



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Música

Elaboración de arreglos corales de la “Saya Afroboliviana” de los Yungas de Bolivia para coro mixto: Propuesta metodológica para su aprendizaje e interpretación

Que para obtener el título de
Licenciado en Educación Musical

PRESENTA

Julio Cesar Soliz Antezana

ASESORES

Examen Teórico

Berenice Guadalupe Caro Cocotle

Examen Práctico

Ana Patricia Carbajal Córdova

FaM
U N A M

Ciudad Universitaria, CDMX, noviembre 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

JURADO ASIGNADO:

PRESIDENTE: Patricia Martínez Valencia

SECRETARIO: Margarita Muñoz Rubio

VOCAL: Lizette Alegre Gonzalez

1.º SUPLENTE: Ana Patricia Carbajal Córdoba

2.º SUPLENTE: Francisco Zuñiga Olmos

SITIO DONDE SE DESARROLLÓ EL TEMA:

El trabajo de investigación de campo fue realizado en las comunidades de Nogalani y Calacala, NorYungas, La Paz, Bolivia, además de la ciudad de Quillacollo, Cochabamba, Bolivia.

El desarrollo del examen práctico se realizó en los siguientes lugares: Facultad de Música e Instituto de Geología de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Escuela de Música Vida y Movimiento (Ollin Yoliztli).

AGRADECIMIENTOS ACADÉMICOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México por darme mi formación profesional a través de la Facultad de Música.

A las comunidades de Cala Cala y Nogalani, La Paz, Bolivia, quienes hicieron posible el desarrollo de la investigación de campo, en especial a Valentín Torrez y Felicidad, Denis y Martín Miguel Ballivián.

A la organización de afrodescendientes “Saya Afro-Mauchi” en Cochabamba, quienes permitieron ahondar en la investigación de campo, en especial a Rudy Zalles Arrascaita, por su apoyo al facilitar el material durante la investigación de campo.

A los coralistas del Coro Voces de la Tierra del Instituto de Geología quienes apoyaron para el desarrollo del examen práctico.

Al ensamble vocal e instrumental Lljatawasi, quienes apoyaron arduamente en el trabajo vocal necesario para el examen práctico.

A la Dra. Elisabeth Solleiro Rebolledo y al Lic. Jesús Aceves Romero, miembros del Instituto de Geología, quienes apoyaron en la gestión de los materiales, lugares de ensayo y difusión, necesarios para el desarrollo de este proyecto.

Al programa coral universitario, a través del cual se recibió apoyo vocal útil en el desarrollo de las actividades del Coro Voces de la Tierra.

A los percusionistas Irving, Alexis y Brenda, quienes apoyaron para el desarrollo de la estructura rítmica del examen práctico.

A Elsa, Nancy y Nery por su apoyo en la dirección escénica del examen práctico y por su participación como coralistas.

A todos los profesores de la carrera que han contribuido con su conocimiento y experiencia a mi formación.

DEDICATORIAS

A Dios, a mi familia, a Daniel y toda la familia mexicana por ser un soporte durante esta etapa maravillosa de aprendizaje y descubrimiento de mí mismo...

INDICE

INDICE.....	5
ÍNDICE DE FIGURAS	8
Introducción.....	10
Antecedentes de la investigación	14
Rumbo a una pregunta e hipótesis	15
Objetivos.....	16
Importancia y justificación	17
Capítulo 1 Aproximaciones al contexto histórico, musical y el ritualismo de la Saya Afroboliviana.....	19
1.1 Contexto histórico de la Saya afroboliviana	20
1.2 El surgimiento de la Saya como medio de expresión.	22
1.3 Instrumentos de la Saya Afroboliviana.....	26
1.4 La espiritualidad afroboliviana a través de los tambores.	32
Capítulo 2 La Saya afroboliviana como medio de expresión.....	39
2.1 El movimiento corporal y la danza	40
2.2 La Saya comunitaria en la actualidad.	42
2.2.1 En los Yungas.....	43
2.2.2 En principales ciudades de Bolivia (Cochabamba)	44
2.3 El uso de la lengua criolla afroboliviana.	45
2.4 Las canciones y coplas en la Saya.	47
Capítulo 3 Fundamentos teóricos para la elaboración de arreglos corales con elementos folklóricos: Saya afroboliviana.....	57
3.1 Música folklórica	58
3.2 Criterios teóricos para la elaboración de arreglos corales.	59
3.2.1 Criterios melódicos.....	60
3.2.2 La repetición, característica formal del diseño y estructura en la música africana	60
3.2.3 Relación entre la música vocal e instrumental de la música africana	63
3.2.4 Estructura de las melodías en la música africana	64

3.2.5	Criterios Rítmicos.....	71
3.3	Análisis estructural de la Saya Afroboliviana.....	72
3.3.2	Llamado de Saya (Introducción)	74
3.3.3	Copla (Verso del solista)	74
3.3.4	Estribillo (Respuesta del coro)	74
3.3.5	Cierre (Coda).....	75
3.4	Instrumentación Saya afroboliviana	76
3.4.2	Introducción (Llamados)	76
3.4.3	Las coplas	78
3.4.4	Los estribillos	79
3.5	Análisis melódico, armónico y rítmico de la Saya afroboliviana	79
3.5.2	Análisis melódico	79
3.5.3	Análisis armónico.....	82
3.5.4	Análisis rítmico	84
3.5.4	El Ritmo de Saya	87
3.5.	Proceso de construcción de arreglos corales en la Saya afroboliviana: Características musicales	89
3.5.1	Llamados de Saya.....	90
3.5.2	Interludios Corales.....	90
3.5.3	Coplas	93
3.5.4	Estribillos.....	95
3.5.5	Zemba	97
3.5.6	La Saya fuera de los Yungas	100
Capítulo 4 Propuesta metodológica para el aprendizaje y la interpretación de la Saya afroboliviana en el ámbito coral.		101
4.1	Descripción del Proceso de Enseñanza – Aprendizaje de la Saya Afroboliviana en los Yungas de Bolivia.....	102
4.1.1	Aprendizaje colaborativo.....	102
4.1.2	La socialización de saberes en la Saya afroboliviana y el aprendizaje significativo.....	103
4.1.3	Transmisión oral de conocimiento y la tradición oral africana	105
4.2	Metodología.....	107

4.2.1	Contextualización de la Saya Afroboliviana	107
4.2.2	Recursos técnicos vocales utilizados para la interpretación de la Saya	108
4.2.3	Recursos interpretativos para considerar al abordar la Saya afroboliviana..	112
4.2.3.1	Características musicales de la Saya afroboliviana	112
4.3	Descripción del trabajo	120
	Conclusiones.....	126
	Recomendaciones	123
	Referencias	169
	Anexo I Entrevista a Valentín Torrez, integrante de la comunidad afroboliviana en Cala- Cala, Nogalani, Coripata-Nor Yungas- La Paz-Bolivia	128
	ANEXO II Programa de Examen Práctico	135
	ANEXO III Libreto de Examen Práctico de Saya Afroboliviana	138
	ANEXO IV Transcripciones originales de Sayas y Llamados.....	147
	ANEXO V Arreglos corales de Saya afroboliviana desarrollados para el programa del Examen Práctico.	157

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Migraciones Internas en el tiempo de la hacienda	25
Figura 2 Instrumentos de la Saya Afroboliviana.....	28
Figura 3 Festividades Afrobolivianas	34
Figura 4 Mapa de la ubicación de las principales comunidades afrobolivianas.....	43
Figura 5 Safari Ya Bamba' Tradicional de Kenia, arreglo de Arthur Kemoli	61
Figura 6 'Shosholoza' Tradicional de Zimbabue	63
Figura 7 Variedad de Afinaciones de tetracordios	66
Figura 8 Escalas Pentatónicas	68
Figura 9 Escalas Hexatónicas no-equidistantes	68
Figura 10 'Lama': Lament, Tutsi Congo	69
Figura 11 Escala hexatónica no-equidistante de Re.....	69
Figura 12 Saya "Padre Jesucristo"	70
Figura 13 Escala pentatónica anhemitónica de Sol.	71
Figura 14 Ejemplo del inicio del primer llamado de Saya.	76
Figura 15 Ejemplo del inicio del segundo llamado de Saya.	77
Figura 16 Ejemplo del inicio del tercer llamado de Saya.....	78
Figura 17 Coplas de la Saya afroboliviana pertenecientes al modo mixolidio.	80
Figura 18 Escala modal de Fa mixolidio.....	80
Figura 19 Escala modal de Si bemol mixolidio.	81
Figura 20 Estribillo "Bailando Saya", segundo cuadro afroboliviano	81
Figura 21 Escala pentatónica de Fa.....	81
Figura 22 Armonía vocal aproximada transcrita del segundo llamado de Saya	83
Figura 23 Motivos rítmicos del Tambor Mayor.....	85
Figura 24 . Motivos rítmicos del Tambor Menor y Gangingo (Véase Figura 2)	85
Figura 25 Motivos rítmicos de la Guancha	86
Figura 26 Motivo rítmico del Cascabel.....	87
Figura 27 Ritmo de Saya.....	88
Figura 28 Remates dentro del ritmo de Saya	89
Figura 29 Interludio Coral del segundo cuadro afroboliviano	91
Figura 30 Interludio coral transitorio del primer cuadro afroboliviano	92
Figura 31 Armonización del interludio al estilo de un coral.....	93
Figura 32 Copla a dueto del tercer cuadro afroboliviano	94
Figura 33 Armonización del estribillo a cuatro voces.....	95

Figura 34 Armonización del estribillo a cuatro voces más solista soprano	96
Figura 35 Armonización del estribillo a cinco voces con variaciones rítmicas	96
Figura 36 Armonización del estribillo a dos voces	97
Figura 37 Armonización de la zemba a cuatro voces.....	98
Figura 38 Texturas polifónicas utilizadas en la zemba	99
Figura 39 Senos Paranasales	111
Figura 40 Armonía a 5 voces de la Saya "Si yo fuera presidente"	114
Figura 41 Figura de Bastón utilizada en el marcaje en la dirección.....	119

Introducción

La presencia africana alrededor de todas las culturas del mundo es sin duda un hecho que impactó de gran manera a dichas culturas, especialmente al continente americano, aunque esta población africana ha sido oprimida a lo largo de la historia.

Por ejemplo, en el caso de Bolivia y Perú, los primeros esclavos africanos que llegaron tuvieron que recorrer sinuosas rutas que duraban hasta un año y medio como mínimo, además de esto se encontraban alojados en estrechos sumideros de buques pequeños y sucios, para llegar a lugares de trabajos forzosos o muchas veces en espacios de muerte. (Romero, 1994, pág. 104). A pesar de estas condiciones de vida, la riqueza cultural de esta población ha prevalecido ante toda adversidad y hasta la actualidad su influencia cultural está presente alrededor del mundo.

Generalmente en las culturas, las formas de expresión (música, danza) son un elemento importante e intrínseco para su identidad como población, en especial, las expresiones musicales y dancísticas, tal es el caso de las diversas sociedades derivadas de África que se asentaron en casi todo el mundo, pero especialmente en las tres Américas; su influencia (tanto en la cultura, música, etc.) en el nuevo mundo es un hecho innegable, y así lo demuestra Martín Miguel Ballivián (afrodescendiente de la región de los Yungas de Bolivia) en su trabajo de tesis de maestría:

“Nuestros ancestros trajeron consigo un mosaico cultural que hace que las tres Américas (Norte, centro y Sur) tengan hoy un toque africano como el tocado de los tambores en las distintas fiestas que le da sentido a la existencia. Desde la colonia hasta nuestros días, el aporte cultural, social y político nuestro es importante; desde aquellos que construyeron grandes edificaciones como la Casa Blanca en EE. UU, los palacios de gobiernos en Bolivia y Ecuador, el trabajo especializado de los herreros en el Cerro Rico de Potosí que acuñaron las monedas de plata, los aportes a las artes hasta los ejemplos de humanismo y activismo en la sociedad como Franciscote, Martin Luther King y otros (as). Son algunos de los elementos que nuestro pueblo, influenciado por los dioses y diosas, hicimos de los territorios de la diáspora americana un espacio de luchas y de alegrías.” (Ballivian M. M., 2012, pág. 2)

La presencia y cultura africana es lo que enriquece y diversifica el pensamiento de distintas sociedades, creando así formas de expresión llenas de alegría, riqueza cultural, valores y nuevas formas de pensamiento, resultando de estas expresiones una identidad cultural de la sociedad en las que sus miembros se ven reflejados en ellas.

En el caso particular de Bolivia, podemos observar que la presencia africana se asentó principalmente en dos departamentos del país, debido a que los conquistadores españoles llevaron consigo a esclavos africanos a vivir en situaciones forzosas, el primero de ellos fue el departamento de Potosí, por la necesidad que tenían los españoles de sustraer minerales como la plata y el cobre en el “Cerro Rico de Potosí”.¹ Las condiciones climáticas de esta ciudad no favorecían a los esclavos africanos, puesto que esta región donde laboraban está ubicada a 3900 m.s.n.m., y posee un clima frígido y hostil. Estas condiciones climáticas y el exceso de trabajo ocasionaban que los esclavos simplemente se debilitaran y una gran parte de ellos murieran. (Klein, Historia general de Bolivia, 1987)

Los africanos buscaron estrategias de resistencia, y por ende encontraron una región adecuada para sobrevivir: la región de los Yungas de Bolivia,² la cual se asemeja en cierta manera a sus condiciones climáticas y geográficas de África. Así fue como se fueron adaptando al lugar y a nuevas costumbres, modificando también su forma de vida y sus costumbres.

Si bien la influencia africana ha sido lo bastante fuerte para lograr una fusión con las diferentes culturas latinoamericanas, no obstante, solo algunas culturas han manifestado dicha fusión de culturas y han sabido dar el debido reconocimiento a éstas, como es el caso de Brasil, Cuba, Colombia, por mencionar algunas. Por otro lado, en muchos otros países latinoamericanos, no se ha dado el debido reconocimiento a esta cultura afrodescendiente, como es el caso de Bolivia, que recientemente este pueblo afroboliviano va saliendo a la luz desde hace poco tiempo (a comienzos de la década de los años 90). En el caso particular de Bolivia, recién se empieza a revalorizar a esta cultura, por lo que hay mucho todavía por investigar y estudiar. Así lo confirma Lisocka-Jaegermann Bogumila en la revista del Cesla:

“En el caso de Bolivia, la movilización de la comunidad afro y su reconocimiento oficial son recientes. El reconocimiento de la presencia de los afrobolivianos como parte de la nación se dio en la última constitución del febrero de 2007, que en el capítulo 1, artículo 3, establece que:

¹ Cerro perteneciente al departamento de Potosí – Bolivia, característico por su abundante riqueza en oro y plata, que durante la época de la colonia fue explotado por los esclavos africanos.

² Es una región de Bolivia ubicada al noreste del departamento de La Paz, se caracteriza por ser una zona húmeda, con neblina constantes, precipitaciones y exuberante vegetación, se sitúan en la bajada de la cordillera oriental de los Andes hacia la cuenca amazónica con una altura que varía entre los 600 y los 2.500 metros sobre el nivel del mar.

El pueblo boliviano está conformado por la totalidad de las bolivianas y los bolivianos pertenecientes a las áreas urbanas de diferentes clases sociales, a las naciones y pueblos indígenas, originarios, campesinos y a las comunidades interculturales y afrobolivianas”. (Lisocka-Jaegermann, Los Afrodescendientes en los países andinos. El caso de Bolivia, 2010)

Como se puede apreciar en la última cita, recientemente en el año 2007 los afrobolivianos son reconocidos como tales. Toda esta invisibilidad del pueblo afroboliviano, ha desvalorizado las costumbres, la forma de vida de esta población, y por lo mismo, esta situación se ve reflejada en la educación que a lo largo de la historia no se ha brindado equitativamente como al resto del país, debido a la inercia racista de la cultura capitalista en el país.

La comunidad afroboliviana en la región de los Yungas de Bolivia, tienen como principal forma de expresión a la *Saya*, para poder entender en algunas líneas breves, una buena definición es la siguiente:

“La *Saya* es percusión, es tambor, es poesía declamada por todos los participantes y con coplas de solistas; es baile cadencioso y sobrio, con licencias mayores para el capataz. En su letra se refleja el amor por el paisaje, la protesta social, la religión, los sentimientos, el diario vivir y hechos milagrosos. Este ritmo, esta danza, esta forma de comunicación, no tiene equivalente en el mundo andino, es lo más propiamente afro, por eso es su símbolo más fuerte, su mayor instrumento de comunicación; resulta el mejor medio para transmitir mensajes, y que éstos sean escuchados por otros.” (Medina, 2004, pág. 123).

Esta es la principal forma de expresión de los afrobolivianos, la *Saya*, es una forma de comunicación y expresión de identidad cultural de esta región de Bolivia, la cual tiene como principales elementos, los tambores y la voz humana, con los cuales los afrobolivianos se pueden expresar libremente.

Los tambores, en general para los afrodescendientes tienen mucho significado. Cuando los africanos fueron arrebatados de su tierra natal, fueron dispersados por toda América, sin importar las comunidades, las familias, la región geográfica, etc., al tener los africanos diversas lenguas, estratégicamente los españoles los separaron para crear confusión y evitar alguna revolución. Dada esta circunstancia, cuando los africanos llegaron a América, la única manera de comunicarse entre ellos eran los tambores, y también la única manera de no olvidar de dónde venían y quienes eran.

En cuanto a la *Saya* como la herencia africana para los afrodescendientes que se asentaron en Bolivia ha sido una tradición que se ha seguido manteniéndose hasta nuestros

días, y el movimiento corporal para esta expresión es de vital importancia, ya que estos movimientos corporales se desprenden del ritmo natural que salen de los tambores fabricados de troncos que nos ha dado la naturaleza. Es decir, el pulso natural que todos nosotros tenemos está conectado con la tierra, con los instrumentos, con nuestro cuerpo y con nuestra mente. Por ende, existe un diálogo en mente y cuerpo con la tierra. (Ballivian M. M., 2012, pág. 157).

Estas expresiones tienen una conexión con la naturaleza, con uno mismo y con cosas espirituales; y muchas de estas expresiones musicales de los Yungas están ligadas al ritmo; la Saya como tal, es una expresión de alegría y comunicación, pero también está el ritmo del *mauchi*, que tiene un ritmo diferente al de la Saya por tratarse de música para el funeral de un adulto, está también la *lachiwanita*, música para un funeral pero de un menor, también existe la *zemba*, la *cueca negra* las cuales son música específica para los matrimonios, etc. Casi todas estas expresiones están acompañadas por tambores, es por esta razón la importancia del elemento rítmico en esta cultura y su percepción en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Antecedentes de la investigación

En la experiencia de formación profesional del autor de esta tesis, como pianista y educador musical dentro del ámbito de la música académica, se despertó una gran inquietud de integrar a su proceso formativo expresiones musicales propias de su país de origen: Bolivia.

Además de encontrar en las expresiones musicales de Bolivia y toda Latinoamérica, muy importantes, como son: el desarrollo del ritmo (motivos rítmicos peculiares), desarrollo de melodías de carácter vigorizantes, así también expresiones internas, profundas y reflexivas, que de alguna manera estos diferentes estilos musicales de Latinoamérica nos hablan y cuentan su propia historia por medio de la música.

En Latinoamérica, en cuanto a la educación musical, se ha heredado el aprendizaje formal de la música tradicional occidental traído desde Europa, la cual es muy rica y valiosa, que también tiene su propia historia; pero algunas veces para un latinoamericano esta cultura le podría resultar algo ajena, no tan familiar en cuanto al bagaje cultural que vive en su región. Aunque existen varios métodos de educación musical propuestos, el autor, de origen boliviano, considera que es necesario que los latinoamericanos retomen esa riqueza, mirándose desde donde están, y desde lo que son, conociéndose desde adentro, para poder y entender las expresiones artísticas y la riqueza del crisol multicultural formado por todos los latinoamericanos.

En el caso del pueblo afroboliviano de los Yungas, justamente se propone esta introspección con la Saya; donde ellos mismos, por medio de ésta, adquirieron una identidad (Saya = Afrobolivianos) y a partir de esta identidad se relacionan con las demás comunidades, en base al respeto, tolerancia y sobre todo al dialogo. (Ballivian M. M., 2012)

Para la formación de músicos profesionales, también es necesario tener una identidad clara y sólida, para poder expresar lo que somos por medio de la música, esta identidad se puede observar en sociedades fuera del marco y contexto europeo (el cual se ha impuesto desde los inicios de nuestra formación) por ejemplo si observamos música hindú, africana, música precolombina, andina, etc., todas estas manifestaciones culturales, son producto de una identidad que se da en una sociedad con distintas percepciones y usos de la música. El arte en general nos conduce y nos lleva a formar una identidad en nuestras formas de

expresión, así como Christopher Small lo menciona en su libro *Música. Sociedad. Educación.*:

“El arte puede revelarnos modos nuevos de percepción y del sentimiento, que nos arranquen con un sobresalto de nuestros usos habituales; puede hacernos tomar conciencia de posibilidades de sociedades alternativas cuya existencia no se ha dado todavía.
(...) en la música, un arte del cual la crítica y la apreciación se dan, en su mayor parte, en un vacío social. Quizá sea falta de un tema explícito en la música lo que asusta y aleja a la gente.”
(Small C. , 1989, pág. 12)

En este sentido, cómo menciona Small, la gente puede criticar mucho a la música que no está dentro del marco europeo ciertamente por qué existe un vacío social, y una muy grande carencia de identidad, es por esta razón que, el autor , de origen boliviano y espectador de estos problemas, considera fundamental este aspecto de la *identidad musical* presente en el pueblo afroboliviano como digno ejemplo de adoptarlo para la formación en las escuelas profesionales de música, y así partir de una identidad musical sólida, con una mente abierta y con una cosmovisión más amplia de la música y de la enseñanza de ésta.

Rumbo a una pregunta e hipótesis

En el Estado Plurinacional de Bolivia, existe diversas sociedades indígenas, que, a lo largo de la historia, han luchado por su identidad y sus derechos en el país, llegando a un momento importante y cúspide para estas sociedades a la posesión de la presidencia del Estado Plurinacional de Bolivia de Evo Morales,³ fue en este momento que la población indígena de este país hizo notar firmemente su identidad y reclamó sus derechos ante todo el país. Por lo que, en Bolivia, se puede observar un espacio donde una gran diversidad de culturas convive; esto también se ve reflejado en un aumento de las expresiones culturales particulares de cada sociedad (esencialmente música y danza) y en los grupos más representativos del folklore nacional. Todo este movimiento cultural ha estado en constante crecimiento y difusión de las distintas expresiones culturales de estas sociedades hasta la fecha, de las cuales el autor de esta tesis, de nacionalidad boliviana, ha sido testigo.

En este sentido, varios grupos folklóricos, indagan en sociedades en busca de nuevas expresiones musicales y dancísticas, quizás, tratando de rescatar y difundir las prácticas musicales de éstas; aunque la intención de estos grupos es meritoria, al momento de acercarse

³ Actual presidente del Estado Plurinacional de Bolivia, (primer indígena que asume la presidencia desde el año 2006).

a la población, existe un hilo muy delgado entre realizar una exploración de manera profunda y minuciosa, respetando la identidad cultural de la sociedad y sus valores o de una manera superficial y frívola que resulte en una exploración de reproducciones musicales vacías e insustanciales.

Este tipo superficial de acercamiento a las distintas culturas se ha manifestado en todo el país, tal es el caso de los afrobolivianos en la región de los Yungas de Bolivia particularmente con una de sus expresiones musicales: la Saya, la cual ha sido confundida con otra expresión de esta misma región y donde se ha tergiversado de su contexto y su significado intrínseco que esta representa para la población afroboliviana, la cual ha manifestado su descontento por esta situación.

Las expresiones musicales afrobolivianas no han tenido una investigación adecuada en cuanto a lo musical se refiere, especialmente en el aspecto africano que conlleva estas expresiones, es por esta razón que los músicos folkloristas y en general la población no tienen conciencia de la importancia que tiene para los afrobolivianos el toque africano y la identidad cultural-musical que conlleva la Saya afroboliviana. Considerando estos asuntos surge la siguiente pregunta: ¿Cuál es la importancia de la conservación del estilo musical de la Saya afroboliviana en su práctica?

Para responder esta pregunta podemos suponer que:

Es posible profundizar en las prácticas de la Saya afroboliviana de la región de los Yungas de Bolivia para estudiar los factores que determinan la necesidad de conservar esta práctica en su estilo musical característico de esta región sin modificar su esencia vocal-rítmica y valores heredados por sus raíces africanas enmarcando todos estos aspectos en un aporte musical mediante la elaboración de arreglos corales trasladando esta expresión musical al repertorio coral universal y además difundiendo y apoyando la cultura y al movimiento afroboliviano en Bolivia.

Objetivos

El objetivo principal de esta tesis es elaborar arreglos corales inspirados en la Saya Afroboliviana conservando su esencia musical intrínseca, llevándola al repertorio coral

mediante una propuesta metodológica para el aprendizaje e interpretación de esta en el ámbito académico.

Específicamente, el autor de esta tesis, nacido en Bolivia, se propone, por una parte, analizar las prácticas, los procesos musicales que se manifiestan en la Saya afroboliviana y la relevancia de sus elementos musicales característicos de este género, además, describir los procesos musicales de enseñanza-aprendizaje en la práctica de la Saya afroboliviana como indicadores de sus concepciones de vida y finalmente desarrollar una metodología para el aprendizaje e interpretación de la Saya afroboliviana en el ámbito académico.

Importancia y justificación

La Saya afroboliviana con toda su esencia, expresión musical y dancística habla por sí misma de una historia profunda del pueblo afroboliviano, además que la Saya rescata la cosmovisión que tienen los descendientes africanos de la vida, de la naturaleza y de la música misma, por este motivo es importante conservar sus elementos musicales esenciales, además que ésta posee un simbolismo muy fuerte para los afrobolivianos:

“La Saya permitió que los afrobolivianos se reencuentren y reproduzcan su identidad étnica y su vida social en espacios urbanos. Asimismo, contribuyó a que los prejuicios urbanos sobre los afrobolivianos sean interpelados y que la población citadina comprenda la presencia afroboliviana como parte de la diversidad étnica del país... Así, paulatinamente, más jóvenes afrobolivianos comenzaron a participar en fiestas, ceremonias, matrimonios, entradas folklóricas y otros eventos públicos en las ciudades, con el objetivo de reivindicar la presencia del Pueblo Afroboliviano en el país y de recaudar fondos económicos para sus miembros.” (Zambrana B., 2017, p. 29)

Como menciona Zambrana coordinadora del equipo de investigación de FUNPROEIB Andes,⁴ la Saya afroboliviana reivindicó al pueblo afroboliviano, en el año 1983 un grupo de estudiantes y maestros de la población de Coroico,⁵ tomaron la iniciativa de dar a conocer públicamente la Saya, lo cual cambió el curso de la historia de los afrobolivianos, puesto que el resto de la población boliviana comenzó a tomar conciencia del pueblo afroboliviano y dejar a un lado sus prejuicios.

Es por esta razón, que la Saya afroboliviana es considerada para los afrobolivianos un elemento intrínseco en su persona y su identidad, de esta manera, cuando los afrobolivianos

⁴ Fundación para la Educación en Contextos de Multilingüismo y Pluriculturalidad.

⁵ Municipio y capital de la provincia de Nor Yungas del departamento de La Paz, Bolivia.

practican esta expresión musical de la Saya, ellos se expresan libremente como un pueblo que ya no será más invisibilizado y expresan también el orgullo de ser afroboliviano y de poseer una vasta herencia cultural.

Por tanto, es necesario realizar una investigación minuciosa en cuanto a las prácticas musicales de la comunidad afroboliviana y profundizar en ellas para crear conciencia sobre la importancia y relevancia que tienen los elementos musicales de la Saya afroboliviana para una correcta difusión musical de este género. Esta investigación pretende aportar musicalmente la elaboración de arreglos corales inspirados en la Saya afroboliviana y todo lo que este género implica.

Para tal efecto, en esta tesis se realizó una búsqueda de información mediante fuentes de primera mano, acudiendo a las comunidades de Cala Cala y Nogalani, Bolivia para lo cual se realizaron entrevistas a personas de la comunidad de origen afroboliviano, quienes participan en sus comunidades en el desarrollo de la Saya, tal es el caso de Valentín Torrez, (véase Anexo I) además, se realizaron entrevistas a integrantes de la organización de afrodescendientes Saya Mauchi, en Cochabamba Bolivia.

Además, se realizó un análisis exhaustivo de fuentes en las que se ha analizado la Saya afroboliviana y su importancia social con la finalidad de proponer una serie de arreglos para corales para coro mixto y dar una propuesta metodológica para su aprendizaje e interpretación, los cuales son incluidos dentro de los Anexos III- V.

Este trabajo está estructurado en cuatro capítulos. En el primer capítulo se busca definir y contextualizar la práctica de la Saya afroboliviana, cosmovisión, costumbres, instrumentos, su función espiritual y social. En el segundo capítulo, se pretende mostrar la importancia de la Saya como medio de expresión mediante el movimiento corporal, la danza y el lenguaje oral dentro de las canciones. En el tercer capítulo, se analizan a profundidad la estructura musical de la Saya afroboliviana y se proponen arreglos corales mostrando las principales características musicales con base en la Saya afroboliviana. En el cuarto capítulo se describe una propuesta metodológica para el aprendizaje y la interpretación de la Saya afroboliviana.

**Capítulo 1 Aproximaciones al contexto histórico, musical y el
ritualismo de la Saya Afroboliviana**

1.1 Contexto histórico de la Saya afroboliviana

Generalmente en las culturas, las formas de expresión (música, danza) son un elemento importante e intrínseco para su identidad como población, en especial, las expresiones musicales y dancísticas, tal es el caso de las diversas sociedades derivadas de África que se asentaron en casi todo el mundo, pero especialmente en las tres américas.

En el caso de Bolivia, podemos observar que la presencia africana se asentó principalmente en dos departamentos del país, debido a que los conquistadores españoles llevaron consigo a esclavos africanos a vivir en situaciones forzosas, el primero de ellos fue el departamento de Potosí, por la necesidad que tenían los españoles de sustraer minerales como la plata y el cobre en el “Cerro Rico de Potosí”.⁶ Las condiciones climáticas de esta ciudad no favorecían a los esclavos africanos, puesto que esta región donde laboraban está ubicada a 3900 m.s.n.m., y posee un clima frígido y hostil. Estas condiciones climáticas y el exceso de trabajo ocasionaban que los esclavos simplemente se debilitaran y una gran parte de ellos murieran. (Klein, Historia general de Bolivia, 1987)

Los africanos buscaron estrategias de resistencia, y por ende encontraron una región adecuada para sobrevivir: la región de los Yungas de Bolivia,⁷ la cual se asemeja en cierta manera a sus condiciones climáticas y geográficas de África. Así fue como se fueron adaptando al lugar y a nuevas costumbres, modificando también su forma de vida y sus costumbres.

Hooker en su libro *Afro-descendant Struggles for Collective Rights in Latin American* distingue entre cuatro diferentes categorías de sociedades de raíces africanas: La primera son los afrodescendientes sin una identidad cultural fuerte, quienes son los descendientes de esclavos que a través del tiempo fueron integrándose a los niveles más bajos de la sociedad colonial, esta categoría, debido a su situación dentro de la jerarquía social, sufren discriminación y en la mayoría de los casos no han construido una identidad

⁶ Cerro perteneciente al departamento de Potosí – Bolivia, característico por su abundante riqueza en oro y plata, que durante la época de la colonia fue explotado por los esclavos africanos.

⁷ Región de Bolivia ubicada al noreste del departamento de La Paz, se caracteriza por ser una zona húmeda, con neblina constantes, precipitaciones y exuberante vegetación, se sitúan en la bajada de la cordillera oriental de los Andes hacia la cuenca amazónica con una altura que varía entre los 600 y los 2.500 metros sobre el nivel del mar.

cultural fuerte que los reivindique en sus derechos, y se caracterizan por vivir tanto en áreas rurales como urbanas. (Hooker, 2008, pp. 279-291)

La segunda categoría está conformada por afrodescendientes con una identidad cultural fuerte, este grupo es predominantemente urbano y el movimiento negro de Brasil es su mejor representante. (Hooker, 2008, pp. 279-291)

En la tercera categoría se encuentran las comunidades que surgieron a raíz del cimarronaje, asentamientos de quilombos ubicados en áreas remotas y aisladas, como es el caso de los Quilombos en Brasil, los Garifuna en Honduras, Nicaragua y Guatemala, son los más representativos de esta categoría.

La cuarta categoría está conformada por comunidades que surgieron a finales del siglo XIX y a inicios del siglo XX en los países de América Central como efecto de la llegada de inmigrantes de las islas caribeñas contratados como mano de obra para la construcción de ferrocarriles y la construcción del canal de Panamá, las diferencias raciales y culturales favorecieron a este grupo de afrodescendientes en su reivindicación ciudadana y política. (Hooker, 2008, pp. 279-291)

En el caso de Bolivia la Doctora Bogumila Lisocka-Jaegermann comenta sobre esta clasificación a qué grupo considera que pertenecen los afrodescendientes bolivianos:

“La situación de los Afrodescendientes que viven en los países andinos es peculiar. Cabe ante todo en la primera categoría, con algunos elementos de la tercera. Aunque no se trate literalmente del cimarronaje, las relaciones de algunos grupos con sus territorios constituyen un elemento de mucha importancia para sus realidades en el siglo XXI.” (Lisocka-Jaegermann, 2010, p. 318)

Dentro de esta clasificación que menciona Bogumila, los afrobolivianos hasta cierto punto de la historia así como se menciona en el grupo de la primera categoría fueron invisibilizados y no existía una presencia fuerte o un movimiento negro, hasta hace algunos años atrás en los cuales los afrobolivianos se manifestaron con la *Saya*, con sus instrumentos y sus vestidos típicos fueron a cantar y a danzar ante el parlamento boliviano, logrando así una reivindicación de sus derechos como ciudadanos y la visibilización como afrodescendientes ante el pueblo boliviano:

“En el caso de Bolivia, la movilización de la comunidad afro y su reconocimiento oficial son recientes. El reconocimiento de la presencia de los afrobolivianos como parte de la nación se dio en la última constitución del febrero de 2007, que en el capítulo 1, artículo 3, establece: el pueblo boliviano está conformado por la totalidad de las bolivianas y los bolivianos pertenecientes a las áreas urbanas de diferentes clases sociales, a las naciones y pueblos

indígenas, originarios, campesinos y a las comunidades interculturales y afrobolivianas.” (Lisocka-Jaegermann, Los Afrodescendientes en los Países Andinos. El caso de Bolivia, 2010)

La presencia y cultura africana es lo que enriquece y diversifica el pensamiento de distintas sociedades, creando así formas de expresión llenas de alegría, riqueza cultural, valores y nuevas formas de pensamiento, resultando de estas expresiones una identidad cultural de la sociedad en las que sus miembros se ven reflejados en ellas. Siendo una de ellas la *Saya Afroboliviana*, sinónimo de identidad cultural y reivindicación del pueblo afroboliviano.

1.2 El surgimiento de la Saya como medio de expresión.

El surgimiento de este medio de expresión se remonta a sus orígenes africanos, en este contexto, los esclavos africanos que llegaron a Bolivia mantuvieron las costumbres que traían de África a pesar de ser esclavizados y oprimidos, sus prácticas prevalecieron a lo largo de las diferentes etapas que Bolivia atravesó desde la conquista española hasta la fecha actual.

Las primeras manifestaciones que se observaron fueron en las llamadas *cofradías*,⁸ las cuales consistían en espacios en los cuales se imponía una evangelización a los grupos estamentales (indios, negros, españoles) por medio de una participación activa y reglamentada en eventos culturales vinculados a la iglesia (Sanchez, 2008, p. 78).

En dicho espacio se congregaban africanos de distintas tribus, las cuales aprovechaban para construir identidades sonoras, o bien recrear nuevas identidades musicales o relacionadas a la danza. Cabe destacar que estas cofradías implicaban relaciones sociales estamentales incluso dentro de la población negra (negros libres, esclavos y/o “mulatos”) las cuales buscaban fines comunes o tal vez la búsqueda de un pasado común que les permitiese compartir una identidad la cual les permita encontrar mecanismos donde puedan ejercer su libertad o expresarse libremente en

⁸ Institución apreciada como un órgano de control dentro de la política colonial para un rápido proceso de des-africanización por medio de la evangelización de la religión católica. A partir de la década de 1540 se constituye la primera cofradía religiosa de negros en el Perú, la cual se va extendiendo por todo el espacio colonial alcanzando territorio boliviano. (Sanchez, 2008, p. 78).

las tradiciones musicales, movimientos corporales, espiritualidad, lenguas u otros saberes propios de sus raíces africanas (Ballivian M. M., 2012).

A lo largo de la historia, la Saya ha sido un espacio de resistencias al sistema opresor, tal es el caso en la época de la hacienda, la cual fue un periodo muy difícil y duro de llevar para los afrobolivianos, puesto que en este periodo de feudalismo de la historia de Bolivia (durante los siglos XVIII y XIX) predominaba el sistema de hacienda, en el cual existían hacendados que tenían terrenos en los cuales tenían a su mando un equipo de trabajo. (Klein, Haciendas y Ayllus en Bolivia, ss. XVIII y XIX, 1995)

Primeramente estaban los *patrones*, que generalmente no vivían en la hacienda, ellos solían vivir en las ciudades más cercanas, en el caso de los Yungas la ciudad de La Paz; estos hacendados a su vez tenían a su cargo a los *mayordomos*, (o también llamados *capataz*) los cuales se encargaban de controlar y hacer cumplir el trabajo en la hacienda con un sistema muy opresivo de control, estos mayordomos solían ser esclavos negros que en algún momento dieron la espalda a su pueblo o que simplemente buscaban un estatus social más alto pasando por alto sus orígenes y a su propia gente. Finalmente estaban los esclavos negros que hacían el trabajo más pesado por jornadas largas de trabajo, principalmente los varones se dedicaban al cultivo de la hoja de coca, cítricos y café, y las mujeres se dedicaban a las labores domésticas en la hacienda.

En la provincia de los Yungas del departamento de La Paz, existían varios municipios, en los cuales se asentaban las haciendas; cada patrón tenía una manera de organizar su hacienda, así se muestra en el testimonio de un entrevistado en la tesis de Ballivián, donde se explica que los más crueles no eran los patrones, sino más bien el *capataz*, quien cuando no se cumplía el trabajo encargado, él se encargaba de hacerlo cumplir por medio de latigazos con chicotes:

“En cierta manera en esta comunidad, el malo no eran el patrón ni los hijos de patrones, sino el *capataz* llamado Julio Lanza, la persona que se paraba, nos explican nuestros padres de que les pegaban con piedras con palos los *wasqueaban*, si estaba lloviendo se tapaban con unos *chamanchos* pesantes dicen que eran y no podían ni pararse, en el caso de mi mamá por ejemplo dice pues, seguramente he sido yo, cargado a mi ella se ponía a cosechar pero igual avanzaba de dos huachos al día, trataban de sacar dos jornales, pero han pasado todos esos sufrimientos no por culpa

del patrón sino del capataz y el capataz en cierta manera ha llegado a tener terrenos de la nada.(Ent. Juan Torres Medina, Dorado Chico-05/09/2011)

Mi mamá ha sufrido bastante antes, cargado su *wawa* les hacían cosechar a chicotazos. Los patrones no se metían eran pues sus empleados los mayordomos eran los que hacían trabajar, el patrón recogía la producción de la coca no más. (Ent. Simón Ballivián Casisima, Cala Cala-07/09/2011).

Como comentan, quien imponía los castigos era el mayordomo o capataz mientras el patrón por lo que recuerdo el accionar de los hijos del patrón Vera de la comunidad de Dorado Chico eran buenos, al igual que en otras haciendas como ya destacué. Es por esta razón, en algunas haciendas de Nor Yungas y Sud Yungas los patrones incentivaban a que los afrodescendientes demuestran la Saya. Y en esos espacios la Saya se convierte en una poderosa excusa primero para organizarse entre grupos de Sayas de las haciendas:(...) aquí en este lugar de Chicaloma había cuatro haciendas y en una de las haciendas había conjunto de la Saya, entonces el conjunto de la Saya era como una reliquia donde los patrones solo tenían en su comunidad con las Sayas no podían movilizarse de aquí a otras comunidades por ejemplo aquí al frente de Cocayapu (Descalzo) tenemos también había Sayas tenemos personas mayores que manejaban los instrumentos. (Ent. Daniel Barra Foronda, Chicaloma - 28/04/2012).” (Ballivian M.M., 2012 p. 88)

Como se observa en la cita, la vida en tiempos de la hacienda era muy dura, pero a pesar del sistema de opresión que se vivió, también existieron tiempos en donde los afrobolivianos podían expresarse libremente, e incluso los patrones incentivaban este espacio para practicar la Saya como expresión sonora y elemento reivindicativo y liberador de sufrimientos en el día a día.

En este contexto la Saya de ese tiempo reflejaba el vivir diario y en su danza se veían los personajes que interactuaban en la hacienda, por ejemplo: el mayordomo que se encargaba de oprimirles aparecía como capataz con un chicote en la mano, así también aparecen los esclavos vestidos de trajes blancos y subordinados a las órdenes de los mayordomos. Así pues, los afrobolivianos emplearon la sátira en el momento de cantar las coplas, dando a entender su descontento por la opresión y el trato inhumano que recibían:

“A través del canto que se inicia con la experiencia vivida en los arduos trabajos y castigos propiciados por los mayordomos, se lleva al momento de la expresión y transmisión cultural que se constituye en vocera de los sentimientos de un pueblo que lucha por sus derechos. El canto como la que se destacó, en lo implícito quiere hacerle notar al mayordomo que el afrodescendiente no quiere vivir en una dominación física e ideológica.” (Ballivian, 2012, p. 88)

Podemos observar que, en este tiempo de hacienda en los Yungas, la Saya se practicaba dentro de la hacienda y dentro de cada comunidad, en este entonces, los afrobolivianos no tenían comunicación en si con el resto de las comunidades, hasta que empezaron a aparecer las migraciones internas⁹ en el tiempo de la hacienda, debido a factores laborales y por el acceso a la educación como se observa en la Figura 1 (Ballivian M. M., 2012). Fue con este proceso, que la Saya sirvió para crear una comunidad y empezar a socializar y a relacionarse con los demás afrobolivianos de todas las comunidades, es aquí donde la Saya se vuelve intercomunal, para en un futuro volverse intercultural al relacionarse con los otros pueblos y comunidades de Bolivia.

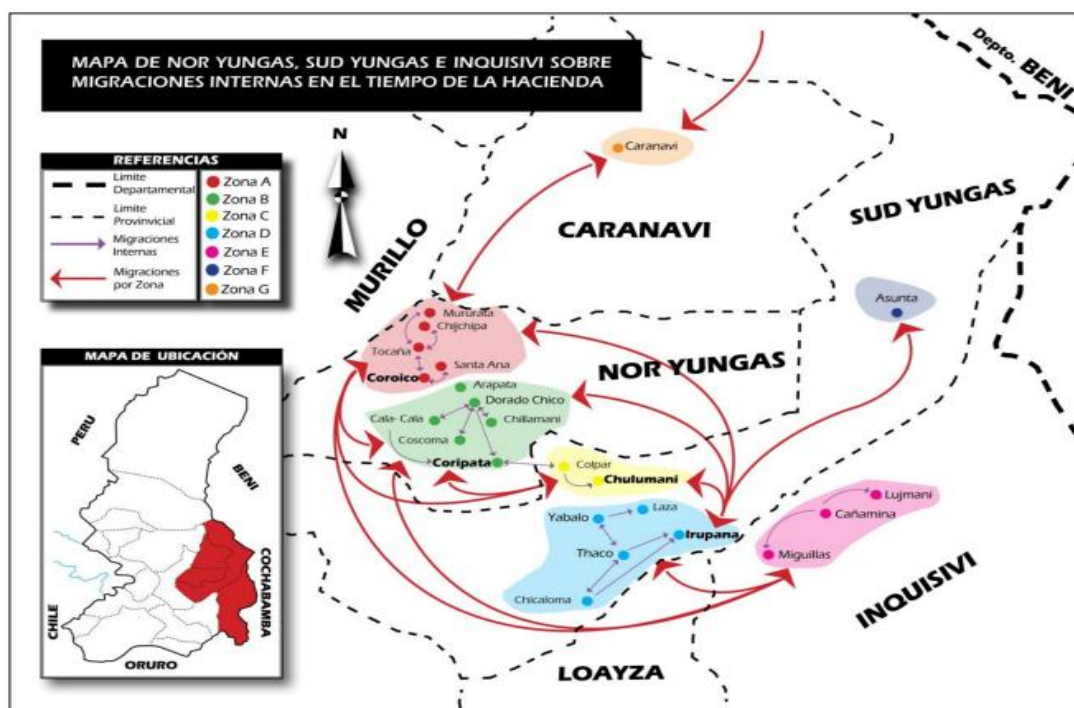


Figura 1 Migraciones Internas en el tiempo de la hacienda¹⁰

Como se puede observar, la Saya ha sido símbolo de resistencia, además de ser una voz para estas comunidades invisibilizadas. Por otro lado, también es un medio por el cual la comunidad afroboliviana se relaciona con el “Otro” entendiéndose con este término, a las otras comunidades de Bolivia con las que convivían:

⁹ Véase el Cuadro 1

¹⁰ (Ballivian, 2012, pp. 77)

“La Saya entonces, desde los orígenes de la palabra y su acción dancística, conlleva en su naturaleza (su razón de ser) una vocación intercultural de un constante relacionamiento del afro con el Otro. Ello se dio desde sus orígenes, en épocas como en el sistema de haciendas hasta nuestra actualidad.” (Ballivian M. M., 2012)

De esta manera la Saya es intercultural desde una perspectiva afrocéntrica, es decir, con una mirada interna para los afrobolivianos, y partiendo de esa introspección llegar a una identidad, para así comprenderse mejor como comunidad y comprender también a otras comunidades y sus diversas culturas.

1.3 Instrumentos de la Saya Afroboliviana.

Los elementos que conforman la Saya afroboliviana principalmente están ligados al canto, a los tambores (o cajas como los llaman los afrobolivianos), la vestimenta, la danza y la música. Es evidente que las tradiciones africanas han sobresalido de gran manera y se han conservado a través de los tiempos en distintos aspectos, ya sea en el modo de vida, su filosofía o su espiritualidad.

Así también los instrumentos en un plano simbólico, religioso y cosmológico cumplen una función específica en los rituales para la iniciación de una reunión, un llamado, el inicio para hacer música, danza o comenzar algunas ceremonias fúnebres, todo esto conlleva elementos de una espiritualidad africana con una experiencia integrando el cuerpo, la mente, naturaleza, y la práctica humana cotidiana. (Ballivian, 2012, pp. 105)

Los instrumentos musicales en la Saya afroboliviana (Figura 2), guardan una relación jerárquica. Principalmente se observa en las tradiciones africanas el predominio del canto y tambores en las prácticas musicales; en el caso de la Saya afroboliviana, esta jerarquía no es una excepción. Por su parte, el canto sigue conservando su fuerte carácter comunicativo y su importancia en la expresión del afroboliviano.

Otro elemento muy importante en la comunicación es el tambor, así también es un símbolo de identidad, y no solo cultural, sino también una identidad sonora frente a otras formas de expresión:

“El tambor, una de las primeras recreaciones fue, sin duda alguna, un artefacto primordial de comunicación y generador de una identidad acústica frente a las “otras” sonoridades, tanto indígenas como hispanas (...) el tambor desempeña eminentes funciones rituales y sociales. (...) los tambores africanos eran por excelencia,

instrumentos “parlantes” que utilizaban códigos precisos para la transmisión de mensajes.” (Sanchez, 2008, p. 81)

Walter Sánchez menciona que los tambores para los africanos son instrumentos parlantes, esta frase es muy significativa, porque para los afrobolivianos, las “*Cajas*” (refiriéndose a los tambores) son un medio de expresión que ellos han adquirido para expresar y liberar lo que sienten. Esto se puede ver claramente en un verso de una de las Sayas más populares que se practican en Bolivia:

*“Esta Caja que yo toco,
tiene boca y sabe hablar
solo los ojos le faltan
para ponerse a llorar”*

Este verso, por más simple que pueda interpretarse, está lleno de significado y conlleva un sentimiento profundo de experiencias vividas y hechos que han marcado al pueblo afroboliviano. Por lo que podemos concluir que los instrumentos de la Saya están muy ligados a la esencia y espiritualidad de los afrobolivianos, y por ende llevan una jerarquía y una función.

El objetivo de esta investigación se centra en la práctica musical de la “*Saya Afroboliviana*”, es por esta razón que a continuación, se describirán de manera general los instrumentos que participan en dicha práctica musical, cabe recalcar que en este trabajo de investigación no abarcaremos temas respecto a la organología de los instrumentos ni abordaremos temas de instrumentación (Figura 2).

Instrumento	Imagen del instrumento	Materia prima y extracción
Tambores o cajas, mayor y menor		Troncos: Papiro, Maurel Amarillo, Suti, Suti, Cedro Cueros: Oveja, Chivo, Venado. Se extraen de los montes del sector Coroico, Alto Beni y al sur en Irupana.
Gangingo o tambor menor		Tronco Delgado, Keaku. Los materiales se extraen igual que el tambor mayor.
Guancha		Toqoru, Tacuara, Bambú. Se extraen de ríos y hoyadas de los Yungas, como el río Elena, Peri y Tamampaya.
Raspa Guancha		Astilla de palo kolo, hueso de Costilla de llama o vaca. Se extrae de huertas y pajonales de los Yungas.
Cascabel (Sonaja)		Cobre (antiguamente), metal achinado (actualmente). Se compraba en ciudades aledañas.
Matraca		
Jaucañas		Palo de café, Níspero, Jaluti. Se extrae en huertas y cafetales

Figura 2 Instrumentos de la Saya Afroboliviana¹¹

¹¹ (Ballivian, 2012, pp. 141-144)

- **Las Cajas**

Instrumentos de mayor predominio y de gran importancia en la Saya afroboliviana, son fabricados de troncos de árbol como ser el cedro, papiro y forrados con cueros de oveja, chivo, o venado; y están clasificados jerárquicamente de la siguiente manera:

○ ***El Tambor mayor***

Es el instrumento de mayor valor en el conjunto de la Saya, cumple la función de asentador,¹² debido a su tamaño grande, tiene el sonido más grave y cumple la función de asentador; el ritmo que maneja este instrumento es binario. Este instrumento es ejecutado por los mejores músicos o en muchas ocasiones por las autoridades más importantes del pueblo afroboliviano y en la disposición de los instrumentos, éste va al frente de las cajas liderando todo el conjunto de la Saya.

○ ***El Tambor menor.***

Este instrumento cumple tres funciones: la primera es de complementar al tambor mayor, utilizando el ritmo ternario paralelamente al ritmo binario que maneja el tambor mayor, el tamaño de este tambor es mediano, produciendo un sonido un poco más agudo que el tambor mayor, logrando un contraste de altura con el sonido del tambor mayor; la segunda función es de mediar la intensidad del sonido (dinámicas) de las cajas con la Guancha y el Copleador¹³ logrando un balance entre las voces y las percusiones; por último, la tercera función es de “redoblador”¹⁴ al concluir alguna frase de los versos o en el momento de la transición de un verso al estribillo de la copla. La disposición de este instrumento dentro del conjunto de la Saya, esta inmediatamente después del tambor mayor, éstos dos siempre van juntos, porque llevan el ritmo base de la Saya.

¹² La función de asentador del “*Tambor mayor*”, se refiere al papel que desempeña como instrumento que estabiliza y define el “*Tempo*” de la Saya.

¹³ Quien canta o improvisa los distintos versos de las Sayas; cumple la función de solista en un ámbito más académico.

¹⁴ Se refiere a los remates o variaciones rítmicas (fuera de su ritmo base ternario) para los momentos de transición entre verso y estribillo o algunas frases, semifrases importantes.

- ***El Gangingo***

Es el tambor más pequeño de las cajas, siendo su sonido más alto que los anteriores instrumentos, esta característica le otorga la función de ser mediador entre el tambor mayor y el tambor menor en cuanto a las alturas de los sonidos. Por ser un instrumento más agudo que las demás cajas, al momento de tocarlo genera un tono muy especial, que le da un toque picaresco a toda la Saya, como más enérgico y juvenil. Generalmente este instrumento es tocado por niños que recién van aprendiendo o adolescentes y jóvenes.

- **La Guancha**

Es un instrumento idiófono recreado por los afrobolivianos, está fabricado de bambú, o de madera de Tacuara o *Toqoru*,¹⁵ este instrumento era conocido en tiempo de la colonia en Potosí y Sucre como carrazas o raspadores; y en la actualidad es muy similar al güiro. (Dias Gainza, 1977, pp. 172)

- **Cascabel**

Son instrumentos de metal, conocidos también como sonajas; en la Saya, los cascabeles generan sonido por medio de las capsulas que dentro llevan bolitas de metal a través de golpes indirectos que se dan en las botas de los pies de los danzantes. Estos cascabeles los llevaban puestos los capataces o caporales, en la Saya antigua eran usados por los capataces mayores que iban abriendo paso para que pasara todo el conjunto de la Saya, además de este elemento el capataz llevaba también un chicote; este era uno de los personajes más característicos de la Saya: el caporal, quien se caracterizaba por llevar cascabeles en las botas y chicote en la mano. Actualmente, en la mayoría de la Saya actual, no se usan los cascabeles. (Ballivian, 2012, pp. 138)

¹⁵ Especie de cañahueca larga y un tanto gruesa y sin nudos. Principalmente la utilizan para una de las piezas de telar y para fabricar instrumentos de viento. (Maryknoll, 1978, p. 139)

- **Matraca**

Instrumento idiófono que en la Saya antigua se usaban sustituyendo a las campanas, cumplían la función de llamado, constituyéndose así en un mecanismo de comunicación, eran ejecutados por mujeres. Actualmente, este instrumento ya no se utiliza en la Saya presente. (Ballivian, 2012, p. 139)

- **Instrumentos de Apoyo**

Estos instrumentos son los complementos tanto de las cajas como de la guancha, en si son las baquetas tradicionales, pero fabricadas de una manera particular por los afrobolivianos:

- ***Jaucañas***

Existen dos tipos de jaucañas: una para el tambor mayor con la punta o cabeza grande, alrededor de 10 cm y la otra para el tambor menor, es una baqueta mediana alrededor de 5 cm, cuya función es el redoble. Ambas jaucañas están elaborados con trapos y adornadas con lana de diferentes colores. Estas jaucañas se elaboran a medida y gusto del ejecutante y están elaboradas con madera de árboles de café y níspero. (Ballivian M. M., 2012, pág. 140)

- ***Baqueta pequeña***

Esta es una baqueta común pero muy pequeña utilizada específicamente para tocar el gangingo que, a diferencia de las jaucañas, no está forrada de trapos ni adornada con telas, pero al igual que las jaucañas se emplea el mismo tipo de madera para su elaboración.

- ***Raspa Guancha***

Es el instrumento pequeño con el que se toca la guancha: En la Saya antigua se utilizaba hueso de costilla de llama o vaca, o pequeños palos preferentemente de bambú.

1.4 La espiritualidad afroboliviana a través de los tambores.

La herencia musical africana heredada a los afrobolivianos, es sin duda una de las riquezas más grandes que esta población posee. Si se observa detalladamente la música africana en sus orígenes se podría llegar a un pensamiento occidental en un concepto erróneo (como algunos músicos occidentales la denominan) en “música primitiva”, quizás porque en la música africana no se tiene tan desarrollada la parte armónica como lo tienen trabajado los músicos europeos. Pero en este caso, el ritmo es para los africanos, así como la armonía para los europeos.

De todos los elementos de la música, el ritmo es el que más se conecta con la corporalidad del ser humano, porque se involucra directamente con la parte física, que ésta a su vez se conecta con nuestra parte sensorial y a la vez, estas dos partes nos conduce directamente al plano espiritual. En conclusión, de lo anterior mencionado, se puede deducir que el ritmo es el primer elemento de la música que cumple la función de conectar al ser humano de una manera completa con todo su ser.

Tal vez por esta razón, se considera al ritmo un elemento “primitivo”, porque es el primero y el más accesible para conectar y conducir junto con todos los elementos de la música a un plano más elevado. Christopher Small, realiza una reflexión sobre la importancia que tiene el ritmo para un africano:

“Algunos comentaristas occidentales se han apresurado a insinuar que esto es, en sí mismo, la prueba de su carácter primitivo, ya que, de todos los elementos de la música, el ritmo es el más corpóreo, el más próximo al cuerpo, y es verdad que la mayor parte de los negros están generalmente menos alineados de su ser físico que la mayoría de los europeos; pero calificar de primitiva a esta característica dice tanto de los que aplican este rótulo como de quienes son así rotulados..” (Small, 2006, p. 58)

El logro fundamental de la música africana está en el dominio del ritmo, donde podemos observar hasta en la más simple canción africana un complejo entretrejimiento de pautas rítmicas contrastantes. En la música africana existe un choque de ritmos; A. M. Jones lo considera un principio cardinal en la música africana: “Hasta una canción aparentemente monorrítmica revelará, si se la investiga, que está constituida por dos pautas rítmicas, independientes, aunque estrictamente

relacionadas, una inherente en la melodía y otra perteneciente al acompañamiento” (Jones, 1954, pp. 26-27).

Lo que aquí propone Jones, aplica perfectamente a la estructura de la Saya afroboliviana, que más adelante se profundizará. Como podemos observar anteriormente, el ritmo constituye parte fundamental de la esencia de los africanos y sus descendientes; es éste el cual permite una conexión como menciona Small entre cuerpo, alma y naturaleza, por lo cual la conexión y la relación entre el ejecutante y su instrumento es muy importante en la Saya afroboliviana, así lo afirma Ballivián como afrodescendiente en su trabajo de tesis:

“Los ritos que se realizan en el proceso de la Saya comunitaria poseen una compleja red de relaciones entre el agente humano y la naturaleza. El sayero varón y mujer que no se encomiende al Tambor, para que le pueda dar alegrías, no tiene valor y sentido su relación músico-instrumental. Porque las cajas o tambores son seres animados que provienen de la naturaleza, los tambores fueron hechos con elementos vivos como los árboles y los animales que entre ambos dan vida a la humanidad. Los tambores, por ejemplo, al ser parte de muchas generaciones de afrobolivianos, se constituye en un Ser que da vida y sentido a la música por su complicidad con el músico, por ello los músicos dicen que las cajas sienten y saben los momentos de alegrías y tristezas de la comunidad.” (Ballivian, 2012, pp. 105)

Podemos observar, en este sentido la importancia de los tambores no solo en rituales, sino también en celebraciones o ceremonias que se dan en el diario vivir de esta población, Así pues, los tambores comparten diversas fiestas y ceremonias con los afrobolivianos y cada instrumento tiene una función específica de acuerdo con las ceremonias o festividades en la que participan.

1.4.1 Festividades

La Saya en las festividades del pueblo afroboliviano, se regía por el calendario precolombino (Aymara-quechua) pero también con el calendario gregoriano introducido por la conquista española. Así es como en la actualidad se tiene una fusión de varias actividades que Ballivián expone (Figura 3)

CALENDARIO FESTIVO AFROBOLIVIANO EN LOS YUNGAS			
	COMUNIDADES POBLACIONES	Y FESTIVIDADES	FECHAS
NOR YUNGAS:			
1	Cala Cala	San Benito y señor de la Cruz	3 de mayo, 19 de mayo
2	Dorado Chico	San Benito	3 de mayo
3	Coscoma	San Benito y Virgen de Remedios	19 de mayo, 16 de noviembre
4	Mururata	Santiago Apóstol	24 de junio
		(San Benito)	(3 de mayo)
5	Coripata	Virgen del Carmen	16 de julio
6	Caranavi	Virgen de la Nieves	4 de agosto
7	Tocaña	Virgen de la Asunción (San Martín de Porres)	15 de agosto (Mes de noviembre)
8	Chijchipa	Virgen de la Merced	25 de septiembre
9	Coroico	Virgen de la Candelaria	20 de octubre
10	Chillamani	Virgen de Remedios	16 de noviembre
SUD YUNGAS:			
1	Thaco	Santo Espíritu	Mayo fechas movibles
2	Chicaloma	Señor del Gran Poder	Mayo fechas movibles
3	Yabalo	Virgen del Carmen	16 de julio
4	Irupana	Aniversario municipal	24 de julio
5	Colpar	Virgen de la Asunción	15 de agosto
6	Naranjani	Virgen de las Nieves	5 de agosto
7	Chulumani	San Bartolomé	24 de agosto
8	Villa Remedios	Virgen de Remedios	16 de noviembre
INQUISIVI			
11	Lujmani	Espíritu Santo (ahora) y Corazón de Jesús (antes)	Mayo fechas movibles.

Figura 3 Festividades Afrobolivianas¹⁶

Como se observa, la mayoría de las festividades son religiosas, dedicados a santos y a diferentes vírgenes a excepción de la fiesta de San Benito que está fusionada con deidades africanas, cada región tiene un santo patrono o una

¹⁶ (Ballivian M.M., 2012, pp. 129-130)

virgen, y en cada una de esas festividades es muy común que la Saya afroboliviana esté presente en cada una de ellas.

Entre otras ceremonias y ritos están los matrimonios afrobolivianos, las ceremonias fúnebres, ya sea para adultos o niños, o ritos de fertilidad tanto para la tierra como para el hombre. Para estas ceremonias existe otros tipos de expresiones musicales dancísticas propiamente de los afrobolivianos, que también llevan intrínsecamente el elemento africano como característica principal.

1.4.2 Ritos y ceremonias

A pesar de que la Saya es el principal medio de expresión de los afrobolivianos, tiempo atrás, ésta no solo estaba presente como tal, también los afrobolivianos tenían expresiones musicales y de bailes muy distintos al ritmo de la Saya, pero conservando el carácter rítmico del elemento africano en cada una de estas expresiones. Incluso al momento de construir sus instrumentos, se tenían rituales específicos como, por ejemplo: al forrar los tambores con la piel, se tenía que realizarlo por la noche en hoyadas profundas con vertientes de agua, en donde un ser sobrenatural templaba los instrumentos; a este rito de los tambores se le denominaba "**Las Jalanchas**". (Ballivian, 2012, pp. 109)

Ritos como este, con una relación profunda con la naturaleza, han ido desapareciendo, porque los afrobolivianos que practicaban estas ceremonias fueron falleciendo, en la región de los Yungas, se observa mayor población de adultos mayores y pocos jóvenes (los cuales están dedicados a la producción de la hoja de coca y con poco énfasis practican la Saya, solamente en algunas festividades), es en este punto que ya no se dio el intercambio de conocimientos, porque en los últimos años, existió mucha migración de afrobolivianos jóvenes a las principales ciudades de Bolivia, y es ahí donde siguen practicando sus expresiones musicales y de danza, pero de alguna manera, esta conexión con los instrumentos y la naturaleza se ha ido perdiendo (Ballivian, 2012).

A continuación, se mencionará algunas de las expresiones musicales dancísticas que se ha conservado:

1.4.2.1 Mauchi y Lachiwanita

Ambas ceremonias tienen un carácter fúnebre, es decir cuando alguien de la población fallece, se acostumbra a practicar estas expresiones, al igual que la Saya conlleva el elemento africano y el elemento espiritual que conecta al hombre con sus divinidades o también con la naturaleza.

- ***Mauchi***

Es una ceremonia fúnebre en donde participan más elementos africanos. Es una invocación a la naturaleza y a espíritus para que reciban al difunto que de la madre naturaleza (*Pachamama*)¹⁷ vino y a ella tiene que regresar. Algunos cantos contienen palabras en lengua Kikongo y Kinbundu, demostrando así la religiosidad africana existente en Bolivia. (Sanchez, 2008, pp. 90).

Con el transcurrir del tiempo, el Mauchi se fue modificando, siendo una ceremonia para enterrar a una persona adulta. Los cantos son tristes y de lamentos, en algunas versiones se encuentra que no intervenían los tambores, debido a que el adulto fallecido era uno solo con su instrumento, y por este motivo no se tocaba en una ceremonia de muerte, debido a que el tambor es generador de vida. En otras versiones del Mauchi de la comunidad afroboliviana, si aparecían los tambores, pero destemplados, desarreglados y desafinados. (Pisarroso Cuenca, 1977, pp. 96)

- ***Lachiwanita***¹⁸

Ceremonia para los difuntos menores de edad, esta ceremonia era preparada para las familias que perdían a su niño o niña y cantada por toda la comunidad, llevaban al niño difunto en un ataúd blanco y seguían el recorrido bailando al ritmo de huayño¹⁹ al cementerio. Los instrumentos que se usaban por lo general eran los tambores de la Saya, pero los más

¹⁷ Divinidad de la cultura quechua, hace referencia a la madre tierra.

¹⁸ “Lachiwanita es una avispa andina que habita en el altiplano, valles, zona yungueña y amazonia. Tiene una relación con el niño (a) por el tamaño del insecto” (Ballivian, 2012, pp. 113)

¹⁹ Expresión musical dancística de la cultura quechua, que también adoptaron los afrobolivianos con modificaciones en el aspecto rítmico.

pequeños, es decir, los tambores menores de diferentes tamaños, con sonidos agudos, que son los que los niños usan en la Saya. (Ballivian, 2012, pp. 113)

1.4.2.2 La Zemba

Danza de origen africano bailada en pareja. Es una danza dedicada a la fertilidad, tanto humana como de la naturaleza. Se acostumbraba a bailar por el “Rey de todos los negros”, mientras este daba instrucciones a su pueblo mientras bailaba. La zemba se ejecuta con los tambores mayores, pero, a diferencia de la Saya, se realiza sin jaucañas, solamente con la palma de las manos y montados sobre los tambores mayores. (Sanchez, 2008, pp. 89)

1.4.2.3 El Huayño negro

Es un canto-baile colectivo que se realiza en círculos con los danzantes tomados de las manos. Es una danza que se suele practicar en los matrimonios afrobolivianos para despedir a los novios. Esta danza es acompañada por los tambores al igual que en la zemba, solamente tocando con las palmas, también participan activamente en este complejo acústico la guancha y los cascabeles. Los textos que se cantan son recomendaciones para los jóvenes novios sobre aspectos cotidianos. (Sanchez, 2008, pp. 90-91)

1.4.2.4 La cueca²⁰ negra o Baile de tierra

Es un baile popular de influencia española, que fue adoptado por los afrodescendientes, aunque con un fuerte elemento rítmico mediante el uso de percusiones (en comparación a otras cuecas regionales). Este baile de la tierra se baila en parejas durante las fiestas matrimoniales, con un carácter privado. Al igual que la zemba solo se toca con el tambor mayor y con las palmas de las manos. Las coplas de las cuecas

²⁰ La cueca es una danza heredada de los españoles que llegó al continente americano alrededor de 1824 al norte de Perú, y abarcó a todo Sudamérica produciendo variantes en cada región. (Loyola-Cadiz, Margot-Osvaldo, 2010, pág. 21)

son textos que entregan mensajes a la nueva pareja sobre su nueva condición de vida parental o sobre eventos que afectan las personas o a la comunidad en general. (Sanchez, 2008, pp. 90)

Todo lo que involucra la práctica musical y dancística de la Saya afroboliviana, desde la búsqueda de materiales para la elaboración de cada uno de los instrumentos, hasta los ritos y ceremonias ancestrales heredadas forma parte de la esencia de los afrobolivianos, estos elementos (instrumentos, ritos, ceremonias, espiritualidad africana, ritualidad de los tambores) analizados en este capítulo fueron en resumen la esencia africana heredada a este pueblo; pero también está involucrada de una manera muy imponente el elemento de la danza, (también relacionado con la significación del ritmo y lo corpóreo) que aparte de ser heredada del elemento africano, se modificó y se adaptó con el contexto boliviano; así también el lenguaje como medio de expresión también es modificado por las diferentes lenguas habladas en Bolivia; estos elementos (la danza y el lenguaje) también forman parte de un todo, para poder sumergirnos en la esencia de un afroboliviano.

Capítulo 2 La Saya afroboliviana como medio de expresión

2.1 El movimiento corporal y la danza

La experiencia corporal de la Saya afroboliviana se desenvuelve en un determinado espacio y tiempo, en donde se integra el movimiento del cuerpo humano con el espacio social y cósmico, es decir hay una relación entre el hombre-sayero (a) y la tierra-naturaleza. Esta relación es consecuencia de la conexión y comunicación que el afroboliviano logra al bailar Saya en su propia tierra (Yungas), la comunicación es más cercana, es decir, el afroboliviano se siente comprometido con la tierra, debido a que ésta le provee de alimentos, sustento, materiales para el uso cotidiano e incluso para la fabricación de cajas (tambores); por este motivo el afroboliviano siente un compromiso y por lo tanto ofrece a la madre tierra como muestra de gratificación e incluso como ofrenda la práctica de la Saya afroboliviana. (Ballivian M. M., 2012)

En la práctica de la Saya afroboliviana se conjuntan emociones y sensaciones que se exteriorizan en cada uno de los involucrados a través de la voz y el movimiento corporal, ambas expresiones se fusionan con la gran riqueza cultural y las fuertes conexiones que se establecen entre la sociedad, la naturaleza y su espiritualidad. En la Saya afroboliviana, el desarrollo del movimiento corporal se expresa mediante el ritmo proveniente de la música, estableciéndose una conexión orgánica entre los integrantes de la comunidad, según lo señala Rudy Zalles A., integrante del grupo de afrodescendientes de agrupación Mauchi “Cuando era pequeño, yo no conocía a la comunidad afroboliviana, pero en Quillacollo²¹ yo escuchaba los tambores, y sentía en mí como una especie de llamado, o algo muy familiar, hasta que una vez me acerque y pude darme cuenta que ellos tenían las mismas raíces que yo, y desde ese momento participo en la comunidad

d *Saya Mauchi*²² (Ent. Rudy Zalles A., Quillacollo, Cochabamba-Bolivia; 10/08/2017)

Tal como menciona Rudy Zalles, el sonido de las percusiones en la ciudad de Quillacollo, despertaron en él un llamado. Zalles es una afrodescendiente que radica en

²¹ Provincia del departamento de Cochabamba en Bolivia. Fue en este departamento y en la provincia de Nor Yungas del departamento de La Paz, en donde se realizó este estudio de campo.

²² Es una organización de afrodescendientes que a través de la Saya afroboliviana, encuentros de formación, talleres, oportunidades de estudios para Afrodescendientes, promueve la Cultura afroboliviana en Cochabamba. (Recuperado de: https://www.facebook.com/pg/Saya-Mauchi-939576916114002/about/?ref=page_internal; 30/09/19, 10:12 am.)

la ciudad de Quillacollo, debido a las migraciones de sus padres, no tuvo la oportunidad de crecer en la región de los Yungas, pero al sentir el tocar de los tambores de sus hermanos afrobolivianos, inmediatamente se unió a esta agrupación de “Saya Mauchi” en el departamento de Cochabamba.

Como se entiende anteriormente, el movimiento corporal en la Saya afroboliviana es un elemento intrínseco del afroboliviano, porque representa su propia identidad, es por esta razón que se manifiesta con el sonido de las percusiones, las cuales activan en el afroboliviano todo el cuerpo, la voz, las cuales empiezan a manifestarse en una danza muy alegre y con mucha energía, formando así un conjunto de música y danza que demuestran una identidad fuerte de la esencia del afroboliviano. Todo esto es una herencia cultural que esta comunidad recibió, primeramente, de su legado cultural de África, junto a éste, se le suma la relación que tuvieron con la comunidad Aymara,²³ en el departamento de La Paz entre otras culturas como la quechua, que también influenciaron en menor medida que la cultura Aymara. Toda esta riqueza cultural es manifestada en la Saya afroboliviana, así lo confirma Ballivián:

“Conviene entender que la Saya como danza es un movimiento que expresa una lógica cultural heredada del África y también apropiada de las culturas indígenas como la aymara. Entonces hay un nivel sagrado en la danza por ser una representación de un pueblo que demuestra identidad en el baile, cuyo elemento deberá ser respetada y analizada en su esencia y solo en su apariencia, es decir hay una historia profunda y rica que determina el por qué bailamos así; tan alegres y con respeto a nuestra cultura.” (Ballivian M. M., 2012, p. 158)

La danza, la música y el canto forman parte integral de la Saya afroboliviana, así también como estas disciplinas son un elemento importante de la Saya afroboliviana, las son también para el desarrollo del ser humano, cada una de estas disciplinas aportan funciones importantes en el desarrollo del hombre; así como la voz y el canto brindan muchos beneficios para el desarrollo emocional, social e integral del hombre; el movimiento corporal y la danza también brindan muchos beneficios para el desarrollo del ser humano, como por ejemplo el desarrollo de la motricidad, las nociones espaciales, las posiciones las dimensiones, los trayectos y la relación con otros y el medio ambiente,

²³ Pueblo andino milenario dedicado al pastoreo y a la agricultura, que tiene su origen alrededor del lago Titicaca, comprendiendo lo que en la actualidad es parte de Bolivia y Perú, norte de Chile y norte de Argentina. (Valdivia, 2006)

así mismo como sucede en la práctica de la Saya, esto lo confirma Marie-Laure Bachmann en su libro: *La Rítmica-Jaques-Dalcroze, Una educación por la música y para la música*:

“El movimiento corporal no es solo la fuente de todas nuestras manifestaciones, nuestro principal medio de expresión y de relación con los otros, sino también nuestra forma personal de ocupar el espacio. Como escribía Poincaré (cf. *Le Rythme* 1916, p. 29): ‘No habríamos podido (...) construir el espacio si no hubiésemos tenido un instrumento para medirlo. Y bien, ese instrumento al que remitimos todo, del que nos valemos instintivamente, es nuestro propio cuerpo’” (Bachmann, 1998, pp. 38)

Así es como en la Saya afroboliviana, podemos observar que los movimientos corporales que se realizan en la danza acompañados del canto y los instrumentos son su principal medio de expresión, siendo esta expresión una herencia de un legado cultural ancestral que los afrobolivianos utilizan para relacionarse de una manera individual o personal, con ellos mismos, e incluso con otras culturas, así como lo recalca Bachmann en la cita anterior.

2.2 La Saya comunitaria en la actualidad.

El presente trabajo de investigación se centra en la práctica de la Saya afroboliviana en dos principales lugares de Bolivia, en los cuales se realizó trabajo de campo: el primero fue en las comunidades de Nogalani, Cala-Cala, cercanos a la comunidad de Coripata en Nor Yungas, La Paz, y el otro lugar fue en el departamento de Cochabamba en las provincias de Cercado y Quillacollo (véase Figura 4) Figura. El trabajo de campo se enfocó en la práctica de la Saya Afroboliviana que tendría en estos dos lugares. Se delimitó estos lugares debido a los contactos que se consiguió para esta investigación (en Coripata y comunidad Nogalani) en los Yungas y en el departamento de Cochabamba, por mi ciudad de origen y las prácticas de la Saya afroboliviana en esta ciudad. A continuación, se describirá la práctica de la Saya afroboliviana en la actualidad en estos dos puntos de estudio.

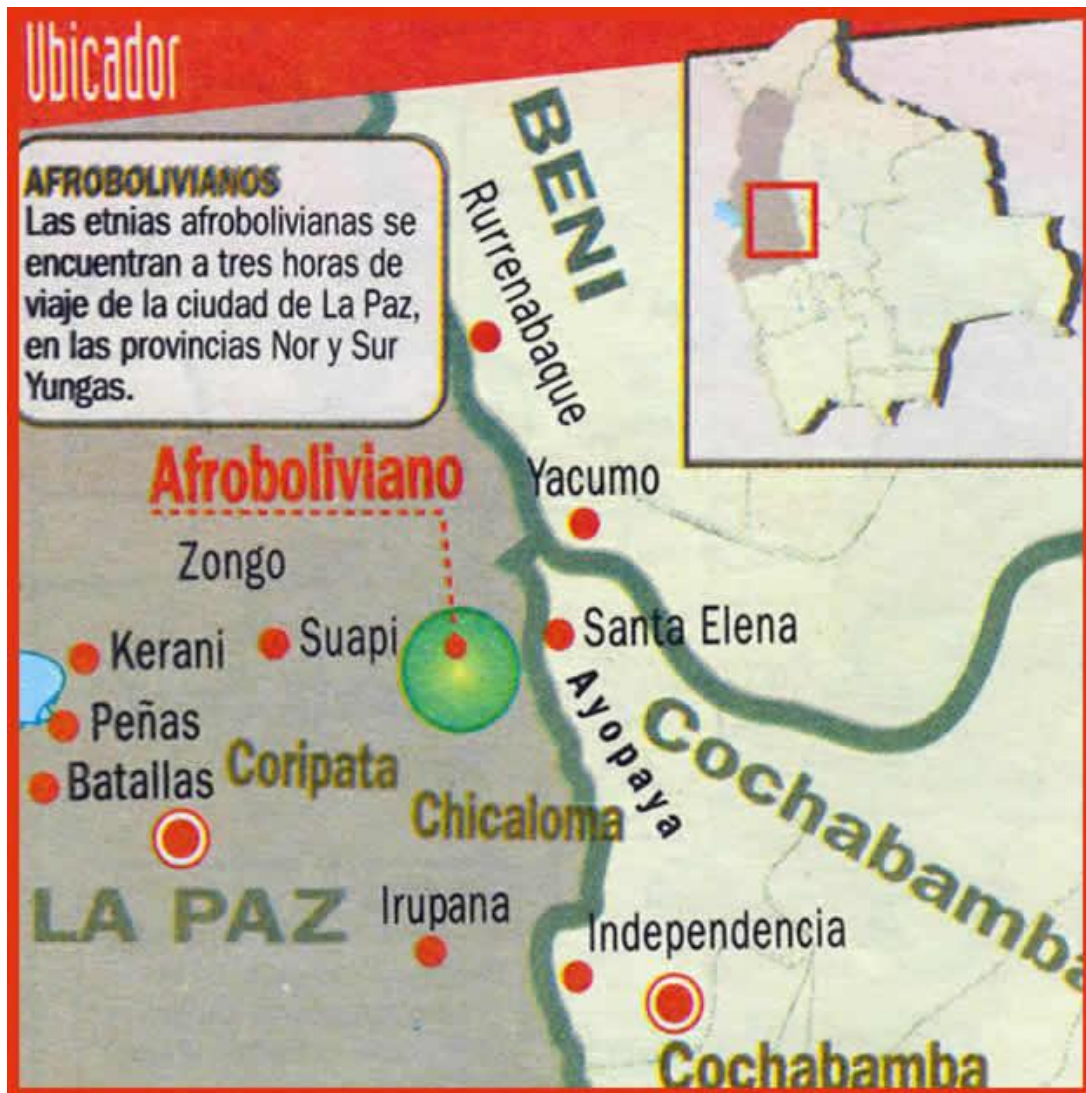


Figura 4 Mapa de la ubicación de las principales comunidades afrobolivianas²⁴

2.2.1 En los Yungas

Antes de empezar con una descripción de la práctica de la Saya en la región de los Yungas, es necesario mencionar que en las últimas décadas existieron migraciones de afrobolivianos a diferentes ciudades de Bolivia debido a diferentes razones, entre ellas está la migración interna de afrobolivianos que se dieron por motivos laborales y por la guerra del Chaco (1932-1935), lo que causó que muchos afrobolivianos se

²⁴ Educa.com.bo (2004). 36 etnias de Bolivia. Afrobolivianos, Bolivia, Recuperado el 09/11/2019 de <https://www.educa.com.bo/etnias/afrobolivianos>.

desplazaran a las principales ciudades de Bolivia (La Paz, Cochabamba, Santa Cruz) (Ballivian M. M., 2012, p. 76).

En el estudio de campo que se realizó en la comunidad de Nogalani dentro de la provincia de Nor Yungas, se observó sobre todo en la población que una parte de los habitantes pertenecían a la comunidad Aymara o eran descendientes de esta misma, y la otra parte pertenecía a la comunidad afroboliviana; dentro de esta comunidad afroboliviana que radicaba en su tierra, también se observó que eran adultos mayores con algunos adolescentes y niños. Los adultos mayores se dedicaban a la producción de coca, café, chocolate y cítricos. En la convivencia que tuve con ellos, explicaban que en las últimas décadas hubo migraciones especialmente de los jóvenes, pues ellos aspiraban un modo de vida diferente. Debido a esta situación, la práctica de la Saya afroboliviana ya no es tan constante, más bien, ésta práctica se las encuentran en las fiestas de los patronos o santos del pueblo, o bien fiestas de las comunidades (Véase cuadro 2), en las cuales los jóvenes que migraron suelen volver a los Yungas a festejar con la Saya y a estar con sus familiares.

2.2.2 En principales ciudades de Bolivia (Cochabamba)

Las principales ciudades de Bolivia donde los afrobolivianos migraron son; La Paz, Cochabamba y Santa Cruz de la Sierra, en estas ciudades los afrobolivianos continuaron sus vidas, buscando trabajo, estudiando, formando sus familias; pero en cada una de estas ciudades existe una organización de afrodescendientes que se encarga de realizar principalmente la práctica de la Saya Afroboliviana, organizan talleres, encuentros de formación y difusión de la cultura afroboliviana en cada una de las ciudades.

En la ciudad de Cochabamba esta organización se llama *Saya Mauchi* a la cual se visitó para realizar la presente investigación, en la visita se recibió una invitación cordial para participar en una actividad que involucraba la Saya afroboliviana para la fiesta de Urkupiña,²⁵ la cual consiste en dos eventos que se realizan para la

²⁵ Desde hace aproximadamente cuatro décadas en una localidad colindante a la ciudad de Cochabamba, Bolivia se celebra el 15 de agosto (en el calendario católico día de la Virgen de la Asunción) la «fiesta de la Virgen de Urkupiña». Este ritual religioso convoca a cientos de miles de personas que se trasladan de la mayor parte de los departamentos del país para solicitar a la virgen préstamos monetarios que le serán devueltos con intereses cada año y durante tres consecutivos. (Giorgis, 2000)

procesión en la fiesta de la virgen de Urkupiña que se celebra el 15 de agosto de cada año, esta actividad fue enriquecedora y me permitió vivir y experimentar a fondo esta práctica musical-dancística.

Dentro de las actividades más comunes de la organización Saya Mauchi están: la fiesta de la virgen de Urkupiña en Quillacollo (demostración de bailes folklóricos en la procesión en devoción a la virgen), el Corso de Corsos del carnaval de la Concordia en Cochabamba (Desfile de bailes tradicionales folklóricos de todo el país), la entrada Universitaria de la Universidad Mayor de San Simón (Presentación de las distintas manifestaciones culturales de todo el país a cargo de los estudiantes de las diferentes facultades) entre otras. También entre sus actividades están la presentación de cursos y talleres para la difusión de la cultura afroboliviana y su historia. En el mes de septiembre se celebra el mes del afroboliviano y es en este mes que esta organización brinda a la ciudad de Cochabamba un acercamiento a la cultura afro por medio de talleres, cursos, danzas, muestras de gastronomía y eventos en los cuales los ciudadanos pueden enriquecer su conocimiento sobre la cultura afroboliviana.

En conclusión, en la ciudad de Cochabamba, existe mayor movimiento en cuanto a la práctica de la Saya afroboliviana que en la misma región de los Yungas, debido a que los jóvenes afrobolivianos que migraron a esta ciudad se movilizaron y comenzaron a difundir, defender su cultura y sus derechos como ciudadanos, por medio de la Saya afroboliviana.

2.3 El uso de la lengua criolla afroboliviana.

Muchos de los afrodescendientes bolivianos en la región de los Yungas hablan el castellano con los mismos rasgos dialectales que sus vecinos indígenas mestizos (Aymaras), quedando todavía hablantes de un lenguaje tradicional muy distinto al castellano boliviano tanto de la población aymara como de los descendientes de europeos. En este lenguaje se conjuntan características de lenguas como el aymara, castellano, quechua (en menor medida). Esta forma de comunicación se encuentra todavía en algunas comunidades de fuerte presencia afroboliviana en la zona de Nor Yungas, sobre todo

cerca del municipio de Coripata (Dorado Chico, Coscoma, Khala Khala) y en la zona del municipio de Coroico (Tocaña, Chijchipa, Mururata). (Lipski J. M., 2008, pp. 16-17)

Algunos investigadores en este terreno, como Juan Angola Maconde y Jhon Lipski denominaron a esta lengua Criolla como *Afroyungueña*, aunque en la actualidad en toda la comunidad yungueña no utilizan esta denominación, esto debido a que esta manera de expresarse fue perdiéndose después de la época de las reformas en Bolivia, esto es a partir del año 1952.

Actualmente esta lengua criolla, suele ser hablada por algunos adultos mayores, como se menciona anteriormente, en la comunidad donde se hizo el estudio de campo (Nor Yungas, Coripata-Nogalani); la mayoría de estos adultos mayores todavía mantienen su comunicación con esta lengua *afroyungueña*, esto debido a que ellos conservaron su manera de comunicarse como lo hacían en tiempos antes de dichas reformas, incluso, ésta lengua criolla era la lengua nativa de amplios sectores de la población afroboliviana de Nor Yungas. En Sud Yungas la población afrodescendiente está concentrada en Chicaloma, pero el dialecto afroyungueño tradicional no se extiende a esta zona. (Lipski J. M., 2008, pp. 17)

Esta lengua afroyungueña es una simbiosis de español, aymara, quechua y vocablos de las lenguas heredadas del África, en estas últimas décadas varios investigadores interesados en esta lengua, realizaron investigaciones para la reconstrucción de la lengua afroboliviana, en donde sus investigaciones se apoyan en las expresiones culturales como en la Saya y otras expresiones musicales, para recuperar palabras, frases, o algún tipo de enseñanza ancestral que se pueda rescatar de la letra de las coplas de las Sayas que actualmente se conocen. Este hecho de buscar palabras o saberes en frases en las letras de estas prácticas musicales nos lleva a profundizar en el tema de la letra de las canciones y coplas de la Saya afroboliviana en su importancia y relevancia que tienen para conservar las enseñanzas ancestrales y conocimiento de esta cultura afroyungueña, porque en ellas, esta plasmada un pasado lleno de historia y conocimiento ancestral que vale la pena rescatar. (Gutierrez, 2018)

2.4 Las canciones y coplas en la Saya.

La presencia de la lengua criolla afroboliviana en la Saya es esencial porque permite mostrar la esencia intrínseca de los afrobolivianos, siendo un medio comunicativo que permite transmitir su cultura por medio de la sabiduría y conocimientos heredados por sus ancestros. Es la propia lengua afroyungueña, la que les da la libertad y comodidad de expresarse, por medio del diálogo, la charla o los cantos que se hacen entre afrodescendientes, esta acción se efectúa en el mismo contexto yungueño. (Ballivian M. M., 2012, pp. 189)

En el trabajo de campo que se realizó en la comunidad de Nogalani- Coripata en Nor Yungas, se entrevistó al Señor Valentin Torrez, un adulto mayor perteneciente a la comunidad afroboliviana el cual explica que las canciones y las coplas utilizadas en la Saya afroboliviana son sus expresiones de lo que ellos mismos sienten en su vivir diario, expresan sus emociones canalizadas en las melodías de las coplas:

“(…) en cuanto a los bailes… las canciones, las canciones pueden ser (…), son como se llama… de, honor y gloria a los primeros hombres que llegaron a Bolivia, serían casi históricas ¿no? De rememorancia, vamos a decir, de rendirle homenaje a las primeras personas que han venido aquí, como han sufrido de camino desde el África hasta Bolivia, hasta Potosí, y de Potosí, ya a los Yungas, por ejemplo, hay una canción que dice: “Mi ancestría es africana, mi descendencia Bolivia y los Yungas me han cobijado”, es como decir, se recuerda todo el trayecto de como los afros han llegado hasta este lugar para asentarse aquí, entonces serían canciones de rememorancia, así…, también hay otras canciones de amor, dedicadas a la negrita, de amor, hay otras que son sentimentales también, y además de las de amor, hay otras que son picarescas, por ejemplo, hay una que dice: (cantando) Negrita por tus amores, tú me has hecho sufrir, préstamelo tus ojitos, mi corazón te lo puedo dar, ¿no? , ya, entonces, hay sentimentales, como decir, todo lo que tienes que decir a la persona, le dices en canciones. Si le tienes un poco de bronca a otro, también igual, le dices con canciones. (Ent. Valentín Torrez, 27 de julio 2017, Cala-Cala - Nogalani, Coripata- Nor Yungas, Departamento de La Paz-Bolivia)

Como se puede observar en la entrevista con el Señor Valentín, todo lo que sentían los afrobolivianos lo expresaban mediante las canciones y coplas, por tanto, la lengua afroyungueña como la expresión de sus sentimientos y de la esencia afroboliviana por medio de la composición creativa de melodías canalizadas a través del canto en las coplas de la Saya afroboliviana, son elementos fundamentales que la Saya como herramienta

de comunicación y expresión libre, como lo es el arte de la música. Así podemos observar también que la Saya como elemento reivindicativo de esta comunidad marginada funciona como una toma de conciencia de las realidades que vivieron los afrodescendientes a través de la historia, y la Saya fue un elemento importante para visibilizar a los afrobolivianos a lo largo de la historia hasta la actualidad. Podemos reafirmar esto también, en el trabajo de investigación de Ballivian: “Desde la Saya antigua el objetivo implícito de las canciones fue para sentar presencia en un determinado contexto, realzar la identidad; todo desde la retórica de las canciones, que emergen desde una propia conciencia crítica de su realidad como seres afrodescendientes.” (Ballivian M. M., 2012, pp. 145)

En este trabajo de investigación que se realizó en la comunidad de Nogalani-Coripata en Nor Yungas y en la ciudad de Cochabamba, conforme a los objetivos de la investigación de elaborar arreglos corales con base en la Saya afroboliviana y por medio de las entrevistas al Señor Valentin Torrez en Cala-Cala, Nor Yungas y a miembros de la Organización de afrodescendientes *Saya Mauchi* en Cochabamba, se seleccionó una serie de canciones y coplas que en la actualidad se escuchan, tanto en los Yungas como en Cochabamba y otras ciudades de Bolivia y se hizo la siguiente clasificación con base en el contexto del contenido de sus letras:

Cuadro Afroboliviano I

(Temas culturales y de espiritualidad)

Desde los Yungas vengo señores

Si yo fuera presidente

Padre Jesucristo

Cuadro Afroboliviano II

(Temas de cotidianidad y modos de vida)

Todo es de fruta

Olor a Café

Carnaval

Cuadro Afroboliviano III

(Temas de Sentimentalismo)

Como rayito de sol

Quisiera

Gotas de agua

Zemba

(Ceremonia de fertilidad)

Cuadro Afroboliviano IV

(La Saya fuera de los Yungas)

*Desde los Yungas
Saya Afroboliviana*

Como se puede observar, hay diferentes categorías en las cuales se pueden agrupar las canciones y coplas de la Saya. El primer cuadro trata letras y coplas con un fuerte carácter de identidad, espiritualidad y en cierta manera protesta social, demostrando una conciencia sobre la realidad que vivieron los afrobolivianos al enfrentarse a esta. El segundo cuadro muestra las actividades cotidianas que los yungueños vivían en los trabajos de las tierras manifestandose en coplas y canciones ingeniosas que hablan sobre cosecha, fiestas y agradecimiento por el sustento y la provisión de la naturaleza.

El tercer cuadro se presentan los sentimientos y emociones de afrobolivianos que salen a flor de piel canalizados en melodiosas coplas de Sayas de amor y de sentimentalismo, en las que se puede observar las dulces expresiones de afecto y a veces desamor que también lo concientizan y lo exteriorizan en la música y baile. Y por último el cuarto cuadro nos presenta una Saya comprendida por personas que no pertenecen a esta población afroboliviana, pero que de gran manera fueron cautivados por la belleza y energía de la Saya afroboliviana; estas personas son músicos folcloristas bolivianos, los cuales comprenden la Saya y además se observa en este cuadro la adición de instrumentos folclóricos bolivianos como el charango, la zampoña, la quena y el charango, dando por resultado una apreciación de la Saya afroboliviana desde un punto de vista fuera de los Yungas.

Esta clasificación se realizó con la idea de hilar las canciones de cada cuadro y formar una pequeña historia para que al momento de la presentación pública se logre contextualizar y dar a conocer al público una historia que represente momentos relevantes

de la significación de la Saya afroboliviana. A continuación se mostrará algunos ejemplos del contenido de las letras en la Saya afroboliviana en los distintos cuadros:

Cada Saya empieza con un llamado muy particular de los tambores, que más adelante se profundizará, esta es una introducción que realizan dos instrumentos: “el asentador” (tambor mayor) y “el cambiador” (tambor menor). Al momento de ejecutar esta introducción, todos los elementos de la Saya se van reuniendo y se preparana para interpretar la Saya. El ritmo que van tocando las cajas en la introducción va incrementando la velocidad, hasta llegar al *Ritmo de Saya*, es en este momento que todos los demas instrumentos como el ganyengo, la guancha y los cascabeles se unen. Después de que todos ya están al ritmo de la Saya, el copleador inicia cantando la siguiente copla:

Colpleador:

Isidoro Belzu bandera ganó, gano la bandera del altar mayor

Comunidad:

Isidoro Belzu bandera ganó, gano la bandera del altar mayor

Este verso, es un homenaje al presidente Isidoro Belzu (6/06/1848 – 15/08/1855) el cual en su periodo de gobierno abolió la esclavitud,²⁶ en agradecimiento a esta acción que tuvo el presidente, todas las Sayas empiezan con este verso. La frase de “gano la bandera del altar mayor” hace referncia a un puesto muy elevado; en las iglesias el altar es el centro, donde está Cristo, es un lugar privilegiado, el punto más alto , y en este punto mas alto solían colocar una bandera, la cual era la bandera del altar mayor. En una analogía, se puede decir que Isidoro Belzu se ganó el respeto del pueblo afroboliviano y por este motivo empiezan las Sayas como un acto de gratitud a la abolición de la esclavitud. (Ballivian M. M., 2012, pp. 100-101)

²⁶ En el Gobierno de Belzu se sanciona una nueva Constitución, cuya Carta Magna es importante por dos motivos: (1) decreta en su parágrafo “Del derecho público de los bolivianos. Artículo 1.- Todo hombre nace libre en Bolivia: todo hombre recupera su libertad al pisar su territorio. La esclavitud no existe ni puede existir en él”, ampliado en su Art. 13: “Ante la ley en Bolivia todo hombre es igual a otro hombre, sin más restricción que la que la misma ley establece por motivos de utilidad pública. Todos los ciudadanos bolivianos por nacimiento son igualmente admisibles todos los empleos y cargos públicos...” y (2) por su implementación legal en toda la República, eliminando de manera efectiva la esclavitud. (Sanchez, 2008)

Temas culturales y de espiritualidad

Desde los Yungas vengo señores

CORO

*Desde los Yungas yo vengo señores
representando a mi gente ... (bis)
Para que el mundo conozca un poco
lo que es Bolivia y su gente... (bis)*

COPLA

*Mira hermano boliviano
que hermoso es nuestro país
porque no luchamos todos
por conservar sus riquezas*

CORO

*Levantemos nuestras voces hermanos
para gritarle al mundo,
que no tenemos nada que envidiar
a los países vecinos*

COPLA

*Qué lindo es mi color hermanos,
mi orgullo y felicidad
yo soy afroboliviano,
cultura, raza, identidad.,*

CORO

Desde los Yungas...

En estos versos, se puede observar que existe una fuerte presencia de identidad cultural en una sociedad que fue marginada por varios años, pero que ahora busca enorgullecerse de sus orígenes y no solo muestra a todo Bolivia lo precioso y rico que es su país, sino que también tiene la intención de demostrar a otros países vecinos,

que realmente no hay nada que envidiar del exterior y que en sus tierras existe mucha riqueza.

Si yo fuera presidente

CORO

*Si yo fuera presidente
formaría un puente ... (bis)
Formaría un puente caray,
De Coroico hasta La Paz...(bis)*

COPLA

*Coroiqueñito he nacido
coroiqueñito he de morir
viva mi tierra Yungueña
con toda su gente hermosa*

CORO

Si yo fuera presidente...

COPLA

*Todos somos coroiqueños
trayendo lindas tonadas
reciban un fuerte abrazo
del grupo afroboliviano.*

CORO

Si yo fuera presidente...

Padre Jesucristo

CORO

*Padre Jesucristo
Padre de este mundo
te pedimos
que te acuerdes de tus hijos... (bis)*

*en especial
los ancianos, los niños pobres, los huerfanitos,
a los gobiernos no les importa
que se murieran de hambre...(bis)*

*COPLA
Yo quisiera el mundo cambiar
que no haya tanta violencia
puede ser que este soñando
pero hay muchos como yo si*

*CORO
Padre Jesucristo...*

*COPLA
Mira compadre no entiendo
a esta gente del gobierno
sí tenemos tanta vaca
porque compramos la leche*

Estas dos Sayas también pertenecen a la categoría de espiritualidad, y en cierta manera de protesta social, como se puede observar en la primera, “Si yo fuera presidente” se trata de una crítica social haciendo referencia al “Antiguo camino hacia los Yungas”²⁷ (mas conocido como carretera de la muerte) en el cual sucedieron muchos accidentes de tránsito debido a la carretera tan estrecha, a la complicada orografía del lugar y a los constantes derrumbes que caracterizan a esta zona. Muchos yungueños perdieron la vida en esa carretera, debido a que era el único acceso a la región de los Yungas por donde transitaban buses y camiones llenos de cargas de las cosechas de la región. desde la ciudad de La Paz. Al ver esta realidad, los afrobolivianos plasman su inconformidad por esta vía de transito mediante esta Saya de protesta.

²⁷ “La carretera que une las cumbres andinas con el trópico del norte de La Paz está labrada en la roca, es estrecha y sinuosa, con cientos de recodos y curvas cerradas, que bordean el precipicio y, muy abajo, se observa una hilera de plata centelleante, que es una corriente de agua hacia la cuenca amazónica. Muchos la llaman la carretera de la muerte y la consideran una de las más peligrosas del mundo”. (Azcuí, 2006)

La segunda Saya “Padre Jesucristo” también pertenece a este ámbito de protesta, pero al mismo tiempo de manifestar la inconformidad hacia el gobierno boliviano, esta Saya manifiesta la creencia religiosa de esta comunidad al acudir al “Padre Jesucristo” y depositar en su fe sus inquietudes y dificultades que sobrellevan.

Todo es de fruta

CORO

*Todo es de fruta
café y coca
el lugar donde vivimos
se llama los Yungas... (bis)
De nuestra cultura
Hemos traído la Saya
Afroboliviana... (bis)*

COPLA

*Saucisito palma verde
color de mi cautiverio
hallaras quien te merezca
y no quien te quiera tanto*

Estas Sayas anteriores pertenecen a la categoría de cotidianidad y modos de vida, en donde se observa la riqueza de la tierra en su producción de frutas, café, hoja de coca, chocolate. Esta es la esencia de los Yungas, la comunidad afroboliviana esta conectada con la naturaleza intrínsecamente, tanto que la resperta, la trabaja, agradece y plasma este sentimiento en estas coplas y canciones referentes a la producción de alimentos y también materia prima para los instrumentos de la Saya.

Olor a Café

CORO

*Olor a café... (varones)
olor a sultana... (mujeres)...bis*

*Así es que huele mi tierra
ay que alegría me da... (bis)*

*Olor a anís... (varones)
olor a canela... (mujeres)...bis*

*Así es que huele mi tierra
ay que alegría me da... (bis)*

Gotas de agua

CORO

*Las gotas de agua de a poquito
perforan la roca... (bis)
y a tu corazón de piedra
poco a poco perforare
y un día mía serás*

COPLA

*Quién dijo que por ser vivo
del amor me salvaría
aquí me tienen hermanos
cantando versos al amor*

CORO

Las gotas de agua de a poquito...

COPLA

*Madrecita no me llores
sí me marchó de la casa
voy en busca de mi negra
que se fue no se pa' donde*

Esta es una Saya sentimental, dedicada al cortejo y al enamoramiento, se observa que los afrobolivianos sin lugar a dudas son personas muy expresivas con sus emociones y sentimientos. Se puede observar de hecho, en la última copla de esta Saya, que a la persona que se enamoró le cuesta trabajo también separarse del amor materno con el cual fue cobijado. La forma de expresarse es particularmente afectuosa con analogías con la naturaleza como es el caso de la roca que se ablanda poco a poco con el tiempo con el agua al igual que el corazón de su pretendiente se ablandara con la insistencia y el cortejo.

Estas son algunos ejemplos de las coplas y Sayas con distintas maneras de expresión y con diferentes temáticas y motivos que los afrobolivianos utilizan como medio de expresión para comunicar lo que sienten, hacerse escuchar, visibilizarse y demostrar una identidad cultural fuerte y firme con la cual podrán enfrentar cualquier tipo de adversidad en su diario vivir.

En conclusión, la lengua afroyungueña es un medio de expresión verbal lleno de saberes ancestrales heredados de África, los cuales han ido transformándose y adaptándose a nuevas formas de vida (como lo es la cultura Aymara), nuevas creencias (la evangelización cristiana impuesta por los españoles) y las adversidades

sobrellevadas (esclavitud) a lo largo de la historia. Esta lengua es importante para los afrobolivianos por que con el manejo de ésta, ellos se sienten únicos, diferentes y cómodos al expresar sus ideas, pensamientos, sentimientos y emociones, las cuales son canalizadas por medio de composiciones espontaneas en melodías al entonar las coplas y los coros de la Saya y al practicar esta expresión musical llena de movimiento y energía.

Con base a todo lo estudiado en este capítulo, en los siguientes apartados se abordará un análisis estructural de la práctica musical de la Saya afroboliviana con su instrumentación, los ritmos que se utilizan, las jerarquías de éstos, las armonías que se forman, los modos que se encuentran en las melodías de las coplas y los criterios para incorporar una armonía vocal para enriquecer y destacar el elemento africano presente en la Saya afroboliviana.

Capítulo 3 Fundamentos teóricos para la elaboración de arreglos corales con elementos folklóricos: Saya afroboliviana.

Los fundamentos teóricos que se utilizaron en esta investigación se basan en las características musicales de la música africana, además de este aspecto, en los apartados siguientes primeramente definiremos el concepto de música folklórica, debido a que la Saya afroboliviana está considerado como un patrimonio cultural dentro de la música folklórica boliviana y luego se analizara las características de la música africana.

3.1 Música folklórica

La música folklórica es la formación de un arte natural que han desarrollado los hombres a través de cada uno de sus tiempos (Arévalo-Galán, 2009). Para conocer el folklore de un determinado entorno, es necesario estudiar el medio geográfico que lo rodea, puesto que estos factores influyen directamente en la psicología de la gente y, por tanto, en su producción artística (Cabeza, 1985).

El folklore en la música tiene gran valor educativo y una gran riqueza en cuanto a los principios metodológicos de su aplicación (Martín-Escobar, 1992), sin embargo, es necesario una sistematización de estos principios mediante pautas orientativas que permitan su implementación en la educación musical. Llamamos folklore musical tanto al estudio del acervo musical acumulado por la cultura popular, como al mismo material transmitido. En 1955, el Consejo Internacional de Música folklórica ofreció una definición que indica que: “La música folklórica es una música que ha sido sometida a un proceso de transmisión oral, es resultado de una evolución y está subordinada a circunstancias de continuidad, variación y selección”, por otra parte, como instrumento pedagógico, Martín Escobar, 1992 indica algunos aspectos relevantes que pueden considerarse al hacer una valoración del folklore música, siendo los más relevantes, los siguientes (Martín-Escobar, 1992):

- Enseña a comprender y respetar otros estilos de vida.
- Ayuda a explicar ciertos comportamientos humanos.
- Ayudar a entender mejor al hombre en sociedad.
- Proporciona un mayor conocimiento de la propia cultura.
- Favorece una actitud activa tanto en el niño como en el adulto.

- Sirve para mantener vivos modelos de melodías, canciones, danzas e instrumentos, cuyo conocimiento facilita el estudio e interpretación de determinados puntos de morfología y organología

En cuanto a las formas de la música folklórica, esta puede expresarse en el canto, en la danza o con los instrumentos. Las canciones folklóricas describen la diversidad de ocupaciones y preocupaciones de cada país, los hechos históricos o actos sociales, las peculiaridades que rodean a las personas, las fiestas religiosas, las emociones ante la naturaleza o fenómenos cósmicos, entre otros, por tanto, su variedad es infinita (Almagro-García, 2011)

3.2 Criterios teóricos para la elaboración de arreglos corales.

Los criterios utilizados para elaborar los arreglos corales basados en la expresión musical y dancística de la Saya Afroboliviana en esta investigación principalmente recurren a su contexto social y cultural de los distintos entornos en las comunidades yungueñas, los cuales se trabajaron en los anteriores capítulos. Este punto es el principal, porque tanto en la música africana como en la Saya afroboliviana la música es parte de la vida social y cultural que se realizan en las comunidades afrobolivianas, así lo afirma Floyd en el contexto africano:

“La música es una parte tan importante de la vida social y cultural africana que se realiza regularmente en una amplia diversidad de entornos sociales. Cuando las comunidades se reúnen y practican la música, ésta generalmente forma parte integral de las actividades. La música se reproduce con fines puramente recreativos, o puede mejorar las ceremonias o los ritos.” (Floyd, 1999)

Como se observa en la cita, podemos apreciar que la herencia cultural recibida de los africanos para la comunidad afroboliviana, se mantiene intacta. Continuando sobre este tenor, los arreglos musicales propuestos para esta investigación se realizaron conservando y priorizando el elemento africano; se puede observar en las Sayas originales diferentes elementos musicales que corresponden a diseños melódicos y estructurales característicos de la música africana.

A continuación, se presentará algunas características musicales (melódicos, rítmicos, armónicos, formales) presentes en la música africana que se tomaron en cuenta al realizar los arreglos corales propuestos en esta investigación:

3.2.1 Criterios melódicos

Referente a la estructura musical, en la parte melódica de las Sayas y las coplas, se respetó casi en su totalidad su estructura melódica e interválica por medio de la transcripción de melodías (Véase Anexo IV). Se utilizó algunas variantes en algunas melodías, manteniendo en sí la esencia afro heredada de sus ancestros, o en algunos casos reforzando dicha esencia. También en algunos casos, se realizó alguna variante melódica reforzando de la misma manera la herencia folklórica de la música andina boliviana. Dentro de los criterios que se utilizó para elaborar los arreglos corales, se consideró las siguientes características en las melodías de la música africana y el diseño de estas:

3.2.2 La repetición, característica formal del diseño y estructura en la música africana

Si se escucha la música africana con “oídos occidentales”, claramente se podría decir que ésta es demasiado repetitiva. Sin embargo, los patrones repetitivos utilizados por los africanos, podrían ser complejos en cuanto a la creatividad por parte del intérprete para generar variedad y mantener el interés dentro de un marco cíclico. (Floyd, 1999)

Generalmente que en el elemento repetitivo de la música africana, se manejan de diferentes maneras: la más usada es la estructura responsorial, en donde interactúan un solista (con una melodía) y contesta una asamblea o coro, que puede ser la misma melodía cantada al unísono, o bien, la misma melodía armonizada a dos, tres o cuatro voces.

Una muestra de este caso mencionado anteriormente se puede encontrar en la pieza musical *Safari Ya Bamba*²⁸ (tradicional de Kenia con arreglo coral de Arthur Kemoli) mostrada en la **Figura 5**. En el inicio de esta pieza tradicional, la sección

²⁸ Véase Anexos para apreciar la partitura completa

de sopranos comienzan cantando la primera frase, la cual luego, se repite en el segundo tiempo del compás cinco, pero acompañado con el resto de las secciones, formando así una respuesta coral armonizada a cuatro voces.

Coral Polifónica
ENRIQUE GRANADOS

Allegro ♩ = 86 (Arr: Arthur Kemoli)

SOPRANO
Sa - fa - ri eh, ho - wa sa - fa - ri ya bam - ba ni m - che -

CONTRALTO

TENOR

BAJO

5

S. ro. Sa - fa - ri eh, ho - wa sa - fa - ri ya bam - ba ni m - che - ro. Sa - fa ri

C. Sa - fa - ri eh, ho - wa sa - fa - ri ya bam - ba ni m - che - ro

T. Sa - fa - ri eh, ho - wa sa - fa - ri ya bam - ba ni m - che - ro

B. Sa - fa - ri eh, ho - wa sa - fa - ri ya bam - ba ni m - che - ro

Figura 5 Safari Ya Bamba' Tradicional de Kenia, arreglo de Arthur Kemoli

Otra forma de obtener variedad dentro de un marco cíclico de repeticiones dentro de esta estructura responsorial, es manteniendo la misma estructura de composición de solista-asamblea, pero, en vez de repetir la misma melodía con respuesta del coro armonizando la misma (como en el caso de la figura 1.1), se inicia la melodía del

solista, para luego que el resto del coro se añada con una melodía diferente realizando una segunda melodía que enriquezca la polifonía de la pieza.

En la Figura 6 (Shosholoza)²⁹ se muestra un ejemplo de lo anterior mencionado, en este caso, la función de solista la tiene la sección de tenores que presenta una melodía principal en el primer compás, inmediatamente en el segundo compás entran sopranos y contraltos con una contramelodía enriqueciendo la polifonía; además de esta contramelodía de las voces femeninas, el bajo entra en el cuarto tiempo del primer compás con una melodía con carácter rítmico y onomatopeyas que otorgan movimiento a la pieza.

Si bien entre las voces femeninas y el bajo realizan diferentes melodías, se puede considerar como parte de la estructura de asamblea, dentro de la forma responsorial solista-asamblea, pero en este caso, la respuesta de la asamblea al solista, se puede considerar una respuesta polifónica en contraste al anterior ejemplo.

Esta estructura responsorial fue heredada también a la estructura de la Saya afroboliviana, la cual se abordará con más detalle en los siguientes apartados. Siguiendo en este mismo tenor sobre las estructuras de las líneas melódicas de la música africana, se tomó muy en cuenta este aspecto formal de repetición de solista y coro al realizar los arreglos y claramente se propone también variantes en cuestión al color y manejo de timbres en las repeticiones, ya sea como solista, ó respuestas del coro.

²⁹ Véase Anexos para apreciar la partitura completa

The image shows a musical score for the traditional Zimbabwean song 'Shosholoza'. It is arranged for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Spanish and describe the continent of Africa and the continent of South Africa.

SOPRANO
Sho - sho-lo- za ku le-zon-ta - ba stím-e-la si-phum-e South A -

ALTO
Sho - sho-lo- za ku le-zon-ta - ba stím-e-la si-phum-e South A -

TENOR
Sho - sho-lo - za ku le - zon ta ba stím-e-la

BASS
A-ley m ch m A-ley m ch m a-leay m ch m a - ley

S.
- fri - ca Wen u(y)a-ba-le - ka Ku le-zon ta ba Stím-e-la si-phum-e South A - fri-ca

A.
- fri - ca Wen u(y)a-ba-le - ka Ku le-zon ta ba Stím-e-la si-phum-e South A - fri-ca

T.
Wen' u(y)a ba le -ka ku le zon ta ba stím-e-la Sho - sho-lo za

B.
m ch m a-ley m ch m a-ley m ch m a-ley m ch m a - ley m ch m a-ley

Figura 6 'Shosholoza' Tradicional de Zimbabwe

3.2.3 Relación entre la música vocal e instrumental de la música africana

Tanto la música instrumental y vocal en la música africana están marcadas por sus tradiciones culturales, muchas veces, estas dos partes están combinadas, y a menudo los intérpretes suelen tocar los instrumentos y acompañarlos con cantos. La música vocal puede tener la misma relevancia en el diseño de las composiciones, así como también lo tienen los instrumentos; ambos cumplen un papel muy importante dentro de cada sociedad. (Nketia, 1974)

Las formas vocales utilizadas en las sociedades africanas pueden incluir solos acompañados, solos no acompañados, canciones interpretadas por dos personas, o al unísono, también se puede considerar duetos y canciones interpretadas por coros, así también estos acompañamientos suelen ser ejecutados por instrumentos, y en la

forma responsorial, también las respuestas pueden ser instrumentos solos, voces solas, o coro con instrumentos. (Nketia, 1974)

Estas características fueron parte fundamental en los criterios al realizar los arreglos corales debido a que, dentro de la práctica de la Saya afroboliviana se encuentra fuertemente marcada dichas características, especialmente en la función que cumple cada instrumento al momento de la práctica de la Saya afroboliviana.

3.2.4 Estructura de las melodías en la música africana

En la mayoría de la música africana, se puede apreciar melodías que en la primera escucha podrían desarrollarse en un ámbito tonal occidental, o a lo que nuestro oído occidental podría decodificar como melodías tonales; pero luego de sumergirse con más detalle en las melodías de las diferentes regiones de África, el oído va captando un color distinto a las melodías tonales occidentales y esto se debe al uso de escalas hexatónicas o hexacordos³⁰ incluso también el uso de escalas pentatónicas³¹ y heptatónicas. Al respecto del tipo de escalas que se manejan en la música africana, Floyd dice:

“A menudo, la octava se divide en grados equidistantes, por lo que el concepto de tono y semitono que se encuentran en las escalas occidentales está ausente en los patrones de las escalas africanas... siempre que se use la escala equiheptatónica, ésta se compone esencialmente de dos factores: primeramente, las notas dividen la escala en siete intervalos iguales; y el segundo factor consiste en que estas notas siempre están sintonizadas con un conjunto estándar de tonos absolutos.” (Floyd, 1999, p. 8)

Como lo menciona Floyd en las escalas utilizadas en la música africana, se observa que la función del semitono (función de crear tensión en la región de un acorde de quinto grado dominante) como se conoce en la música occidental no es relevante en las melodías africanas, debido a que, en estas escalas mencionadas anteriormente, el semitono no cumple la función que cumpliría en la música occidental, así como

³⁰ “Serie ascendente de seis notas separadas por tonos enteros excepto entre las notas tercera y cuarta, separadas por un semitono. Lo describió por primera vez Guido de Arezzo a principios del siglo XI, y constituyó el fundamento del más antiguo sistema de notación para la música polifónica, utilizándose como elemento auxiliar del canto y base de la composición.” (Sadie & Latham, 1988, p. 440)

³¹ “Término aplicado a un tipo de música, un modo o una escala basados en un sistema que divide la octava en cinco notas” (Sadie & Latham, 2000, p. 715)

también su función de tensión en el acorde de dominante no están presentes en las melodías africanas; más bien el semitono funciona de una manera distinta dentro de las escalas mencionadas anteriormente. Al escuchar cualquier tipo de escala utilizadas en la música africana, esta puede referir a una atmósfera tonal (armonía occidental), pero inmediatamente cuando se pone atención a la función del semitono manejado dentro de estas escalas se puede observar que el semitono cumple una función muy distinta a las tensiones características de la armonía tradicional occidental.

Según Floyd en las escalas pentatónicas, hexatónicas o heptatónicas utilizadas en la música africana, el tamaño de los intervalos no siempre corresponde a los de la escala mayor o a la escala menor utilizadas por compositores europeos, esto se refiere a la afinación temperada,³² en la cual está escrita la mayoría de la música occidental.

Los tipos de escalas utilizadas en la música africana no manejan este tipo de temperamento (12 semitonos iguales), al contrario manejan escalas de tonos reales que varían en el orden de los grados de éstas entre una sociedad a otra, a veces, tales variaciones se encuentran incluso dentro de la misma cultura, por este motivo es que algunos intérpretes de instrumentos cuando tocan junto a otros instrumentistas, buscan que sus instrumentos provengan de la misma región y del mismo fabricante, aquí podemos observar que muchas sociedades africanas se inclinan a la afinación equidistante (se puede decir que una afinación es equidistante cuando los intervalos entre los grados de una escala son aproximadamente iguales, pueden darse en tonos, o intervalos de tercera menor), mientras que otras utilizan la afinación no-equidistante (diferentes intervalos en una misma escala, pueden ser tonos, semitonos o tercera menor). En ambos casos, la afinación que manejan no corresponde a la afinación temperada. (Nketia, 1974)

³² “Sistema de afinación basado en la división de la octava en 12 semitonos iguales. Ésta es la división hoy normal en la música occidental. La igualdad de los semitonos significa que todos los demás intervalos están temperados atendiendo a la razón de sus frecuencias... Los temperamentos desiguales estuvieron vigentes hasta bien entrado el siglo XIX.” (Sadie & Latham, 2000, p. 933)

A continuación, se mostrará algunos tipos de escalas utilizados en las melodías africanas, incluyendo tetracordios, escalas pentatónicas, hexatónicas, las cuales se tomaron de referencia para elaborar los arreglos corales basados en la Saya afroboliviana, que también utilizan este tipo de escalas de la música vocal africana:



Figura 7 Variedad de Afinaciones de tetracordios³³

Como se observa en la Figura 7, estas escalas están formadas de tetracordios escritos en cuatro grupos según los patrones de intervalos que presentan, las cuales caracterizan las diferentes melodías basadas en estas escalas:

- En el ejemplo A, podemos observar intervalos de segunda mayor, terceras, cuartas y quintas aproximadamente.
- Los tetracordios del ejemplo B se caracterizan por la presencia de un semitono o lo más cercano a un intervalo de segunda menor.

³³ (Nketia, 1974, p. 118)

- En el ejemplo C podemos observar la presencia de cuartas aumentadas o quintas disminuidas.
- En el ejemplo D podemos darnos cuenta que los intervalos presentan un patrón equidistante aproximadamente como intervalos de tercera menor.

Todos los tonos indicados en los ejemplos anteriores son aproximados y no tienen valores exactos como los que se utilizan en la escala templada occidental. Estas son algunas afinaciones de cuatro notas que se utilizan en algunas sociedades (Nketia, 1974). Pero también existen escalas formadas de cinco, seis y siete notas, más adelante se muestran algunos ejemplos.

3.2.4.1 Escalas de cinco notas (*Pentatónicas*)

Las escalas de cinco notas (pentatónicas) se pueden encontrar tanto en la forma equidistante, así como en su forma no-equidistante. Cada grado de una escala equidistante, es mayor a un intervalo de segunda mayor pero menor a un intervalo de tercera menor. Por otra parte, las escalas pentatónicas no-equidistantes se presentan en las siguientes formas: La escala pentatónica sin semitono (*Pentatónica anhemitónica*) (Figura 8. A) y la escala pentatónica con uno o dos semitonos (*Pentatónica hemitónica*) (Figura 8. B) (Nketia, 1974).

A. Escalas pentatónicas anhemitónicas



B. Escalas pentatónicas hemitónicas



Figura 8 Escalas Pentatónicas³⁴

3.2.4.2 Escalas de seis notas (Hexatónicas)

Estas escalas también se presentan en formas equidistantes y no-equidistantes. Una escala hexatónica equidistante consiste en una escala de tonos enteros, la cual es usada comúnmente, mientras que una escala hexatónica no-equidistante incluye un semitono (Nketia, 1974), como se muestra a continuación, en el siguiente ejemplo:

Escalas hexatónicas no-equidistantes.



Figura 9 Escalas Hexatónicas no-equidistantes³⁵

Podemos observar una muestra de cómo en la siguiente melodía se utiliza la escala hexatónica no-equidistante (que incluye un semitono) en la Figura 10. Esta pieza es una breve canción de amor compuesta por un joven del pueblo Tutsi del Congo y se titula “Lama”, que significa Lamento:

³⁴ (Nketia, 1974, p. 118)

³⁵ (Nketia, 1974, p. 118)



Figura 10 'Lama': Lament, Tutsi Congo³⁶

Como se aprecia en la Figura 11, la línea melódica corresponde a una escala hexatónica no-equidistante, debido a que se mueve dentro del rango abarcado, el cual es de un Re4 a un Re5, dentro de este rango mencionado, la melodía pasa por las siguientes notas que llegan a formar la escala hexatónica.



Figura 11 Escala hexatónica no-equidistante de Re.

Como se observa en esta escala, se puede clasificar dentro la categoría de escala hexatónica no-equidistante, debido a que se presenta un semitono y cumple con la descripción antes mencionada.

³⁶ (Floyd, 1999, p. 9)

Pa-dre Je - su-cris - to Pa-dre de/es - te mun - do te pe - di - mos que te/a

74
cuer-des de tus hi - jos En es - pe-cial los an-cia - nos los ni-ños po-

82
bres los huer-fa - ni - tos a los go - bier-nos no les im por__ ta__

89
que se mu-rie - ran de ham__ bre.

Figura 12 Saya “Padre Jesucristo”³⁷

Así como la música africana utiliza estos recursos mencionados anteriormente (afinación en escalas de tetracordios, escalas pentatónicas, hexatónicas, etc.). La Saya afroboliviana hereda estos recursos en sus melodías (Figura 9), ejemplo de ello es cómo la melodía se mueve en una escala pentatónica anhemitónica (sin semitonos), esto considerando que la nota do4 de los dos últimos compases del ejemplo anterior tiene la función de un bordado.

En conclusión, podemos ordenar las notas utilizadas en la melodía de la Figura 12, y observar que toda esta melodía se mueve dentro de la escala pentatónica de Sol, como se muestra en el siguiente ejemplo:

³⁷ Véase Anexos, en la sección de Arreglos Corales (Cuadro afroboliviano I) para apreciar la partitura completa



Figura 13 Escala pentatónica anhemitónica de Sol.

Aquí se observa que la melodía de esta Saya (Figura 8) antes mencionada se mueve dentro del color de la escala pentatónica. En otra sección más adelante de la propuesta de arreglos para esta Saya,³⁸ al armonizar esta melodía se propone una armonía tonal, pero sin utilizar la región de la dominante, esto con el objetivo de no hacer uso completo de la armonía tradicional occidental. En lugar de utilizar el quinto grado como dominante, algunas veces se usa intervalos de quintas justa para que el arreglo adquiera de nuevo el tinte pentatónico que posee la melodía original de esta Saya. Estos fueron los principales criterios melódicos que se utilizaron para la elaboración de los arreglos corales, por supuesto que también entra en esta categoría el trabajo de campo que se realizó al escuchar en vivo, presenciar y vivir la experiencia de este fenómeno de la Saya afroboliviana.

3.2.5 Criterios Rítmicos

Las formas melódicas y polifónicas utilizadas en la música tradicional africana derivan de sus cualidades dinámicas dentro del marco rítmico del cual se organizan sus materiales sonoros. Las tradiciones africanas suelen ser más uniformes en la elección y uso de ritmos y estructuras rítmicas que en su selección y uso del sistema de notas musicales. La música africana está predispuesta a la percusión y a las texturas percusivas que se producen, existe un énfasis comprensible en el ritmo, ya

³⁸ Véase Anexos, en la sección de Arreglos Corales (Cuadro afroboliviano I) para apreciar la partitura completa

que el interés rítmico a menudo compensa la ausencia de melodía o la falta de una melodía muy elaborada o sofisticada. (Nketia, 1974)

Los ritmos instrumentales se organizan en formas lineales y multilineales, y generalmente se conciben como ritmos silábicos que se reflejan de las canciones utilizadas, o como patrones rítmicos abstractos. Estos últimos se utilizan como base de figuras melódicas interpretadas por instrumentos melódicos, así también se utilizan como figuras rítmicas que pueden combinarse en una pieza de percusión o como un ostinato. Los ritmos silábicos suelen usarse en un estilo lírico instrumental, y pueden agruparse en frases variables que corresponden a las canciones utilizadas, también pueden ser métricamente libres y carecer de la regularidad rítmica; por otro lado, también podrían estar en un tiempo estricto, lo que ocasiona una sensación de regularidad del ritmo que puede articularse en un movimiento corporal regular. (Nketia, 1974)

En este último caso, es posible clasificar a la Saya afroboliviana, ya que tiene un ritmo regular y constante en su estructura rítmica, ocasionando como se mencionó en el anterior apartado un movimiento corporal regular, el cual se traduce como la danza de la Saya afroboliviana. Por este motivo, rítmicamente se mantuvo en su totalidad los patrones y motivos rítmicos presentados tanto de la Saya como en la zemba afroboliviana. Con base a este criterio se respetaron en su totalidad los ritmos originarios de las percusiones utilizadas en la práctica de la Saya afroboliviana. Más adelante se mostrarán las características rítmicas de esta práctica.

3.3 Análisis estructural de la Saya Afroboliviana.

La Saya Afroboliviana es una práctica musical-dancística, aunque en esta sección se hablará de temas musicales, no se puede dejar de lado el tema de la danza y movimiento, debido a que éstas dos prácticas están en constante relación todo el tiempo. Considerando lo anterior y además tomando en cuenta que la Saya afroboliviana es una práctica relacionada con los rituales y costumbres de la cultura afroboliviana, se procederá a realizar un análisis estructural de esta práctica.

Si se observa la estructura formal de la Saya afroboliviana desde el punto de vista occidental con fines analíticos, podemos clasificarla dentro de un estilo responsorial, en el cual existe un *verso* por parte de un solista, para luego tener una *respuesta* por parte de la comunidad. Respecto a este estilo en la música occidental se puede observar en las siguientes definiciones en *The Grove Concise Dictionary of Music*, que la Saya afroboliviana entra en esta clasificación:

“Responsorio. Modalidad del canto occidental utilizada como posludio a la lectura de la homilía. Los Responsorios más importantes son los de Maitines y Vísperas monásticas. Sus primeras fuentes se remontan al siglo XI. Constan del canto de un salmo en alternancia con un solista que canta una estrofa y un coro, que canta un estribillo o ‘respuesta’. Existen versiones para secciones solistas en el repertorio de *Notre Dame*; en el siglo XVI, los textos eran elaborados como complicados motetes. Algunos grupos de responsorios se siguieron componiendo hasta el siglo XVIII” (Sadie & Latham, 2000, p. 779)

Si bien el responsorio se desarrolló en el ámbito del canto occidental para la iglesia desde el siglo XI, su estructura de verso y respuesta con coro y solista encaja muy bien con la forma estructural de la Saya afroboliviana, claro que en atmósferas y espacios muy diferentes. Si se analiza el estilo responsorial, podemos observar que dentro de su estructura encontramos un elemento repetitivo, la cual lo realiza el coro o la asamblea, cumpliendo una función espiritual en el culto dentro de la celebración de la misa.

De la misma manera, es posible encontrar este elemento repetitivo en general en la música africana, cumpliendo también una función espiritual y ritualista dentro de las diferentes comunidades africanas, en cuanto a este elemento repetitivo, Floyd menciona lo siguiente:

“La respuesta inicial de un occidental a la música africana puede ser ‘es tan repetitiva’. La repetición es una característica formal importante que contribuye al diseño y la estructura de la música africana. Sin embargo, el tipo de patrones repetitivos utilizados por los africanos pueden ser extremadamente complejos” (Floyd, 1999, p. 8)

Para la música africana y la Saya afroboliviana, el elemento repetitivo es muy importante para su estructura formal y diseño como lo menciona Floyd. Esta herencia musical de los afrobolivianos por parte de sus ancestros está presente fuertemente en la música que estos practican. Teniendo en cuenta el carácter

repetitivo y las características del estilo responsorial, se llega a la siguiente estructura formal de la Saya afroboliviana:

3.3.2 Llamado de Saya (Introducción)

Los llamados³⁹ a la Saya están a cargo de los sayeros (instrumentistas), estos empiezan tocando las cajas (tambores) y la guancha (raspadores) creando un dialogo entre ellos hasta llegar a un clímax, el cual se alcanza hasta llegar y establecer el *Ritmo de Saya*⁴⁰, o bien también se puede empezar directamente en el ritmo de Saya. Muchas veces es iniciado con un verso cantado dedicado a Isidoro Belzu el cual, como se mencionó en el anterior capítulo fue el presidente que abolió la esclavitud. Este verso, puede ser interpretado por un solista (hombre o mujer), o un grupo de varones (o mujeres), seguido de una respuesta cantada ya sea de otro grupo de varones (o mujeres), o bien una respuesta igualmente cantada por parte de toda la comunidad.

3.3.3 Copla (Verso del solista)

Es un verso cantado que proviene de las experiencias y vivencias del coplero (solista que también suele ejecutar la guancha) generalmente improvisados de acuerdo con la situación. Generalmente se escoge un tema (amor, historia, protesta social, festividades, oración, etc.) que tenga relación con la respuesta o estribillo por parte de la comunidad. Existe muchas coplas registradas por parte de toda la comunidad afroboliviana, que actualmente se utilizan en la práctica de la Saya afroboliviana.

3.3.4 Estribillo (Respuesta del coro)

Los estribillos son la respuesta cantada de la comunidad a lo que el coplero dijo en su verso, en la mayoría de las veces, el estribillo y la copla guardan una relación

³⁹ Nombre que se le asignó en esta investigación a la sección de la introducción de la Saya afroboliviana por parte de los instrumentistas. (Véase Anexo V), en la sección de Llamados de Saya para apreciar los diferentes tipos de llamados que se recolectó y se transcribió en el estudio de campo realizado.

⁴⁰ Tempo característico de la práctica de la Saya, que equivale a “Negra = 145”

coherente dentro del discurso que se quiere transmitir. Estos estribillos siempre están acompañados por la guancha, la cual solo interviene cuando la comunidad canta la respuesta en coro.

3.3.5 Cierre (Coda)

El cierre de la Saya afroboliviana, puede estar a cargo de toda la comunidad en conjunto con los sayeros (instrumentistas) repitiendo la última frase de los estribillos dos o tres veces hasta finalizar con un remate de cajas (tambores). En otros casos, el coplero canta una melodía de cierre⁴¹ que se alterna con la comunidad para obtener un cierre de toda la comunidad junto con los sayeros.

En conclusión, la estructura formal de la Saya afroboliviana se presenta de la siguiente manera:

<u>Llamado</u>	<u>Copla Estribillo</u>		<u>C.</u>	<u>E.</u>	<u>Cierre</u>
(Introducción)	A	B	A	B	CODA

El elemento repetitivo en la Saya afroboliviana se encuentra en la sección de la copla y el estribillo; el cual se repite las veces que sean necesarias, según la función ritual o social que se presentan en la práctica de la Saya; aunque el texto y la melodía de la copla va cambiando de acuerdo con el solista que lo interpreta, generalmente se improvisa o se utilizan los textos y melodías de coplas ya registradas para cada ocasión. En general la estructura formal de la Saya afroboliviana puede resumirse en: Intro - A - B – A – B ... Coda.

⁴¹ Véase Anexos, en la sección de Llamados de Saya para apreciar la transcripción de esta melodía de cierre.

3.4 Instrumentación Saya afroboliviana

La dotación instrumental en la Saya afroboliviana básicamente consiste en instrumentos de percusión y el uso de las voces. Para cada sección de la Saya, existe una dotación particular, el cual se muestra a continuación:

3.4.2 Introducción (Llamados)

Para el llamado de Saya, se registró tres diferentes llamados, los cuales se presentarán de la siguiente manera:

3.4.2.1 Primer llamado de Saya

Este llamado consiste en una introducción de percusiones, las cuales, están a cargo del sayero que tiene más experiencia.⁴² Este iniciaba el llamado con un toque fortísimo del tambor mayor (asentador) el cual era contestado por el tambor menor (o cambiador) ejecutado por otro sayero, estos dos instrumentos interactúan en un acelerando hasta llegar al ritmo; como se muestra en la siguiente figura:

The musical notation shows two staves: Tambor Mayor and Tambor Menor. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 55 (♩ = 55). The music starts in 1/4 time and changes to 2/4 time. The Tambor Mayor part begins with a 'Solo' marking and a strong initial stroke. The Tambor Menor part also begins with a 'Solo' marking and responds to the Tambor Mayor. The notation includes various rhythmic patterns such as quarter notes, eighth notes, and rests, with an 'accel.' marking indicating an increase in tempo towards the end of the sequence.

Figura 14 Ejemplo del inicio del primer llamado de Saya.

En el momento que se establece el ritmo de Saya, todos los demás instrumentistas (tambores mayores, tambores menores, gangingo y cascabeles) inician con el ritmo característico de la Saya afroboliviana, unos dos o cuatro compases más adelante, se incorpora la guancha con sus motivos rítmicos característicos que le dan un color brillante y

⁴² El sayero que tiene más experiencia, generalmente solía ser el que ejecutaba el tambor mayor, además organizaba al grupo y se encargaba de iniciar este llamado con dicho instrumento.

alegre a la Saya afroboliviana. En este llamado inicia la copla de homenaje a Isidoro Belzu con la siguiente distribución vocal:⁴³ tenor solista, y es contestada por el resto de la sección de tenores junto a la sección de contraltos.

3.4.2.2 Segundo llamado de Saya

El segundo llamado de la Saya consiste en el inicio de un solo de guancha posteriormente contestada por la sección de tambores mayores en forma de dialogo para que luego se abra paso a todos los instrumentistas ya con el peculiar ritmo de Saya como se muestra a continuación:

The image displays musical notation for the beginning of the second 'Saya' call. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Guancha' and is in 2/4 time. It features a sequence of rhythmic patterns, each marked with a downward arrow indicating the point of attack. The bottom staff is labeled 'Tambor Mayor' and 'Guancha', showing a corresponding rhythmic pattern with some notes and rests, illustrating the dialogue between the guancha and the tambores mayores.

Figura 15 Ejemplo del inicio del segundo llamado de Saya.

En este segundo llamado, al igual que el primero, se canta la copla de honor para Isidoro Belzu, pero con diferente dotación, comienza la sección de tenores y posteriormente la respuesta es con las cuatro secciones del coro mixto.

⁴³ La distribución vocal presentada en la sección de los tres llamados de Saya, son dotaciones vocales propuestas por el autor de esta tesis, consideradas dentro de la propuesta de elaboración de arreglos corales visualizadas para un coro mixto a cuatro voces.

3.4.2.3 Tercer llamado de Saya

El tercer llamado de Saya inicia casi de la misma manera que el segundo, pero, con la omisión del solo de guancha, dando lugar a un breve dialogo entre el tambor mayor y la guancha, para que luego se incorporen los demás instrumentos con excepción de los cascabeles, que posteriormente se integra al conjunto de Saya:

The musical score is titled "Ritmo de Saya" with a tempo marking of $\text{♩} = 140$. It is written in 2/4 time. The instruments are listed on the left: Tambor Mayor, Tambor Menor, Ganyingo, Guancha, and Cascabel. The score is divided into two main sections. The first section, labeled "Ritmo de Saya", shows the Tambor Mayor playing a steady eighth-note pattern. The Guancha has two short melodic phrases. The second section, labeled "Todos", begins with a double bar line. In this section, the Tambor Mayor continues its pattern, while the Tambor Menor, Ganyingo, and Guancha play triplets of eighth notes. The Cascabel remains silent throughout.

Figura 16 Ejemplo del inicio del tercer llamado de Saya.

Posteriormente a este diálogo e introducción de parte de los sayeros, a diferencia de los otros dos llamados, se canta una copla diferente en honor a la Saya afroboliviana, copla que pertenece al primer cuadro afroboliviano propuesto en los arreglos corales. En esta copla, la dotación vocal es la siguiente: comienza un solo de barítono y la respuesta al igual que el segundo llamado está a cargo de las cuatro voces del coro.

3.4.3 Las coplas

Esta sección está a cargo de un solista, acompañado siempre de las percusiones con el ritmo de Saya, con excepción de la guancha, instrumento que generalmente el mismo solista interpreta. En esta sección las percusiones disminuyen el volumen para dar lugar a que el copleador cante su copla.

3.4.4 Los estribillos

Los estribillos en la Saya afroboliviana están a cargo de toda la comunidad y se canta como una respuesta a la copla que interpreta el solista. Para esta sección, las percusiones guiadas por la guancha (quién es elemento muy importante en esta sección) incrementan el volumen para iniciar el estribillo con más energía, siendo esta sección la parte más festiva de la Saya afroboliviana. La función de la guancha en esta sección es la de incrementar la energía y subir el ánimo de la festividad a la comunidad.

3.5 Análisis melódico, armónico y rítmico de la Saya afroboliviana

3.5.2 Análisis melódico

Las características y estructuras melódicas (escalas y modos) pertenecientes a las melodías originales de las Sayas afrobolivianas obtenidas en el estudio de campo por medio de la transcripción del material audiovisual corresponden a estructuras y modelos de escalas utilizadas en la música africana mencionadas anteriormente en los criterios para realizar esta propuesta. Básicamente se encontró melodías que usan muy frecuentemente la escala pentatónica, hexatónica e incluso algunos modos griegos⁴⁴, como ser el modo mixolidio⁴⁵.

Las melodías utilizadas en la Saya afroboliviana tienen un color característico para cada sección de la Saya, como es el caso de la copla de honor para Isidoro Belzu en los llamados, o también uno de los versos utilizados en la segunda Saya del primer cuadro “Si yo fuera presidente”. En estas dos coplas mencionadas se observa que ambas melodías se mueven en una región perteneciente al modo mixolidio como se muestra en la siguiente figura:

⁴⁴ “Escala o selección de notas utilizadas como base para una composición; esta selección tiene implicaciones sobre donde acabarán las melodías, las formas que pueden adoptar y (de acuerdo con la teoría medieval) el carácter expresivo de una pieza” (Sadie & Latham, 2000, p. 623)

⁴⁵ “Modo cuya estructura interválica está dada por las teclas blancas del piano, comenzando por la nota sol y en escansión de una octava.” (Latham, 2008, p. 963)

Copla “Coroiqueñito”

Solo

Co-roi que ñi to/he na-ci - do co-roi que ñi to/he de mo - rir, vi - va mi
tie-rra Yun-gue ña. con to - da su gen te/her-mo - sa

Copla “Isidoro Belzu”

139

I-si-do-ro Bel-zu ban - de-ra ga - no ga-no la ban - de-ra del al-tar ma - yor.

Figura 17 Coplas de la Saya afroboliviana pertenecientes al modo mixolidio.

Podemos observar que en el primer ejemplo la copla de “Coroiqueñito” está escrito en un fa mixolidio, considerando la tonalidad en que está escrita la Saya “Si yo fuera presidente, la cual es Fa Mayor, tenemos la siguiente escala, sobre la que está escrita esta copla:

Figura 18 Escala modal de Fa mixolidio.

En la copla no se utiliza el si bemol, pero en el resto de la Saya esta nota está presente en la armonización propuesta del estribillo; esto ocasiona un color diferente a la copla, entrando en la clasificación de una melodía modal, la cual le otorga variedad de atmósferas y colores tanto en las coplas como en los estribillos en toda la estructura de la Saya afroboliviana. De la misma manera podemos observar la escala formada de la copla de honor a Isidoro Belzu en la siguiente figura:



Figura 19 Escala modal de Si bemol mixolidio.

De la misma manera que se utilizó la escala de fa mixolidio en la anterior copla mencionada, esta copla de honor también utiliza la misma escala, pero en si bemol, considerando que la tonalidad de la Saya a la que pertenece esta copla es mi bemol mayor.

Existen otras melodías en la sección de estribillo que están escritas en escalas pentatónicas como, por ejemplo, el estribillo de la Saya “Padre Jesucristo” mencionada en el anterior apartado (obsérvese la Figura 12 y Figura 13) que utiliza la escala pentatónica en sol. Otro ejemplo de esta escala, lo encontramos en el estribillo “Bailando Saya” perteneciente al segundo cuadro afroboliviano:



Figura 20 Estribillo “Bailando Saya”, segundo cuadro afroboliviano

Como se observa en la Figura 20, este estribillo utiliza la escala pentatónica de la misma manera que se utilizó la escala pentatónica en la Saya “Padre Jesucristo” (obsérvese Figura 12 y 13), pero en este caso, este estribillo está escrito en la escala pentatónica de fa:



Figura 21 Escala pentatónica de Fa.

Además, existen otras melodías tanto de estribillos como de coplas que están escritas en modo mayor, o algunas están escritas en modo mayor, pero al mismo tiempo utiliza un color modal o se combina también con un color pentatónico. En conclusión, podemos decir, que las melodías recopiladas en las transcripciones del material audiovisual utilizan escalas pentatónicas, escalas mayores, escalas mayores combinadas con modos, escalas mayores combinadas con escalas pentatónicas, etc.

Todas estas escalas utilizadas en las melodías tienen un color característico que se puede considerar como “elementos musicales afros”, los cuales en este trabajo de investigación y en la propuesta de elaboración de arreglos corales, se pretende rescatar y enfatizar, por medio de recursos estilísticos de forma, estructura y armonía que serán descritos en los siguientes apartados.

3.5.3 Análisis armónico

En la Saya afroboliviana, al igual que en la música africana, no posee elementos relevantes en cuanto a esquemas armónicos. La armonía que se forma en las melodías de las coplas y estribillos, como se mencionó anteriormente, giran en torno a un punto o acorde de reposo y se mantiene en dicho acorde, mientras la melodía se mueve dentro de las escalas mencionadas en los anteriores párrafos. Básicamente la función armónica en las Sayas funciona como un acorde pedal, que suele ser la tónica y en ocasiones se mueve a otra región tonal, que a veces suele ser la región de la subdominante, para cambiar el color armónico y obtener variación. En casi todas las Sayas expuestas en este trabajo de investigación, la función del acorde de dominante no existe como tal, por lo cual, es muy común que se utilice la región armónica de la subdominante en lugar del acorde de dominante.

En lo referente a las voces, generalmente en las melodías suelen utilizar unísonos, ya sea de voces femeninas, voces masculinas, o un unísono mixto. En cuanto a la armonía vocal presentada en las Sayas

del material audiovisual se observa que aparte de los unísonos ya mencionados, se presentan dos o más voces generalmente en los estribillos.

Esta armonización, claramente no está concientizada (dentro del ámbito académico) por parte de los afrobolivianos, sino que estos mismos proponen su línea melódica según las características vocales que cada uno de ellos presentan, formando en general aproximadamente intervalos consonantes de cuartas, quintas y octavas justas, formando una armonía similar al estilo de *Organum*,⁴⁶ que utiliza estos intervalos consonantes y se obtiene un efecto armónico muy resonante y puro. Respecto a esta armonización lo más cercano a la armonía original del material audiovisual que se transcribió se presenta en las melodías de los llamados, como se muestra en la siguiente figura:

The image shows a musical score for two voices, Soprano (S) and Alto (A), in 2/4 time. The lyrics are: "I-si-do-ro Bel-zu ban-de-ra ga-no ga-no la ban-de-ra del al-tar ma-yor". The score consists of two staves. The Soprano staff is in treble clef and the Alto staff is in bass clef. The music is written in a style that uses intervals of fourths, fifths, and octaves, as described in the text. The lyrics are written below the notes.

Figura 22 Armonía vocal aproximada transcrita del segundo llamado de Saya

Más adelante se describe una armonía vocal presentada en la propuesta de arreglos corales considerando los criterios mencionados en esta sección, además de preservar el *elemento musical afro* encontrado en

⁴⁶Término originariamente relacionado con el órgano, pero más tarde referido a la música consonante, que se empleó en la polifonía medieval. Este concepto de música consonante tenía por base el empleo de cuartas y quintas paralelas.” (Sadie & Latham, 1988)

Dentro de este concepto: “se desprendió el término *vox organalis* (voz organal) para referirse a una parte agregada a la melodía original de canto llano o *vox principalis*. En su aplicación polifónica vocal, es importante notar que la palabra “*organum*” no implicaba imitación ni tenía relación alguna con el órgano o con otro instrumento, sino más bien se refería a un sistema polifónico regido por alturas y consonancias” (Latham, 2008)

estas pequeñas armonías vocales, el cual se pretende como se mencionó anteriormente enfatizarlo y enriquecerlo.

3.5.4 Análisis rítmico

La parte rítmica de la Saya afroboliviana, es la más importante, así como también lo es para la música africana, este aspecto se relaciona con el movimiento y la danza, el cual se menciona en el segundo capítulo de este trabajo de investigación. Cada instrumento cumple su función en esta práctica de la Saya, se puede observar en el apartado 3.4.1, los motivos rítmicos utilizados en esta sección por cada instrumento, para luego dar inicio al ritmo de Saya. A continuación, se describirán los motivos presentados por cada instrumento (Véase Figura 2) y su relación con su función en la Saya:

3.5.3.1 Tambor Mayor

Dentro del *Ritmo de Saya*, el tambor mayor es el que cumple la función de asentador, esto quiere decir, que este instrumento define el pulso de la Saya y además es el guía que unifica el pulso de todos los instrumentistas en la Saya, el ritmo base que utiliza es binario, en contraste a los demás instrumentos, además el tono con el que está templado es bastante bajo, lo cual da una sensación de estabilidad, y además esta rítmica que utiliza es lo que otorga asegura al ritmo de Saya. Podría decirse que cumple la función de director. En los llamados de Saya, también cumple la función de anunciador y conduce el llamado hacia la estabilización del pulso para llegar al *Ritmo de Saya*. Sus principales motivos rítmicos son los siguientes:

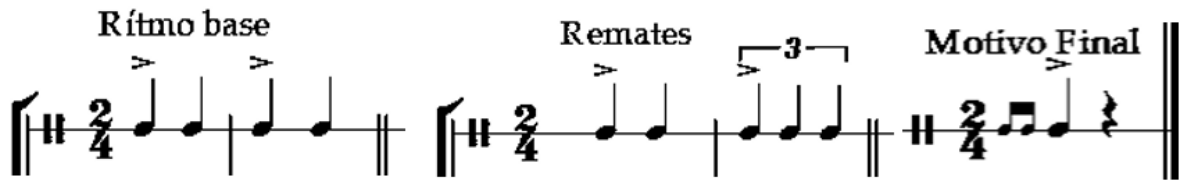


Figura 23 Motivos rítmicos del Tambor Mayor

3.5.3.2 Tambor Menor

El Tambor menor cumple la función de “cambiador”, esto quiere decir que el motivo que maneja este instrumento es contrastante al del tambor mayor en cuanto a ritmo y a altura, debido a que el ritmo base de este instrumento es ternario, el tambor menor le da un color característico brillante que destaca del resto de los instrumentos; en los llamados también funciona como respuesta a lo que el tambor mayor anuncia, y entre los dos se crea un diálogo hasta llegar al ritmo de Saya. En cuanto a alturas, este instrumento está templado en un registro medio, los motivos rítmicos que utiliza son los siguientes:

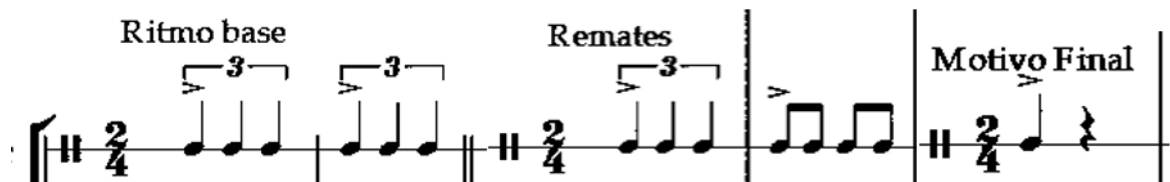


Figura 24 . Motivos rítmicos del Tambor Menor y Gangingo (Véase Figura 2)

3.4.7.3. Gangingo

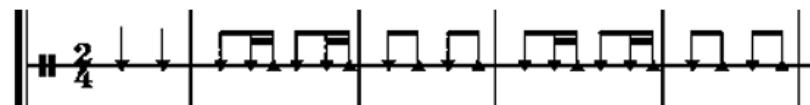
El Gangingo es el instrumento más pequeño del conjunto de cajas, los motivos rítmicos son exactamente iguales al del tambor menor (Véase Figura 24), la altura de este instrumento es la más aguda de los tambores o cajas, por lo que le otorga

un tono picaresco y juvenil al conjunto de Saya, casi esta templado en el mismo tono que la guancha. Este instrumento cumple la función de “mediador”, esto quiere decir que el sonido de este instrumento cumple la función de equilibrar los tonos de los demás instrumentos.

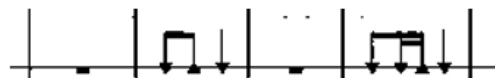
3.4.7.4. Guancha

La guancha es el instrumento que tiene por función levantar (para los estribillos) o disminuir la energía (para las coplas) de todo el conjunto Saya y conducir la energía del conjunto al clímax, además que abre paso al copleador y también tiene la función de acompañar al coro en los estribillos. Sus motivos rítmicos son muy contrastantes al de los tambores o cajas y contiene una combinación de figuras rítmicas más rápidas como las semicorcheas que se combinan con corcheas y negras para darle movimiento al conjunto Saya y así poder modificar la energía de todo el conjunto. Este es un instrumento que utiliza sus motivos rítmicos de una manera más fluida y libre, no enmarcada dentro de una secuencia. Sus motivos rítmicos son los siguientes:

Motivo de llamado 1



Motivo de llamado y respuesta 2



Ritmo Base

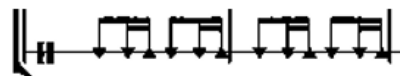
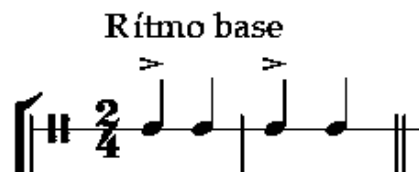


Figura 25 Motivos rítmicos de la Guancha

3.4.7.5. Cascabel

El cascabel es un instrumento usado en la Saya antigua que traía puesto el caporal en los pies al momento de la danza, por lo que el único motivo rítmico que maneja es el mismo ritmo



base del tambor mayor, esto debido a que el tambor mayor marca el pulso de la Saya, y los danzantes generalmente se mueven al ritmo de este motivo rítmico. La función de este instrumento es puramente simbólica que marca la presencia del caporal, un personaje importante en la Saya.

Figura 26 Motivo rítmico del Cascabel

3.5.4 El Ritmo de Saya

Este ritmo es en el que se desenvuelven todas las coplas y los estribillos, es un ritmo muy estable y con mucha energía. Este utiliza una característica musical muy importante, la cual es la *hemiola*⁴⁷, donde tenemos dos proporciones (ritmo binario y ternario). El ritmo de Saya básicamente es la superposición de un ritmo binario (a cargo del ritmo base del tambor mayor) con uno ternario (a cargo del ritmo base del tambor menor y Gangingo), adornado de florituras rítmicas a cargo de la guancha en los estribillos y también del sonido de cascabel llevando el mismo ritmo que el tambor mayor, tiene momentos en donde la dinámica de los instrumentos y la energía del conjunto aumentan llegando a un clímax, o también disminuyen para abrir paso a las coplas; en la Figura 27, se presenta el ritmo de Saya con todos los instrumentos involucrados.

⁴⁷ “Término que representa la proporción 3:2. (...) En la música mensurada antigua, un caso equivalente a la hemiola es cuando tres notas imperfectas se reemplazan con dos notas perfectas” (Latham, 2008, p. 718)

El ritmo base de la Saya afroboliviana, resulta de la combinación de un ritmo ternario (tresillo de negra) con uno binario (dos negras), esta base se mantiene sin guancha cuando el coplero canta, y entra la guancha cuando el coro canta el estribillo, en los cambios de copla a estribillos o viceversa, se realizan los remates con los motivos rítmicos mostrados anteriormente, formando así un cuatro contra tres como se observa en la siguiente Figura 27:

Ritmo de Saya ♩ = 140

The musical score for 'Ritmo de Saya' is written in 2/4 time with a tempo of 140 beats per minute. It consists of five staves: Tambor Mayor, Tambor Menor, Ganyingo, Guancha, and Cascabel. The first three measures feature a 3-measure rest for the Guancha part, while the other instruments play a rhythmic pattern. In the final three measures, the Guancha part enters with a specific rhythmic motif. The Tambor Mayor part consists of quarter notes with accents. The Tambor Menor and Ganyingo parts feature eighth-note patterns with triplets. The Cascabel part consists of quarter notes with accents.

Figura 27 Ritmo de Saya

This close-up shows the first three measures of the score. The Tambor Mayor part has quarter notes with accents. The Tambor Menor and Ganyingo parts have eighth-note patterns with triplets. The Guancha part is in a 3-measure rest.

Figura 28 Remates dentro del ritmo de Saya

3.5. Proceso de construcción de arreglos corales en la Saya afroboliviana: Características musicales

La propuesta de arreglos que se presenta en esta investigación tiene como objetivo acrecentar y reafirmar el elemento africano presente en las melodías y ritmos tradicionales de la Saya afroboliviana obtenidos por medio del estudio de campo realizado. Para esto ha sido necesario transcribir las melodías tradicionales y analizarlas, para luego realizar la adaptación y llevar estas melodías al ámbito coral, manteniendo su carácter africano.

Por otro lado, también se propuso segmentos corales, en los cuales se introducen segmentos de las melodías propias de la Saya, y se las combina con una armonía básica jugando con las voces utilizando recursos compositivos, como lo son la imitación, canon, texturas melódicas, texturas de distribución vocal, variaciones de tempo, etc.

Esta propuesta de arreglos está estructurada de la siguiente manera: Se recolectaron melodías de coplas y estribillos y se realizó la transcripción. Estas melodías fueron organizadas de acuerdo con el contenido de sus letras y a los temas de estas. Con base a esta organización de coplas y estribillos, se clasificaron las Sayas en cuatro cuadros:

El primer cuadro abarca Sayas que hablan de temas acerca de identidad cultural, protesta social, y temas de espiritualidad. El segundo cuadro contiene Sayas con temas referentes al trabajo cotidiano que se realiza en los Yungas (especialmente agricultura y cultivo de la hoja de coca), este cuadro también incluye temas de festividades, como el carnaval, o fiestas de santos pertenecientes a la religión católica. El tercer cuadro incluye Sayas con temas de sentimentalismo, como son temas de amor y cortejo, los cuales se van desarrollando y llegan a un clímax el cual se presenta en la siguiente sección. Esta sección no contiene ninguna Saya afroboliviana como tal, pero si contiene a la zemba, la cual es un baile de fertilidad, que se incluye en esta sección con el objetivo de continuar un hilo conductor entre todos los cuadros y culminar con la sección siguiente.

Este último cuadro, contiene Sayas no propiamente de la comunidad afroboliviana, sino más bien, son Sayas comprendidas por la comunidad boliviana fuera de los Yungas, en los cuales se integran en la Saya instrumentos folklóricos bolivianos como el charango, la quena y la zampoña.

Con base a la estructura mencionada y de cuadros afrobolivianos con Sayas clasificadas con su respectiva temática. Se realizaron los arreglos con las siguientes características musicales:

3.5.1 Llamados de Saya

En esta sección se mantuvo la estructura de las percusiones en su totalidad, se realizó estos llamados en tres diferentes tipos⁴⁸, los cuales se registraron en el estudio de campo. Estos llamados cumplen la función de anunciadores, y están a cargo de las percusiones. En cuanto a las voces, se propuso una armonía cercana a la original (obsérvese Figura 22) la cual se asemeja al estilo de *organum*, por el uso de intervalos de cuartas y quintas paralelas.

3.5.2 Interludios Corales

Esta sección está estructurada como una introducción a los cuadros afrobolivianos dentro de un estilo coral, sus características son: se toman melodías de la Saya y se modifica el tempo, se realiza una armonización a cuatro voces y se juega con las texturas, por ejemplo, en el caso del segundo cuadro, se toma la melodía del estribillo “Todo es de fruta” y se la presenta primeramente en la sección de contralto, para que luego se vayan añadiendo la sección de sopranos y más adelante se sumen la sección de tenores, como se muestra a continuación:

⁴⁸ Véase la sección de arreglos para poder apreciar los tres tipos de llamados

ALTO

To-do es de fru-ta ca-fé y co-ca el lu-gar don-de vi - ví-mos se lla-ma

9

To-do es de fru-ta ca-fé y co-ca el lu-gar don-de vi - ví-mos
los Yun-gas el lu-gar don-de vi - ví-mos

18

se lla-ma los Yun-gas. De nues-tra cul-tu - ra

se lla-ma los Yun-gas. De nues-tra cul-tu - ra

De nues-tra cul-tu-

Figura 29 Interludio Coral del segundo cuadro afroboliviano

También en esta figura podemos observar un recurso compositivo polifónico, el cual es la imitación de motivos, otorgándole a esta sección un carácter polifónico y con más movimiento de voces.

Otro ejemplo de interludio coral no solo ocurre al principio de cada cuadro, sino también en las transiciones de una Saya a otra, como es el caso del primer cuadro:

180 1. 2. *f* *mf*
vi-va/el a-fro-bo-li-via - no vi-va/el a-fro-bo-li-via - no vi-va/el a-fro-bo-li-via

188 *p* *Andante*
no vi-va/el a-fro-bo-li-via A - fro
A - fro - bo - li - via__ no

195
Pa-dre Je-su-cris - to Pa-dre je-su-cris - to Pa-dre Je-su-cris - to

Figura 30 Interludio coral transitorio del primer cuadro afroboliviano

En este caso, podemos observar que hasta el compás 190 seguimos con el ritmo de Saya, pero inmediatamente en el compás 191, tenemos un pasaje transitorio en la sección de “*Andante*”, esto se realizó a manera de introducir el carácter espiritual y religioso que contiene la siguiente Saya. La armonía utilizada en esta sección se asemeja a los corales⁴⁹ que usaba Johann Sebastián Bach dentro de los cultos de la iglesia.

⁴⁹ “Himno congregacional estrófico de la Iglesia protestante en Alemania. (...) Estrictamente hablando, la palabra “coral” significa tanto el texto como la melodía de un himno, considerados una unidad, pero el término se usa con frecuencia para” describir sólo la música, ya sea una melodía de una sola línea o una versión totalmente armonizada como en las adaptaciones a cuatro partes de Bach.” (Latham, 2008, p. 377)

Como el tema de la siguiente Saya se trata de aspectos religioso, este interludio coral tiene como objetivo preparar y conducir la música a esta atmósfera, para esto se modificó el tempo, y si observamos la armonía utilizada cumple la función de llevarnos al plano espiritual:

A - fro

<i>Sol M</i>	VII- IVm6	V7	-	I
<i>Fa M</i>	I - Vm	V7/II	-	II

Figura 31 Armonización del interludio al estilo de un coral

Esta armonización es característica de un coral, además que cumple la función de modulación de la tonalidad de Fa Mayor, utilizando el quinto grado menor de dicha tonalidad para luego pasar por la dominante secundaria del segundo grado para poder finalmente aterrizar en el segundo grado mayor el cual es sol mayor, nuestra nueva tonalidad, en la que estará escrita la Saya “*Padre Jesucristo*”.

3.5.3 Coplas

La construcción de las coplas dentro de esta propuesta coral se manejó de la siguiente manera:

3.5.3.1 Solistas

Al igual que las coplas originales, en esta propuesta coral, muchas melodías se mantuvieron en su totalidad. Por otro lado, algunas melodías se le modificó con propósito de acrecentar el elemento afro.

3.5.3.2 Duetos

Para dar una textura diferente en cuanto al color de las coplas, se realizó arreglos a dos voces, como ser, dueto de voces

femeninas, duetos de voces masculinas y también duetos de voces mixtas. A continuación, se muestra un ejemplo de una copla arreglada para solo de soprano y contralto, cabe mencionar, que esta segunda voz se armonizó con intervalos consonantes con la intención de destacar los elementos africanos característicos de esta melodía.

Solo soprano

Soprano

Quién di - jo que por__ ser vi - va del a - mor me sal__ va - rí - a

Solo alto

Alto

Quién di - jo que por__ ser vi - va del a - mor me sal__ va - rí - a

9

a - quí me tie - nen__ her - ma - nas can - tan - do ver - sos__ al a - mor.

a - quí me tie - nen__ her - ma - nas can - tan - do ver - sos__ al a - mor.

Figura 32 Copla a dueto del tercer cuadro afroboliviano

3.5.3.3 Secciones

Otro recurso para otorgar variedad a las coplas es utilizar las texturas que en un coro mixto puede proporcionar. En algunos casos, particularmente en la Saya del primer cuadro afroboliviano⁵⁰, se puede apreciar que las dos coplas están a cargo por secciones del coro. La primera, está a cargo de la sección de contraltos y la segunda está a cargo de las secciones de contralto y tenores. Este es un recurso estilístico utilizado para dar variedad a las coplas, pero además de esto, utilizar

⁵⁰ Véase Anexos en la sección de Arreglos corales, para apreciar la partitura completa

secciones de voces en las coplas, refuerza el contenido de la letra de la copla, cuya letra en esta Saya es vital, ya que se tocan temas de identidad cultural.

3.5.4 Estribillos

Los estribillos, generalmente están a cargo de un *tutti* a cargo de todo el coro, pero con el objetivo de darle variación, cambios de color, cambios de textura, se utilizó diferentes maneras de armar los estribillos. En la Saya del primer cuadro podemos observar que el estribillo esta armonizado con una armonía a cuatro voces, donde todas estas se mueven en bloques:

59

mf
Des-de los Yun-gas yo ven-go Se-ño - res re-pre-sen-tan do/a mi gen - te,

mf
Des-de los Yun-gas yo ven-go Se-ño - res re-pre-sen-tan do/a mi gen - te,

mf
Des-de los Yun-gas yo ven-go Se-ño - res re-pre-sen-tan do/a mi gen - te,

mf
Des-de los Yun-gas yo ven-go Se-ño - res re-pre-sen-tan do/a mi gen - te,

Figura 33 Armonización del estribillo a cuatro voces

En este ejemplo, se observa que todos llevan el mismo ritmo y además la armonía está estructurada de manera simple, teniendo en cuenta que la música africana utiliza acordes tonales, sin funciones relevantes armónicas.

Otro ejemplo de estructurar un estribillo se muestra en la siguiente figura, en la cual observamos que todo el coro lleva un motivo rítmico armonizado a cuatro voces, y encima de toda esa estructura, una solista soprano lleva la melodía del estribillo:

104 *Solo Soprano*

for-ma - rí - a/un puen - te for-ma - rí - a/un puen - te ca - ray de Co - roi

for - ma - rí - a/un puen-te ca - ray de Co -

112 de co -

co/has-ta La Paz for-ma - rí - a/un puen - te ay ca - ray de Co-roico/has-ta La-Paz

roi - co/a La-Paz for - ma - rí - a/un puen-te ca - ray

Figura 34 Armonización del estribillo a cuatro voces más solista soprano

Otro efecto que se puede utilizar para generar variedad al estructurar los estribillos es jugar con la rítmica de la melodía, utilizando patrones de preguntas y respuestas entre las voces, disociando la línea melódica del estribillo, así como se muestra en la siguiente figura:

6 164 *Estribillo* Voces femeninas |

ca pe-ro que_ te que_ ra pua - to Por-qué no gri - ta-mos to-dos

172

por la Sa - ya bo-rú-to/es - ta-mos bai-lan-do ca-ram-ba vi-va Bo - li - via

por la Sa - ya rit.

Figura 35 Armonización del estribillo a cinco voces con variaciones rítmicas

Otra textura utilizada para obtener un color diferente es la armonización del estribillo de todo el coro, pero con el manejo de dos voces, que generalmente se encuentran cercanas, para darle un efecto de consonancia, esto se puede apreciar en uno de los estribillos de la Saya “Padre Jesucristo”

292 *Estribillo*

mos tan - ta va - ca por - que com - pra - mos la le - che. Pa - dre Je - su - cris - to

302

Pa - dre de / es - te mun - do te pe - di - mos que te / a - cuer - des de tus hi - jos

Pa - dre de / es - te mun - do te pe - di - mos que te / a - cuer - des de tus hi - jos

Figura 36 Armonización del estribillo a dos voces

3.5.5 Zemba

La zemba, como ya se mencionó en los anteriores capítulos, es una danza de fertilidad, en la cual se usaban para la celebración de los matrimonios afrobolivianos. Dicho esto, la zemba se incluyó en esta propuesta de arreglos, con el fin de hilar la historia armada hasta este momento. En la transcripción que se realizó de la zemba⁵¹, se puede observar, que esta se canta al unísono. Cabe mencionar, que la zemba conserva con más fuerza su elemento africano, incluso tiene elementos de otras danzas africanas, así lo menciona Valentín Torrez (afroboliviano residente en Nor Yungas Nogalani):

⁵¹ Véase Anexos en la sección de transcripciones

“El ritmo de la zemba, casi ... casi no lo hacen (...) Y es casi más un poco ya medio una mezcla, entre el candombé,⁵² ritmos afroperuanos y afrobolivianos, es más una mezcla entre Perú, Uruguay, entre candumbe, y luego hay otro ritmo, no sé qué es el ritmo afroperuano.” (Ent. Valentín Torrez, 27 de julio 2017, Cala-Cala - Nogalani, Coripata- Nor Yungas, Departamento de La Paz-Bolivia)

Considerando que la zemba es uno de los ritmos que conservan fuertemente el elemento africano, se realizó el arreglo coral de esta, haciendo énfasis en dicho elemento. Para esto, se armonizó la zemba a cuatro voces, con un juego polifónico en algunas secciones, como, por ejemplo:

Andante ♩ = 84 3

Figura 37 Armonización de la zemba a cuatro voces

Como se puede observar, la melodía original se presenta en la voz de la soprano, mientras que las otras voces realizan un juego polifónico

⁵² “El término candombe... se refiere al conjunto de prácticas musicales que surgen de un proceso de transculturación, como consecuencia de las migraciones forzadas de África negra al Río de la Plata, en particular a Montevideo: una ciudad joven, con un puerto importante, fundada por los españoles en un proceso que abarca los años de 1724 a 1730.” (Picún, 2016)

para enriquecer esta sección con el movimiento de voces, donde al final de este pequeño pasaje, estas voces terminan juntas.

En otra sección de la zemba, donde la melodía tiene un carácter más picaresco, se propuso en la armonización de dicha parte, otorgar motivos y movimientos diferentes a cada voz, para llegar a un juego polifónico en el cual las cuatro voces se complementan. Este recurso le otorga a la zemba un carácter dinámico con toques de picardía, como se puede apreciar en la siguiente figura:

33 9

tón te - ní - a un ga - to que sa - bí - a ca - zar ra - tón zas! zas!
tón mi ma - má te - ní - a un ga - to que sa - bí - a ca - zar ra - tón zas! zas!
tón te - ní - a un ga - to que sa - bí - a ca - zar ra - tón zas! zas!
ga - to y el ga - to sa - bí - a ca - zar un ra - tón

Figura 38 Texturas polifónicas utilizadas en la zemba

En general, la zemba por sí sola, tiene este carácter festivo, lo cual se mantuvo y se realizó aportaciones con armonías dentro del género manejado, podría decirse, que la armonización utilizada en esta pieza entra en una armonía clásica tradicional de las danzas afrolatinas, como lo es el candombé la cual es una danza afrouuguayaya; por este motivo se propuso una armonía tonal en esta pieza.

3.5.6 La Saya fuera de los Yungas

En esta sección se presentan dos Sayas basadas en dos grupos folklóricos de Bolivia, los cuales interpretaron una Saya más estilizada que incluyen instrumentos folklóricos, las características de estas dos Sayas, al igual que la zemba, es que tienen una armonía tonal basada en la música folklórica latina, pero cabe destacar que el elemento africano de las percusiones se mantiene intacto formando una fusión de la música folklórica boliviana con la Saya afroboliviana.

En general, la propuesta de arreglos corales de la Saya afroboliviana, está estructurada en tres cuadros afrobolivianos que contienen introducciones de interludios corales seguido de las coplas y estribillos complementados con pasajes transitorios, en donde se utilizan nuevamente los interludios corales y donde también existen modulaciones para pasar de una Saya a otra. Posteriormente a estos tres cuadros, continua la danza de la zemba afroboliviana, y por último tenemos el cuarto cuadro que nos muestra la Saya fuera de los Yungas percibida por los bolivianos.

Todas estas características musicales y los criterios utilizados en este capítulo son bases fundamentales y herramientas para la puesta en escena y montaje de estos cuadros afrobolivianos. Es necesario tomar en cuenta muchos aspectos mencionados en este capítulo para el proceso de enseñanza – aprendizaje de la Saya afroboliviana como, por ejemplo: la importancia del elemento musical afro, el tipo de escalas utilizadas en la música africana, la precisión en los diferentes motivos rítmicos presentados, la armonía vocal propuesta para conservar el elemento africano en la Saya, y lo más importante la esencia rítmica africana heredada en la Saya afroboliviana por medio de los movimientos y la danza.

Capítulo 4 Propuesta metodológica para el aprendizaje y la interpretación de la Saya afroboliviana en el ámbito coral.

Los procesos de enseñanza-aprendizaje en la música suelen ser complejos debido a que se involucran varias habilidades, las cuales se tienen que desarrollar de manera conjunta, y aún más cuando se trata de música que no pertenece al canon de la música tradicional occidental como es el caso de la Saya afroboliviana. En este capítulo se realizará una descripción detallada de los procesos de enseñanza-aprendizaje presentados en la comunidad afroboliviana de los Yungas de Bolivia, esto con el objetivo de explorar y observar cómo ellos conciben estos procesos y cómo los desarrollan, con base a esta exploración, más adelante se propone desarrollar una metodología para la enseñanza y abordaje de estos arreglos propuestos inspirados en la Saya afroboliviana.

4.1 Descripción del Proceso de Enseñanza – Aprendizaje de la Saya Afroboliviana en los Yungas de Bolivia

4.1.1 Aprendizaje colaborativo

El aprendizaje para la comunidad afroboliviana involucra procesos individuales, los cuales luego cobran sentido en el ámbito social, es en este espacio donde el aprendizaje se apropia de diversas creencias y prácticas socioculturales. (Ballivian M. M., 2012) La música y la danza son elementos importantes y fundamentales para los afrobolivianos, es por este motivo que estos están presentes en las actividades de los afrobolivianos, esto conlleva a que el aprendizaje de la música y la danza se lleve a cabo de una manera natural en un espacio comunitario.

El aprendizaje dentro de este espacio comunitario es un proceso que involucra a toda la comunidad tanto a niños, jóvenes, adultos, expertos y aprendices. El aprendizaje en la práctica de la Saya afroboliviana conlleva muchas habilidades, las cuales se van desarrollando por medio de un guía que va a orientar a los aprendices, estas habilidades incluyen la ejecución de los instrumentos, la interpretación de coplas y estribillos, prácticas socioculturales y rituales que involucran desarrollar habilidades como la elaboración y construcción de los instrumentos, el temple de tambores mediante el tesado de cueros, la composición de coplas, etc.

Las actividades que involucran la práctica de la Saya se desarrollan en colectivo, donde el aprendizaje colaborativo se concreta con la presencia activa y propositiva de todos los miembros de la comunidad en los ensayos colectivos que se organizan. Respecto a los ensayos colectivos que se dan en esta comunidad Ballivián menciona:

“Son momentos en la que todos los actores aprenden entre pares. Constituyéndose en un aprendizaje influido por un proceso social o colectivo que no se centra en la individualidad. Lo social hace que este proceso sea más significativo, es decir que tenga un valor y trascendencia en el sayero. Para ello, se necesita del otro, para que se genere una interacción vivencial “cara a cara”, “ser a ser” o como llamo “codo a codo”.” (Ballivian M. M., 2012, p. 214)

Los procesos sociales que menciona Ballivián desarrollados en estos espacios de ensayo se enriquecen y fortalecen cuando hay un encuentro entre comunarios de diversas regiones y comunidades distintas ya que conllevan una significación para los aprendices debido a que posibilitan “un proceso social por el cual el sujeto decodifica la realidad e incorpora a sus conocimientos previos saberes socialmente acumulados” (Facundo, 1999).

Los aprendices van adquiriendo conocimiento y desarrollando habilidades, además de esto adquieren también valores y cualidades muy importantes en la sociedad, como el respeto hacia otros, tolerancia, paciencia y sobre todo el trabajo en equipo, que en el ámbito musical y específicamente el ámbito coral es muy necesario.

4.1.2 La socialización de saberes en la Saya afroboliviana y el aprendizaje significativo

Dentro de la práctica de la Saya afroboliviana existen reuniones en donde los adultos comparten experiencias, anécdotas con sus niños, adolescentes y jóvenes, son estos momentos en los que se socializan saberes y conocimientos ancestrales, que por lo general los que realizan esta función dentro de la práctica de la Saya comunitaria son los guías o expertos. Dentro de este contexto, se puede decir que la experiencia es la que acredita al sujeto

para socializar los conocimientos y elementos culturales de un pueblo. (Ballivian M. M., 2012)

En este entendido, aunque los niños y jóvenes ya cuenten con previos conocimientos de la Saya y de su cultura, aún se requiere un afianzamiento y fortalecimiento de sus habilidades por medio de un entrenamiento a cargo de expertos y guías.

Una característica de los aprendices dentro del ámbito de la Saya es que, por el hecho de ser incluidos en la comunidad por los expertos, estos se encuentran motivados y animados con una actitud predispuesta a compartir con los adultos, esta predisposición y motivación es un factor muy importante para que se desarrolle un aprendizaje significativo⁵³ lo que ocasiona que se despierte en estos aprendices una valoración muy profunda de su cultura manifestado a través de la Saya afroboliviana. Al respecto Facundo menciona lo importante que es la motivación en cualquier ámbito (ya sea institucional, comunal) para que se establezca un aprendizaje adecuado

“La motivación es un aspecto fundamental en el aprendizaje. En efecto, sin motivación no hay aprendizaje. Todo esfuerzo para conseguir aprendizajes no será posible si el alumno no está motivado. Tiene que haber voluntad de aprender, voluntad de cambio. Es un prerequisite para que el aprendizaje humano se realice.” (Facundo, 1999, pp. 91-92)

Como se puede observar en los procesos de enseñanza – aprendizaje que se dan en la práctica de la Saya afroboliviana, la motivación llega a los aprendices por la inclusión de estos en la comunidad, pero también la Saya por si sola tiene la virtud de atraer y despertar interés en las personas despertando en ellas una magia y pasión que les permite bailar y cantar sin ataduras o temores. Por lo tanto, el aprendizaje en la Saya fluye de manera que se llega a obtener resultados positivos y favorables además de que los aprendices llegan a valorar la música y la danza por medio de los expertos que los guían en este proceso.

⁵³ “El aprendizaje significativo se producirá cuando buscamos dar sentido a nuestros conceptos, creando conexiones con nuestros conjuntos existentes de conceptos y conocimientos totales, o con experiencias previas.” (Facundo, 1999, p. 60)

4.1.3 Transmisión oral de conocimiento y la tradición oral africana

En la práctica de la Saya dentro de la comunidad afroboliviana, al igual que en otras culturas del mundo, la transmisión de conocimientos y saberes se realiza por medio de la transmisión o tradiciones orales, tal es el caso como en la herencia de la tradición oral africana sucedía con los griots⁵⁴ los cuales tenían la función de transmitir sus conocimientos por medio de cuentos, cantos o historias narradas, eran considerados los más sabios de la comunidad, y las personas acudían a ellos para consejos, o para ceremonias especiales. (González García-Mamely, 2015)

En la Saya afroboliviana podemos encontrar conocimientos musicales formalizados en su mayoría (como los motivos rítmicos de los instrumentos de percusión) pero no del todo conceptualizados (dentro del canon de la enseñanza occidental), estos son transmitidos por medio de la memoria oral y a través de generaciones de músicos, en el caso de la Saya los sayeros. Esta forma de conocimiento según el musicólogo argelino Fethi Salah se lo denomina “tradición”, respecto a esto Salah menciona:

“Este tipo de conocimientos conforma lo que se denomina ‘la tradición’, es decir una acumulación de conocimientos (cuyo origen es anónimo en la mayoría de los casos) y que representan un conjunto sistémico cuyo contenido y cuya naturaleza no se pueden cambiar ni alterar voluntariamente sin que haya repercusión sobre la relevancia social de los transmisores/vectores de estos conocimientos.” (Salah, 2007, p. 27)

Como podemos apreciar en la cita, este tipo conocimientos, esta tradición se fue manifestando en la comunidad afroboliviana, por tanto, los afrobolivianos utilizan esta transmisión de conocimientos por medio de la oralidad o tradición oral⁵⁵. En este punto también se pudo observar que la

⁵⁴ Narrador de historias de África Occidental. El griot posee una variada gama de conocimientos y destrezas en la comunicación oral, se podría considerar como un artista, que usaba su arte para influir en su audiencia e impresionarlos con el fin de educarlos. Gracias al dominio de la palabra, la puesta en escena de esta y la interacción con el público, podríamos considerar al griot como un depósito de tradición oral. (González García-Mamely, 2015)

⁵⁵ “La tradición oral es toda transmisión verbal narrada sobre el acervo cultural aceptado por una sociedad y que es transmitido de generación en generación. Constituye el legado de las generaciones venideras...” (Rial Álvarez, 2013, p. 9)

enseñanza musical de la Saya actualmente se las realiza en el hogar y en las escuelas públicas, al respecto el entrevistado Valentín Torrez comenta:

“Mirando y aprendiendo, y luego les decimos a ver, vos vas a tocar, y ya solo les enseñamos a llevar el ritmo, a llevar el ritmo y que ritmo tiene que llevar el tambor mayor y el tambor ganyengo, el requinto⁵⁶, eso van aprendiendo, poco a poco. Conforme van alternando a la Saya, entonces ya ahí se van adaptando, van aprendiendo, más que todo, en el colegio, en la escuela, desde niños, desde la casa aprenden.” (Ent. Valentín Torrez, 27 de julio 2017, Cala-Cala - Nogalani, Coripata- Nor Yungas, Departamento de La Paz-Bolivia)

Como se mencionó en los anteriores párrafos, los niños aprenden la Saya al ser incluidos en los ensayos y en las prácticas, así lo confirma Valentín Torrez en la cita mencionada, utilizando los términos mirando y aprendiendo, ellos se introducen en el aprendizaje musical por medio de la observación y la reproducción de sus elementos.

También en la misma entrevista Valentín menciona que incluso esta transmisión de conocimientos hace no mucho se las implemento en la enseñanza de escuelas primarias:

“No eso es recién, eso tiene una historia, de acuerdo con la currícula regionalizada, recién que entro en... recién será hace dos años, hace dos años con la currícula regionalizada ya, se puede enseñar en las escuelas, el colegio, sobre la cultura afro igual que cualquier pueblo originario, pero eso es desde hace dos años⁵⁷. Y así podemos decir como venimos los afros, como era su historia, como llegaron a Potosí, como llegaron a los Yungas, y la cultura de la Saya. Todo eso ya se puede a partir de la... como le digo de la ley Avelino Siñani,⁵⁸ una vez que se aprueba la currícula regionalizada ya hace dos años, recién se enseña, pero en las escuelas donde hay afro, claro, donde hay afro son, no es a nivel de todo Bolivia, es regionalizada por eso, currícula regionalizada, para la región. Hay otros lugares, por ejemplo, donde están los guaraníes, enseñan sobre la cultura guaraní, donde están los quechuas, donde están los aymaras, de acuerdo con su región” (Ent. Valentín Torrez, 27 de julio 2017, Cala-Cala - Nogalani, Coripata- Nor Yungas, Departamento de La Paz-Bolivia)

⁵⁶ En esta región de los Yungas (Nogalani) se denomina “requinto” al tambor menor.

⁵⁷ La entrevista se realizó el año 2017, por lo tanto, este dato hace referencia a que dicha ley se llevó a cabo en los Yungas el año 2015.

⁵⁸ La Ley Avelino Siñani “establece que toda persona tiene derecho a recibir educación en todos los niveles de manera universal, productiva, gratuita, integral e intercultural, sin discriminación; que la educación constituye una función suprema y primera responsabilidad financiera del Estado; y garantiza la participación social y comunitaria de madres y padres de familia en el sistema educativo.” (Asamblea Legislativa Plurinacional, 2010)

Como podemos mencionar en la entrevista, desde que la ley Avelino Siñani entro en vigor en todo Bolivia se procura mantener estas tradiciones en los pueblos indígenas, tal es el caso de la comunidad afroboliviana, que se enseña la historia del pueblo afro, sus costumbres, y la parte teórica de la Saya afroboliviana. Ahora bien, así como menciona el entrevistado, la parte práctica se da en las casas, en las familias, o bien en las reuniones comunitarias que hasta la fecha se siguen practicando.

En conclusión, se puede decir que los procesos de enseñanza aprendizaje en la Saya afroboliviana se transmiten por medio de una tradición oral heredada de sus ancestros africanos en un espacio comunitario en donde se socializan saberes y conocimientos ancestrales (incluyendo la interpretación de la Saya afroboliviana) por medio de un aprendizaje colaborativo de toda la comunidad, lo cual genera motivación en sus miembros, y este aprendizaje resulta significativo, lo que lleva a los afrobolivianos a valorar su cultura, la música y la danza por medio de estos procesos de enseñanza – aprendizaje descritos anteriormente.

4.2 Metodología

Con base a todo lo mencionado en los anteriores apartados, se propone a continuación una metodología que involucre la cosmovisión afroboliviana en la que se refleje una nueva percepción en cómo abordar el aprendizaje de la Saya afroboliviana en el contexto de la educación musical, teniendo en cuenta todos los factores que intervienen en la Saya afroboliviana que a continuación se hace mención en los siguientes apartados.

4.2.1 Contextualización de la Saya Afroboliviana

Para poder comprender la cosmovisión afroboliviana que implica la Saya, es necesario contextualizar a los educandos sobre la historia, tradición y costumbres acerca de esta comunidad, para tal efecto se puede recurrir a información documental registrada para abrir una ventana al modo de vida de los afrobolivianos y lo que implica la Saya para ellos.

En este mismo tenor, es importante recalcarle a los educandos el significado de la Saya como símbolo de identidad de este pueblo, también

como elemento reivindicativo de su comunidad (referente a la opresión y esclavitud) y enfatizar la importancia de este elemento al momento de practicar la Saya, es decir, que al momento de interpretarla, esta interpretación tiene como objetivo comunicar al público destinado que la Saya es sinónimo de libertad, alegría, expresión y vida para esta comunidad y para todos los que se acerquen a esta expresión musical.

Es necesario que todo lo anterior mencionado, se mantenga presente en todo el proceso de enseñanza – aprendizaje de la Saya afroboliviana para obtener una experiencia enriquecedora y satisfactoria con los educandos, y al igual que en la comunidad afroboliviana, éstos lleguen a tener experiencias significativas que marquen una diferencia en su proceso de formación.

A continuación, se describirá los recursos técnicos, analíticos, interpretativos y las características musicales que se deben considerar para facilitar el proceso de enseñanza – aprendizaje de la Saya afroboliviana.

4.2.2 Recursos técnicos vocales utilizados para la interpretación de la Saya

Esta propuesta de arreglos inspirados en la Saya afroboliviana está pensada para un coro mixto a cuatro voces, por lo tanto, como en cualquier agrupación coral se requieren trabajar y resolver los elementos técnicos básicos como ser la relajación, la respiración, la emisión adecuada de la voz para generar un sonido homogéneo, la afinación y el empaste adecuado de las voces; todos estos elementos deben ser resueltos para lograr un resultado favorable en cualquier tipo de interpretación.

Particularmente en la interpretación de esta propuesta de arreglos inspirados en la Saya afroboliviana, se requieren dos tipos de sonoridad: la primera es una sonoridad tradicional homogenizada, la cual se trabaja casi siempre en el ámbito coral, un sonido redondo y homogéneo, el cual se utiliza para lograr un empaste adecuado entre las voces. Por otro lado, la interpretación de algunos pasajes de la Saya afroboliviana al igual que en diferentes cantos de culturas afrodescendientes, requieren una sonoridad específica heredada de la tradición oral de canto africano, como sucede en los

cantos yorubas y cantos afrocubanos⁵⁹ que desarrollan una sonoridad nasal usando los resonadores del seno frontal y seno etmoidal según lo describe Ethel González en su propuesta de una emisión vocal para la interpretación de cantos yorubas:

“Para su ejecución se propone activar los resonadores del seno frontal y seno etmoidal para emitir el sonido en este sitio (...) Una vez localizados los resonadores, puede solicitarse al coro buscar la posición labial correspondiente a la consonante ‘f’, sin pronunciar; esto provocara que los dientes superiores queden un poco expuestos (...) es preciso indicar al cantante que emita las consonantes ‘ng’.” (González Horta, 2014, pp. 100-101)

Este tipo de emisión vocal que propone González Horta trabaja la colocación de la voz en estos resonadores ya mencionados, permitiendo a los coralistas desarrollar esta sensación de nasalidad repetidas veces con ejercicios específicos de vocalización como son las repeticiones cortas que propone con la sílaba “ña” y añade también, en el caso de la emisión nasal en los registros graves del bajo, trabajar la misma sensación de “nasalidad” combinándola con una resonancia en la cavidad que se dirija hacia la nuca, con la lengua colocada detrás de los dientes inferiores. (González Horta, 2014)

Anudado a todo este proceso, también González Horta recomienda:

- “- Observar que no exista tensión en la laringe cuidando que esta no suba
- Prestar atención a la limpieza del ataque del sonido en esta emisión después de haber cantado con voz impostada.
- Escuchar la homogeneidad de toda la frase yoruba a fin de que la voz no se mueva de este sitio, hasta el cambio correspondiente a la voz impostada con el texto en latín.
- Cuidar que se conserve la misma posición de estos resonadores en los saltos interválicos ascendentes o descendientes.
- Observar que las fosas nasales no se contraigan.” (González Horta, 2014, pp. 101-102)

⁵⁹ Los cantos yorubas con su tradición oral heredada de los cantos africanos utilizan este tipo de sonoridad nasal, en Cuba se puede encontrar dichos cantos en las prácticas religiosas afrocubanas ligadas a la práctica religiosa de los yorubas. Uno de los intérpretes emblemático de la música religiosa afrocubana que utiliza esta sonoridad es el cantante Lázaro Ros que cuenta con un amplio repertorio de cantos rituales afrocubanos. (González Horta, 2014)

Todas estas recomendaciones y vocalizaciones mencionadas ayudan a focalizar esta sonoridad en estos resonadores mencionados. También existe otros tipos de vocalización y ejercicios para desarrollar esta sonoridad nasal, los cuales se trabajan en géneros musicales como el *Gospel*, *Soul*, *R&B* que utilizan la técnica del *Twang*. Al respecto, de esta técnica Vega describe al *twang* de la siguiente manera:

“La característica principal del *twang* es su sonido brillante o metálico producido por la elevación de la laringe y el cierre del esfínter ariepiglótico.⁶⁰ Este cierre genera una focalización del sonido, produciendo una resonancia brillante y una mayor proyección, en otros términos, este cierre forma una nueva cámara de resonancia. Ya que el sonido está siendo centralizado, el uso del aire es altamente eficiente, permitiendo que el cantante emplee menos esfuerzo físico en su producción vocal (...) la deglución es muy útil para adquirir una propiocepción de este cierre.” (Vega - Granados, 2016, pp. 61-62)

Como podemos observar, esta técnica de canto utilizada en muchos géneros de la música popular aporta muchos beneficios al momento de buscar la sonoridad nasal que se necesita para algunos pasajes de la *Saya* afroboliviana como, por ejemplo, la eficiencia y manejo del aire, una mayor proyección de la voz, una resonancia brillante. Esta última es el color característico que se busca para la sonorización de los cantos heredados de la tradición oral africana.

En conclusión, para lograr este tipo de sonoridad metálica y brillante característico de las tradiciones orales africanas, es necesario concientizar y hacer uso de los resonadores de la cavidad nasal y los senos paranasales y trabajar esa zona con diferentes ejercicios de vocalización, utilizando sílabas que coloquen el sonido en estos resonadores, como, por ejemplo, las sílabas: “ña”, “yei”, “nei” y las consonantes “ng”. Estas combinaciones de sílabas ayudarán a que los coralistas se familiaricen con la sensación de esta sonoridad

⁶⁰ “El esfínter ariepiglótico es un espacio por encima de los pliegues verdaderos y falsos, conformado por la epiglotis, su recubrimiento muscular y mucoso que se extiende para convertirse en los pliegues ariepiglóticos llegando a los cartílagos aritenoides, produciendo una constricción, cuya sensación puede ser percibida en el inicio de la deglución.” (Vega - Granados, 2016, p. 46)

nasal y brillante. A continuación, se muestra en la siguiente figura, los resonadores ya mencionados en los que se deberán trabajar esta técnica:

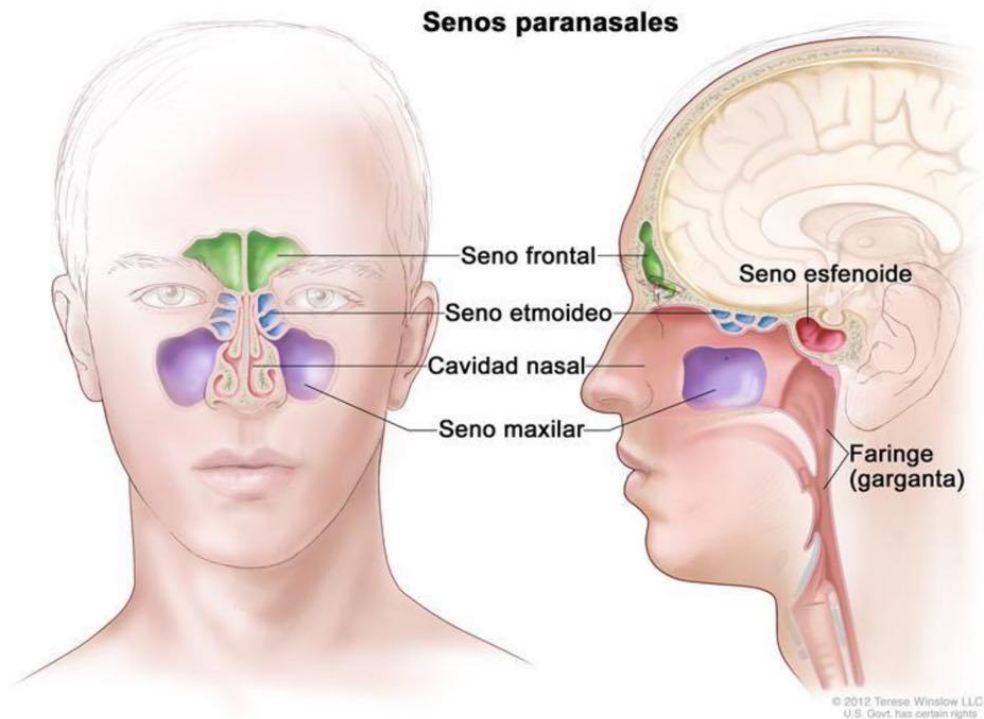


Figura 39 Senos Paranasales⁶¹

⁶¹ (Vega - Granados, 2016, p. 52)

4.2.3 Recursos interpretativos para considerar al abordar la Saya afroboliviana

Una vez teniendo claro el contexto histórico, cultural, social de la Saya afroboliviana, conociendo las prácticas culturales más sobresalientes de la comunidad afroboliviana y su influencia en la práctica de la Saya, y también teniendo resuelta la parte técnica vocal requerida para esta expresión musical; a continuación, se mencionarán algunas características musicales específicas de la Saya afroboliviana y algunas herramientas analíticas necesarias para el proceso de montaje de esta propuesta coral.

4.2.3.1 Características musicales de la Saya afroboliviana

La Saya afroboliviana como expresión musical heredada de las tradiciones musicales del África influenciada con las tradiciones propias de las culturas precolombinas desarrolladas en la región de los Andes de Bolivia, posee una particularidad en su estructura musical, armónica y rítmica, ahora bien, estas influencias dotaron a la Saya ciertas peculiaridades que hacen de ella, una expresión genuina, con mucha vida y con mucha energía, es por este motivo, que a continuación, se mencionan algunas características musicales que enfatizaran estos rasgos ya mencionados que caracterizan a la Saya afroboliviana

4.2.3.1.1 *El elemento rítmico intrínseco y su importancia en el movimiento*

Este elemento rítmico intrínseco presente en la Saya es el motor y generador de vida de esta, esto quiere decir, que el ritmo característico de la Saya (combinación de estructuras binarias con estructuras ternarias) tiene que estar muy bien definido por parte de los instrumentistas. Esta combinación de proporciones binarias y ternarias es el corazón de la Saya, por lo tanto, el pulso de este tiene que mantenerse vivo.

En este punto hay que comprender el ritmo como lo entendía Jaques Dalcroze, como un elemento de la música que interviene a las exigencias del espíritu y a las posibilidades naturales del

cuerpo, para Dalcroze el ritmo consiste en movimientos e interrupciones de movimientos que se caracterizan por la continuación y la repetición, siendo el ritmo la base de todas las manifestaciones vitales, desde las más evolucionadas hasta las más elementales. (Bachmann, 1998)

Según la visión de Dalcroze, el ritmo es un elemento importante y vital tanto en la música como en la propia persona que lo práctica, siendo un intermediario entre el espíritu de la misma persona con los movimientos de su propio cuerpo. Es por esta conexión de nuestro cuerpo con una esfera espiritual, que el ritmo y el movimiento son tan importantes en la Saya afroboliviana, he aquí la importancia de sentir los motivos rítmicos de la Saya afroboliviana en todo el cuerpo, para luego trasladarlos a esta esfera espiritual, es aquí donde el intérprete de la Saya mantiene la energía y el pulso vital de la Saya por medio de sus motivos rítmicos.

4.2.3.1.2 El trabajo en la armonía vocal

La riqueza vocal sonora es otro de los elementos musicales fundamentales para lograr una interpretación acorde a las características musicales de la música africana. Es necesario enfatizar la armonía propuesta de manera que se resalte el elemento afro. Para esto es importante trabajar las armonías presentadas de una manera muy consciente auditivamente logrando un empaste vocal muy limpio en cada sección del coro. Para tal efecto es necesario considerar los siguientes puntos:

Algunos pasajes escritos en esta propuesta de la Saya afroboliviana, se puede encontrar momentos en donde la armonía vocal es abundante, en algunos casos se llega a encontrar cinco

voces, marcadas con la indicación de *divisi*,⁶² como es en el caso de la Saya “Si yo fuera presidente”:

The image shows a musical score for the song "Si yo fuera presidente". It consists of three systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system starts with a vocal rest followed by the lyrics "ca pe-ro que_ te que_ ra pua - to Por-qué no gri - ta-mos to-dos". The second system starts at measure 172 with the lyrics "por la Sa - ya bo-ni-to/es - ta-mos bai - lan - do ca-ram-ba vi-va Bo - li - via". The third system starts at measure 180 and includes first and second endings, with dynamics markings *f* and *mf*, and a *rit.* marking. The piano accompaniment features chords and melodic lines that support the vocal parts.

Figura 40 Armonía a 5 voces de la Saya "Si yo fuera presidente"

Para trabajar esta sección es necesario detectar las notas duplicadas, la cual es una característica particular del *divisi*, una vez detectadas estas, se procede a seleccionar las cuerdas que contengan las notas duplicadas o al unísono. A partir de ello se debe trabajar en buscar un balance sonoro del registro vocal entre estas cuerdas, teniendo en cuenta la búsqueda de la unificación vocal entre las dos cuerdas, es importante mencionar que se debe

⁶² “Divididos”. Indicación en las partituras de orquesta y conjuntos de cámara para que los ejecutantes que normalmente tienen la misma parte se dividan en grupos para tocarla, normalmente se anota en el mismo pentagrama; para los instrumentistas de cuerda es una alternativa práctica para no usar cuerdas dobles o triples pisadas, el número de “divisiones” requeridas se indica con “div. a 2”, “div. a 3”, etc.” (Latham, 2008, p. 475)

tener conciencia en qué registro (grave, agudo) se está moviendo cada sección. (González Horta, 2014)

Esta conciencia del registro utilizado en cada pasaje nos ayudara a localizar la emisión adecuada para cada pasaje, dicho de otra manera, el registro nos lleva a utilizar distintos resonadores según lo que el director coral busca para lograr un empaste adecuado.

Otra característica que los arreglos corales propuestos en la Saya afroboliviana exige en la interpretación es el manejo del plano horizontal refiriéndose a la importancia del fraseo en la conducción melódica (especialmente en la sección de los interludios corales) y por otro lado, contrastando a estos interludios corales, también se requiere trabajar en la característica rítmica que poseen algunos estribillos en donde el coro tiene una melodía con motivos rítmicos marcados armonizados a cuatro o cinco voces.

Para lograr entender mejor el manejo del fraseo en la interpretación coral, González Horta menciona sobre la horizontalidad:

“Con horizontalidad en la interpretación nos referimos a la importancia del fraseo en la conducción melódica; a no tomar las barras de compás como puntos de constante comienzo del canto; a la importancia de la combinación del ataque del sonido-respiración con la continuidad del discurso musical; y a la homogeneidad de la línea del canto durante la frase.” (González Horta, 2014, p. 77)

Todos estos conceptos permiten al coralista la emisión de un sonido *legatto*,⁶³ es importante mantener este *legatto* en los saltos grandes y con el mismo apoyo, también es importante mantener el

⁶³ ““Unido”, es decir, tocar uniendo el sonido de las notas sin dejar espacios perceptibles entre las mismas. Se indica mediante un signo expresivo de fraseo abarcando todo el pasaje en cuestión, o bien con la palabra *legatto* al comienzo de este. El término no implica ausencia de articulación. En ocasiones se utiliza la palabra *legatissimo*, “muy ligado”. (Latham, 2008, p. 858)

espacio en la cavidad laríngea de una sílaba a otra, prestando atención a que las consonantes explosivas o vocales cerradas no resten espacio al momento de articularse, en resumen, se tiene que mantener el velo del paladar elevado todo el tiempo para lograr una homogenización de las sílabas y sonidos para un buen *legatto*, también se debe ampliar las vocales y reducir el sonido de las consonantes, esto ayudara a mantener la línea melódica homogénea. (González Horta, 2014)

Por otro lado, y como manera de contraste, existen pasajes en los cuales el coro con una misma rítmica y una armonización llena, requiere que todo el coro sea preciso en la rítmica y la pronunciación correcta de las consonantes. Esto se puede lograr enfatizando las consonantes y pidiendo al coro la pronunciación exagerada de estas, para conseguir un efecto rítmico preciso y con una ligereza de movimiento que cada motivo rítmico exige en la línea melódica. En resumen, se podría decir, que la melodía es tan rítmica, que pareciera usarse un efecto de casi “*staccato*”⁶⁴

4.2.3.1.3 *La variedad interpretativa en la forma estructural*

La estructura formal de la Saya afroboliviana es muy simple (obsérvese página 73), es una estructura binaria que conlleva una introducción y un cierre; dentro de esta estructura, la copla y el estribillo que corresponden a la parte “A” y “B”, estas se repiten muchas veces por la característica heredada de la tradición oral africana. Este hecho implica un reto interpretativo para el director coral, en el cual se debe darle una significación a cada estructura que se repite, es decir, los estribillos suelen ser las respuestas a los

⁶⁴ “‘Separado’, es decir, lo opuesto a **legatto*. La notación de una nota en *staccato* se escribe de varias maneras: con un punto encima de la nota (el método más común), con un trazo vertical, una coma pequeña o una línea horizontal corta (lo que implica un acento). El grado de separación depende del tipo de instrumento, el estilo y el periodo de la música en cuestión.” (Latham, 2008, p. 1445)

llamados que realiza el solista; por lo tanto, la fuerza y energía en el estribillo se incrementan guiados por las percusiones.

Este esquema repetitivo no puede ser monódico, para esto en los arreglos corales se presentan diferentes texturas y colores, los cuales tienen que significarse y diferenciarse en la interpretación, por ejemplo, algunas coplas, se cantan en dueto, por lo tanto, el ensamble logrado por los solistas que interpretan dicho dueto tiene que estar muy empastado para lograr las armonías consonantes propuestas en el anterior capítulo; para esto se recomienda realizar un trabajo separado con los solistas para lograr estos ensambles.

Otra herramienta que nos puede ayudar es la atmósfera creada en las armonías propuestas en las coplas y en algunos interludios corales; esta atmósfera nos proporciona elementos interpretativos acordes a la armonía presentada, con esta información sobre el carácter de la armonía, con esta herramienta también se puede significar estas estructuras repetitivas

4.2.3.1.4 *La escala pentatónica y el manejo de los modos*

Esta característica es importante para la concientización del tipo de melodías que se manejan en la Saya afroboliviana, y esto nos lleva a tomar conciencia al oído armónico de los intérpretes a comprender que no se manejan las mismas funciones tonales que la música tradicional, al contrario, se recomienda presentar a los intérpretes las diferentes escalas utilizadas en la Saya con una explicación de cuál es el carácter melódico que poseen estas.

Por ejemplo, una escala escrita en modo mixolidio, tiene un tono poco brillante casi como la escala mayor, pero se caracteriza por tener el séptimo grado con bemol, lo cual causa una sensación de grandeza, como algo épico; esto sucede porque el oído occidental (armonía tonal tradicional) no está acostumbrado a esta

organización de grados, que a veces en muchas culturas antiguas han utilizado estos modos y escalas en su manifestación musical.

Por esta razón, se recomienda tener una experiencia significativa de las escalas, ya sea cantándolas, o utilizándolas como ejercicios de vocalización para que el oído armónico se vaya acostumbrando a estas características modales y pentatónicas presentes en la Saya afroboliviana.

Este acercamiento a estos modos y escalas podrían también solucionar problemas de afinación, debido a que, al practicar estas nuevas sensaciones el oído armónico se va acostumbrando y familiarizando con esta atmósfera no occidental.

4.2.3.2 Herramientas analíticas para la dirección coral

La función del director es muy importante dentro de esta propuesta, por lo primero que se tiene que tomar en cuenta para la dirección coral y montaje en la interpretación de estos arreglos, es la total familiarización y empatía con lo que representa y simboliza la práctica de la Saya afroboliviana, tomando en cuenta que su esencia es comunicar un mensaje de inclusión, libertad y transmisión de energía viva. Con esta base y ya contextualizada la Saya, se propone a continuación algunas herramientas para facilitar el abordaje de la dirección coral de la Saya afroboliviana.

Primeramente, se recomienda buscar la figura de dirección adecuada para el marcaje del pulso de la Saya. Esta figura corresponde a la figura de bastón, la cual tiene dos puntos de apoyo, uno fuerte y uno débil (1 y 2 respectivamente) como se muestra en la siguiente figura:

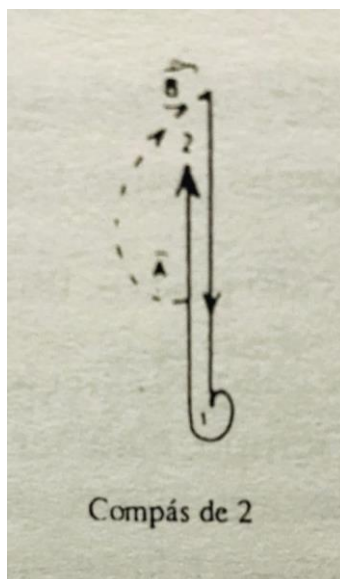


Figura 41 Figura de Bastón⁶⁵ utilizada en el marcaje en la dirección

Esta figura corresponde a las demandas energéticas que exige los motivos rítmicos de la Saya afroboliviana, esto sucede debido a que el pulso de la Saya es firme y constante, siempre tiende a renovarse y a conducirse hacia adelante, por este motivo es importante mencionar, que en este marcaje la anacrusa al primer tiempo de cada compás tiene que ser muy clara y definida en cuestión de contener el impulso energético adecuado con la información que el coro necesita para mantener ágil y con energía el “*Tempo*” de la Saya. En este sentido, es oportuno comunicar al coro las características rítmicas de agilidad y ligereza que se requieren lograr en la ejecución de coplas y estribillos en la indicación de “*Ritmo de Saya*”.

Otra herramienta que puede aportar significativamente a la interpretación de la Saya es la gestualidad que utiliza el director. En general para el “*Ritmo de Saya*”, se requiere precisión y movimientos pequeños y definidos de la mano al momento de marcar el compás, anudado a esto, se requiere también tener clara la figura de dirección (figura de bastón) en todos los planos dinámicos, esto quiere decir, si

⁶⁵ (Garmendia, Elisa; Alvira, María Pilar, 1998, p. 93)

tenemos un *forte* “*f*” o *fortísimo* “*ff*”, la figura de dirección es grande, por otro lado, si tenemos un *piano* (*suave*) “*p*” o *pianísimo* (*muy suave*) “*pp*”, la figura de dirección se hace pequeña.

Así mismo también se recomienda que para lograr un *legatto* adecuado, se utilicen movimiento de los brazos amplios y largos haciendo uso de los planos horizontales, para conducir adecuadamente el fraseo (en el caso de los interludios corales), por otra parte, en los pasajes que se requieren precisión rítmica y unificación de las palabras y el ritmo por parte del coro, se recomienda realizar movimientos cortos y definidos en el brazo, e incluso indicar precisión con los dedos para controlar los ritmos pequeños como semicorcheas y también para controlar la pronunciación de consonantes.

El trabajo del director implica dominar las piezas que se van a abordar, para tener claro lo que se quiere transmitir en los ensayos, por este motivo, se recomienda entrar en un análisis arduo del capítulo tres de este trabajo de investigación el cual nos brinda un panorama de los elementos musicales esenciales de la Saya afroboliviana.

4.3 Descripción del trabajo

La aplicación de la parte práctica de este trabajo de investigación se llevó a cabo con un coro amateur, esto implicó que los integrantes de este coro no poseían conocimientos ni habilidades musicales, por lo que se realizó un trabajo de técnica vocal intensivo para poder iniciar el abordaje de los arreglos corales.

Se dio inicio al abordaje con una contextualización de la comunidad afroboliviana, se utilizaron datos recolectados del estudio de campo con apoyo de material audiovisual para brindar un acercamiento al estilo de vida de los afrobolivianos, se tocaron temas como, la historia, costumbres, comidas, prácticas musicales, danzas, vestimenta y los modos de vida en el contexto de la esclavitud y al ser liberados en el contexto del trabajo de campo o agricultura.

Posteriormente a este hecho, se realizó una apreciación de música recolectada y grabada del estudio de campo, para que los miembros del coro obtuvieran una referencia de la práctica pura de la Saya afroboliviana, para luego hacer entrega de los arreglos propuestos.

Luego de esta apreciación se procedió a explicar la estructura correspondiente a los arreglos corales, se explicó la función de los interludios y sus características expresivas que estos requerían, también se explicó el carácter rítmico de los estribillos cantados por todo el coro.

Se inició el abordaje de los interludios corales, las coplas y los estribillos, sin perder de vista las características musicales mencionadas anteriormente. En este punto se trabajó todo el tiempo las síncopas características que usan las melodías tanto de las coplas como los estribillos rítmicamente para poder resolverlas, luego se añadió a este trabajo la entonación y se conjunto las dos habilidades para obtener las melodías ágiles y con energía como la Saya lo requiere. Paralelamente a este trabajo, se contextualizo y explico las letras de las coplas y Sayas utilizadas simultáneamente al trabajo antes mencionado.

Junto a este trabajo de abordar las piezas, se realizó actividades rítmicas en donde se desarrollaron habilidades como la interiorización del pulso en el compás de dos cuartos, el cual es requisito fundamental para interpretar las melodías de la Saya. También se logró realizar algunos pasos básicos característicos de esta danza que fueron necesarios para comprender el carácter y el tempo de la Saya afroboliviana. En este sentido, en los ensayos siempre se tenía presente un instrumento de percusión que marcara el ritmo de la Saya (la combinación binaria y ternaria de los motivos rítmicos de los instrumentos) para poder interiorizar este ritmo en cada ensayo.

Paralelamente a todo esto, se trabajó con un ensamble de percusiones el tratamiento de los instrumentos utilizados, se consiguió instrumentos similares a los fabricados en los Yungas de Bolivia, para luego realizar la designación de instrumentos, de acuerdo con la instrumentación presentada en el capítulo tres de esta investigación. Así mismo, se concretaron algunos ensayos, en donde se juntaron al ensamble de percusiones con el coro, para unificar y trabajar ensamblando las dos

partes. De la misma manera, se trabajó con el ensamble de música andina (guitarra, charango, zampoña y quena) para el abordaje del último cuadro y los acompañamientos de algunos interludios corales.

En el momento que se tenían ya abordadas casi todas las piezas, se introdujeron al montaje diálogos creando así una historia descriptiva para poner en escena como interludios teatrales entre cuadro y cuadro, o a veces entre algunas Sayas. Para esto, se seleccionó integrantes para asignar los personajes correspondientes a estos diálogos y comenzar el montaje tanto de música como de escena.

La experiencia en todo este proceso fue muy enriquecedora y de mucho aprendizaje como educador musical, debido a que la Saya afroboliviana, aportó en mi formación valores como el respeto, la inclusión, paciencia, tolerancia y, sobre todo, el trabajo en equipo realizado para este montaje. Por otro lado, fue un reto interpretativo y técnico en cuanto a dirección, a técnicas de ensayo, encontrar ejercicios de vocalización específicas para las sonoridades, etc. Sin duda, es una experiencia que marca una diferencia en lo que personal y en mi formación académica.

Recomendaciones

A partir de los resultados obtenidos en este trabajo de investigación se recomienda considerar los siguientes puntos para un mejor aprovechamiento del material y la metodología propuestos en este trabajo.

Antes de iniciar el abordaje de los arreglos corales, es necesario introducir a la población en un contexto que los sumerja en todo lo que la práctica de la Saya afroboliviana implica, como se menciona en el cuarto capítulo. Es importante respaldar esta información con material audiovisual de apoyo, y todavía mejor, en caso de que se pueda, convocar a un afroboliviano a compartir sus experiencias y sus anécdotas.

Una vez realizada la contextualización se recomienda trabajar por separado la rítmica de la melodía, esto con el objetivo de obtener una mayor precisión rítmica en los motivos presentados, esto a raíz de que las palabras utilizadas en la Saya afroboliviana muchas veces no coinciden con la acentuación normal de las palabras en español; esto se debe a que en los Yungas de Bolivia la lengua que se habla, es una lengua muy inherente a sus tradiciones, tomando en cuenta que dicha lengua (afroyungueña) está influenciada por el español, el aymara y el quechua. Es por este motivo, que se recomienda familiarizarse con esta acentuación al practicar solamente los motivos rítmicos junto con las palabras hasta lograr interiorizarlas.

Una vez resuelta la parte rítmica, se recomienda que ésta, en los ensayos, al momento de juntarla con la entonación se acompañe con un instrumento armónico para afianzar la afinación, asegurar la memoria y familiarizar el oído armónico con estas nuevas atmósferas. El hecho de tener un acompañante que reafirme la melodía o proporcione acordes que vayan acompañando a esta atmósfera, es muy importante, debido a que en las coplas y estribillos la instrumentación son solo voces con instrumentos de percusión.

Por lo tanto, en caso de que se tratara de un coro aficionado, éste requerirá un 70 por ciento de los ensayos un reforzamiento melódico más que un coro profesional; una vez que este objetivo se logre, se recomienda practicar toda la Saya *a capella*, para que el coro se

vaya acostumbrando al ensamble y la armonía propia del coro, esto para que luego se añadan las percusiones.

Al momento de ensamblar el coro con las percusiones, es importante controlar el balance entre el ensamble de percusiones con la del coro; puede llegar a suceder, si el ensamble de percusiones está muy fuerte, el coro perderá la calidad en la emisión vocal y comenzaran a emitir una sonoridad muy abierta causando que se rompa el empaste logrado. Para esto se requiere varios ensayos en los que las voces se vayan acostumbrando a la sonoridad de los tambores y llegue a controlar su emisión vocal.

Para el abordaje de las sonoridades nasales, es importante referir a los coralistas con sensaciones familiares de los resonadores, por decir, para esta sensación nasal, se puede referir a un berrinche de un bebe, un graznido de un pato, o la imitación de la voz de una bruja; también se puede referir a cantantes que utilizan esta técnica, como, por ejemplo, los cantos yorubas, cantantes del género Góspel, etc. Esto es a parte de los ejercicios de vocalización propuestos en el capítulo tres utilizando las silabas “ña”, “ng”, “yey”, “ney” para activar estos resonadores.

Para los interludios corales es necesario diferenciar los estilos utilizados, en los interludios, se usa un estilo coral muy pleno, donde se utiliza una sonoridad redonda y homogénea la cual es acompañada por el legatto y el buen manejo del fraseo, en este punto se recomienda que el director pida al coro alargar las vocales para una mejor conducción melódica. Por otra parte, los estribillos necesitan ser precisos en cuanto a ritmo y pronunciación de consonantes, he aquí la importancia del director en el movimiento preciso de las manos y las indicaciones adecuadas de los dedos para controlar los motivos rítmicos y la pronunciación de dichas consonantes.

En general, se recomienda controlar el balance vocal e instrumental, diferenciar los cambios de carácter, y, sobre todo, no dejar que el pulso del ritmo de la Saya se ralentice, esto se puede solucionar marcando las anacrusas correctas de los primeros tiempos de cada compás para mantener la energía vital de la Saya afroboliviana.

Conclusiones

El objetivo principal de esta tesis ha sido elaborar arreglos corales inspirados en la Saya Afroboliviana conservando su esencia musical intrínseca, llevándola al ámbito del repertorio coral mediante una propuesta metodológica para el aprendizaje e interpretación de esta en el ámbito académico. Con este propósito, se realizó un estudio de campo, una investigación y análisis de material bibliográfico en cuanto a la historia y contexto de las prácticas y los procesos musicales que se manifiestan en la Saya afroboliviana, en donde se encontró que la Saya cumple la función de un elemento reivindicativo y de identidad de un pueblo que ha sido oprimido, esclavizado e invisibilizado. Se pudo observar que la Saya es parte intrínseca del ser afroboliviano, por lo que es importante realzar el carácter de identidad que posee la Saya destacando sus elementos musicales relevantes heredadas de sus ancestros.

En cuanto a la búsqueda de la relevancia de estos elementos musicales mencionados anteriormente, por medio del análisis musical, estructural, armónico y rítmico de la Saya y las influencias que tuvieron tanto de sus ancestros, como los habitantes de los Andes, se encontró las siguientes características musicales: el elemento rítmico intrínseco expresado en el movimiento corporal y la danza, la riqueza armónica vocal heredada de sus ancestros, las escalas pentatónicas, hexatónicas y modos utilizados fuera del marco occidental y alejado de la armonía tonal tradicional y por último la expresión verbal por medio de la composición de coplas y estribillos en la Saya.

Para describir los procesos musicales de enseñanza-aprendizaje en la práctica de la Saya se realizaron entrevistas a afrobolivianos, por medio de los cuales se pudo observar que estos procesos musicales mencionados anteriormente se llegan a dar por medio de la motivación de los educandos al momento de ser incluidos por la comunidad en la práctica de la Saya, es en esta misma comunidad donde se socializan saberes y conocimientos ancestrales y se realiza un aprendizaje colaborativo que llega a ser significativo para los educandos, causando en ellos una profunda valoración de su cultura y por ende de la Saya afroboliviana.

Finalmente se desarrolló una metodología para el aprendizaje e interpretación de la Saya considerando todos los aspectos mencionados anteriormente, los cuales consiste en: contextualizar la Saya afroboliviana con el grupo coral, sumergirse dentro de su historia,

costumbres, danzas, manifestaciones culturales, etc. Posteriormente se necesita visualizar las características musicales esenciales de la Saya, las cuales son: la interiorización del ritmo de Saya, los contrastes melódicos en cuanto a las articulaciones de las coplas y los estribillos que dan variedad interpretativa a las estructuras repetitivas; otra característica es la concepción y familiarización del oído armónico en las escalas y modos utilizadas en la Saya; una vez identificados estas características se procede a trabajarlos en un ambiente comunitario y colaborativo, como lo es el espacio de la Saya comunitaria en los Yungas.

**Anexo I Entrevista a Valentín Torrez, integrante de la
comunidad afroboliviana en Cala-Cala, Nogalani,
Coripata-Nor Yungas- La Paz-Bolivia**

A continuación, se presenta la entrevista realizada a Valentín Torrez, integrante de la comunidad afroboliviana en Cala Cala, La Paz Bolivia y experto en la Saya afroboliviana dentro de la comunidad.

Julio Cesar (JC): Yo quisiera saber... ¿Cómo perciben ustedes la música? ¿Para ustedes que es la música de la Saya? Y también, ¿Cómo enseñan a sus hijos o como les transmiten eso (la Saya)?

Valentín Torrez (VT): Bueno, nosotros... ya es pues... algo que lo llevamos dentro, desde chiquitos, ya ellos se crían con eso, sea yo, mis papas, mis abuelos, vivían de eso, lo que es parte de la Saya... pero lo que es... parte

La Saya en si es la emisión de bombos, como decía ahí, tenemos... están en el centro ahorita los bombos, empieza por el ganyenguito, después viene el cambiador, el asentador, requinto y el tambor mayor.

JC: ¿Son cinco?

VT: Cinco, pero se complementa todavía ahí con... viene su caporal y su cascabelero, el cascabelero y el caporal, luego viene la guancha. El dulce de la Saya es la guancha y el tambor mayor... y... es una transmisión de bombos del chiquito al grande va, de eso se hace la música. ¿Ustedes han visto Saya, así en CD?

JC: Si en videos, harto hemos visto

VT: Ah, ya, ya, ya...}

JC: Tengo una duda en cuanto a los tambores, ¿El asentador es el que empieza?

Entrevistado: No, el tambor mayor y un cambiador

JC: ya, el tambor mayor y el cambiador, esos dos empiezan ¿no? Porque hacen algo así: (colocar rítmica)

VT: Si el tambor mayor empieza y con los sonidos, como se llama... la introducción, y el sonido de introducción que luego se complementa con el asentador y el requinto.

JC: ¿Qué ritmo hace el asentador?

VT: El asentador es el que lleva el ritmo más ligero, más ligero. El que lleva el compás es el tambor mayor.

JC: Es el que lleva, así como (colocar rítmica) y el asentador ¿Cuál era?

VT: Tambor mayor es el que lleva el compás y el ...

JC: El más ligero, me dijo, es el asentador,

VT: Si, entre el tambor mayor y el cambiador, ya se hace el ritmo

JC: Ah, ya entre los dos...ya. ¿Y el requinto? ¿En qué momento entra?

VT: Se complementa ya después, ya que entra, ya una vez que sale la introducción, ya entonces empiezan todos los bombos, la guancha, todos empiezan.

JC: Ya, listo. ¿Y hay algún por qué se empieza con este ritmo o significa algo?

VT: Significa más o menos que se va a empezar la música... que todos tienen que estar atentos para empezar al baile

JC: Ah, ya, es como un llamado...

Entrevistado: Es.

JC: ¿Qué más? En cuanto a las coplas

VT: Ah no, en cuanto a los bailes... las canciones, las canciones pueden ser..., son como se llama... de honor y gloria a los primeros hombres que llegaron a Bolivia, serían casi históricas ¿no? De rememorancia, vamos a decir, de rendirle homenaje a las primeras personas que han venido aquí, como han sufrido de camino desde el África hasta Bolivia, hasta Potosí, y de Potosí, ya a los Yungas, por ejemplo, hay una canción que dice: Mi ancestría es africana, mi descendencia Bolivia y los Yungas me han cobijado, es como decir, se recuerda todo el trayecto de como los afros han llegado hasta este lugar para asentarse aquí, entonces serían canciones de rememorancia, así..., también hay otras canciones de amor, dedicadas a la negrita, de amor, hay otras que son sentimentales también, y además de las de amor, hay otras que son picarescas, por ejemplo, hay una que dice: (cantando) Negrita por tus amores, tú me has hecho sufrir, préstamelo tus ojitos, mi corazón te lo puedo dar, ¿no? , ya, entonces, hay sentimentales, como decir, todo lo que tienes que decir a la persona, le dices en canciones. Si le tienes un poco de bronca a otro, también igual, le dices con canciones.

JC: Entonces, todo se expresa, sus emociones, por medio del canto

VT: Si, sobre todo en las coplas, porque las canciones están divididas en dos, una es la canción que se canta en coro y la otra es la copla. ¿no? Así que, por ejemplo, la parte histórica, en donde se canta, dice: (cantando) Amor y gloria a los primeros negros que llegaron a Bolivia, que murieron trabajando, muy explotados en el cerro rico del Potosí, ¿no?, entonces ahí viene la copla la que te estuve cantando, la de sobre mi ancestría: (continuo canto) Mi ancestría es africana, mi descendencia Bolivia, los Yungas me han cobijado, la Saya es mi cultura. Entonces, esa ya es la copla, está dentro de la canción, la copla, la canción se canta en coro, toditos, y uno solo coplea

JC: Y uno solo coplea, ya, ¿Y este puede ser hombre o mujer?

VT: Cualquiera. Puede ser hombre o mujer la que va a coplear. De todo eso, lo más dulce que tiene de ahí, lo que le da sabor, es la guancha

JC: ¿La guancha es la clave?

VT: Si, porque es lo más dulce, sin guancha no tiene sabor la Saya

JC: ¿En qué momento entra la guancha?

VT: La guancha simplemente entra cuando se canta en coro y el guanchero, ese tiene que ser el copleador.

JC: Ah, el que coplea

VT: Puede coplear cualquiera, pero con eso que uno está tocando, así, sale más incómodo a veces. El guanchero no toca, está tranquilo y puede coplear cuando los demás tocan. El guanchero y el caporal son los que más tienen que ser copleadores. Pero como a veces se acaban las coplas, la copla nace de la vivencia de cada persona, de cómo vives, o sea cada persona, cada familia, tiene ya su copla hecha, eso ya viene desde sus ancestros, la familia Flores tiene su copla, la familia Landaberi que copla tiene, la familia Angola que copla tiene, entonces de familia viene la copla, sobre todo las que son sentimentales.

Las históricas casi, ya recién, se han acomodado con el correr del tiempo, son modernas casi, antes no había eso de coplas históricas, cuando ha vuelto, había una temporada, en que estaba por desaparecer, entonces han vuelto a revivirlo la Saya, y de allí ha sido donde recién la Saya se ha vuelto más histórica, rememorante digamos de los ancestros, como eran, ya es moderna, ya

JC: ¿Hace más o menos cuánto tiempo?

VT: Eso es desde los años setentas, si los años setentas, cuando un grupo de estudiantes de colegio Almanza (nombre del colegio poco audible) se han organizado entre afros y blancos, vamos a llamar, afro y blancos, allí estaba la licenciada Mónica Rey y Fortunata Medina y estaban... ¿Cómo se llama este? Alex, Alex Iriundo, creo que es, que ya está en Santa Cruz, ellos han hecho, y de allí vuelve a renacer la Saya, y ya esa vez se transmite con más fuerza, de Coroico a Coripata, Chicaloma, ya, y de allí, ya de las poblaciones ya se iba a las comunidades, ya, como Villa Remedios porque en este sector por ejemplo, solo aquí en Cala Cala había Saya, y de aquí, la gente de Coscoma, de las comunidades aledañas se concentraban aquí para bailar, y ya de ahora ya se transmitió también a la comunidad de Dorado chico, también tiene su Saya actualmente. En el caso de Chulumani, solamente era en Chicaloma, el sector donde había, pero ahora ya se ha transmitido ahora ya hay en Villa Remedios, hay en Yavalos, Pacus, Colmpar, Naranjal, ya todos tienen su Saya en donde hay afros.

VIDEO IMG_0570

JC: ¿Cómo son las cajas utilizadas en la Saya?

VT: Estos son los que tengo, el resto están en el evento... aquí nomas tengo...

Este es como ganyengo, digamos... este sería el tambor mayor, aquí le falta el requinto... ahí, este sería el asentador y este sería como cambiadorcito, pero casi, un poquito... su menorcito de este es, en este caso este casi sería el ganyengo, nomás, pequeño, aquí me falta el cambiador entonces, y el requinto, este es asentador.

Ahora para hacer el baile de tierra, al baile de tierra, simplemente se usan estos (los pequeños), los otros casi no (los grandes), muy grandes son, el baile de tierra es: (colocar ritmo), ese es el ritmo.

Necesitamos tres personas solo, no más.

JC: ¿Y hacen el mismo ritmo las dos personas?

VT: Casi si, el mismo ritmo, a veces cuando hay una... digamos en el requinto digamos, cambia, como en el caso de la Quimbita, digamos, si es cueca: (colocar rítmica) eso es para la entrada, entonces el otro entra. Cuando viene la quimba es ya en la parte: (colocar rítmica), mayordomo, he de llorar..., ya, la parte de la quimba, cuando es cueca, cuando es baile de tierra es (rítmica de baile de tierra). El ritmo, nomás es nomás así...

JC: ¿Y el ritmo de la zemba? ¿Como es?

VT: El ritmo de la zemba, casi ... casi no lo hacen, más es en disco, en Saya... como es... pera, ahorita te digo: Mi mama tenía un gato... que sabía comer ratón, mi mama tenía un gato, que sabía cazar ratón (ritmo de zemba). Cuanto te costó la montura de tu papa, de tu mama. Mañana me voy, mañana me voy para el monte, lloraría, lloraría (ritmo de zemba, parte II), bueno eso es, para introducción.

Pero aquí, casi no se usa, no se usa ya, ya se va quedando al olvido.

JC: Sería bonito recuperarlo, la zemba, a mí me gusta mucho su ritmo de la zemba,

VT: Si es bonito, pero es más juvenil

JC: es como más africano

VT: Y es casi más un poco ya medio una mezcla, entre el candombe, ritmos afroperuanos y afrobolivianos, es más una mezcla entre Perú, Uruguay, entre candumbe, y luego hay otro ritmo, no sé qué es el ritmo afroperuano.

JC: Quiero preguntarle, ustedes para que no se pierda la Saya, les enseñan a sus hijos, ¿Cómo les enseñan? ¿Como les guían a tocar los tambores y las coplas? ¿Desde qué edad?

VT: Nada, desde la escuela desde chiquitos, es mirando nomás

JC: ¿Es mirando nomás?

VT: Mirando y aprendiendo, y luego les decimos a ver, vos vas a tocar, y ya solo les enseñamos a llevar el ritmo, a llevar el ritmo y que ritmo tiene que llevar el tambor mayor y el tambor ganyengo, el requinto, eso van aprendiendo, poco a poco. Conforme van alternando a la Saya, entonces ya ahí se van adaptando, van aprendiendo, más que todo, en el colegio, en la escuela, desde niños, desde la casa aprenden.

JC: O sea ¿Aquí tienen su escuela? ¿Su colegio, su escuela? O van a otras.

VT: No, ¿de puros afros?, no, no, no, aquí nos dividimos entre afros y aymaras, aquí en el colegio arriba nomás, donde vive Denis, no ve.

JC: Y allí es donde también les enseñan la Saya poquito, y practican

VT: No eso es recién, eso tiene una historia, de acuerdo con la currícula regionalizada, recién que entro en... recién será hace dos años, hace dos años con la currícula regionalizada ya, se puede enseñar en las escuelas, el colegio, sobre la cultura afro igual que cualquier pueblo originario, pero eso es desde hace dos años. Y así podemos decir como venimos los afros, como era su historia, como llegaron a Potosí, como llegaron a los Yungas, y la cultura de la Saya. Todo eso ya se puede a partir de la... como le digo de la ley Avelino Siñani, una vez que se aprueba la currícula regionalizada ya hace dos años, recién se enseña, pero en las escuelas donde hay afro, claro, donde hay afro son, no es a nivel de todo Bolivia, es regionalizada por eso, currícula regionalizada, para la región. Hay otros lugares, por ejemplo, donde están los guaraníes, enseñan sobre la cultura guaraní, donde están los quechuas, donde están los aymaras, de acuerdo con su región

JC: Y en esta currícula regionalizada ¿Quién les enseña la Saya?

VT: Bueno, no tenemos casi profesores, no, pero dentro de la currícula regionalizada, ya está simplemente la parte teórica, ya la parte práctica, ya depende de los padres, los papas, de la familia donde hay afros y eso, eso ya aprenden cuando están en casa, pero la parte teórica simplemente se puede tener en la escuela.

JC: ¿Usted sigue practicando la Saya?

VT: Si

JC: Y Hace poco hubo la fiesta, acá, en Coripata, ¿y se fue a tocar?

VT: No, no, ha ido la Saya de Dorado chico, es que nosotros siempre, ahorita tenemos solo cinco bombos nomás , y nos estamos preparando, más que todo para el turismo, para datos culturales, en la medida que preparamos, digamos, nuestro paquete, siempre de ahí va a ser, primero sería recibimiento, llevarles a nuestros atractivos que tenemos, los pinos, después tenemos la iglesia, tenemos una virgen que tiene historia también, una persona, un picapietra, sacaba piedra para enlozar nuestro cachi, el cachi donde secamos nuestra coquita, allí él había encontrado esa virgen, ya talladita, en la loza siempre, en la piedra ya venía, de allí había sacado, eran dos, una había sacado , la otra desapareció. Sería bueno que ustedes vayan, bueno a visitar la iglesia y conozcan esa virgen, porque eso también está en nuestros paquetes, el otros es subir al pino, arriba al mirador de los pinos, estamos construyendo recién las cabañas allá arriba, otro es, que incluye dentro del paquete, el centro, allí está la historia de la coca, como se manejó desde nuestros ancestros, el otro es sobre el café, como se manejaba, como se pelaba, de qué manera se hacía. Dentro de la parte cultural, tenemos noche de talento, donde tenemos la Saya, y los hermanos aymaras también tienen su parte. Esto incluye el paquete. Nosotros estamos más evocados a esto que a la fiesta, porque ya no nos sale tiempo, este, hay que prepararnos para hacer.

JC: ¿Qué es lo más importante para usted que debería tener la Saya, o sea, la parte esencial para que no se pierda o que otros no se equivoquen?

VT: Para que no se pierda... que haya elementos pues, para que toquen la Saya, porque últimamente se está perdiendo la raza, se casan con blancos y se van a, a veces se van a vivir a Santa Cruz, hay muchos hermanos que se han ido hasta España, están en Brasil, una familia entera se ha ido casi, y hay otras familias que están en Santa Cruz, y allí es donde se van perdiendo elemento, ya no tenemos gente mucho aquí, creo somos siete u ocho familias nomás, dentro de esos casi, en afros somos yo, mi hermana, aquisito, de aquí también mi sobrino, pero ya el sus hijos ya son blancos, pero claro, en la sangre igual se lleva, se sigue tocando, se lleva con él.

Incentivar, sobre todo la Saya, apoyo a la cultura de parte de las autoridades, con esto nuevo m con esta nueva currícula, ya se está rescatando todas las culturas antiguas, pero eso depende mucho ministerio de cultura y de turismo, porque ellos deben hacer su parte y rescatar todo eso.

JC: ¿Y el elemento principal que son las cajas, los tambores?

VT: Si, pero más que todo es su difusión, pues, porque no es nomás mantener los bombos allí, pues si no hay allí, el elemento principal que es el humano, el afro.

Y practicar la cultura, conservar, seguir, llevándolos no dejarlos, porque estos bombos, deben tener más de cien años, porque estos son desde nuestros tatarabuelos, cuando llegaron los afros ya a los Yungas ellos ya los han hecho.

Estos si nosotros hemos hecho, los hemos inventado, pero estos ya son madera puros, no hay venesta, y vienen desde años de los tatarabuelos, por eso cuando la Saya estaba por desaparecer, pero había estos bombos, pero no se había ser humano, no se había practicado, nuestros papas, abuelos, no se había practicado y hemos tenido que volver, gracias a que había unos cuantos.

ANEXO II Programa de Examen Práctico

PRIMERA PARTE

Banaha

Tradicional del Congo
Dominio Público
4'05"

Thula Baba

Tradicional Africana
Dominio Público
2'35"

Shosholoza

Tradicional Africana
Dominio Público
2'11"

Duración Primera Parte: 14'51"

SEGUNDA PARTE

Cuadro Afroboliviano I

(Temas culturales y de espiritualidad)
Desde los Yungas vengo señores
Si yo fuera presidente
Padre Jesucristo

Tradicional Afroboliviano (*Dominio público*)
Arreglo: Julio Cesar Soliz A.
(n. 1989)
6'36"

Cuadro Afroboliviano II

(Temas de cotidianidad y modos de vida)
Todo es de fruta
Olor a Café
Carnaval

Tradicional Afroboliviano (*D.P.*)
Arreglo: Julio Cesar Soliz A.
(n. 1989)
5'39"

Cuadro Afroboliviano III

(Temas de Sentimentalismo)

Tradicional Afroboliviano (*D.P.*)
Arreglo: Julio Cesar Soliz A.

Como rayito de sol
Quisiera
Gotas de agua

(n. 1989)
7'33"

Zemba
(Ceremonia de fertilidad)

Tradicional Afroboliviano (*D.P.*)
Arreglo: Julio Cesar Soliz A.
(n. 1989)
3'55"

Cuadro Afroboliviano IV
(La Saya fuera de los Yungas)

Arreglos: Julio Cesar Soliz A.
(n. 1989)

Desde los Yungas
Saya Afroboliviana

Grupo Proyección
Grupo Yara

9'40"

Duración Segunda Parte: 30'47"

Duración Total del Programa: 45'38"

ANEXO III Libreto de Examen Práctico de Saya Afroboliviana

Se abre el telón, luces apagadas, al fondo del escenario se proyecta la imagen de una sabana; el coro está sentado mirando la imagen de la proyección dando la espalda al público, sólo se logra percibir las siluetas de las personas. En las piernas del teatro el ensamble de percusiones toca al ritmo de la zemba afroboliviana, acompañadas de un palo de lluvia. Después de 45 segundos aproximadamente entran los nativos y la música cesa:

Nativa 1: Bienvenidos sean a esta tierra, de donde somos nativos, crecemos, trabajamos, amamos, nos alegramos (pausa dramática)

Nativa 2: Nos cansamos, sentimos el dolor y la opresión de nuestros cuerpos esclavizados.

Nativo 1: *(Comienza percusiones de Banaha)* Esforzamos nuestros brazos al ritmo que nos da la madre tierra, sobre la que descansamos, jugamos, oramos, de la cual nos alimentamos y cuidamos,

Nativo 2: en ella vibran nuestras voces y danzan nuestros cuerpos que fluyen con la energía que emana de su centro *(las percusiones realizan un crescendo mientras el piano entra en la última frase)*

Comienza Banaha

Nativo 3: Al final de una ardua jornada de trabajo, la tierra nos brinda descanso (pausa) Los ancianos se abrigan con el calor de la fogata, los padres vigilan el sueño de los niños mientras sus madres cobijan con sus melodías el corazón de todos ellos...

Comienza Thula Baba

Termina Thula Baba, y las percusiones realizan golpes con el bombo muy resonantes, el coro reacciona a los sonidos del bombo, el coro en estado de alerta se dispersa. Chocan entre ellos, ocurren tres raptos y la escena se detiene.

Nativo 2: Los imperios arrebataron nuestros territorios, robaron nuestros tesoros, violentaron a nuestra gente, minimizaron nuestro valor, vendiéndonos, utilizándonos y tratándonos como objetos, alterando nuestro ritmo natural. Nuestra unidad se vio afectada.

Nativo 1: Mi familia fue separada, así como en otros lugares, fuimos dispersados, todos éramos distintos, no nos entendíamos, hablábamos diversas lenguas (pausa) nos arrancaron de nuestra tierra y nos plantaron en tierra extraña.

Comienza Shosholoza

Al terminar Shosholoza, el coro queda de pie en un semicírculo con la cabeza caída mirando al suelo, al mismo tiempo se proyecta imágenes sobre el traslado de africanos a América. (Black out)

SEGUNDA PARTE

Se encienden las luces, se proyectan imágenes de los andes de Bolivia, al mismo tiempo que el ensamble de música boliviana interpreta melodías andinas que se superponen con toques de bombo africano. El coro estará distribuido en el espacio reaccionando al encuentro de los dos tipos de música superpuestas. La música disminuye de volumen para que el narrador empiece su discurso:

Narrador: Como producto de la invasión europea a América y de la apropiación española del territorio indígena, a partir de 1492, los conquistadores intensificaron el secuestro y la esclavización de africanos para traerlos en calidad de trabajadores cautivos al “nuevo mundo”. Para explotar los recursos, barcos europeos atravesaron el océano Atlántico transportando africanos esclavizados en un viaje que aproximadamente duraba nueve meses... se tiene un registro de casi 35.000 viajes “legítimos” sin contar los de contrabando, que llevaron de 12 a 15 millones de africanos a todos los países de las Américas.⁶⁶

En 1535 comenzó la llegada de los españoles al territorio de Charcas la actual Bolivia, pero se intensificó debido al descubrimiento de los yacimientos de plata en el Cerro Rico de Potosí, en 1545. Es aquí donde los españoles ponían a trabajar a los africanos en la minería extrayendo plata por largos periodos, incluso los mantenían encerrados en el cerro por meses sin ver la luz del sol, en consecuencia, muchos africanos no resistían y morían. El tráfico legal e ilegal de afros esclavizados duraría por casi tres siglos.⁶⁷

⁶⁶ (Zambrana B., 2017)

⁶⁷ (Zambrana B., 2017, pp. 14)

Continúa las dos melodías superpuestas aumentando el volumen. El coro está desconcertado mirando a todos lados, empiezan a preguntarse a sí mismos y simultáneamente “¿Quién soy?, ¿De dónde vengo?; estas preguntas crean una masa sonora de voces conjuntas a las melodías de los instrumentos andinos y los tambores africanos, las cuales son silenciadas por un redoble del bombo y el acorde de Mi bemol Mayor del piano.

Comienza Cuadro Afroboliviano I

Comienza el primer acorde “Desde los Yungas” ... y el narrador continúa hablando:

Narrador: Dos siglos después que los ancestros afrodescendientes llegaron a Potosí, los afros esclavizados comenzaron a ser llevados a la región de los Yungas. Esta movilización de gente fue originada por la abrupta baja en producción de la plata, las enfermedades diezmaron el número de esclavos y la producción de hoja de coca entró en auge. Asimismo, debido a sus conocimientos agrícolas fueron empleados en el cultivo de caña de azúcar, algodón y tabaco. En las haciendas los ancestros afros representaban una cuantiosa inversión para los hacendados ya que en ocasiones valían más que la tierra.⁶⁸

Continúa el segundo compás y al comienzo del tercero, simultáneamente el afro 1 realiza la siguiente pregunta y los solistas van contestando como muestra la partitura

Afroboliviano 1: ¿De dónde somos?

Solista Barítono: Desde los Yungas yo vengo señores...

Afroboliviano 2: ¿Quiénes somos?

Solista Barítono: Afroboliviano soy

Termina la introducción de la primera Saya “Desde los Yungas” (compás 18), en el compás 19 el narrador vuelve a su discurso:

Narrador: En 1851 el gobierno del presidente Manuel Isidoro Belzu promulgó la ley de abolición de la esclavitud; sin embargo, la situación del pueblo afro continuó igual que antes, ya que tenían libertad, pero no tenían acceso a la tierra y herramientas, por lo que continuaron en las haciendas realizando trabajos gratuitos como forma de pago al préstamo de pequeños pedazos de tierra.

⁶⁸ (Zambrana B., 2017, pp. 22)

Pareciera que este cambio no fue de gran importancia, pero los afrobolivianos tomaron este acto con mucha gratitud hacia el presidente de aquel entonces.

En el compás 20 comienza el “Primer llamado de Saya con la copla de Isidoro Belzu”, se continua hasta terminar la primera Saya.

Comienza “Si yo fuera presidente”

Suena el acorde de transición del coro y se sigue la introducción. En el compás 6 comienza dialogo de afroboliviana 3:

Afroboliviana 3: Mi papá y mi hermano murieron en la carretera que conecta La Paz con los Yungas, en un terrible accidente, ellos transportaban naranjas, mandarinas y café a la ciudad... pero en uno de sus viajes... no regresaron más... (Con nostalgia) Si yo fuera presidente... formaría un puente entre Coroico y La Paz....

Continua la introducción de la Saya hasta el compás 9, en el compás 10 el narrador habla:

Narrador: El “Antiguo camino hacia los Yungas” es la carretera que une las cumbres andinas con la selva del norte de La Paz, está labrada entre imponentes montañas, serpentea entre ellas, siendo extremadamente estrecha y peligrosa, con cientos de curvas cerradas, que bordean el precipicio. Se cree que muy abajo hay una hilera de plata centelleante, que es una corriente de agua hacia la cuenca amazónica.

Afroboliviana 3: Al estar allí arriba te sientes nada en comparación de las grandiosas montañas. No sabes dónde está el fondo ni si puedes alcanzar el cielo.

Narrador: Muchos la llaman “la carretera de la muerte” y la consideran una de las más peligrosas del mundo. Hubo épocas en las que anualmente se registraban cerca de 300 accidentes y más de 90 muertes.⁶⁹

⁶⁹ (Azcuí, 2006)

Empieza la Saya *“Si yo fuera presidente”* hasta el compás 189. En el compás 190 sucede este diálogo:

Afroboliviana 3: Ellos trabajaban transportando nuestras cosechas a la ciudad, nos sostenían, nos daban de comer, ahora a nosotros nos toca trabajar duro para llevar el sustento a nuestras familias.... ¡Ay! ... Que serán de esos pobres niños huérfanos que no tienen que comer, o estos ancianos, que ya no tienen a sus hijos para ayudarles...solo podemos confiar y depositar nuestra esperanza en nuestro Tata Dios, y nuestro Tata Jesucristo...

Empieza la Saya *“Padre Jesucristo”* hasta el final del Cuadro I

Comienza Cuadro Afroboliviano II

Comienza el *“Segundo llamado de Saya con la copla de Isidoro Belzu”*, el cual se realiza con tenores y bajos, termina el llamado y empieza la introducción a las tres Sayas

Al fondo del escenario se proyecta una imagen de cicales y sembradíos en los Yungas. Al comenzar el tercer cuadro van saliendo las contraltos con hojas (simulando hojas de cocas) en una tela, cantando la primera frase; a esto se les añade las sopranos con granos de café y ramas de canela que van haciendo una segunda voz a las contraltos, posteriormente se suman los tenores y bajos, y juntos terminan de cantar la introducción al tercer cuadro.

Afroboliviano 2: Aquí en los Yungas, producimos cítricos, café, azúcar, plátanos, tabaco, pero principalmente nos dedicamos al cultivo de la hoja de coca, hoja sagrada heredada de nuestros antepasados y de la **Pachamama**, siempre la consultamos, sin permiso de ella no podemos hacer nada, incluso sacamos de ella material para construir nuestras guanchas y cajas, nosotros le devolvemos el favor que ella nos da, al tocarlas al ritmo de nuestra querida Saya Afroboliviana...

Empieza el llamado de tambores... y comienzan seguidas las Sayas:

“Todo es de fruta”

“Olor a Café”

“Carnaval”

Al Finalizar el cuadro II, una pareja de baile se queda al centro del escenario.

Comienza Cuadro Afrolibiano III

Comienza el “Tercer llamado de Sayas con la copla de Isidoro Belzu”, en el cual participa todo el coro, termina el llamado y empieza la introducción a las tres siguientes Sayas. En la introducción de este cuadro, el coro canta a la pareja que sigue en el centro del escenario hasta terminar la introducción:

Empieza el llamado de tambores... y comienzan seguidas las Sayas:

“Como rayitos de sol”

“Quisiera”

“Gotas de agua”

Durante todas las tres anteriores Sayas, la pareja sigue bailando al centro. Del escenario mientras el coro le acompaña cantando y con movimientos. Al Finalizar el cuadro III, la pareja de baile se queda al centro del escenario y comienzan los diálogos:

Novio: Un día mía serás... mi negrita... estoy enamorado de ti, quiero pasar el resto de mi vida contigo, aceptarías ser mi esposa?

Novia: Un día mío serás... mi negrito... claro que si... los dos formaremos un hogar y tendremos niños...

Todo el coro aplaude, grita y celebra la noticia. Los sayeros entran al escenario con las cajas, la pareja esta al centro, los sayeros a un costado del escenario y el coro está en media luna listos para empezar la Zemba:

Comienza la Zemba

Al terminar la zemba el narrador comienza su discurso:

Narrador: Muchos jóvenes afrobolivianos de los Yungas han migrado a las ciudades principales de Bolivia como La Paz, Cochabamba, Santa Cruz; migraron por un mejor futuro... para superación propia, muchos afros formaron familias con ciudadanos paceños, cochabambinos, cruceños. Muchos de ellos añoran su tierra, su familia que dejaron, añoran los Yungas, pero en su interior llevan la Saya a todo lugar, la Saya es su hogar, la Saya es su morada, es su familia, la Saya es su historia, la Saya son ellos mismos.

Novio y Novia: Nosotros somos afros, nosotros somos Saya

Coro: Nosotros somos afros, nosotros somos Saya

Novio: Vámonos a La paz, allá trabajaremos para nuestros hijos y no dejaremos de bailar nuestra Saya.

Comienza Cuadro Afroboliviano IV

Al fondo del escenario se muestra imágenes de la ciudad de La Paz, Cochabamba y Santa Cruz, todo el coro esta volteado viendo las imágenes mientras el ensamble de música andina va tomando su lugar a un costado del coro.

Narrador: Donde el afroboliviano vaya, lleva consigo la Saya, porque es parte de su esencia, porque es su identidad

Comienza el primer llamado de tambores como en el cuadro I; todos se voltean a la pareja y todos empiezan a bailar y cantar:

“Desde los Yungas”

Comienza el primer llamado de tambores como en el cuadro I; todos se voltean a la pareja y todos empiezan a bailar y cantar:

Narrador: En las ciudades principales de Bolivia, existen Organizaciones de afrodescendientes, las cuales se encargan de difundir la cultura afroboliviana, dan a conocer su historia, su lengua, sus costumbres y además practican la Saya afroboliviana de una manera integral, todos pueden acercarse a vivir esta experiencia y conocer más de sus compatriotas afros. El afroboliviano es abierto e inclusivo y nos quiere mostrar lo hermoso de su cultura, lo hermoso de la Saya...

Comienza el *“Cuarto llamado de Saya con la copla de ¿Porque no gritamos todos?”* y luego empieza la última Saya del cuadro IV

Afro 1: Porque no gritamos todos por la Saya... porque no gritamos todos por la Saya...

Coro: *(Cantando)* Porque no gritamos todos por la Saya....

“Saya Afroboliviana”

FIN

ANEXO IV Transcripciones originales de Sayas y Llamados

Transcripciones

Coplas y Estribillos

Transcripción: Julio César Soliz A.

Desde los Yungas

mf

Des-de los Yun-gas yo ven-go Se-ño - res re-pre sen-tan-do a mi gen - te,

9

pa-ra que el mun-do co - noz-ca un po - co lo que/es Bo - li-via y su gen - te.

17 *Estribillo*
f

Le-van - te - mos nues-tras - vo-ces her - ma - nos pa-ra gri - tar- le al mun - do

25

que no te - ne-mos na - da que en-vi - diar a los pa - í - ses ve - ci - nos.

Si yo fuera Presidente

33 *f*

Si yo fue-ra pre-si-den - te for-ma-rí-a un puen - te Si yo fue-ra pre-si-den - te

42 *f*

for-ma-rí-a un puen - te for-ma-rí-a un puen - te ca - ray de Co-roico has-ta La

51

Paz for-ma - rí - a un puen - te ay ca - ray de Co-roico has-ta La-Paz

59 *Solo*

Co-roí- que ñi to he na-ci - do co-roí- que ñi to he de mo - rir, vi-

Copyright © 2019

2

67

va mi tie-rra Yun-gue-ña con to - da su gen - te her - mo - sa

75 *Solo*

To-dos so-mos Co - roi - que - ños tra - yen do lin - das to - na - das

83

re - cí - ban un fuer - te a - bra - zo del gru - po a - fro bo - li - via - no

91 *f*

Por - que no gri - ta - mos to - dos por la Sa - ya bo - ni - to es - ta - mos bai -

98

lan - do ca - ram - ba vi - va Bo - li - via vi - va el a - fro - bo - li - via - no

105 *Solo*

Saus chi - chi - to pal - ma ver - de co - lor de mi cau - ti - ve - rio

113

ha - lla - ras quiem te me - rez - ca pe - ro que te quie - ra pua - to

Padre Jesucristo

121 *f*

Pa - dre Je - su - cris - to Pa - dre de es - te mun - do te pe - di - mos que te a

130


cuer - des de tus hi - jos En es - pe - cial los an - cia - nos los ni - ños po - bres los

139



huer - fa - ni - tos a los go - bier - nos no les im - por -

144



— ta — que se mu - rie - ran de ham — bre.

149 *f Solo*



Yo qui - sie - ra el — mun - do cam - biar — quan - do ha - ya tan — ta vio - len - cia — pue

157



de ser que es — te so - ñan do — pero hay mu - chos — co - mo yo si —

165 *f Solo*



Mi - ra com — pa - dre - no / en - tien - do a / es - ta gen — te del — go - bier - no

173



si te - ne - mos tan — ta va - ca por - que com - pra - mos la le - che.

Todo es de Fruta

181 *f*



To - do es de fru - ta ca - fé y co - ca el lu - gar don - de vi - ví - mos se lla - ma los Yun

190



gas De nues - tra cul - tu - ra he - mos tra -

195



í - do la sa - ya a - fro - bo — li - via - na.

Olor a Café

200 *sin afinación (hablado)*

O -lor a ca__ fé O -lor a zul__ ta -na, a -sí es que hue -le mi
O -lor a a__ nís O -lor a ca__ ne -la,

206

tie - rra ay! que a - le - grí - a me da grí - a me da

212 *f Solo*

Or -gu -llo -so de ser bo__ li -via - no Ay! que a - le - grí - a me da!

219

Or -gu -llo -so de ser bo__ li -via - no Ay! que a - le - grí - a me da!

Carnaval

226

Ven gan ven - gan mis her__ ma - nos ven - gan to - dos a bai__ lar

232

Que el a - fro - bo - li - via - no lle - go pa - ra a - le - grar el car - na - val

240 *Solo*

Can - ta re - mos bai - la - re - mos to - dos en__ la sa - ya nues - tra cul - tu -

248

ra. A-le - grí - a chi - cas den-se u na___vuel-ti - ta se ven bo-ni - tas.

Bailando Saya

257

Bai-lan-do Sa - ya las ca - de - ras ta-llan las___ pe-nas, piel tren - za_

264

__da en el co - cal can-tan - do___ con a - mor gan___ gen-go al sol

271 *Solo*

Que no me mi - ren___ por-fa - vor, un pre - ci - pi - cio el___ co-ra - zón

279

sus o-jos me en - rre-dan hom-bros me ma - re-an, pier-do la___ ra zón. __

286 *Solo*

Si tu me quie-res con-quis - tar ten-drás al me - nos un ca - mión,

294

no te ha-gas al vi-vo bu-rro sin es - tri-bo a-gua ti___ wi char___

Como Rayitos de Sol

301

Co-mo ra - yi-tos de sol en-tras-te en mi co - ra - zón pa-ra lle-nar-lo de a

309

mor ay ay ay pe-ro tam-bién de do - lor que tris-te aho - ra mi sus__ pi-ro.

317 *Solo*

Nun-ca pense en ol__ vi-dar - te mu-cho me__ nos en__ de-jar - te,

325

pe-ro el des - ti-no es tan cruel al mi a-mor que tris-te aho - ra mi sus__ pi-ro.

332 *Estrillo*

Con el fue-go de tu a-mor que-mas-te mi co - ra - zón, pa-ra bo - tar las ce-

340

ni-zas de a-mor que el vien-to se las lle - vó que tris-te aho - ra mi sus__ pi-ro.

348 *Solo tenor*

So-lo tu a-mor me__ lle-na - ba y en el rí__ o e - na__ mo-ra - da

356

me de - cí - as que me a-ma-bas mi a-mor que tris - te fué tu men__ ti - ra.

Quisiera entrar al Monte

7

363 *f*

Qui-sier-ra en-trar al mon-te a ca-zar u-na pa-lo-ma la co-la yo

371

ne-ce-si to pa-ra di-bu-jar tu nom-bre jar tu nom-bre

379 *Solo*

A- yer he sa li-do al mon-te a ca-zar u-na pa-lo-ma

387

e-sa pa-lo-ma ma-ñu da ni la ba-la no le en-tra

396 *Solo tenor*

Quién di-jo que por ser vi-vo del a-mor me sal-va-rí-a

404

a-quí me tie-nen her-ma-nos can-tan-do ver-sos al a-mor.

412 *Solo*

Que lin-da ne gri-ta/he vis-to ves-ti-da de blanco en-te-ro

420

se pa-re-ce a u-na rey-na que ha-bía ba-ja do del cie lo

Gotas de Agua

429 *mf*

Las go-tas de a-gua de a-po-qui-to per-fo-ran la ro-ca Y a tu co-ra-

438

zón de pie - dra po-co a po-co per-for - ra - re y un dí - a mí - a se - ras.

Zemba Afroliviana

446

Ma-yor-do-mo de la Ve-ga por-qué de jo a su mu - jer_ por-que la en con tro po

452

nien-do su pa - li to en su lu - gar Ahh Hay le-ro he_ Hay le-ro

460

he_ hay le-ro he_ sam ba_ de mi lla-nu ra, a-qui es

468

toy a-quí me tie-nes a-quí me ten-drás llo - ran-do is-ti-ran do_ mi pis-cue-zo sa

474

pi-to de la la - gu-na Ay *f* Mi ma-má te-ní-a un ga-to que sa-bí-a ca-zar ra

479

tón mi ma-má te-ní-a un ga-to que sa-bí-a ca-zar ra - tón *f* zas! zas!

482

zas! más a-ba - jo di-ja-mi is - tar zas! zas! zas! más a-ba - jo di-ja-mi is - tar

486 *f*

1. Cuan - to ti cos - to? cuán - to ti cos - to la mon - tu - ra di tu ta - ta di tu
 2. Ma - ña - na mi voy ma - ña - na mi voy pa - ra el mon - te, llo - ra - rí - a llo - ra -

490

ma - ma, di tu ta - ta di tu ma - ma Ma - ra - ra - pa - ri - ri - pi ra a - wi - cho di il - o tro -
 rí - a, llo - ra - rí - a llo - ra - rí - a.

495 *x6*

us - ted ya no la co - no - ce fa - mi - ya di il - o - tro
 a - we - lo di il - o - tro
 a - wi - cho di il - o - tro
 ti - o di il - o - tro
 ti - a di il - o - tro
 her - ma - no di il - o - tro

497 *x9*

co - con - co i - wan - tu - a cu - cu cu
f

**ANEXO V Arreglos corales de Saya afroboliviana desarrollados
para el programa del Examen Práctico.**

LLAMADOS DE SAYA AFROBOLIVIANA

Primer llamado de Saya

Trad. Afroboliviano
Arr. Julio Cesar Soliz A.

Lento ♩ = 55

Solo

accel.

Tambor Mayor

Tambor Menor

Ganyingo

Guancha

Cascabel

Rítmo de Saya ♩ = 140

Todos

10

2

19

4 4 8

26

12 12 16 16

Solo Tenor

I - si - do - ro Bel - zu ban - de - ra ga - no

33 20 24

Altos
I - si-do-ro Bel-zu ban - de-ra ga - no

Tenores
ga-no la ban - de-ra del al-tar ma - yor I - si-do-ro Bel-zu ban - de-ra ga - no

41 28 32

ga-no la ban - de-ra del al-tar ma - yor

ga-no la ban - de-ra del al-tar ma - yor

Segundo Llamado de Saya

Trad. Afroboliviano
Arr. Julio Cesar Soliz A.

Ritmo de Saya ♩ = 140

Musical notation for the first system, featuring five staves: Tambor Mayor, Tambor Menor, Ganyingo, Guancha, and Cascabel. Each staff is marked with a 2/4 time signature. The Guancha staff contains rhythmic notation with downward arrows indicating drum strokes.

Musical notation for the second system, featuring two staves: Tambor Mayor and Guancha. The Guancha staff contains rhythmic notation with downward arrows. The Tambor Mayor staff contains a melodic line with notes and rests.

Musical notation for the third system, starting at measure 16 and labeled 'Todos'. It features five staves. The top three staves (Tambor Mayor, Tambor Menor, Ganyingo) contain melodic lines with triplets and accents. The Guancha staff contains rhythmic notation with downward arrows. The bottom staff (Cascabel) contains a melodic line. The system concludes with a double bar line and a 4/4 time signature.

40

24

24

24

12

24

Bel - zu ban - de - ra ga - no ga - no la ban - de - ra del

Bel - zu ban - de - ra ga - no ga - no la ban - de - ra del

45

28

28

28

16

20

28

al - tar ma - yor_

al - tar ma - yor_

Tercer Llamado de Saya

Arr. Julio Cesar Soliz A.

Trad. Afroboliviano

Ritmo de Saya ♩ = 140

Todos

The score is divided into two sections. The first section, labeled 'Ritmo de Saya' with a tempo of ♩ = 140, consists of five staves for percussion: Tambor Mayor, Tambor Menor, Ganyingo, Guancha, and Cascabel. The second section, labeled 'Todos', includes the same five percussion staves and two vocal staves: SOPRANO ALTO and TENOR BAJO. The vocal parts are in a key with two flats (B-flat and E-flat). The lyrics 'Por-que no gri - ta-mos to - dos por la sa - ya' are written under the Tenor staff. The percussion parts feature various rhythmic patterns, including triplets and four-note groups, while the vocal parts are mostly rests.

Tambor Mayor

Tambor Menor

Ganyingo

Guancha

Cascabel

9

SOPRANO ALTO

TENOR BAJO

Solo Barítono

Por-que no gri - ta-mos to - dos por la sa - ya

2

16 8 12

8 12

8 12

8 12

4

Por-que no gri - ta-mos to - dos por la Sa - ya bo-ni-to/es - ta-mos bai - lan-do

24 16 1. 16 16 16 8 12

ca - ram - ba vi - va Bo - li - via vi - va/el a - fro - bo - li - via -

29 3

20 20 20 20 16

2.

x3

no vi - va/el a - fro - bo - li - via - no

CUADRO AFROBOLIVIANO I
TEMAS CULTURALES Y DE ESPIRITUALIDAD

Cuadro Afroboliviano I

Desde los Yungas

Tradicional Afroboliviano

Arr. Julio Cesar Soliz A.

Soprano solista
Des-de los Yun-gas yo

Alto solista
Des-de los Yun-gas yo

Adagietto
Soprano
Ah! A -fro-bo-li - via no *simile*

Alto
Ah! A -fro-bo-li - via no *simile*

Tenor
Ah! So - mos Sa - ya *simile*

Bajo
Ah! So - mos sa - ya *simile*

Copyright © 2018

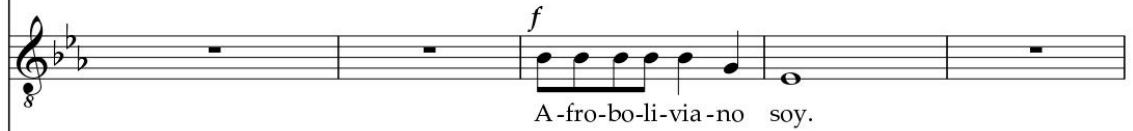
5



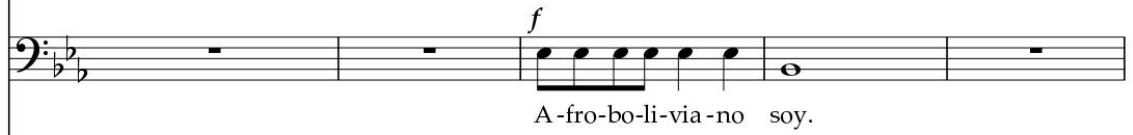
ven-go se-ño - res___



ven-go se-ño - res___



f
A-fro-bo-li-via -no soy.



f
A-fro-bo-li-via -no soy.



2

¹⁰
f
Des-de los Yun-gas yo ven-go se-ño - res__

f
Des-de los Yun-gas yo ven-go se-ño - res__

f
A -fro-bo-li-via -no

f
A -fro-bo-li-via -no

The piano accompaniment for the second system consists of six staves. The top two staves (treble and bass clef) feature a rhythmic pattern of eighth notes grouped in triplets, with a '3' above each group and a 'v' below each note. The bottom four staves (treble and bass clef) feature a rhythmic pattern of quarter notes, with an accent (>) above each note.

14

rit.

3

soy.

soy.

f
A-fro-bo-li-via-nos A-fro-bo-li-via-nos A-fro-bo-li-via-no soy.

f
A-fro-bo-li-via-nos A-fro-bo-li-via-no soy.

f
so-mos sa - ya so-mos sa - ya soy.

f
so-mos sa - ya so-mos sa - ya soy.



A *Ritmo de Saya* ♩ = 140

19 *Cajas y güanchara*

I-si-do-ro Bel-zu ban - de-ra ga-no ga-no la ban-de-ra del al-tar ma yor

4

24

ga-no la ban-de-ra del al-tar ma-yor.

mf
Des-de los Yun-gas yo ven-go Se-ño - res

mf
Des-de los Yun-gas yo ven-go Se-ño - res

mf
Des-de los Yun-gas yo ven-go Se-ño - res

mf
Des-de los Yun-gas yo ven-go Se-ño - res



28

re-pre-sen-tan do a mi gen-te, pa-ra que el mun-do co - noz-ca un po - co

re-pre-sen-tan do a mi gen-te, pa-ra que el mun-do co - noz-ca un po - co

re-pre-sen-tan do a mi gen-te, pa-ra que el mun-do co - noz-ca un po - co

re-pre-sen-tan do a mi gen-te, pa-ra que el mun-do co - noz-ca un po - co

6

41

B

ri - que - zas.

f
Le - van - te - mos nues - tras - vo - ces her - ma - nos pa - ra gri - tar - le

f
Le - van - te - mos nues - tras - vo - ces her - ma - nos pa - ra gri - tar - le

f
Le - van - te - mos nues - tras - vo - ces her - ma - nos pa - ra gri - tar - le

f
Le - van - te - mos nues - tras - vo - ces her - ma - nos pa - ra gri - tar - le



45

al mun - do que no te - ne - mos na - da que en - vi diar_ a los pa - í - ses ve - ci - nos.

al mun - do que no te - ne - mos na - da que en - vi diar_ a los pa - í - ses ve - ci - nos.

al mun - do que no te - ne - mos na - da que en - vi diar_ a los pa - í - ses ve - ci - nos.

al mun - do que no te - ne - mos na - da que en - vi diar_ a los pa - í - ses ve - ci - nos.

50 *Solo alto*

Es-ta ca-ja que yo to-co tie-ne bo-ca y sa-be ha-blár

Solo Tenor

Es-ta ca-ja que yo to-co tie-ne bo-ca y sa-be ha-blár



54

so-lo los o-jos le fal-tan pa-ra a yu-dar-me a llo-rar.

so-lo los o-jos le fal-tan pa-ra a yu-dar-me a llo-rar.



58 *mf* **C**

mf

Des-de los Yun-gas yo ven-go Se-ño-res re-pre-sen-tan do a mi gen-te,

mf

Des-de los Yun-gas yo ven-go Se-ño-res re-pre-sen-tan do a mi gen-te,

mf

Des-de los Yun-gas yo ven-go Se-ño-res re-pre-sen-tan do a mi gen-te,

mf

Des-de los Yun-gas yo ven-go Se-ño-res re-pre-sen-tan do a mi gen-te,

8

62

1.

pa - ra que el mun-do co - noz - ca un po - co lo que es Bo - li - via y

pa - ra que el mun-do co - noz - ca un po - co lo que es Bo - li - via y

pa - ra que el mun-do co - noz - ca un po - co lo que es Bo - li - via y

pa - ra que el mun-do co - noz - ca un po - co lo que es Bo - li - via y



65

2.

x3 *Cajas*

su gen - te. lo que es Bo - li - via y su gen - te.

su gen - te. lo que es Bo - li - via y su gen - te.

su gen - te. lo que es Bo - li - via y su gen - te.

su gen - te. lo que es Bo - li - via y su gen - te.

Continua "Si yo fuera presidente"

Si yo fuera Presidente

Tradicional Afroboliviano
Arr. Julio César Soliz A.

Adagietto

f

Soprano
Ah Si yo fue-ra pre-si-den - te Ah

Alto
Ah Si yo fue-ra pre-si-den - te Ah

Tenor
8 Ah Si yo fue-ra pre-si-den - te Ah

Bajo
f
Ah Si yo fue-ra pre-si-den - te Ah

7 **A** *Rítmo de Saya* ♩ = 140

f

for-ma - rí - a un puen - te

f

for-ma - rí - a un puen - te

f

Si yo fue-ra pre-si-den - te Si yo fue-ra pre-si-den-

f

Si yo fue-ra pre-si-den - te Si yo fue-ra pre-si-den-

15

for-ma-rí-a un puen - te for-ma-rí-a un puen - te ca - ray de Co-roi -

for-ma-rí-a un puen - te for-ma-rí-a un puen - te ca - ray de Co-roi -

te for-ma-rí-a un puen - te ca - ray de Co-roi -

te for-ma-rí-a un puen - te ca - ray de Co-roi -

24

co has-ta La-Paz for-ma-rí-a un puen - te ay ca - ray de Co-roi - co has-ta La-Paz

co has-ta La-Paz for-ma-rí-a un puen - te ay ca - ray de Co-roi - co has-ta La-Paz

co has-ta La-Paz for-ma-rí-a un puen - te ay ca - ray de Co-roi - co has-ta La-Paz

co has-ta La-Paz for-ma-rí-a un puen - te ay ca - ray de Co-roi - co has-ta La-Paz

33 *Solo Tenor*

Co-roi que ñi to he na-ci - do co-roi que ñi to he de mo - rir, vi - va mi

4

42

B

tie-rra Yun-gue ña con to- da su gen- te her- mo - sa Si yo fue- ra pre- si- den

Si yo fue- ra pre- si- den

51

for- ma- rí- a un puen - te for- ma- rí- a un puen
for- ma- rí- a un puen - te for- ma- rí- a un puen
te Si yo fue- ra pre- si- den - te

te Si yo fue- ra pre- si- den - te

60

te for- ma- rí- a un puen - te ca - ray de Co- roico has- ta La- Paz for- ma- rí-
te for- ma- rí- a un puen - te ca - ray de Co- roico has- ta La- Paz for- ma- rí-
for- ma- rí- a un puen - te ca - ray de Co- roico has- ta La- Paz for- ma- rí-

for- ma- rí- a un puen - te ca - ray de Co- roico has- ta La- Paz for- ma- rí-

69 *Solo soprano*

a/un puen - te ay ca - ray de Co-roico/has-ta La-Paz To-dos so-mos Co-roi-que-

a/un puen - te ay ca - ray de Co-roico/has-ta La-Paz

78

ños tra-yen do__ lin- das__ to-na - das re-cí- ban__ un fuer-te a-bra - zo

87 **C**

del gru-po a-fro bo__ li-via - no Si yo fue-ra pre-si-den - te for-ma-rí-a un puen

Si yo fue-ra pre-si-den - te for-ma-rí-a un puen

Si yo fue-ra pre-si-den - te

Si yo fue-ra pre-si-den - te

6

Solo Soprano

96

te Si yo fue-ra pre-si-den - te for-ma-rí-a un puen - te for-ma - rí-a un puen

te Si yo fue-ra pre-si-den - te for-ma-rí-a un puen - te for - ma - rí - a un

Si yo fue-ra pre-si-den - te for - ma - rí - a un

Si yo fue-ra pre-si-den - te for - ma - rí - a un

105

te ca - ray de Co-roico has-ta La Paz for-ma - rí-a un puen - te ay ca - ray

puen-te ca - ray de Co - roi-co a La-Paz for - ma - rí - a un puen-te ca - ray

puen-te ca - ray de Co - roi-co a La-Paz for - ma - rí - a un puen-te ca - ray

puen-te ca - ray de Co - roi-co a La-Paz for - ma - rí - a un puen-te ca - ray

114

de Co-roico has-ta La-Paz

de Co-roico has-ta La-Paz

f Solo Tenor

de Co-roico has-ta La-Paz Can-ten can-ten jo-ven-ci-tas co-mo can-ta-ban

de Co-roico has-ta La-Paz

124

—pri-me-ro la car-cel-se ha he-cho p'al hom-bre-en-tre gri-llos-y

133

D

f Por-que no gri-ta-mos to-dos por la Sa-ya bo-ni-to-es

f Por-que no gri-ta-mos to-dos por la Sa-ya bo-ni-to-es

f ca-de-nas Por-que no gri-ta-mos to-dos por la Sa-ya bo-ni-to-es

f Por-que no gri-ta-mos to-dos por la Sa-ya bo-ni-to-es

8

141

ta-mos bai-lan-do ca-ram-ba vi-va Bo-li-via vi-va el a-fro-bo-li-via-no

ta-mos bai-lan-do ca-ram-ba vi-va Bo-li-via vi-va el a-fro-bo-li-via-no

ta-mos bai-lan-do ca-ram-ba vi-va Bo-li-via vi-va el a-fro-bo-li-via-no

ta-mos bai-lan-do ca-ram-ba vi-va Bo-li-via vi-va el a-fro-bo-li-via-no

149 *Solo tenor*

Saus chi-chi-to pal_ma ver-de co-lor de_mi cau_ti-ve-rio ha-lla-ras

158

E

Por-qué no gri

_quem te me-rez-ca pe-ro que te quie-ra pua-to Por-qué no gri

Por-qué no gri

166

to-dos por la Sa - ya bo-ni-to es - ta-mos bai - lan - do ca-ram-ba

ta-mos to - dos por la Sa - ya bo-ni-to es - ta-mos bai - lan - do ca-ram-ba

ta-mos to - dos por la Sa - ya bo-ni-to es - ta-mos bai - lan - do ca-ram-ba

ta-mos to - dos por la Sa - ya bo-ni-to es - ta-mos bai - lan - do ca-ram-ba

174

1. | 2.
f

vi-va Bo - li - via vi-va el a-fro - bo-li - via - no vi-va el a-fro - bo-li - via - no

vi-va Bo - li - via vi-va el a-fro - bo-li - via - no vi-va el a-fro - bo-li - via - no

vi-va Bo - li - via vi-va el a-fro - bo-li - via - no vi-va el a-fro - bo-li - via - no

vi-va Bo - li - via vi-va el a-fro - bo-li - via - no vi-va el a-fro - bo-li - via - no

10 *rit.* *mf* *p* *Andante* *mf*

182 *mf* *p* *mf*

vi - va el a - fro - bo - li - via - no vi - va el a - fro - bo - li - via - A - fro

vi - va el a - fro - bo - li - via - no vi - va el a - fro - bo - li - via - A - fro

vi - va el a - fro - bo - li - via - no vi - va el a - fro - bo - li - via - A - fro - bo - li - via

vi - va el a - fro - bo - li - via - no vi - va el a - fro - bo - li - via - A - fro

Padre Jesucristo

F

189 *p* *p* *p* *p*

Pa - dre Je - su - cris - to Pa - dre Je - su - cris - to Pa - dre Je - su - cris

Pa - dre Je - su - cris - to Pa - dre Je - su - cris - to Pa - dre Je - su - cris

no. Pa - dre Je - su - cris - to Pa - dre Je - su - cris - to Pa - dre Je - su - cris

Pa - dre Je - su - cris - to Pa - dre Je - su - cris - to Pa - dre Je - su - cris

196 *Solo soprano*
mf

to Pa-dre de es-te mun-do Pa-dre Je-su-cris - to Pa-dre je-su-cris - to

to Pa-dre de es-te mun-do *p* Mm Mm

to Pa-dre de es-te mun-do *p* Mm Mm

to Pa-dre de es-te mun-do *p* Mm Mm

203 **G** *Rítmo de Saya* ♩ = 140
f *Sonoridad nasal*

Pa-dre Je-su-cris - to Pa-dre de/es-te mun-do Pa-dre Je - su-cris - to

f *Sonoridad nasal*

Pa-dre Je - su-cris - to

210

Pa-dre de es - te mun-do te pe-di-mos que te a-cuer-des de tus hi - jos

Pa-dre de es - te mun-do te pe-di-mos que te a-cuer-des de tus hi - jos

12

219

En es - pe-cial los an-cia-nos los ni-ños po-bres los huer-fa-ni - tos a los go

En es - pe-cial los an-cia-nos los ni-ños po-bres los huer-fa-ni - tos a los go

228

bier-nos no les im por__ ta__ que se mu-rie - ran de ham__ bre.

bier-nos no les im por__ ta__ que se mu-rie - ran de ham__ bre. *f Solo tenor*

Yo qui-sie ra el

236

__ mun - do cam biar__ que no ha-ya tan__ ta vio-len cia__ pue - de ser que es

244

H

Pa-dre Je

Pa-dre Je

__ te so-ñan do__ pe - ro hay mu chos__ co - mo yo si__ Pa-dre Je

Pa-dre Je

252

su-cris - to Pa-dre de es - te mun - do te pe - di - mos que te a-cuer-des

su-cris - to Pa-dre de es - te mun - do te pe - di - mos que te a-cuer-des

su-cris - to Pa-dre de es - te mun - do te pe - di - mos que te a-cuer-des

su-cris - to Pa-dre de es - te mun - do te pe - di - mos que te a-cuer-des

261

de tus hi - jos En es - pe-cial los an-cia - nos los ni-ños po-bres los huer-fa-ni-

de tus hi - jos En es - pe-cial los an-cia - nos los ni-ños po-bres los huer-fa-ni-

de tus hi - jos En es - pe-cial los an-cia - nos los ni-ños po-bres los huer-fa-ni-

de tus hi - jos En es - pe-cial los an-cia - nos los ni-ños po-bres los huer-fa-ni-

270

tos a los go-bier-nos no les im por__ ta__ que se mu-rie - ran de ham__ bre.

tos a los go-bier-nos no les im por__ ta__ que se mu-rie - ran de ham__ bre.

tos a los go-bier-nos no les im por__ ta__ que se mu-rie - ran de ham__ bre.

tos a los go-bier-nos no les im por__ ta__ que se mu-rie - ran de ham__ bre.

279 *f Solo barítono*

Mi-ra com__ pa-dre no/en-tien - do a/es-ta gen__ te del__ go-bier - no si te-ne

288

I

mos tan__ ta va - ca por-que com-pra-mos la le - che. Pa-dre Je - su-cris-

Pa-dre Je - su-cris-

Pa-dre Je - su-cris-

Pa-dre Je - su-cris-

mos tan__ ta va - ca por-que com-pra-mos la le - che. Pa-dre Je - su-cris-

297

to Pa-dre de es - te mun - do te pe - di - mos que te a - cuer - des de tus hi-

to Pa-dre de es - te mun - do te pe - di - mos que te a - cuer - des de tus hi-

to Pa-dre de es - te mun - do te pe - di - mos que te a - cuer - des de tus hi-

to Pa-dre de es - te mun - do te pe - di - mos que te a - cuer - des de tus hi-

306

jos En es - pe-cial los an-cia-nos los ni-ños po-bres los huer-fa-ni - tos

jos En es - pe-cial los an-cia-nos los ni-ños po-bres los huer-fa-ni - tos

jos En es - pe-cial los an-cia-nos los ni-ños po-bres los huer-fa-ni - tos

jos En es - pe-cial los an-cia-nos los ni-ños po-bres los huer-fa-ni - tos

315

1.

a los go-bier-nos no les im por__ ta__ que se mu-rie - ran de ham__ bre.

a los go-bier-nos no les im por__ ta__ que se mu-rie - ran de ham__ bre.

a los go-bier-nos no les im por__ ta__ que se mu-rie - ran de ham__ bre.

a los go-bier-nos no les im por__ ta__ que se mu-rie - ran de ham__ bre.

323

2. x3

Cajas continuam dim.

J *Andante* ♩ = 72

p

que se mu-rie - ran de ham__ bre. Pa-dre Je - su-cris - to

que se mu-rie - ran de ham__ bre. Pa-dre Je - su-cris - to

que se mu-rie - ran de ham__ bre. Pa-dre Je - su-cris - to

que se mu-rie - ran de ham__ bre. Pa-dre Je - su-cris - to

Pa-dre de es - te mun - do te pe - di - mos que te a - cuer - des de tus hi - jos

Pa-dre de es - te mun - do te pe - di - mos que te a - cuer - des de tus hi - jos

8 Pa-dre de es - te mun - do te pe - di - mos que te a - cuer - des de tus hi - jos

Pa-dre de es - te mun - do te pe - di - mos que te a - cuer - des de tus hi - jos

Detailed description: This is a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. Each voice part consists of four staves of music. The lyrics are in Spanish and are repeated for each voice part. The lyrics are: 'Pa-dre de es - te mun - do te pe - di - mos que te a - cuer - des de tus hi - jos'. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Alto part also starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenor part starts with a treble clef and a key signature of one sharp, with an '8' below the first staff. The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some phrases spanning across bar lines. There are fermatas over the final notes of each phrase.

CUADRO AFROBOLIVIANO II
TEMAS DE COTIDIANEIDAD Y MODOS DE VIDA

Cuadro Afroboliviano II

Todo es de Fruta

Tradicional Afroboliviano

Arr. Julio César Soliz A.

Andante $\text{♩} = 72$

ALTO *mp*

To-do es de fru-ta ca-fé y co-ca el lu-gar don-de vi - ví-mos se lla-ma

9 *mp*

To-do es de fru-ta ca-fé y co-ca el lu-gar don-de vi - ví-mos
los Yun-gas To-do es de fru-ta ca-fé y co-ca el lu-gar don-de vi - ví-mos
el lu-gar don-de vi - ví-mos

18 *mf*

se lla-ma los Yun-gas. De nues-tra cul-tu - ra
se lla-ma los Yun-gas. De nues-tra cul-tu - ra
De nues-tra cul-tu - ra

2

27 sólo 2 vez

he-mos tra - í-do la sa - ya a-fro- bo___ li-via - na.

he-mos tra - í-do la sa - ya a-fro- bo___ li-via - na.

ra sa - ya a-fro- bo___ li-via - na.

36 **f** **A** **R**ítmo de Saya ♩ = 140

To-do es de fru-ta ca-fé y co-ca el lu-gar don-de vi - ví-mos se lla-ma los Yun

To-do es de fru-ta ca-fé y co-ca el lu-gar don-de vi - ví-mos se lla-ma los Yun

To-do es de fru-ta ca-fé y co-ca el lu-gar don-de vi - ví-mos se lla-ma los Yun

To-do es de fru-ta ca-fé y co-ca el lu-gar don-de vi - ví-mos se lla-ma los Yun

45

gas De nues-tra cul-tu - ra he-mos tra - í-do la sa-ya a-fro-bo___ li-via-

gas De nues-tra cul-tu - ra he-mos tra - í-do la sa-ya a-fro-bo___ li-via-

gas De nues-tra cul-tu - ra he-mos tra - í-do la sa-ya a-fro-bo___ li-via-

gas De nues-tra cul-tu - ra he-mos tra - í-do la sa-ya a-fro-bo___ li-via-

B

54

na. To-do es de fru-ta ca-fé y co-ca el lu-gar don-de vi - ví-mos se lla-ma

na. To-do es de fru-ta ca-fé y co-ca el lu-gar don-de vi - ví-mos se lla-ma

na. el lu-gar don-de vi - ví-mos se lla-ma

na. el lu-gar don-de vi - ví-mos se lla-ma

63

los Yun-gas De nues-tra cul-tu - ra he-mos tra - í-do la sa-ya a-fro bo_

los Yun-gas De nues-tra cul-tu - ra he-mos tra - í-do la sa-ya a-fro bo_

los Yun-gas. Sa-ya! he-mos tra - í-do la sa-ya a-fro bo_

los Yun-gas. Sa-ya! he-mos tra - í-do la sa-ya

Olor a Café

72

C

— li-via - na. O-lor a zul__ ta-na, a-sí es que hue-le mi

— li-via - na. O-lor a zul__ ta-na, a-sí es que hue-le mi

— li-via - na. O-lor a ca__ fé a-sí es que hue-le mi

O-lor a ca__ fé a-sí es que hue-le mi

80 5

1. 2.

tie-rra ay! que a-le-grí-a me da grí-a me da O-lor a ca

tie-rra ay! que a-le-grí-a me da grí-a me da O-lor a ca

tie-rra ay! que a-le-grí-a me da grí-a me da O-lor a a__nís

tie-rra ay! que a-le-grí-a me da grí-a me da O-lor a a__nís.

sin afinación (hablado)

sin afinación (hablado)

89

ne-la, a-sí es que hue-le mi tie - rra ay! que a-le-grí-a me da a-sí es que

ne-la, a-sí es que hue-le mi tie - rra ay! que a-le-grí-a me da a-sí es que

a-sí es que hue - le mi tie - rra ay! que a-le-grí-a me

a-sí es que hue - le mi tie - rra ay! que a-le-grí-a me

6

97

hue-le mi tie - rra ay! que a-le - grí-a me da

hue-le mi tie - rra ay! que a-le - grí-a me da

8 da, mi tie - rra ay! que a-le - grí-a me da

116 da, mi tie - rra ay! que a-le - grí-a me da

Carnaval

107 *f Solo Bajos*

Or-gu-llo-so de ser bo___ li-via - no Ay! que a-le - grí-a me da!

D

1. Ven gan ven

2. Ven gan ven

8 Or-gu-llo-so de ser bo___ li-via - no Ay! que a-le - grí-a me da!

Or-gu-llo-so de ser bo___ li-via - no Ay! que a-le - grí-a me da!

124

gan mis her__ma-nos ven-gan to - dos a bai__lar 1. Que el a - fro - bo - li - via - no lle-
gan mis her__ma-nos ven-gan to - dos a can__tar 2. Que el a - fro - bo - li - via - no lle-

132

go pa-ra a-le-grar el car-na - val bai-la-re-mos
go pa-ra in-te-grar a Bo-li - via. bai-la-re-mos
Can-ta re-mos bai-la-re-mos to-dos en_
Can-ta re-mos bai-la-re-mos to-dos en_

142

la sa - ya nues-tra cul-tu - ra
la sa - ya nues-tra cul-tu - ra. A-le-grí - a chi - cas den-se u - na__vuel-ti -
Solo Bajos

151

A-le-grí - a chi - cas den-se u na__vuel-ti - ta se ven bo-ni -
ta se ven bo-ni - tas. A-le-grí - a chi - cas den-se u na__vuel-ti - ta se ven bo-ni -

8

161 **E**

1. Ven gan ven-gan mis her__ ma-nos ven-gan to - dos a bai__ lar 1. Que el a-fro

2. Ven gan ven-gan mis her__ ma-nos ven-gan to - dos a can__ tar 2. Que el a-fro

tas. 1. Ven gan ven-gan mis her__ ma-nos ven-gan to - dos a bai__ lar 1. Que el a-fro

tas. 2. Ven gan ven-gan mis her__ ma-nos ven-gan to - dos a can__ tar 2. Que el a-fro

169 **F**

bo-li - via - no lle - go pa-ra a-le - grar el car-na - val. Bai-lan-do Sa - ya

bo-li - via - no lle - go pa-ra in-te - grar a Bo - li - via. Bai-lan-do Sa - ya

bo-li - via - no lle - go pa-ra a-le - grar el car-na - val

bo-li - via - no lle - go pa-ra in-te - grar a Bo - li - via.

178

las ca - de - ras ta - llan las__ pe - nas, piel tren za__ da en el co - cal can - tan - do

las ca - de - ras ta - llan las__ pe - nas, piel tren za__ da en el co - cal can - tan - do

186

— con a - mor gan gen-go al sol

— con a - mor gan gen-go al sol

Solo Tenores

Que no me mi - ren por - fa - vor,

196

un pre-ci - pi - cio el co-ra - zón sus o-jos me en - rre-dan hom-bros me ma - re-an,

204

Bai-lan-do Sa - ya las ca - de-ras ta-llan las.

Bai-lan-do Sa - ya las ca - de-ras ta-llan las.

— pier-do la — ra zón. —

212

— pe-nas, piel tren za da en el co-cal can-tan do con a - mor gan gen-go al

— pe-nas, piel tren za da en el co-cal can-tan do con a - mor gan gen-go al

10

220

Solo Altos

sol Si tu me quie-res con-quis-tar ten-drás al me-nos un ca-mión,

sol

231

no te ha-gas al vi-vo bu-rro sin es-tri-bo a-gua ti___ wi char___

238

Bai-lan-do Sa-ya las ca-de-ras ta-llan las___ pe-nas, piel tren za-da en el co

Bai-lan-do Sa-ya las ca-de-ras ta-llan las___ pe-nas, piel tren za-da en el co

246

G

cal can-tan-do___ con a - mor gan___ gen-go al sol 1.Ven gan ven

cal can-tan-do___ con a - mor gan___ gen-go al sol 2.Ven gan ven

1.Ven gan ven

2.Ven gan ven

255

gan mis her__ ma - nos ven-gan to - dos a bai__ lar 1. Que el a - fro-

gan mis her__ ma - nos ven-gan to - dos a can__ tar 2. Que el a - fro-

gan mis her__ ma - nos ven-gan to - dos a bai__ lar 1. Que el a - fro-

gan mis her__ ma - nos ven-gan to - dos a can__ tar 2. Que el a - fro-

261

Cajas

bo - li - via - no lle - go pa - ra a - le - grar el car - na - val.

bo - li - via - no lle - go pa - ra in - te - grar a Bo - li - via.

bo - li - via - no lle - go pa - ra a - le - grar el car - na - val

bo - li - via - no lle - go pa - ra in - te - grar a Bo - li - via.

CUADRO AFROBOLIVIANO III
TEMAS DE SENTIMENTALISMO

Cuadro Afroboliviano III

Como Rayito de Sol

Tradicional Afroboliviano

Arr. Julio César Soliz A.

A dassetto ♩ = 74 *Solo soprano*
mf

SOPRANO *charango* Co-mo ra-yi-tos de sol_____

ALTO *p sopranos y altos*
en-tras-te en mi co - ra-zón

TENOR *p*
en-tras-te en mi co - ra-zón

BAJO *p*
en-tras-te en mi co - ra-zón

5

Co-mo ra-yi-tos de sol_____ *mf* pa-ra lle-nar-lo de a

en-tras-te en mi co - ra-zón *p* uh_____

en-tras-te en mi co - ra-zón *p* uh_____

en-tras-te en mi co - ra-zón *p* uh_____

2

9 *percusiones*

mor ay ay ay pe-ro tam-bién de do - lor que tris-te aho - ra mi sus-pi-ro
que tris-te aho - ra mi su-frir.
que tris-te aho - ra mi su-frir.
que tris-te aho - ra mi su-frir.

A*Tenores*

14 *mf* *Rítmo de Saya* ♩ = 145

Co-mo ra - yi-tos de sol en-tras-te en mi co - ra - zón pa-ra lle-nar-lo de a
Bajos *mf*
Co-mo ra - yi-tos de sol en-tras-te en mi co - ra - zón

22

mor ay ay ay pe-ro tam-bién de do - lor que tris-te aho - ra mi sus__ pi-ro.
pe-ro tam-bién de do - lor que tris-te aho - ra mi sus__ pi-ro.

30 *Solo tenor*
f

Nun-ca pen se en ol__ vi-dar - te mu-cho me__ nos en__ de-jar - te, pe-ro el des

39

Con el fue-go de tu a
 Con el fue-go de tu a
 ti-no es tan cruel al mi-a-mor que tris-te aho-ra mi sus-pi-ro. Con el fue-go de tu a
 Con el fue-go de tu a

47

mor que-mas-te mi co-ra-zón, pa-ra bo-tar las ce-ni-zas de-a-mor que el vien-to
 mor que-mas-te mi co-ra-zón, que el vien-to
 mor que-mas-te mi co-ra-zón, pa-ra bo-tar las ce-ni-zas de-a-mor que el vien-to
 mor que-mas-te mi co-ra-zón, que el vien-to

4

56 B

se las lle - vó que tris-te aho - ra mi sus__ pi-ro.

se las lle - vó que tris-te aho - ra mi sus__ pi-ro.

Solo tenor
se las lle - vó que tris-te aho - ra mi sus__ pi-ro. So-lo tu a-mor me__ lle-na - ba

se las lle - vó que tris-te aho - ra mi sus__ pi-ro.

65

y en el rí__ o e-na__ mo-ra - da me de-cí - as que me a-ma-bas mi a-mor que tris-te

74

f Co-mo ra - yi-tos de sol en-tras-te en mi co-ra - zón pa-ra lle

f Co-mo ra - yi-tos de sol en-tras-te en mi co-ra - zón

f fué tu men__ ti-ra. Co-mo ra - yi-tos de sol en-tras-te en mi co-ra - zón pa-ra lle

f Co-mo ra - yi-tos de sol en-tras-te en mi co-ra - zón

83

nar-lo de a-mor ay ay ay pe-ro tam-bién de do-lor que tris-te aho-ra mi sus
 pe-ro tam-bién de do-lor que tris-te aho-ra mi sus
 nar-lo de a-mor ay ay ay pe-ro tam-bién de do-lor que tris-te aho-ra mi sus
 pe-ro tam-bién de do-lor que tris-te aho-ra mi sus

91

*x4 diminuendo**percusiones*

— pi-ro. Co-mo ra-yi-tos de sol Co-mo ra-yi-tos de sol
x4 diminuendo
 — pi-ro. Co-mo ra-yi-tos de sol Co-mo ra-yi-tos de sol
x4 diminuendo
 — pi-ro. Co-mo ra-yi-tos de sol Co-mo ra-yi-tos de sol
x4 diminuendo
 — pi-ro. Co-mo ra-yi-tos de sol Co-mo ra-yi-tos de sol

Quisiera entrar al Monte

100 **C**

f

a ca-zar u - na pa-lo - ma Qui-sier-ra en-trar al mon

f

a ca-zar u - na pa-lo - ma Qui-sier-ra en-trar al mon

f

Qui-sier-ra en-trar al mon - te Qui-sier-ra en-trar al mon

f

Qui-sier-ra en-trar al mon - te Qui-sier-ra en-trar al mon

108

f

te a ca-zar u - na pa-lo - ma, la co - la yo ne-ce - si__ to pa-ra di-bu-

f

te a ca-zar u - na pa-lo - ma

f

te a ca-zar u - na pa-lo - ma la co - la yo ne-ce - si__ to pa-ra di-bu-

f

te a ca-zar u - na pa-lo - ma

118

1. 2.

jar tu nom__bre jar tu nom__bre

Solo alto

A - yer he sa__ li-do al mon te__

jar tu nom__bre jar tu nom__bre

126

a ca- zar__ u- na pa-lo- ma__ e- sa pa-lo- ma__ ma-ñu da__ ni la

135

mf

Qui-sier-ra en-trar al mon - te a ca-zar u - na pa-lo-

mf

ba-la no le en- tra__ Qui-sier-ra en-trar al mon - te a ca-zar u - na pa-lo-

143

ma, la co - la yo ne-ce-si__ to pa-ra di-bu - jar tu nom__bre

ma, la co - la yo ne-ce-si__ to pa-ra di-bu - jar tu nom__bre

Solo tenor

Quién di - jo

8

153

que por ser vi - vo del a-mor me sal - va - rí - a a - quí me tie - nen her - ma

163

Qui - sier - ra en - trar al mon - te a ca - zar u
 Qui - sier - ra en - trar al mon - te a ca - zar u
 nos can - tan - do ver - sos al a - mor. Qui - sier - ra en - trar al mon - te a ca - zar u
 Qui - sier - ra en - trar al mon - te a ca - zar u

172

na pa - lo - ma, la co - la yo ne - ce - si - to pa - ra di - bu - jar tu nom - bre
 na pa - lo - ma, la co - la yo ne - ce - si - to pa - ra di - bu - jar tu nom - bre
 na pa - lo - ma, la co - la yo ne - ce - si - to pa - ra di - bu - jar tu nom - bre
 na pa - lo - ma, la co - la yo ne - ce - si - to pa - ra di - bu - jar tu nom - bre

182 *Solo tenor*

Que lin-da ne gri - ta/he vis - to ves - ti-da de blan co en-te-ro

Solo bajo

Que lin-da ne gri - ta/he vis - to ves - ti-da de blan co en-te-ro

191

— se pa-re - ce a u - na rey - na que ha - bía ba - ja do del cie lo —

— se pa-re - ce a u - na rey - na que ha - bía ba - ja do del cie lo —

Gotas de Agua

200 *mf* **D**

Las go-tas de a - gua de a po - qui - to per - fo - ran la ro - ca Ya tu co - ra -

Las go-tas de a - gua de a po - qui - to per - fo - ran la ro - ca Ya tu co - ra -

Las go-tas de a - gua de a po - qui - to per - fo - ran la ro - ca Ya tu co - ra -

Las go-tas de a - gua de a po - qui - to per - fo - ran la ro - ca Ya tu co - ra -

10

209 *Solo soprano*

zón de pie-dra po-co a po-co per-for-ra - re y un dí - a mí-a se - ras. Quién di-jo

Solo alto

zón de pie-dra po-co a po-co per-for-ra - re y un dí - a mí-a se - ras. Quién di-jo

zón de pie-dra po-co a po-co per-for-ra - re y un dí - a mí-a se - ras.

zón de pie-dra po-co a po-co per-for-ra - re y un dí - a mí-a se - ras.

218

que por__ ser vi - va del a-mor me sal__ va-rí - a a-quí me tie- nen__ her-ma

que por__ ser vi - va del a-mor me sal__ va-rí - a a-quí me tie- nen__ her-ma

228

nas can-tan-do ver - sos__ al a - mor. Las go-tas de a - gua de a po-qui - to

nas can-tan-do ver - sos__ al a - mor. Las go-tas de a - gua de a po-qui - to

Las go-tas de a - gua de a po-qui - to

Las go-tas de a - gua de a po-qui - to

237

per-fo-ran la ro - ca Y a tu co-ra - zón de pie-dra po-co a po-co per-for-ra-

per-fo-ran la ro - ca Y a tu co-ra - zón de pie-dra po-co a po-co per-for-ra-

per-fo-ran la ro - ca Y a tu co-ra - zón de pie-dra po-co a po-co per-for-ra-

per-fo-ran la ro - ca Y a tu co-ra - zón de pie-dra po-co a po-co per-for-ra-

246

re y un dí - a mí-a se - ras. *f* y un dí - a mí-a se - ras. *mf* y un dí - a

re y un dí - a mí-a se - ras. *f* y un dí - a mí-a se - ras. *mf* y un dí - a

re y un dí - a mí-a se - ras. *f* y un dí - a mí-a se - ras.

re y un dí - a mí-a se - ras. *f* y un dí - a mí-a se - ras.

12

254

molto rit.
p

mí - a se - ras. y un dí - a mí - a se - rás.

mí - a se - ras. y un dí - a mí - a se - rás.

mp y un dí - a mí - a se - ras. *p* y un dí - a mí - a se - rás.

mp y un dí - a mí - a se - ras. *p* y un dí - a mí - a se - rás.

8

ZEMBA
CEREMONIA DE FERTILIDAD

Zemba Afroboliviana

Ceremonia de Fertilidad

Tradicional afroboliviano

Arr. Julio Cesar Soliz A.

Andante ♩ = 84

Caja 1 *f* *mf*

Caja 2 *f* *mf*

Caja 3 *f* *mf*

5

Lento ♩ = 72 *Andante* ♩ = 84

Ma - yor-do-mo de la Ve-ga por-qué de-jo a su mu-

Ma - yor-do-mo de la Ve-ga por-qué de-jo a su mu-

Ma - yor-do-mo de la Ve-ga por-qué de-jo a su mu-

Ma - yor-do-mo de la Ve-ga por-qué de-jo a su mu-

Andante ♩ = 84

Lento ♩ = 72 *Andante* ♩ = 84

2
9

rit. . .

jer_ por-que la en con tro po - nien-do su pa-li to en su lu - gar Ahh

jer_ por-que la en con tro po - nien-do su pa-li to en su lu - gar Ahh

jer_ por-que la en con tro po - nien-do su pa-li to en su lu - gar Ahh

jer_ por-que la en con tro po - nien-do su pa-li to en su lu - gar Ahh

rit. . .

Andante ♩ = 84

3

14

Hay le-ro he hay le-ro

Hay le - ro he

Hay hay le - ro he

Bom bom bom bo-bom-bo bom bom bom

Andante ♩ = 84

II

II

II

4

18

he

Hay le - ro he hay le - ro he

8 Hay hay le - ro he

Bom bom bom bo-bom - bo bom bom bom

To Coda

Sam - ba sam-ba de mi lla-nu-ra a-qui es-toy a-quí me

sam ba_ de mi lla-nu- ra, a-quí me

Sam - ba sam-ba de mi lla-nu-ra a-quí me

Sam - ba sam-ba de mi lla-nu-ra a-quí me

To Coda

6

24

tie-nes a-quí me ten-drás llo - ran-do is - ti-ran - do_ mi pis-

tie - nes tu me ten-dras llo - ran-do sam-ba de mi lla -

tie - nes tu me ten-drás llo - ran-do sam-ba de mi lla -

tie - nes tu me ten-drás llo - ran-do sam-ba de mi lla -

26

rit.

D.S.

7

cue-zo sa-pi-to de la la-gu-na ¡Ay! Hay le-ro

nu-ra sa-pi-to de la la-gu-na ¡Ay!

nu-ra sa-pi-to de la la-gu-na ¡Ay!

nu-ra sa-pi-to de la la-gu-na ¡Ay!

rit.

D.S.

8



31

Andante ♩ = 84

ga - to que sa - bí - a ca - zar ra -
mp

Mi ma - má te - ní - a un ga - to que sa - bí - a ca - zar ra -
f

ga - to que sa - bí - a ca - zar ra -
mp

Mi ma - má te - ní - a un
mf

Detailed description: This system contains four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'ga - to que sa - bí - a ca - zar ra -' and dynamic marking *mp*. The second staff is another vocal line in treble clef with lyrics 'Mi ma - má te - ní - a un ga - to que sa - bí - a ca - zar ra -' and dynamic marking *f*. The third staff is a piano accompaniment line in treble clef with lyrics 'ga - to que sa - bí - a ca - zar ra -' and dynamic marking *mp*. The bottom staff is a piano accompaniment line in bass clef with lyrics 'Mi ma - má te - ní - a un' and dynamic marking *mf*, featuring a triplet of notes over 'te - ní - a un'.



Andante ♩ = 84

Detailed description: This system consists of three piano accompaniment staves in 4/4 time. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The middle and bottom staves have alto and bass clefs, respectively, and share the same key signature. All three staves play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a repeat sign at the beginning of the system.

33

tón te - ní - a un ga-to que sa-bí-a ca-zar ra - tón

tón mi ma-má te-ní-a un ga-to que sa-bí-a ca-zar ra - tón zas! zas!
f

tón te - ní - a un ga-to que sa-bí-a ca-zar ra - tón zas! zas!
f

ga - to y el ga - to sa - bí - a ca - zar un ra - tón

10

36 *mf*

Ay! más a-ba-jo di-ja-mi is-tar Ay! más a-ba-jo di-ja-mi is

zas! más a-ba-jo di-ja-mi is-tar zas! zas! zas! más a-ba-jo di-ja-mi is

zas! más a-ba-jo di-ja-mi is-tar zas! zas! zas! más a-ba-jo di-ja-mi is

mf

di-ja-mi is - tar di-ja-mi is-tar di-ja-mi a - ba-jo di-ja-mi es

39

1. tar tar 1. Cuan - to ti cos - to?
2. Ma - ña-na mi voy

f

tar *f* Mi ma-má te-ní-a un tar 1. Cuan - to ti cos - to?
2. Ma - ña-na mi voy

mf

tar tar la mon - pa - ra el

mf

tar tar la mon - pa - ra el

1. *mp*

2. *mp*

mp

mp

s x o x o x s x o x o x

cuán-to tí cos-to la mon-tu - ra di tu ta - ta di tu ma - ma, di tu
ma - ña-na mi voy pa-ra el mon - te, llo-ra - rí - a llo-ra - rí - a, llo-ra -

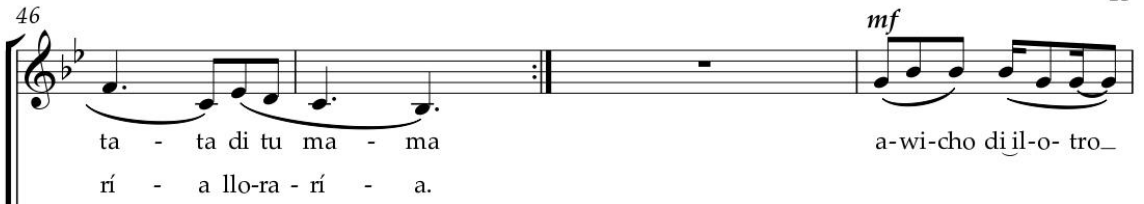
cuán-to tí cos-to la mon-tu - ra di tu ta - ta di tu ma - ma, di tu
ma - ña-na mi voy pa-ra el mon - te, llo-ra - rí - a llo-ra - rí - a, llo-ra -

tu - - - ra di tu ta ta di tu ma-ma
mon - - - te llo ra - rí - a llo-ra - rí - a

tu - - - ra di tu ta - ta di tu ma-ma
mon - - - te llo ra - rí - a llo-ra - rí - a

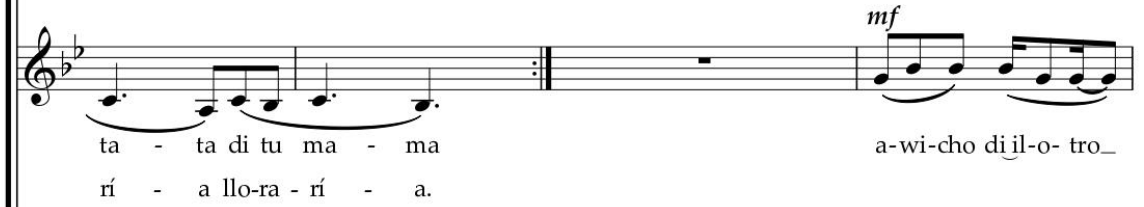
4
4
4

mf



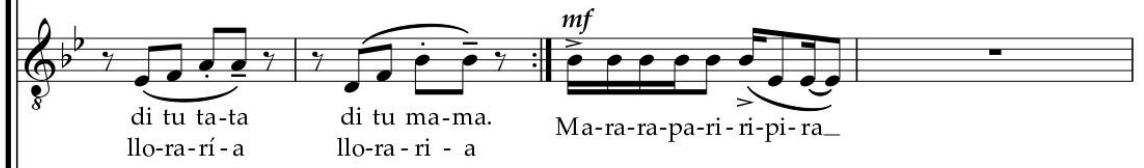
ta - ta di tu ma - ma
rí - a llo-ra - rí - a. a-wi-cho di il-o- tro_

mf



ta - ta di tu ma - ma
rí - a llo-ra - rí - a. a-wi-cho di il-o- tro_

mf

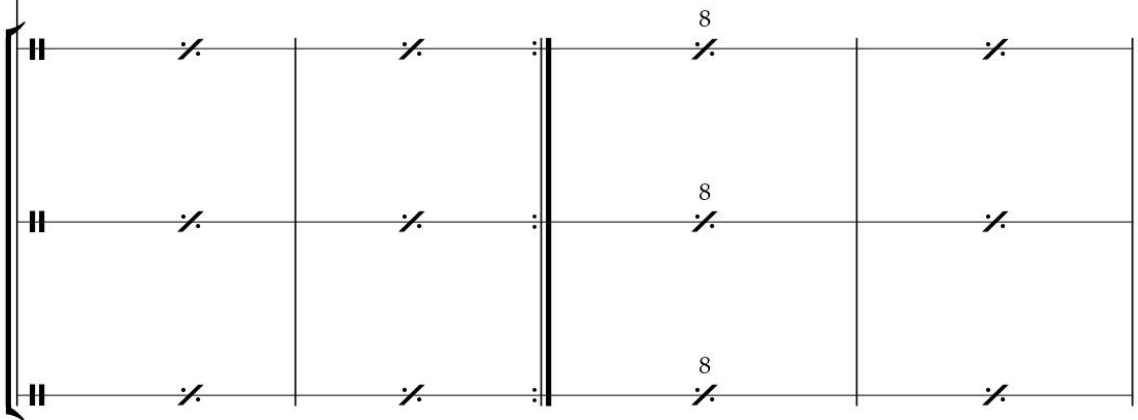


di tu ta-ta di tu ma-ma.
llo-ra-rí-a llo-ra-ri - a Ma-ra-ra-pa-ri-ri-pi-ra_

mf



di tu ta-ta di tu ma-ma
llo-ra-rí-a llo-ra-ri - a Ma-ra-ra-pa-ri-ri-pi-ra_



8
8
8

14

50

x6

a - we - lo di il - o - tro _

x6

a - we - lo di il - o - tro _

x6

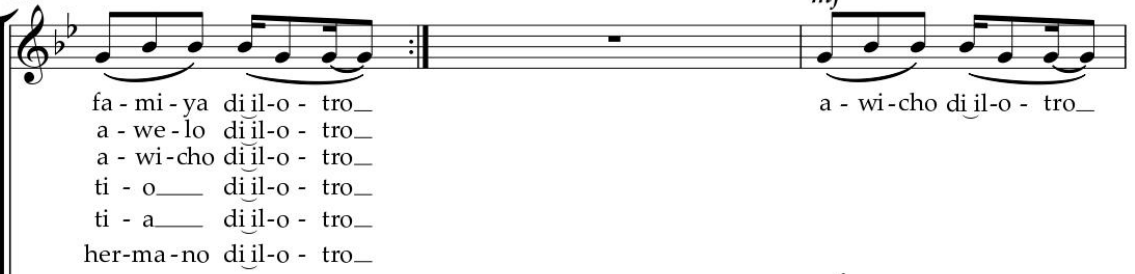
Ma - ra - ra - pa - ri - ri - pi - ra _
us - ted ya no la co - no - ce _

x6

Ma - ra - ra - pa - ri - ri - pi - ra _
us - ted ya no la co - no - ce _

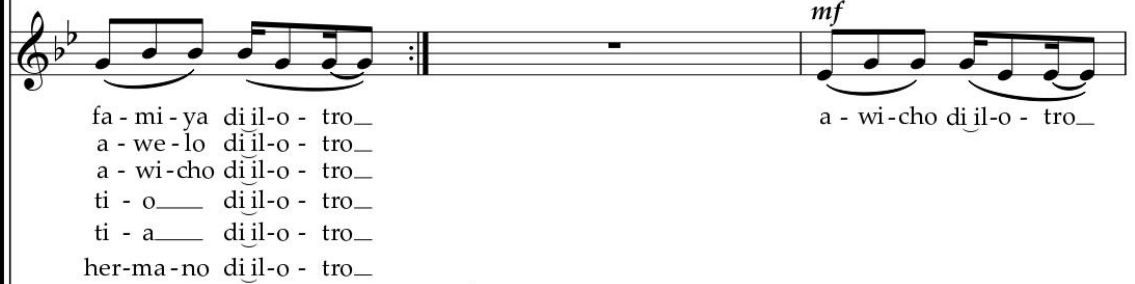
12
12
12

mf



fa - mi - ya di il - o - tro_ a - we - lo di il - o - tro_ a - wi - cho di il - o - tro_ ti - o ___ di il - o - tro_ ti - a ___ di il - o - tro_ her - ma - no di il - o - tro_ a - wi - cho di il - o - tro_

mf



fa - mi - ya di il - o - tro_ a - we - lo di il - o - tro_ a - wi - cho di il - o - tro_ ti - o ___ di il - o - tro_ ti - a ___ di il - o - tro_ her - ma - no di il - o - tro_ a - wi - cho di il - o - tro_

mf

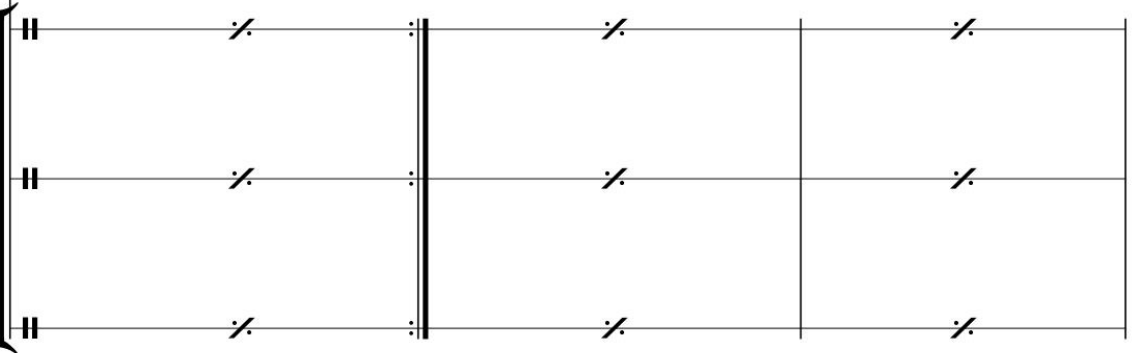


Ma - ra - ra - pa - ri - ri - pi - ra_

mf



Ma - ra - ra - pa - ri - ri - pi - ra_



16

56

x6

a - we - lo di il - o - tro_

x6

a - we - lo di il - o - tro_

x6

Ma-ra-ra-pa-ri - ri-pi - ra_ us-ted ya no la co-no - ce_

x6

Ma-ra-ra-pa-ri - ri-pi - ra_ us-ted ya no la co-no - ce_

16 /

16 /

16 /

Andante ♩ = 84
x7 (rall y dim. y la 7ma vez solo percusiones en p)

59

fa - mi - ya di il o - tro_ cu - cu cu
 a - we - lo di il o - tro_
 a - wi - cho di il o - tro_
 ti - o___ di il o - tro_
 ti - a___ di il o - tro_
 her - ma - no di il - o - tro_

fa - mi - ya di il o - tro_ cu - cu cu
 a - we - lo di il o - tro_
 a - wi - cho di il o - tro_
 ti - o___ di il o - tro_
 ti - a___ di il o - tro_
 her - ma - no di il - o - tro_

co - con - co i - wan - tu - a
f

co - con - co i - wan - tu - a
f

Andante ♩ = 84
x7 (rall y dim. y la 7ma vez solo percusiones en p)

CUADRO AFROBOLIVIANO IV
LA SAYAEN BOLIVIA FUERA DE LOS YUNGAS

Cuadro A froboliviano IV

Desde los Yungas

Boris flores C.
Arr. Julio Cesar Soliz A.

Ritmo de Saya ♩ = 140

ALTO

TENOR

Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor rit-mo mo-re

Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor rit-mo mo-re

9

Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor rit-mo mo-re - no

no Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor rit-mo mo-re - no

no Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor rit-mo mo-re - no

Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor rit-mo mo-re - no

18

8^{va}

A

E7

A

8^{va}

3

Charango y Guitarra

2

28

Solo 1
mf

1. Des - de los Y un - gas vi - ne a can
2. Ven - gan con - mi - go a fes - te

37

Tutti tenores
mf

Solo 2

mf

es lo que
es lo que
tar rum - bo a Co - roi - co voy ca - lor pa - ce - ño y rit - mo en la piel es lo que
jar la fies - ta co - men - zó fue - go en la san - gre y rit - mo al bai - lar es lo que

rum - bo a Co - roi - co voy es lo que
la fies - ta co - men - zó

46

A D E7

bue - na mu - jer

ten - go yo Don - de tu en cuen - tras un buen ca - lor bue - na mu - jer
ten - go yo

ten - go yo bue - na mu - jer
ten - go yo

ten - go yo

54 3

A D E7

y fue-go en la piel un buen sa - bor

y fue-go en la piel Co-roi-co y Yun-gas te va a brin - dar un buen sa - bor

y fue-go en la piel un buen sa - bor

Co-roi-co y Yun-gas te va a brin - dar un buen sa - bor

62

A **B** *f* E7

rit-mo mo-re - no Sa-ya! Sa-ya!

rit-mo mo-re - no Sa-ya! Sa-ya! a-fro-bo-li - via-no es es-te

rit-mo mo-re - no Eh eh eh! eh eh ah! a-fro-bo-li - via-no es es-te

rit-mo mo-re - no Sa-ya! Sa-ya!

4

70

A E7

Sa-ya! Sa-ya! a-fro-bo-li - via-no es-te

rit-mo con ca-lor Sa-ya! Sa-ya! a-fro-bo-li - via-no es-te

8 rit-mo con ca-lor Eh eh eh! eh eh ah! a-fro-bo-li - via-no es-te

Sa-ya! Sa-ya! a-fro-bo-li - via-no es-te

To Coda **C**

78

A

rit-mo con sa-bor

rit-mo con sa-bor

8 rit-mo con sa-bor

rit-mo con sa-bor

A Quena

f

E7

1. A 2.

97 A Charango y percusiones A

15

118 E7 1. A A D.S

A E

Quena

f

f *Sólo coro y percusiones*

Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor

f

Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor

A

f Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor rit-mo mo-re

f rit-mo mo-re - no Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor rit-mo mo-re

f rit-mo mo-re - no Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor rit-mo mo-re

f Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor rit-mo mo-re

D

f **Coro + instrumentos** E⁷

no Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor

no Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor

no Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor

no Eh eh eh! eh eh ah! rit-mo y sa - bor

Quena

f

1.

Lento ♩ = 72

7

rit. A

The musical score consists of five staves, each with a vocal line and lyrics. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The lyrics are 'rit - mo mo - re - no bor rit - mo mo - re - no'. The score includes first and second endings, marked with 'A' and '2.'. The first ending is marked with 'A' above the staff. The second ending is marked with '2.' above the staff. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The first staff has a fermata over the final note. The second staff has a fermata over the final note. The third staff has a fermata over the final note. The fourth staff has a fermata over the final note. The fifth staff has a fermata over the final note.

rit - mo mo - re - no bor rit - mo mo - re - no

rit - mo mo - re - no bor rit - mo mo - re - no

rit - mo mo - re - no bor rit - mo mo - re - no

rit - mo mo - re - no bor rit - mo mo - re - no

rit - mo mo - re - no bor rit - mo mo - re - no

Saya Afroboliviana

Yara
Arr. Julio César Soliz A.

Adagetto ♩ = 72 *Rítmo de Saya* ♩ = 140

SOPRANO

Sa-ya A-fro - bo - li-via-na Sa-ya!

ALTO

Sa-ya A-fro - bo - li-via-na Sa-ya!

TENOR

Sa-ya A-fro - bo - li-via-na Sa-ya!

BAJO

Sa-ya A-fro - bo - li-via-na Sa-ya!


Charango
Guitarra

Adagetto ♩ = 72 *Rítmo de Saya* ♩ = 140

Copyright © 2019

2

5

A 

Rit-mo ca-lien - te y an-ces-tral
Por la a-le-grí - a sin i - gual

Rit-mo ca-lien - te y an-ces-tral
Por la a-le-grí - a sin i - gual

Rit-mo ca-lien - te y an-ces-tral Rit-mo ca-lien - te y an-ces-tral Sa-ya A-fro - bo -
Por la a-le-grí - a sin i - gual Por la a-le-grí - a sin i - gual vi-ve la gen - te

Rit-mo ca-lien - te y an-ces-tral
Por la a-le-grí - a sin i - gual

10

Hey ey ey hey ey

Sa-ya A-fro - bo - li - via-na Sa-ya pa-ra go - zar
vi-ve la gen - te al bai-lar

Sa-ya A-fro - bo - li - via-na Sa-ya pa-ra go - zar
vi-ve la gen - te al bai-lar

li - via-na Sa-ya A-fro - bo - li - via-na Sa-ya pa-ra go - zar
al bai-lar vi-ve la gen - te al bai-lar

Sa-ya A-fro - bo - li - via-na Sa-ya pa-ra go - zar
vi-ve la gen - te al bai-lar

15

ey hey ey ey

Sa-ya A-fro - bo - vi-ve la gen - te

El rit-mo el rit-moya em-pe - zo se - ño-res Sa-ya A-fro - bo - vi-ve la gen - te

Sa-ya A-fro - bo - vi-ve la gen - te

Sa-ya A-fro - bo - vi-ve la gen - te

Sa-ya A-fro - bo - vi-ve la gen - te

22

Sonoridad nasal **To Coda**

li-via-na Que ven-ga que ven-ga el sa bor___ de los Yun-gas al co-ra - zón

al bai-lar *Sonoridad nasal*

li-via-na Que ven-ga que ven-ga el sa bor___ de los Yun-gas al co-ra - zón

al bai-lar

li-via-na de los Yun-gas al co-ra - zón

al bai-lar

li-via-na de los Yun-gas al co-ra - zón

al bai-lar

Quena y Zampoña

4
28 **B**

33

Charango
Guitarra

38

Sa-ya!
D.S

Sa-ya! zón

Sa-ya! zón

Sa-ya! zón

Sa-ya! zón

(8)

48 **C**

Sa-ya A-fro-bo-li-via-na
vi-ve la gen-te al bai-lar

Sa-ya A-fro-bo-li-via-na
vi-ve la gen-te al bai-lar

Sa-ya A-fro-bo-li-via-na
vi-ve la gen-te al bai-lar

Sa-ya A-fro-bo-li-via-na
vi-ve la gen-te al bai-lar

Quena y Zampoña *Quena*

Zampoña

54

Bai-la can-ta sue-ña mi vi-da el can-to de mi al -
Bai-la can-ta sue-ña can-tan-do el can-to de mi al -

Bai-la can-ta sue-ña mi vi-da el can-to de mi al -
Bai-la can-ta sue-ña can-tan-do el can-to de mi al -

Bai-la can-ta sue-ña mi vi-da el can-to de mi al -
Bai-la can-ta sue-ña can-tan-do el can-to de mi al -

Bai-la can-ta sue-ña mi vi-da el can-to de mi al -
Bai-la can-ta sue-ña can-tan-do el can-to de mi al -

6 57 *Adagetto* ♩ = 72

Hey ey ey hey ey ey hey ey ey

ma ma ma ma ma Sa-ya A-fro - bo - li - via - na

ma ma ma ma ma Sa-ya A-fro - bo - li - via - na

ma ma ma ma ma Sa-ya A-fro - bo - li - via - na

Adagetto ♩ = 72

Charango yGuitarra

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña Palacios, H. (2010). *Concierto para la Memoria*. Tlaxcala, México: Instituto Tlaxcalteca de la Cultura.
- Aguessy, H. (1982). *Percepciones y opiniones tradicionales africanas*. Serbal/UNESCO.
- Almagro-García, A. (2011). *Página de apuntes y materiales de clase. Curso 2011/12*. Obtenido de Historia de la Música y del folklore. Tercer curso de educación musical: http://www.vbeda.com/aalmargo/MUSICA/2_TEMAS.pdf
- Arévalo-Galán, A. (2009). Importancia del folklore musical como práctica educativa. *Revista electrónica de LEEME (Lista Electrónica Europea de Musica en la Educación)*, 23.
- Asamblea Legislativa Plurinacional. (20 de Diciembre de 2010). Ley N° 070. Ley de la Educación. *Gaceta Oficial del Estado Plurinacional de Bolivia*, pág. 39. Obtenido de http://www.siteal.iipe.unesco.org/sites/default/files/sit_accion_files/siteal_bolivia_0258.pdf
- Ayala H., I. M. (s.f.). *Estructuras del lenguaje musical*. Recuperado el 04 de 02 de 2018, de http://www4.ujaen.es/~imayala/_private/estructuras/Tema%201%20sin%20resumir.pdf
- Azcui, M. (27 de diciembre de 2006). La 'carretera de la muerte'. *El País*.
- Bachmann, M.-L. (1998). *La Rítmica Jaques-Dalcroze, Una educación por la música y para la música*. Madrid: Ediciones Pirámide, S. A.
- Ballivian, M. M. (2012). *La Saya Afroboliviana: Un espacio comunitario afrocéntrico e intercultural de enseñanza y aprendizaje*. Cochabamba-Bolivia: Universidad Mayor de San Simón.
- Ballivian, M. M. (2012). *La Saya Afroboliviana: Un espacio comunitario afrocéntrico e intercultural de enseñanza y aprendizaje*. Cochabamba - Bolivia.
- Butragueño, P. M. (31 de 10 de 2008). *El Colegio de México*. (Taboada, Verónica Reyes) Recuperado el 03 de 02 de 2018, de Recursos y Métodos Lingüísticos: <http://lef.colmex.mx/Sociolingüística/Cursos/Bib%20comentadas/Simbolismo%20sonoro.pdf>
- Cabeza, M. (1985). Gonzalo Castrillo Hernández: Folklorista y pedagogo. *Revista de Folklore*, 54, 208-213. Obtenido de <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=475>

- Coll, C. (2016). Los Entornos personales de Aprendizaje en contextos de educación formal. *Cultura y Educación*.
- Dias Gainza, J. (1977). *Historia Musical de Bolivia*. La Paz: Ediciones Puerta del Sol.
- Diccionario de Pedagogía y Psicología. (1999). España: Cultural S.A.
- Dultzin, S. (1982). *Historia social de la educación artística en México*. México: Coordinación General de Educación Artística.
- Facundo, L. A. (1999). *Fundamentos del aprendizaje significativo*. Perú: San Marcos.
- Floyd, M. (1999). *Composing the Music of Africa, Composition, interpretation and Realisation*. USA: Brookfield.
- Gallardo A., J. (2011). Gestualidad y Música Coral. *Ciencia Tecnología Sociedad*, 141-147.
- Garmendia, Elisa; Alvira, Maria Pilar. (1998). *Técnica Vocal y Dirección Coral para coros no profesionales*. Madrid: Editorial Alpuerto, S.A.
- Giorgis, M. (Noviembre de 2000). *Researchgate*. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/26418790_Urkupina_la_virgen_migrante_fiesta_trabajo_y_reciprocidad_en_el_boliviano_gran_cordoba
- Giovine, M. (2012). *proyectos de lleom*. Recuperado el 03 de 02 de 2018, de Poesía sonora: el sonido como sentido poético: <https://lleom.net/2013/11/20/poesia-sonora-el-sonido-como-sentido-poetico/>
- González García-Mamely, F. J. (2015). El Griot no ha muerto, viva el hip-hop. *Philologica Canariensis*, 25-44.
- González Horta, E. (2014). *Hermenéutica de la intertextualidad en Osun Requiem para coro mixto a cappella de Calixto Álvarez, construcción y premisas para su interpretación*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guembe, M. G. (s.f.). “Antecedentes de la interpretación históricamente informada en Mendoza”. *Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación : Investigación, creación, re-creación y performance, X, 4-6*. Mendoza, Argentina.
- Gutierrez, A. (31 de Octubre de 2018). *AFROSAYA The Afrolatino Podcast*. Recuperado el 02 de Octubre de 2019, de EP 52 Language o Dialecto? El habla Afro-Boliviano: <https://audioboom.com/posts/7068667-ep-52-language-o-dialecto-el-habla-afro-boliviano>
- Hooker, J. (2008). *Afro-descendant Struggles for Collective Rights in Latin América, Between Race and Culture* (Vol. 10). Souls.

- Jones, A. M. (1954). *African Rhythm* (Vol. XXIV). (C. Small, Trad.) Africa.
- Klein, H. (1987). Historia general de Bolivia. En T. J. Barnadas. Editorial Juventud 2da. edición.
- Klein, H. (1995). *Haciendas y Ayllus en Bolivia, ss. XVIII y XIX*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lipski, J. (14 de mayo de 2017). *Google Books*. Obtenido de AfroBolivian Spanish. Lengua y Sociedad en el mundo Hispánico:
https://books.google.com.mx/books?id=6CRCfxUSz_AC&pg=PA223&lpg=PA223&dq=saya%20afroboliviana%20tesis&source=bl&ots=Y7ja_hwmwJ&sig=a7BUJ8sVmYmANLQgWXL1RJqecOk&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwi6wJXS-8fPAhUC72MKHSI_DS8Q6AEIUzAQ#v=onepage&q=saya%20afroboliviana%20t
- Lipski, J. M. (Octubre de 2008). El habla afroboliviana en el contexto de la “reafricanización”. *TINKUY*(9), 32. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3303616.pdf>
- Lisocka-Jaegermann, B. (2010). Los Afrodescendientes en los países andinos. El caso de Bolivia. *CESLA*, 317-329.
- Lisocka-Jaegermann, B. (2010). Los Afrodescendientes en los Países Andinos. El caso de Bolivia. *Revista del CESLA*, 1(13), 317-329. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243316419024>
- Loyola-Cadiz, Margot-Osvaldo. (2010). *La Cueca: Danza de la Vida y de la Muerte*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaiso.
- Maneveau, G. (1993). *Música y Educación*. Madrid: Rialp.
- Martínes Mita, M. (2008). *Impacto del pueblo afroboliviano en el reconocimiento de sus derechos humanos en el proceso Constituyente de Bolivia, 2006 – 2008*. . Ecuador: Tesis de Maestría.
- Martín-Escobar, M. J. (Enero/Abril de 1992). El folklore musical en la enseñanza. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 13, 53-65.
- Maryknoll, I. d. (1978). *Diccionario Aymara-Castellano Castellano-Aymara*. Cochabamba, Bolivia: Maryknoll.
- Mazuela Anguota, M. (2012). *La interpretación histórica de la música: Diferentes aproximaciones*.
- Medina, J. (2004). “La situación de la comunidad afro en Bolivia”. En: Los afroandinos de los siglos XVI al XX. (pág. 123). Lima, Peru: San Borja.

- Miguel, B. M. (2012). *LA SAYA AFROBOLIVIANA: UN ESPACIO COMUNITARIO AFROCENTRICO E INTERCULTURAL DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE*. Cochabamba - Bolivia:
http://bvirtual.proeibandes.org/bvirtual/docs/tesis/proeib/Tesis_Martin_Ballivian.pdf
 f.
- Negra, C. (14 de mayo de 2017). *Caja Negra*. Obtenido de El Ritmo de la Saya Afroboliviana: <http://cajanegra-usfa.blogspot.mx/2010/05/el-ritmo-de-la-saya-afroboliviana.html>
- Nketia, J. H. (1974). *The Music of Africa*. New York - London: W. W. Norton & Company.
- Pareyon, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Guadalajara, México: Universidad Panamericana.
- Pérez Gómez, A. (1991). *Educación y Sociedad*. Madrid: Alianza 1° ed.
- Picún, O. (2016). Cambio, identidad y crítica: El candombe en el movimiento de la Música Popular Uruguaya . *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines* , 55.
- Pisarroso Cuenca, A. (1977). *La Cultura Negra en Bolivia*. La Paz: ISLA.
- Ponce, M. I. (14 de mayo de 2017). *Issuu*. Obtenido de https://issuu.com/mayraivethponcevargas/docs/historia_cultura_y_econom__a_del_pu
- RAE, R. A. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 04 de 02 de 2018, de <http://dle.rae.es/?id=N7BnIFO>
- Remedios, M. A. (2012). LA INTERPRETACIÓN HISTÓRICA DE LA MÚSICA. *Temas para la Educación*, 2.
- Rial Álvarez, A. (2013). *Los sonidos del pasado, Aproximación a la tradición oral como fuente*. España: Universitat de Barcelona.
- Romero, F. (1994). Safari Africano y compraventa de esclavos para el Perú (1412-1816). Instituto de Estudios Peruanos IPS.
- Sadie, S., & Latham, A. (1988). *The Grove Concise Dictionary of Music*. (J. C. Mielke, A. g. Hayes, L. G. Juretschke, & M. S. José María Ruiz Vaca, Trads.) Madrid, España: Akal S. A.
- Salah, F. (2007). Algunos aspectos de la oralidad musical en el Magreb. *Oráfrica*, 3, 15-34.
- Sanchez, W. (2008). Identidades Sonoras de los afro-descendientes de Bolivia. *Revista Argentina de Musicología* 9, 99.
- Small, C. (1989). *Música.Educación. Sociedad*. Madrid: Alianza 1°ed.
- Small, C. (2006). MÚSICA. SOCIEDAD. EDUCACIÓN. (pág. 232). Alianza Editorial.

- Tellez R., J. (14 de mayo de 2017). *Crespial.org*. Obtenido de Salvaguardia del Patrimonio Cultural dInmaterial de los Afrodescendientes en América Latina:
http://www.crespial.org/public_files/EAPCIA-Bolivia.pdf
- Valdivia, M. P. (2006). Cosmovisión Aymara y su Aplicación Práctica en un Contexto Sanitario del Norte de Chile. *Revista de Bioética y Derecho*, 5. Obtenido de
http://www.ub.edu/fildt/revista/pdf/RByD7_ArtValdivia.pdf
- Vega - Granados, M. X. (2016). *Aproximación a algunos elementos vocales que caracterizán al género Gospel a partir del análisis de dos cantantes: Mahalia Jackson y Yolanda Adams*. Bogota: Universidad Pedagógica Nacional.
- Zambrana B., A. (14 de mayo de 2017). *El Pueblo Afroboliviano, Historia, Cultura y Economía*. Obtenido de Issuu:
https://issuu.com/mayraivethponcevargas/docs/el_pueblo_afroboliviano