacia la zona central y fue en Santiago donde surgió la idea de acompañar al organillero, pero poco a poco se está perdiendo la tradición"⁶

⁴Chin chineros un orgullo nacional <http://www.laopinon.cl/admin/render/noticia/13305>

⁵ http://www.quepasa.cl/medio/articulo/0,0,38035857_0_228945302,00.html

⁶ Personaje típico chileno

http://www.diarioaustral.cl/prontus4_noticias/antialone.html?page=http://www.diarioaustral.cl/prontus4_noticias/site/artic/20041004/pags/20041003235950.html

Configuración del instrumento.

El instrumento del chin chin está conformando por un bombo, un par de platillos y un triángulo. Este último en esta investigación quedara absuelto de las transcripciones. El bombo consta de dos partes percutibles; el lado derecho hace de bombo con un sonido más grave, y el lado izquierdo hace de caja o tambor, con un sonido más agudo. Los platillos van ubicados arriba, en la parte superior del bombo, y son accionados mediante una cuerda, que va desde el platillo superior, pasando por entremedio del bombo hasta el pie.

Breve reseña histórica

El instrumento, antiguamente era hecho en forma artesanal. O sea, bombo, platillos, tiradores y parches eran fabricados a mano.

Los platillos, eran de tapas de ollas o tapas de ruedas de autos. Las sujeciones de los platillos, consistían en una copa para el platillo inferior, y en un eje por medio de mariposa para el superior. Entre ambos media, hasta hoy un resorte que permite el regreso a su posición original del platillo superior.

La(s) varilla(s), que hacían las veces de baquetas y que se mantienen vivas hasta hoy en la ejecución del instrumento, eran elaboradas con secciones de mimbres o membrillo.

El tirador o cuerda, que es un mecanismo que hace que se activen los platillos (ubicados en la parte superior del bombo) pasa por el interior del bombo y va desde los platillos hacia el pie. Su nombre técnico es tirapié y siempre una "tira" gruesa de cuero.

El tirapié es accionado por el movimiento que el pie realiza hacia diferentes direcciones tirando y recogiendo sus movimientos al compás de la música. Estos movimientos forman parte de la danza típica del chinchinero e incluyen pasos tradicionales coherentes al ritmo y otras figuras más bien de desplazamientos y giros por delante y por detrás del pie de apoyo. La danza, en particular del ejecutante, no es materia de esta investigación, ni sus formas ni sus figuras, sin embargo, es necesaria su mención porque de este movimiento combinado y metódico surge el sonido y el ritmo característico del chin chín.

Transmisión de la tradición:

Según Pedro Castillo, la tradición se transmite "por la sangre", al ser hijo de organillero y chinchinero. Los chinchineros comienzan a tocar desde muy pequeños, incluso desde los 3 años y tocan toda la vida. Desde ahí que comienza la transmisión personalizada y oral de la tradición. El maestro le pasa el bombo al aprendiz, éste comienza con la mano derecha golpeando el bombo con un pulso suave, lento y

controlado, luego incorpora la mano izquierda y recién ahí comienza la disociación entre ambas manos.

Permanencia y vigencia del instrumento.

Deducimos entonces, que por la presunta llegada desde España a nuestro país, de un instrumento con similares características a las del chin chin, y gracias a la mutación que sufrió este instrumento acá en nuestro país, ha concluido a este último, o sea el chin chin, para pasar a ser el primer instrumento de las familias de los idiófonos, membráfonos y percusivos de nuestro país.

CAPITULO 3 MANUAL DEL CHIN CHIN

1. PRINCIPIOS ELEMENTALES DE LA NOTACION MUSICAL (RITMICA).

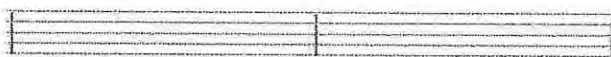
1.1. Pentagrama

La representación de los sonidos musicales se efectúa mediante signos gráficos. Unos definen su concepto horizontal, es decir su duración en el tiempo, y otros, definen su concepto vertical, o sea, su altura tonal.

La música se escribe en el pentagrama, estructura que consta de cinco líneas paralelas y cuatro espacios intermedios.



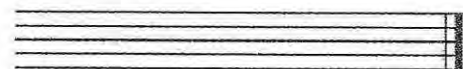
Una línea perpendicular al pentagrama que une la primera línea con la quinta, divide la música en unidades rítmicas breves llamadas compases. Su función es indicar el final de un compás y el principio del otro:



Una doble línea de compás se usa para indicar el fin de una sección



El final de una composición se representa con dos líneas o barras perpendiculares, la segunda mas gruesa que la primera.



1.2. Signos de repetición

Existen diferentes signos para representar repeticiones dependiendo de lo que se va a repetir y de la extensión de esta repetición. Así, podemos encontrar una repetición de compás que obliga a rehacer el compás inmediatamente anterior:



Y otra que ordena la repetición de dos compases anteriores:



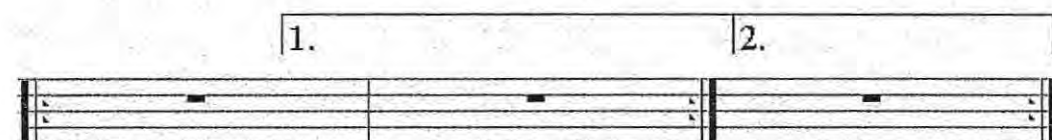
Desde el punto de vista de las frases, podemos encontrar un signo que indica la repetición total desde el inicio, graficado mediante dos puntos ubicados delante de la barra divisoria:



Mediante dos puntos ubicados delante de las barras verticales, se indica la repetición de sólo un fragmento de la pieza:



Un fragmento repetido puede terminar con una primera, y segunda parte indicadas en la música escrita con un 1 para la primera y un 2 para la segunda, como indica el siguiente dibujo:



En este caso se toca incluyendo la primera parte pero después de repetirla, al acercarse otra vez a esta parte primera, se omite, y se salta directamente a la segunda. Es frecuente encontrar, al final de una pieza, las letras "D. C." (Abreviatura de "DA CAPO") que quiere decir que vuelva a empezar al principio.

Se encuentran las letras "D. S." ("DAL SEGNO"), vuelve a repetir donde se vea este signo."



1.3. Indicadores de tono

Para establecer registro tonal se utilizan Llaves o claves, figuras que se ubican al inicio del pentagrama y que definen el rango tonal en el que se ubicarán los sonidos. Existen tres tipos de llaves o claves: de Sol, de Fa y de Do. Cada una de ellas, por lo que determinan musicalmente, se usan para diferentes instrumentos dependiendo del grado en el que éstos emiten sus sonidos. Así, la llave de Sol se utiliza más propiamente para instrumentos de registro alto, la de Do para sonidos medios y la de Fa, para instrumentos de sonido grave.

Estrictamente hablando, la música para la batería no necesita clave aunque, con frecuencia, se usa llave de Fa.

Llave de Sol:



do re mi fa SOL la si do

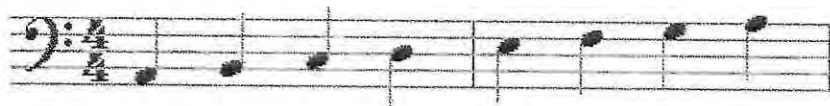
Se llama llave de sol porque en la línea que pasa la figura, indica la nota sol.

Llave de Do:



Se llama llave de DO porque justo en el medio del pentagrama marca la nota do.

Llave de Fa:



la si do re mi FA sol la

Se llama llave de fa, porque por donde indica el dibujo, esta justo en la nota fa.

Escritura americana:

Los norteamericanos designaron para cada nota una letra del abecedario, partiendo por A. Esto como forma de simplificar el lenguaje musical

A	B	C	D	E	F	G
La	si	do	re	mi	fa	sol

Aunque la mayoría de los instrumentos que componen una batería tienen un tono indefinido, es costumbre reservar ciertas líneas y ciertos espacios del

pentagrama para los más usados. (Las partituras comerciales bien editadas indicaran siempre con claridad qué instrumentos han de tocarse). En ingles es así:



Abreviaturas en ingles y sus correspondencias en español:

Esto equivale a la notación musical de la batería. Nosotros extraeremos sólo algunos términos necesarios como una analogía de este instrumento, para así, se le asigne al chin chin los términos necesarios.

S.D. snare drum= caja; B.D. bass drum = bombo; CYM; cymbal= cimballo o platillo; H.H., hi-hat = platos; T.= tom, etc.

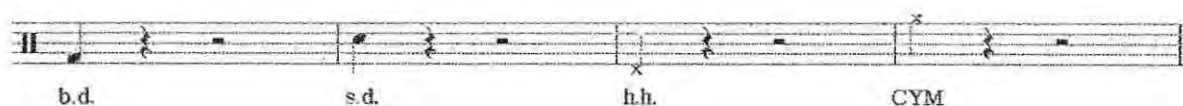
Estas abreviaturas son las que se ocupan para designar la escritura correspondiente a cada parte de la batería.

En este caso vamos a utilizar solo las abreviaturas de platillo(s) (CYM), de caja (S.D.) (esto equivale al lado izquierdo del bombo del chin chin), de bombo (B.D.) (lado derecho del bombo) y de HI-hat (H.h.) Esto, con respecto a la instrumentación que se requiere para interpretar el lenguaje del chinchín.

Nosotros, en este caso, omitiremos la escritura del HI hat cerrado, ya que no es muy frecuente en el uso del chin chin.

Vamos a ocupar una abreviatura para designar cuando el golpe sea entre el aro (parte en la cual va sujeto el parche) y el parche, ya sea de la caja o del bombo, y es la siguiente: Rim shot (R.S.). Este golpe se usa para dar más intensidad a la interpretación, y es siempre fuerte.

A continuación presentamos el esquema con los símbolos correspondientes, que van a ser utilizados para la interpretación del chin chin.



1.4 Signos Expresivos (Dinámica)

Entre los muchos matices que existen para interpretar la música expresivamente, los más comunes afectan al volumen, o sea, si ha de ser fuerte o suave. Esto se indica con las siguientes abreviaturas.

Pianissimo	(muy suave)	P.P.
Piano	(suave)	P
Mezzo piano	(medio suave)	M.P.
Mezzo forte	(medio fuerte)	M.F.
Forte	(fuerte)	F.
Fortissimo	(muy fuerte)	F.F.

Respetar estos signos expresivos (que son algunos, ya que la escritura moderna ha incorporado una serie de elementos expresivos a la interpretación) es esencial a la hora de interpretar una pieza musical.

El acento musical

El acento se usa principalmente para resaltar y/o acentuar una figura en particular de una pieza musical. Este le da más carácter y su expresividad es de una dinámica fuerte.

Su representación es la siguiente:



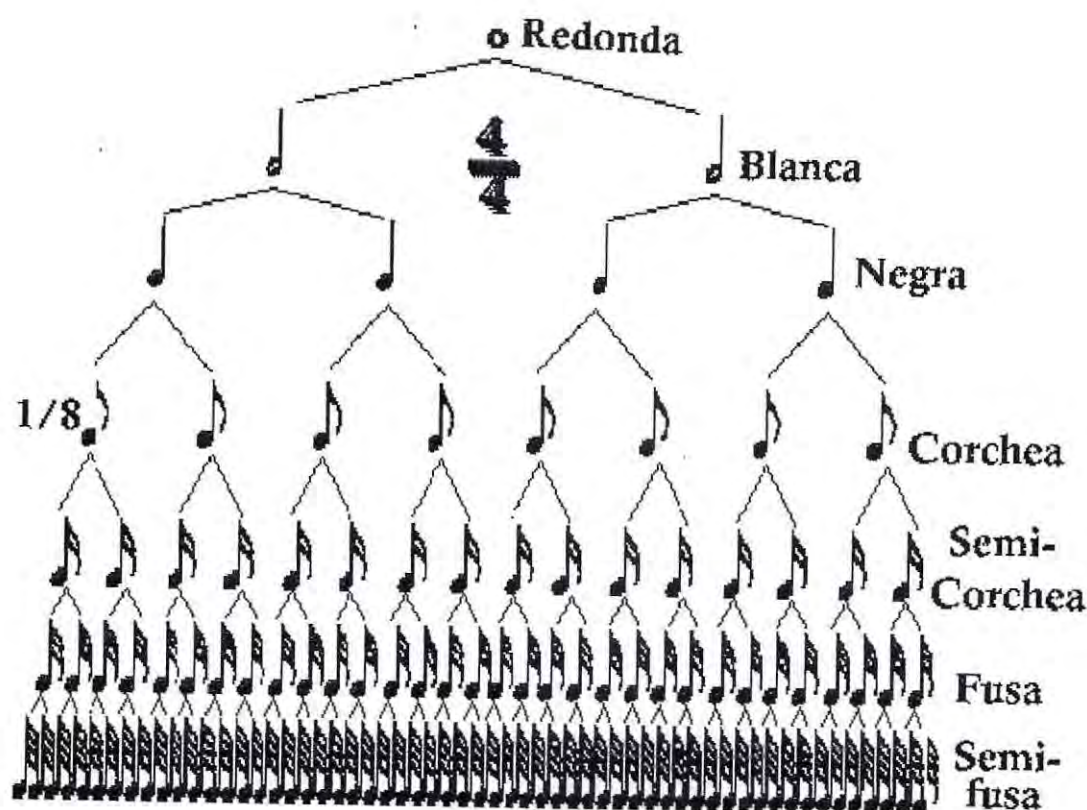
Ejemplo:

















1.5. Figuras musicales y sus respectivos silencios

Las figuras musicales son símbolos con los cuales se escribe la música. Éstos pueden ir ubicados tanto en los espacios como en las líneas. Cada figura tiene su correspondiente duración, altura y silencio. O sea, que la misma duración que se les da a las figuras es el mismo que para sus silencios.

La redonda se toma como una unidad o entero y esta vale cuatro tiempos, la blanca la mitad de la redonda o sea dos tiempos, la negra $\frac{1}{4}$ de la redonda y la mitad de la blanca, y así sucesivamente, la corchea $\frac{1}{8}$ de la redonda y la mitad de una negra, la semicorchea $\frac{1}{16}$ de la redonda y la mitad de una corchea etc.



- La redonda  que se toma como unidad
- La blanca  que dura la mitad de una redonda
- La negra  que dura la mitad de una blanca
- La corchea  que dura la mitad de una negra
- La semicorchea  que dura la mitad de una corchea
- La fusa  que dura la mitad de una semicorchea
- La semifusa  que dura la mitad de una fusa

- Silencio de Redonda 
- Silencio de Blanca 
- Silencio de Negra 
- Silencio de Corchea 
- Silencio de Semicorchea 
- Silencio de Fusa 
- Silencio de Semifusa 

1.6. Cifras indicadoras (signos del compás):

Numerador y denominador.

Inmediatamente después de la llave, en cualquier pieza, se encontrará, un signo de compás. Éstos son dos números que se colocan uno encima del otro como una fracción matemática con numerador (numero superior) y denominador (numero inferior).

El denominador indica en cuántas partes debe dividirse la figura de base (redonda), así, un compás con denominador 8, indica que la redonda (4 tiempos) debe dividirse en 8 partes iguales, dando como resultado una corchea (1/2 tiempo o 1/8 de redonda.)

El numerador indica cuántas de estas figuras resultantes debe llevar el compás. De esta manera si tenemos un compás de 6/8, la operación indica que la redonda se divida en 8 partes (corchea) y de éstas se deben usar 6 por compás. Del mismo modo, un compás de 4/4 indica que corresponden 4 negras por compás según la misma operatoria.

El compás de 4/4 se representa también con una C

NUMERADOR
DENOMINADOR

Cuatro tiempos
Cada tiempo 1/4 redonda = negra

Tres tiempos
Cada tiempo vale 1/4 de redonda = negra

Seis tiempos
Cada tiempo vale 1/8 de redonda = una corchea

Dos tiempos
Cada tiempo 1/2 redonda = una blanca

Compases simples y compuestos:

Se considera simple, un compás cuyos tiempos son binarios, y la figura que representa el tiempo, es una figura simple.

Compuestos, es el compás que sus tiempos son ternarios, o sea, divididos en tercios y la figura que representa el tiempo es con puntillo.

Compases simples mas usados y compuestos correspondientes.

Simple		Compuestos
2/4	—————	6/8
3/4	—————	9/8
4/4	—————	12/8
6/8	—————	
2/2	—————	6/4

Partes del compás:

Las fracciones o tiempos en que un compás esta dividido pueden ser: fuertes, débiles o semifuerte.

Compás de cuatro tiempos

Tiempo 1 = tiempo fuerte

Tiempo 2 = tiempo débil

Tiempo 3 = tiempo semifuerte

Tiempo 4 = tiempo débil

Compás de tres tiempos

Tiempo 1 = tiempo fuerte

Tiempo 2 = tiempo débil

Tiempo 3 = tiempo débil

Las partes o fracciones en que un tiempo esta dividido, se consideran fuerte (o tiempo a tierra) a la primera y débiles las demás.

La ligadura.

La ligadura se representa con una línea curva, que une dos o mas notas del mismo sonido, su función es sumar el valor de la figura que esta uniendo.



El punto

Si hay un punto inmediatamente después de una figura (o silencio), su duración aumenta en la mitad de su valor: Po ejemplo, una blanca con punto, tiene una duración de tres tiempos, o sea, la misma duración que tres negras.



El calderón

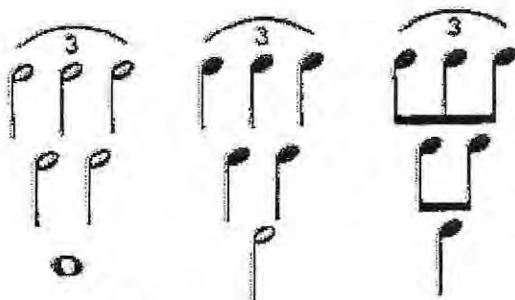
Éste, se usa para prolongar el valor de una figura y se ubica sobre la nota que se quiere prolongar. Sobre un silencio causara el mismo efecto.

Es un signo en forma de semicírculo y con un punto en su interior. Se coloca encima o debajo de alguna nota o silencio, y su efecto es interrumpir, la voluntad, o sea, la marcha de esta nota. Lo voluntario en la duración de este efecto hace que este signo aparezca con preferencia en la última nota de una obra.

Calderón: 

El tresillo

Recibe este nombre un grupo de notas con un signo 3 encima o debajo de él. El valor del grupo, sin tresillo, debe ser igual a tres figuras de igual duración, que por medio de este signo, pasa a valer solo dos figuras de la misma clase.



La apoyatura

Existen diversos tipos de apoyaturas o acciacaturas en la escritura musical. La apoyatura es para resaltar o atacar una figura en particular y es colocada justamente antes de la figura en la cual se quiere resaltar. El golpe es pegado a la figura.

Los siguientes ejemplos serán tocados con la misma mano. En los ejercicios que se mostraran mas adelante, las apoyaturas se irán alternando de mano. Vamos a empezar por la apoyatura simple.

Ejemplo:



Apoyatura doble

2. PARTES DEL INSTRUMENTO

El chin chin consta de 3 instrumentos: Bombo por el lado izquierdo ;(Este como dijimos antes, es mas agudo que el lado derecho y lo interpretamos como la caja de la batería), y también por el derecho (mas grave), Címbalos y Triángulo. Nosotros en las transcripciones posteriores solo ocuparemos dos de los tres instrumentos que conforman el chin chin, omitiendo el triangulo. A continuación se hablara de cada una de estas partes.

2.1. Bombo.

Historia del bombo. Hace ya más de cuatro mil años se usaban enormes tambores, llamados *tambores del templo*. El arte antiguo muestra en sus obras sobre Mesopotamia y sumeria, tambores que tenían casi la misma altura que el músico que los percutía. Según pasó el tiempo, empezaron aparecer bombos de sonido grave algo más pequeños, en especial en Turquía. Estos tambores eran similares, a los usados hoy por bandas y orquestas.

Hace unos 250 años se hizo muy popular un famoso tambor llamado el *tambor ingles largo*. Este instrumento consistía en un armazón cuyo fondo era mayor que el diámetro de los dos parches sujetos con cuerdas. En relación a su tamaño, producía un sonido notablemente profundo. Por lo general se ejecutaba golpeando un parche con una baqueta, y el otro, con un atadillo de ramas. Grandes músicos como hyden y Mozart utilizaron alguna vez este efecto en sus obras.

Los grupos de jazz y reggae primitivos hicieron popular un tipo de tambor de sonido grave que se llamó *tambor de gong*, que tenía un solo parche. Las Orquestas sinfónicas también usaron este tipo de tambor en su versión más grande, aunque en la actualidad la mayoría usa un bombo con dos parches tensados por medio de clavijas y que tiene un diámetro mínimo de 91 cm. Este bombo, de un profundo sonido resonante, se suele tocar con baquetas rematadas con fieltro y va apoyado en un soporte en tijeras.

En una orquesta, el que se usa con mayor frecuencia es el de dos parches con clavijas independientes para afinar, y de un diámetro aprox. de 91 ½ x 46 cms. de fondo. Los parches suelen ser de plástico, aunque también se pueden encontrar de pergamino o de badana. Este bombo va montado generalmente sobre un soporte ajustable de modo que el bombo se puede usar tanto en posición horizontal como vertical. Por medio de las clavijas se pueden afinar los parches con tonos diferentes pudiendo obtener una gama muy rica de sonidos dependiendo de la necesidad musical de la pieza de la orquesta.

El músico que toca el bombo en la orquesta usa varios tipos de baquetas, desde las muy suaves hasta las de dureza moderada. El redoble grave y continuo lo

obtiene dando golpes simples repetidamente, de la misma forma que se obtiene con los timbales.

Como este bombo produce una gran resonancia, se debe respetar la duración de las notas con verdadera precisión lo que se consigue con la técnica de cortar o amortiguar el sonido con la mano.

El bombo orquestal sirve para muchas funciones: además de marcar el ritmo, y reforzar el movimiento, da colorido a las composiciones musicales, a veces de forma destacada transformándose en un signo icónico acústico, como cuando sugiere un trueno en una tempestad, o un cañonazo como en la famosa obertura 1812 de Tchaikovski. En otros idiomas se denomina: Bass drum (inglés), Grosse caisse (francés); Grosse trommel (alemán): gran casa (italiano)

La desventaja del gran tambor de un solo parche (bombo que en su tiempo fue muy popular) consiste en que producía una nota ya afinada a una determinada altura.

2.2. Címbalos (Platillos).

Estos instrumentos han sido importantes desde hace tiempo en casi todos los países. Los chinos construyeron y usaron címbalos hace más de 5.000 años y en las ceremonias religiosas mencionadas en la Biblia hay numerosas referencias a ellos. Griegos y romanos del mundo clásico, usaban los címbalos para marcar el ritmo en sus danzas religiosas y otros ritos. Los fabricantes de címbalos eran personas especiales, con mucha habilidad en su trabajo; guardaban con gran recelo el secreto de sus aleaciones para la fabricación de estos metales. Incluso hoy en día éstas "recetas" son conocidas por muy pocas personas.

El címbalo de orquesta y otros tipos de címbalos tal como se usan actualmente se empezaron a fabricar en Turquía por un artesano al que apodaban "zildjian" (que quiere decir: el que hace címbalos). Miembros de esta familia continúan fabricando címbalos de alta calidad.

2.3. Tambor (tantán o caja)

Se da el nombre de *tantán* a muchos tipos de tambores, en especial a los que tuvieron sus orígenes en India o China. También reciben la misma denominación aquellos que, como muchos otros instrumentos de percusión, tuvieron una larga historia.

Los tambores chinos solían tener una forma abarrilada, con parches de pergaminos sujetos al armazón con clavos. En la música china, los tambores pequeños que se usan en el teatro son, todavía hoy, instrumentos importantes.

2. 4. El triangulo.

El triangulo es uno de los instrumentos de mano más usados. Su sonido no se puede sustituir, ya que ni el de campana ni el de címbalo producen un sonido satisfactoriamente similar. Su tono debe ser bastante alto y con una óptima resonancia metálica. Para ejecutarlo es necesario tener diferentes barras para poder obtener tanto sonidos suaves como fuertes. El triángulo se suele sostener sujeto a un soporte del cual pende, o bien al dedo mediante una anilla de cuerda o de tripa.

El metrónomo

El metrónomo se usa para medir la velocidad, en beet por compás, (tiempo por compás) por ejemplo, si decimos que una pulsación va hacer de 60 beet, es lo mismo que decir 60 golpes por minuto, o un golpe por segundo.

3. APRESTAMIENTO

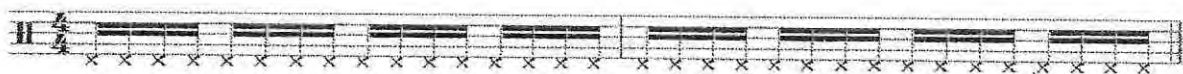
Los siguientes ejercicios son solo para la mano derecha, o sea, el lado del bombo que es mas grave y se puede interpretar como el bombo de batería. Percutir cada ejercicio varias veces y a un pulso moderado, empezar con negra 60 e ir acelerando hasta negra 90.

3. 1. Ejercicios introductorios



3. 2. Ejercicios de 6/8





3. 6. Ejercicio en 6/8



3. 7. Estudio de los derivados de la cuartina o derivados de la semi corchea.

Solo los figurados más usuales.

La cuenta más usual de la cuartina de semicorcheas es 1, 2, 3, 4.

1 2 3 4 1 2 3 4 etc....



Los siguientes ejercicios, y los que se explicarán posteriormente, pertenecen a la familia de las semicorcheas o cuartinas.

Estos ejercicios son los derivados de la cuartina y se aplican a cada una de las manos por separadas y luego al pie.

Empezaremos con la galopa, en el cual se golpean los tiempos 1, 3, 4 de la cuartina de semicorchea. En el caso de la galopa, se omite el golpe 2.

1 3 4 1 3 4 etc...



Ejercicio de la galopa inversa.

En este figurado se golpean los tiempos 1, 2,3, de la cuartina. Se omite el golpe 4.

1 2 3 1 2 3 etc...



Ejercicio de la sincopa.

Aplicar los ejercicios para ambas manos por separadas, primero la derecha y luego la izquierda, y después aplicar al pie. Aquí los tiempos que se golpean son el 1, 2, 4.

1 2 4 1 2 4 etc...



El siguiente figurado, representa al saltillo. En este se percuten los tiempos 1, 4 de la cuartina

1 4 1 4 etc...



Ejercicio del figurado de saltillo inverso. Acá se tocan 1 ,2.

1 2 1 2 etc...



3. 8. Derivados de la cuartina, inhibidos, o con silencios.

El primero es galopa inhibida, o sea se tocan el 3,4 respectivamente de la cuartina.



El segundo estudio es de la sincopa inhibida, en el cual se omite el golpe, 1. Acá se percuten los golpes 2, 4.



Estudio de 6 x 8.

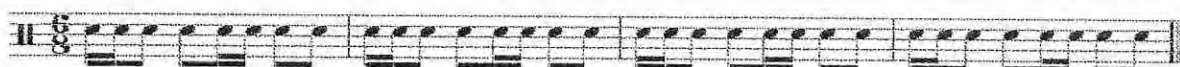
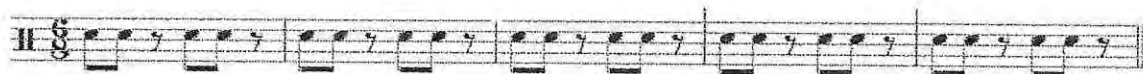
Acá en esta métrica, se puede contar los tiempos de dos formas, 1, 2, 3, 4, 5, 6 o 1, 2, 3, 1, 2,3. Nosotros utilizaremos 1, 2, 3, 1, 2,3. (La cuenta representa el figurado utilizado por el 6x8: las corcheas.

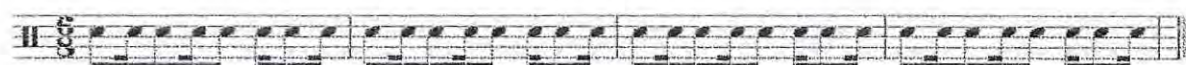
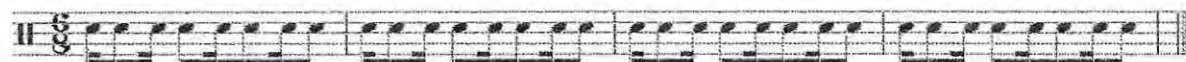
1 2 3 1 2 3



En la sección de más adelante encontraremos los derivados de la Sixtina de corcheas en la cual, las corcheas se dividen en semicorcheas y la cuenta es 1y 2y 3y 1y 2y 3y.... etc.

1 y 2 y 3 y 1 y 2 y 3 y





3. 9. Ejercicios de disociación. (Sólo de manos).





3. 12. Ejercicios de disociación, alternando el pie y las manos.

Primero, mano derecha con pie.



3. 13. Ejercicios alternados



4. PARTONES RITMICOS

Pulso: negra = 190 a 210

4. 1. Valse



Variación 1



4. 2. Jota

Pulso: negra con punto = 78 a 90



4. 3. Tango

Pulso: negra = 127 a 135



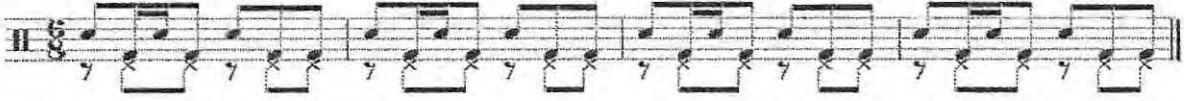
3. 4. Pasodoble

Pulso: negra = 120 a 130



4. 5. Cueca

Pulso: negra con punto de 74 a 86



4. 6. Fox-trot

Pulso: negra 90 a 110



5. TRANSCRIPCIÓN DE DIFERENTES RITMOS

5. 1. Valse

Al.waltzer; Fr. Valse/. Baile en tiempo triple moderado, que tuvo sus orígenes a fines del siglo XVIII, como modificación del "ländler". Los valeses de Beethoven aun se asemejan a los anteriores ländler o Deutsche Tanz, lo mismo que hasta cierto grado, los numerosos valeses de Schubert. "Aufforderungzum Tanz (invitación al baile, de Weber) es el primer ejemplo del ritmo característico del acompañamiento correspondiente al vals.

Posteriormente, entre los compositores notables de valeses, figuraron Chopin. Johann Strauss (padre e hijo), Brahms (liebeslieder), Richard Strauss (en der. Rosenkavalier) y Ravel (valeses nobles et sentimentales; también la valse para orquesta).

El valse esta conformado por 58- 60 compases.



Variación 1



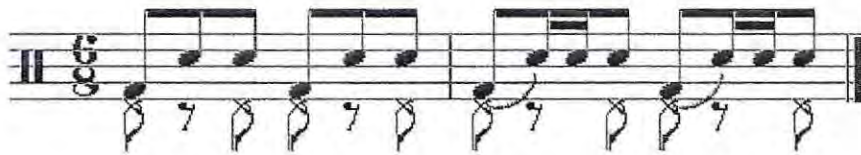
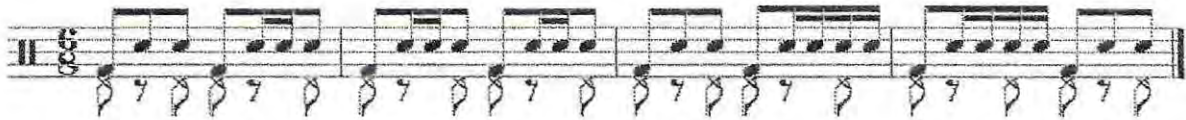
Variación 2



Jota

Baile de Aragón (en el noreste de España) en tiempo rápido triple, ejecutado por una o más parejas y acompañados de castañuelas. Una de las melodías mas populares de la jota la empleó Liszt en su *Rhapsodie Espagnole* num. . 16 (folies d'espagne et jota aragonesa). Otros ejemplos de la jota se encuentran en el Sombrero de tres picos de De Falla y en composiciones de Saint – Saëns y de Albeniz.

La jota esta conformada por 33 a 35 compases.



Tango

Baile urbano moderno, de Argentina, realizado por parejas, que adoptó sus rasgos característicos en la primera década del siglo XX, en Buenos Aires. Antes fue una forma híbrida, que combinaba elementos del tango andaluz, la * habanera y la milonga. Tiene por base moldes sincopados, dentro del tiempo de 2/4.

El tango está conformado por 128 – 132 compases.

The image displays a musical score for a piece in 2/4 time, consisting of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style characteristic of early 20th-century Argentine tango, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Measure numbers 8, 15, and 20 are indicated on the left side of the staves. A section labeled 'B' is marked above the third staff. The notation includes various rhythmic patterns and rests, typical of the genre's syncopated feel.

Cueca

Danza nacional de Chile, que además es muy popular en las provincias andinas de Argentina y Bolivia. Fuera de Chile, se la conoce también como "Chilena". La Zamacueca, (antes Zambaclueca; la primera palabra procede del Bantú y significa baile; la otra es voz que se aplica a las aves hembras, y el todo, según autoridades que cita Pablo Garrido, "definiría un baile donde la hembra defiende su apostura frente al macho") o Cueca, no obedece, ni en texto ni en música, a formas fijas; el texto consta de generalmente, de una cuarteta octosilábica, seguida por una seguidilla. Su ritmo característico es de 6/8.

1 Cuarteta o Copla: Cuatro versos octosílabos con rima par.

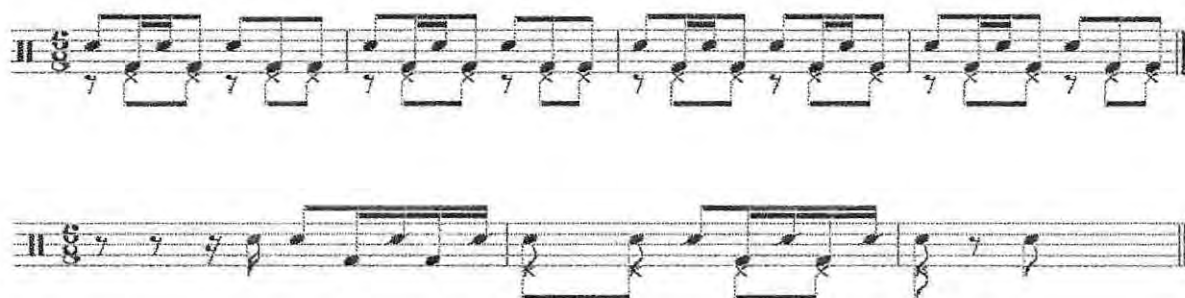
2 Seguidilla: Siete versos hepta y pentasílabos, con el cuarto repetido, lo que da un total de ocho.

3 Remate: Dos versos con rima consonante. El primero heptasílabo y el segundo pentasílabo.

Un pie de Cueca dura entre 44 y 56 compases, dependiendo de las repeticiones de cada variante. Se basa en el metro de 6/8, aunque también aparece el de 3/4 y la alternancia de ambos.

La velocidad metronómica es aproximadamente de negra con punto = 74 a 86. Los esquemas rítmicos generalmente se basan en frases binarias con un claro contenido antecedente - consecuente, utilizando formas tanto crúsicas como anacrúsicas, esto es, pudiendo partir la frase tanto en el alzar, como en el dar.

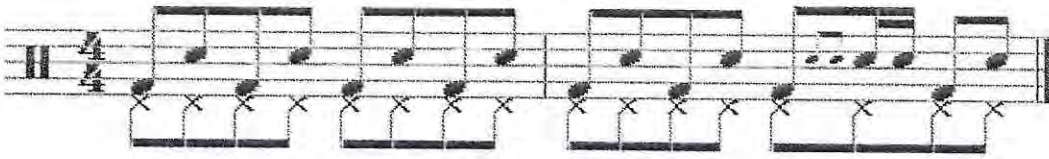
Variación numero 1.



Fox-trot

Danza de origen negro que se hizo popular de 1913 en adelante y se difundió por el mundo. Su música es una especie de Ragtime, en ritmo de marcha lenta o rápida. Engendró algunas variantes como el Charleston y el Black Bottom y entonces la palabra Fox-trot tendió a convertirse en una especie de término genérico. El Fox-trot lento se parece al Blue.

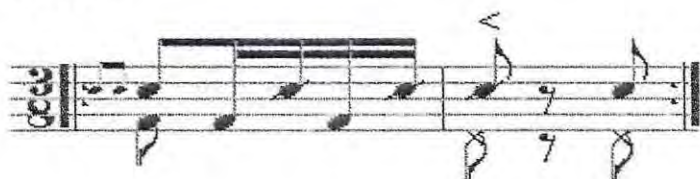
El fox trot esta conformado por 30 a 35 compases.



6. BREAKS (cortes)

La mayoría de los breaks que son mostrados en este trabajo van al principio o al final de los temas .exceptuando uno que va al final de una sección o al final de un periodo, y que en este caso sería el vals.

Cueca:



Fox-trot:



Variante:



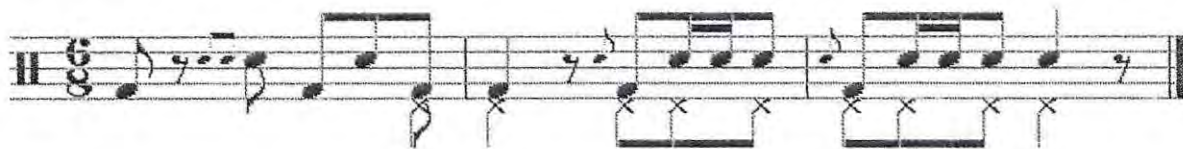
Tango:



Paso doble:



Jota:



Valse:



Variante:



CONCLUSIONES

Tras el recorrido investigativo que hemos desarrollado para esta tesis, hemos podido extraer múltiples conclusiones básicamente agrupadas en dos tipos: las técnicas, y las transversales.

Trascribir patrones rítmicos propios de la ejecución del chin chin no ha sido tarea fácil y hemos podido establecer que la figura musical más predominante es la corchea. Esto no es accidental, ya que la duración de sonidos emitidos por el chin chin no permite en primer orden el uso de figuras de más de un tiempo de extensión. En segundo lugar, el pulso de la mayoría de estos patrones está dado por el movimiento del tirapié que se mueve *corcheamente* al ritmo de la danza de sus ejecutantes.

Por otra parte, es significativo el uso de apoyaturas en la mayoría de las formas del chinchín. Estos recursos poseen una función netamente ornamental que el chinchinero administra a su juicio e improvisación para complementar y embellecer su ejecución.

Desde el punto de vista del proceso de transmisión de la cultura del chin chin. Hemos podido establecer que esta manifestación artística mantiene la transmisión oral como forma básica de trascendencia al igual que las más profundas y antiguas creaciones folklóricas. Hay entonces una responsabilidad radical en la ligazón generacional sin la cual este como otros artes está condenado a la extinción.

Los chinchineros sienten orgullo de su arte y de su instrumento. El chinchin, a su vez pierde terreno paulatinamente en el patrimonio nacional, mientras que en el concierto internacional de rescate de valores culturales es precisamente el público extranjero quien mejor ha valorado movimientos como éste y otros. En ese sentido uno de los objetivos originales de esta tesis que dice relación con el aporte a la continuidad y al rescate del chin chin lo sentimos plenamente cumplido, a pesar de que el ámbito de la luthería del chin chin no fue explorada profundamente en esta investigación, por no formar parte del objetivo principal. Otro tal vez, o nosotros mismos, esperanzadoramente podremos terminar esa tarea pendiente, en investigaciones futuras.

Podemos ir en rescate de aquello que nos pertenece. Podemos dedicar tiempo a saber qué somos y a dónde pertenecemos. Podemos intentar rescatar lo que nos pertenece ya que no sólo ese hecho constituye una actividad artística en sí misma, sino que además resulta válida, histórica y necesaria para nuestro acontecer y para nuestro mañana. Ese recorrido, aun sigue valiendo la pena, aún sigue siendo necesario aunque exiguo, y fortalecerá indudablemente el mantenimiento de nuestras raíces para poder entender lo que somos y aquello en lo que podemos llegar a convertirnos.

GLOSARIO.

Baquetas: trozo de madera que se usa para percutir diferentes instrumentos, como por ejemplo una batería.

Varillas: Especie de baquetas que son usadas para ejecutar el chin chin, Generalmente son de mimbre o membrillo.

Batería: Set compacto de percusión que consta de cinco tambores actualmente y cuatro platillos.

Chin Chin: Instrumento típico chileno que consta de un bombo y platillos.

Chinchinero: Personaje típico chileno que ejecuta el chinchín.

Hi hat: platillos que forman parte del set de batería, que consta de dos platillos uno encima del otro, el superior es mas delgado y el inferior mas delgado. Estos van montados en un atril.

Hombre orquesta: Persona que toca múltiples instrumentos a la vez.

Idiófono: instrumento musical, en el cual todo el cuerpo vibra, y produce sonido

Membráfono: instrumento musical en el cual la vibración se produce de una membrana tensa o a través de un parche.

Organillo: Instrumento alemán que funciona a través de un rodillo y es colocado en un cilindro de viento y, es activado por medio de una manivela que ejecuta el organillero.

Organillero: Persona que activa la manivela del organillo.

Parches: Capa de plástico de diferentes diámetros que va puesto en una superficie de madera o metálica (ejemplo: tambor y bombo). Antiguamente el parche era de cuero.

Tira pié: Cordel que va desde los platillos en el chinchin hasta los pies del chinchinero.



BIBLIOGRAFÍA.

Don Michael Randel, "Diccionario Harvard de Música." Editorial Diana

Percy A. Sholes, "Diccionario Oxford de la música "(1984).

Hernández, Roberto. Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos, Honorable Junta de Vecinos de Valparaíso. 1928.

Leiva, Eduardo. Organilleros y Chin chineros. Catastro y recuento de su presencia en la cultura urbana. Manuscrito. Departamento de Cultura, I. Municipalidad. 1997

Palmiero, Tiziana. "Análisis semiótico del 'Chin chinero' " en Actas de las IX Jornadas Argentina de Musicología, Mendoza, 25-28 Agosto de 1994. 1998.

How to play drums, editorial EDAF, S.A

Ruiz Zamora, Agustín; "Organilleros chilenos: memorias de un patrimonio urbano" (2002). Ensayo.

Donoso José, "Música condenada a morir", en Ercilla, 28 noviembre Santiago de Chile 1962

Apuntes personales del alumno.

Webgrafia

www.chinchineros.scd.cl/
www.chinchineros.cl/
www.chinchineros.cl/hacemos.htm
www.chile.com/tpl/articulo/detalle/ver.tpl?cod_articulo=10860
lacitrola.valparaisotv.com/entrevistachinchinero.html
www.josemanuelrebollo.cl/?p=216
www.es.wikipedia.org/wiki/Chinchinero
www.universia.cl/portada/actualidad/noticia_actualidad.jsp?noticia=131058
www.4a.cl/diario/2003/03/30/30.28.4a.CRO.ORGANILLOS.html
www.4a.cl/diario/2006/09/09/09.02.4a.CRO.CHINCHINERO.html
www.laopinon.cl/admin/render/noticia/13305
www.emol.com/noticias/magazine/detalle/detallenoticias.asp?idnoticia=297712
www.elmorrocotudo.cl/admin/render/noticia/7548
www.publimetro.cl/content/view/150205/Cumbre_de_organilleros_y_chinchineros.html
www.nuestro.cl/biblioteca/textos/pregon11.pdf
www.chile.com/tpl/articulo/detalle/ver.tpl?cod_articulo=98419
www.noticias.infoera.cl/8751/Cumbre-de-organilleros-y-chinchineros/
www.lacitrola.valparaisotv.com/chinchinero.html
www.soloteatro.cl/chinchin.html
www.quepasa.cl/medio/articulo/0,0,38035857_0_228945302,00.html
www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras?portal=0&Ref=4099&audio=41
www.chileanheritage.cl/stories/recovery/textilesatacamenos.htm
www.chinchinero.tripod.com/
www.cbnla.com/index.php?option=com_content&task=view&id=570&Itemid=59
www.freesound.org/tagsViewSingle.php?id=12619
www.diarioaustral.cl/prontus4_noticias/antialone.html?page=http://www.diarioaustral.cl/prontus4_noticias/site/artic/20041004/pags/20041003235950.html
www.laopinon.cl/admin/render/noticia/11145
www.gitambo.blogspot.com/2007/03/chinchineros-una-arista-innegable.html
www.zona.cl/autor/archivo_autor.asp?IdAutor=%7BB255993C-5DFF-4556-AF6F-5B629506A290%7D&IdNoticia=%7BD1E11653-9725-4165-9B3B-28EDD467CAF8%7D
www.lanacion.cl/prontus_noticias_v2/site/artic/20080608/pags/20080608183422.html
www.cbnla.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=570
www.lacuarta.cl/contenido/63_11082_9.shtml
www.cbnhttp://talcaenfrecuenciadigital.blogspot.com/2007/11/los-chinchineros_19.html
www.consejodelacultura.cl/centex_/index.php?page=seccion&seccion=731
www.chiloeweb.com/Datos/Noticias/Noticias.asp?No_Id=2002275001