



Universidad Nacional de Costa Rica
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA)
Escuela de Música
Licenciatura en Música con Énfasis en la Enseñanza e Interpretación de la Dirección Coral

De los speakeasies a la iglesia: La influencia del jazz sacro y secular en la música coral.

Aura Leticia Lorenzana Moraga

Heredia, 21 de noviembre, 2024

Documento Investigativo sometido a consideración del tribunal evaluador para optar por el grado de Licenciatura en Música con Énfasis en la Enseñanza e Interpretación de la Dirección Coral

Tribunal Evaluador

M. Sc. José Pablo Solís Barquero, Decano

M. A. David Ramírez Alpízar, Académico invitado

M. M. Josué Ramírez Palmer, Académico invitado

Mgtr. Jose Fabián Vargas Castillo, Tutor

Dr. Luis Monge Fernández

Palabras clave

Jazz, música afroamericana, influencia, work song, swing, improvisación, pasión, Will Todd, gospel, *work song*, la nota *blue*, *ragtime*, jazz coral, escala pentatónica.

Resumen

Este trabajo de investigación analiza obras corales del género jazz, tanto seculares como sacras, abarcando subgéneros como el swing, latin jazz y jazz sacro, compuestas a lo largo del siglo XX y XXI en diferentes países. El estudio se enfoca en un análisis musical detallado que incluye aspectos estructurales, armónicos, melódicos e históricos, explorando cómo estos elementos influyen en el proceso de montaje y la interpretación en concierto de las obras seleccionadas.

Índice

I Introducción.....	7
II Objetivos.....	9
2.1. Objetivo General.....	9
2.2. Objetivos Específicos.....	9
III Marco Conceptual.....	10
3.1. Barbershop.....	10
3.2. Escala Pentatónica africana.....	10
3.3. Standard de Jazz.....	11
3.4. Vodevil.....	11
IV Marco Teórico.....	12
4.1 Evolución Histórica del Jazz.....	12
4.1.1. La Herencia Musical.....	13
4.1.2. Ragtime repunta por la imprenta.....	17
4.1.3. El blues y la melancolía.....	18
4.1.4. La Convergencia del Blues y el Ragtime.....	19
4.1.5. Latin jazz.....	21
4.1.6. El Jazz en la Iglesia.....	23
4.1.7. El Jazz Coral.....	25
V. Análisis de Repertorio.....	28
5.1. Repertorio Sacro.....	28

5.1.1	Datos Generales Passion Music.....	28
5.1.1.1	Will Todd y su obra.....	28
5.1.1.2	Passion Music.....	29
5.1.1.3	Ensamble vocal e instrumental.....	29
5.1.2	Análisis de los nueve movimientos de Passion Music.....	31
5.1.2.1	Greater Love.....	31
5.1.2.2	We Believe.....	33
5.1.2.3	A New Commandment.....	35
5.1.2.4	Love Unknown.....	36
5.1.2.5	Stabat Mater.....	38
4.1.2.6	The Seven Last Words from the Cross.....	40
5.1.2.7	My Love has Died for Me.....	42
5.1.2.8	Do not stand at my grave and weep.....	43
5.1.2.9	Were you there?.....	45
5.2.	Análisis Repertorio Secular.....	46
5.2.1	Java Jive.....	46
5.2.2	All the things you are.....	49
5.2.3	Blue Skies.....	51
5.2.4	Words.....	53
5.2.5	Chili con Carne.....	54
5.2.6	Autumn Leaves.....	55
5.2.7	Bésame mucho.....	57
VI.	Análisis de audiciones de Passion Music, Will Todd.....	58

6.1 Grabación de estudio por Sigmund Records, enero de 2019.....	58
6.2 Coro de Cámara Pirmasens del Instituto Immanuel-Kant, 7 de abril de 2019.....	59
6.3 Union Church of Hinsdale, dirige Stephen Edwards, 3 de abril de 2022.....	60
6.4 Kyiv Symphony Orchestra and Chorus (KSOC), 29 de abril de 2024.....	60
6.5 BVC con Unionville HS Chorale, Kennett High School Chamber Choir y Pequea Valley Chamber Choir. 15 de febrero 2024.....	61
VII. Recomendaciones Interpretativas.....	63
VIII. Conclusiones.....	65
IX. Bibliografía.....	67
X. Anexos (Traducciones).....	72
1. Passion Music.....	72
1.1 Greater Love.....	72
1.2 We Believe.....	72
1.3 A New Commandment.....	73
1.4 Love Unknown.....	73
1.5 Stabat Mater.....	74
1.6 The Seven Last Words from the Cross.....	75
1.7 My Love has Died for Me.....	76
1.8 Do not stand at my grave and weep.....	77
1.9 Were you there?.....	78
2. Repertorio Secular.....	79
2.1 Java Jive.....	79
2.2 All the Things You Are.....	81

2.3 Blue Skies..... 82

2.4 Words..... 82

2.5 Chili con Carne..... 85

2.6 Autumn Leaves..... 86

2.7 Bésame Mucho..... 87

I Introducción

Las expresiones artísticas reflejan tanto las emociones y pensamientos humanos como la evolución de la sociedad a lo largo del tiempo. Un claro ejemplo de esto es el jazz, un género que, según Kirchner (2000), surgió en Estados Unidos a finales del siglo XIX, alcanzando su mayor auge en la década de 1920. Con el tiempo, el jazz se extendió a diversas regiones del mundo, adoptando características musicales propias de distintas culturas, según el contexto en que se interpreta.¹

La presente investigación, se lleva a cabo de manera paralela con el montaje de repertorio sacro y secular de jazz coral, ambos procesos tienen como objetivo final la presentación del recital para optar por el grado de licenciatura de la carrera de Música con Énfasis en la interpretación y enseñanza de la Dirección Coral en la Universidad Nacional.

Este trabajo presenta información recopilada a nivel documental, con el fin de establecer una referencia histórica que permita comprender los hechos que desencadenaron la fusión de elementos culturales que dieron origen al jazz. Entre estos elementos destacan los que provienen de Europa y África, así como aquellos que surgieron en el contexto de Norteamérica. Estas referencias se convertirán en la base para una interpretación históricamente informada del repertorio musical seleccionado para el recital. Entre los factores históricos relevantes, se subraya la llegada de personas de origen africano al continente americano, la confluencia entre el ragtime y el blues, el papel de la Segunda Guerra Mundial en la expansión del jazz hacia Europa, la influencia de la música latina y su incursión en el ámbito religioso, trascendiendo hasta la música coral. Todos estos elementos contribuyeron a la creación de los rasgos distintivos del jazz, tales como el ritmo, tempo, melodía, escalas, progresiones armónicas y herramientas expresivas.

¹ Kirchner, Bill, *The jazzord Companion of Jazz*. (Oxford University Press: 2000), p. 39-41.

El análisis de las piezas aborda elementos específicos de la técnica compositiva que pueden ser de gran utilidad para interpretar este repertorio o cualquier otro del mismo estilo, enriqueciendo y facilitando el proceso de montaje. Además, se incluyen comentarios sobre audiciones de la obra *Passion Music* de Will Todd, con el fin de identificar tanto aspectos destacados, como áreas de mejora, en interpretaciones realizadas en diferentes partes del mundo y en distintos contextos.

Finalmente, las recomendaciones interpretativas y conclusiones tienen como objetivo proporcionar herramientas generales para el proceso de montaje de las piezas y el trabajo con el coro.

II Objetivos

2.1. Objetivo General

Realizar una investigación que examine el proceso histórico a través del cual el género jazz ha influido en la música coral, explorando sus implicaciones en las decisiones interpretativas para el montaje de composiciones seculares y sacras seleccionadas.

2.2. Objetivos Específicos

- Analizar los orígenes del jazz y la herencia que lo impulsó a través de la música de la esclavitud afroamericana.
- Describir las características principales de la música jazz y señalar su presencia en los arreglos de las piezas de repertorio que se abordan.
- Evidenciar la influencia de géneros musicales latinoamericanos en los arreglos de jazz coral.
- Analizar la estructura musical de cada obra del repertorio en términos de forma, armonía, relación textual y estilo.
- Proponer sugerencias de audiciones y ediciones para el estudio de las obras a abordar
- Efectuar recomendaciones gestuales e interpretativas para el director coral que se acerque a las obras a investigar.

III Marco Conceptual

En este capítulo se definen términos clave relacionados con el jazz coral, esenciales para comprender mejor los aspectos abordados en esta investigación. Algunos de estos conceptos han sido ampliados en el marco teórico o a lo largo de los análisis de las obras musicales seleccionadas.

3.1. Barbershop

Este estilo de música vocal, mayoritariamente a cuatro voces a capella, se caracteriza por una textura principalmente homofónica, con un centro tonal claramente definido. Las armonías, muy cerradas, crean progresiones en secuencias de acordes de dominante secundaria. La melodía suele ser interpretada por la segunda voz, mientras que el barítono completa las notas faltantes en los acordes formados por la primera voz, segunda voz y el bajo. Este estilo se ha expandido a numerosos países, inspirado en los grupos vocales itinerantes de Estados Unidos del siglo XIX. Una característica distintiva es el "Tag" o coda que se agrega al final, similar al "amén" en muchas piezas religiosas.²

3.2. Escala Pentatónica Africana

La escala pentatónica se basa en cinco sonidos, en la cual no se encuentran intervalos cortos como los semitonos. Estas escalas han surgido de manera natural en muchas culturas originarias de diversas partes del mundo, como en China, por ejemplo. Al intentar entonar una melodía occidental, quienes tienen asimilada esta distribución melódica podrían percibir ciertos intervalos como inestables debido a las diferencias culturales en la estructura de las escalas.³

² "What is barbershop music?" Barbershop Harmony Society. Consultado 10 de octubre, 2024

³ Sloboda, John A. 2015. *La mente musical: La psicología cognitiva de la música*. Traducido por Beatriz Martín-Andrade and Amalia Casas. Antonio Machado Libros.

3.3. Standard de Jazz

Es un tema musical o composición que forma parte del repertorio común de los músicos dedicados a este género. Muchas de estas piezas siguen una estructura AABA y constan de 32 compases, divididos en cuatro frases. A lo largo del tiempo, estas composiciones han generado numerosas versiones y un sinfín de improvisaciones basadas en sus melodías y armonías fundamentales. Las melodías pueden provenir de la música popular, tradicional o ser creadas específicamente para este propósito. Por lo general, presentan progresiones de acordes ya establecidas y se caracterizan por el ritmo swing.⁴

3.4. Vodevil

Es el nombre en español para el género de teatro conocido como *vaudeville*, que se originó en el siglo XVIII en las regiones que hoy corresponden a Bélgica y Francia, con raíces en los cantos populares interpretados por juglares. Posteriormente, fue llevado a Inglaterra por músicos callejeros en el siglo XIX, donde se desarrolló como un espectáculo de comedia basado en poesía ligera, intercalado con bailes o canciones. Este formato también se extendió a Estados Unidos, país en el que evolucionó en una serie de espectáculos variados cuyo objetivo era entretener, provocando desde la risa hasta el asombro. Estos espectáculos podían incluir música, danza, comedia, acrobacias, animales amaestrados y más. En Estados Unidos, a principios del siglo XIX, algunas mujeres realizaban estos espectáculos de variedades en cervecerías, donde mostraban sus piernas como parte del entretenimiento. Fue en 1840 cuando William Valentine inauguró oficialmente un teatro de variedades en dicho país⁵.

⁴ Gioia, Ted. 2021. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. Oxford University Press

⁵ Segarra-Saavedra, Jesús, Javier Herrero-Gutiérrez, and Tatiana Hidalgo-Marí. 2021. *De la universidad a la sociedad. Transferencia del conocimiento en el área de Comunicación*. Editado por Jesús Segarra-Saavedra, Javier Herrero-Gutiérrez, and Tatiana Hidalgo-Marí.(Editorial Dykinson, S.L), p. 174-175

IV Marco Teórico

El jazz es un género que surge en el siglo XX y ha dado origen a estilos como el blues y el rock and roll, además de influir profundamente en otros géneros, incluida la música clásica. Inicialmente surgió como la manifestación de la inconformidad, rebeldía y sufrimiento, heredado de las poblaciones de esclavos negros que trabajaban en las plantaciones situadas en el Sur de los Estados Unidos.⁶

A continuación se desarrolla una investigación histórico-documental que explora los hechos que desencadenaron el surgimiento del jazz, así como sus protagonistas, características heredadas de la tradición africana y su transformación en la lucha por sobrevivir en un nuevo entorno cultural.

4.1 Evolución Histórica del Jazz

Desde el siglo XVI, comerciantes de Europa trasladaron miles de africanos hacia el Nuevo Mundo, para laborar en plantaciones de algodón y arroz, situación que perduró hasta principios del siglo XIX. Con la llegada de la industrialización, figuras como William Wilberforce, parlamentario británico, comenzaron a señalar la inmoralidad de la esclavitud, lo que llevó a su abolición en el Reino Unido en 1807. En Estados Unidos, aunque oficialmente se prohibió en 1808, la práctica continuó de manera ilícita. No fue hasta 1830 que el movimiento abolicionista cobró mayor fuerza, alcanzando un punto crucial en 1860 con la elección de Abraham Lincoln como presidente bajo el Partido Republicano. Esto desencadenó la Guerra Civil contra los once estados confederados del sur, liderados por Jefferson Davis, Esta guerra civil⁷, tuvo una duración de cuatro años y en 1963 fue proclamada la Emancipación que liberaba a los esclavos

⁶ Susaeta Ediciones, S.A., *Historia del jazz clásico*. (ed. Madrid, España: Susaeta Ediciones, S.A), p.14.

⁷ La Guerra civil en Estados Unidos, fue un conflicto que se desarrolló a raíz de desacuerdos sobre la esclavitud, unos estados la repudiaban y otros querían mantenerla; tuvo lugar de 1861 a 1865.

por el presidente Lincoln⁸. Estos hechos tuvieron grandes repercusiones en todas las áreas del quehacer humano, entre ellas, las manifestaciones musicales que ampliaremos a continuación.

4.1.1. La Herencia Musical

La mayoría de esclavos fueron trasladados desde la parte occidental de África, llevando consigo una arraigada tradición musical en donde los elementos polirrítmicos contrastantes y sobrepuestos junto con las danzas, eran protagonistas.

De acuerdo con Tirro (2024), en 1964 Paul Olivier⁹ realizó una visita al norte de Ghana y grabó a integrantes de la tribu *fra-fra*, realizando un cántico *yarum* antiguo de alabanza y encontró que hay rasgos muy parecidos a los que ejecutan músicos de la tribus que fueron trasladados a América, incluyendo los que habitan en las islas que están al frente del estado de Georgia, lo que demuestra la permanencia y persistencia de la cultura africana en la música estadounidense. Entre estos rasgos, menciona: el sarcasmo contenido en la letra como un ingrediente de humor dentro del ritual, la improvisación en la música y la danza. Los domingos, en lugares como Nueva Inglaterra, Nueva York y la Place Congo de Nueva Orleans, se celebraban festivales en los que se realizaban danzas siguiendo las tradiciones africanas y aunque en otras áreas, percutir tambores estaba prohibido por la ley, el espacio de la Place Congo, era la excepción ya que allí, tenían la libertad de realizar sus prácticas culturales sin represalias, hasta que inició la Guerra de Secesión. Entre los instrumentos que utilizaban, están las calabazas que se rellenaban con piedras pequeñas, los tambores, banjo de cuatro cuerdas, el birimbao y la sansana¹⁰.

⁸ Cooke, Mervyn. 2000. Jazz: 153 ilustraciones. (Edit. Destino), p. 7

⁹ Paul Hereford Oliver, (1927-217) fue un inglés, historiador y escritor en los campos de arquitectura y formas de música afroamericana incluido el blues.

¹⁰ Tirro, Frank. 2024. Historia del Jazz (30 Aniversario), (Redbook Ediciones), p. 29.

A mediados del siglo XIX, estos espacios fueron decayendo hasta prohibirse en 1843; incluso los propietarios de personas esclavizadas, trataban de separar los núcleos familiares para que las tradiciones fueran olvidadas y finalmente desaparecieran. Se llegó a negar a los esclavos el acceso a instrumentos de viento y tambores para evitar que transmitieran mensajes a través de ellos. Como respuesta, la población negra, comenzó a fabricar instrumentos con los materiales que tenían a su alcance, entre ellos el banjo, que posiblemente tenga su origen en la bania o la kora, instrumentos de cuerdas provenientes de Senegal. Posteriormente, el banjo se convirtió en uno de los instrumentos clave en las primeras bandas de jazz, aunque en la década de 1930 fue reemplazado gradualmente por la guitarra.

En las plantaciones se desarrollaron las *Work Songs*¹¹, las cuales eran promovidas por los dueños, ya que se pensaba que aumentaba la producción y mejoraba el ánimo de los esclavos. Estas canciones eran interpretadas con un ritmo que coincidía con alguna tarea que se estaba realizando y se acompañaba con palmas, golpes de los pies o el sonido de las herramientas utilizadas. Las *work songs* evocan las “preguntas-respuestas” de las canciones tribales a manera de responsorial, en las cuales una voz líder entona la pregunta y es respondida por el coro; el líder o solista podía adornar sus melodías con improvisación, rasgo que se convierte más adelante en una de las características del jazz. Se van haciendo sucesivamente, improvisaciones o variaciones sobre una misma melodía.

De acuerdo con Cooke (2000)¹², eran famosos los estibadores de cajas del puerto de Nueva Orleans por las *Work Songs* que interpretaban y que posiblemente influyeron notablemente en los primeros músicos de jazz. Destaca el *field holler*¹³ que era una canción improvisada cuyo objetivo era animar a los trabajadores, similar a las que se entonaban en las tribus africanas. Entre los elementos musicales que destacan, están los polirritmos sobrepuestos que generan

¹¹ *Work Songs*: Canciones para trabajar

¹² Cooke, Mervyn. 2000. *Jazz: 153 ilustraciones*. (Edit. Destino) p. 11-15.

¹³ Grito de campo

síncopas sobre melodías pentatónicas, todo ello quedó registrado en el libro *Slave Songs of the United States* que se publicó en Nueva York en el año 1867. En dicha publicación está incluida una canción que empleaban, para mantener el ritmo al remar y en ella se observa que algunas notas quedaban rezagadas respecto a la regularidad del movimiento del remo, elemento que impulsa el ritmo y que luego se convertiría en la base rítmica del *swing*. Existen otros registros en los que aparece la síncopa como distintivo de la música que se desarrollaba en dicha época. Surgen también el ritmo aditivo, que consiste en la subdivisión de figuraciones rítmicas regulares en conjuntos de dos o tres tiempos, dependiendo del punto en el que se dirige el acento musical y se puede volver irregular. Más adelante se podrán observar ejemplos de las obras seleccionadas donde un compás regular, se ve irregularidad a través de distintas agrupaciones tales como 3+3+2, 3+2+3 o bien 2+3+3. El ragtime y la mayoría del jazz, se basan en estos desplazamientos rítmicos irregulares.

Otro rasgo de las improvisaciones jazzísticas, heredado de la música africana, es la inclinación de cabeza que hace el instrumentista al terminar su interpretación, lo cual pudo haber sido tomado de manifestaciones tribales africanas, en las que el percusionista conduce su participación por medio de señales y movimientos del cuerpo.

Entre las características de la interpretación vocal, tomadas de la influencia musical de África, son las melodías basadas en escalas pentatónicas y la expresividad; de aquí los sonidos arrastrados o desplazamiento alargado de una nota para llegar a la siguiente (portamento), así como las onomatopeyas que imitan efectos percusivos (scat). Estos recursos fueron utilizados por músicos como Louis Armstrong, que procuraron imitar este tipo de inflexión vocal en la ejecución de su música ejecutada con la trompeta.

De la conversión de esclavos al cristianismo protestante surgió la base armónica que más tarde se integraría al jazz; en las iglesias de mayoría blanca, se entonaban himnos que procedían de Europa, los cuales estaban armonizados de manera sencilla. En los años de 1870, sobresalió

el grupo *Fisk Jubilee Singers de Nashville*, que estaba integrado por hombres y mujeres de color y que se asemejaban a coros de personas blancas, con ellos, los espirituales se elevaron a la importancia de un género musical que se integró a la típica música estadounidense.

A inicios del siglo XIX muchos músicos negros aprendieron a tocar instrumentos de origen occidental como el violín, que les permitía realizar *portamentos* y otros adornos, gracias a su técnica; agregando la expresividad de las melodías de la música vocal de origen africano.

Las escalas de origen africano también dejaron su huella en este proceso, destacando la hexafónica, basada en seis sonidos, y la pentatónica, presente en la tradición musical de diversas culturas; siendo un medio de creación musical muy antiguo. De estas escalas surgen las *blue notes*, una de las características distintivas del *blues*. En particular, la quinta bemol o cuarta aumentada, que forma un tritono y genera disonancia. En los primeros tiempos del blues, estas notas se usaban solamente como notas de paso, más adelante los músicos de jazz comenzaron a explotar más este intervalo. El origen de esta nota blue, la explican de dos formas, la primera sería que se genera del *bending*¹⁴ como un recurso expresivo al cantar, generando inflexiones de una cuarta de tono sobre el tercer, quinto y séptimo grado de la escala (occidental). La primera vez que apareció la séptima con bemol, se registra en una antología de canciones de esclavos recopilada en 1867, el uso de la tercera y quinta bemol se convierten en intervalos de uso común en el jazz y la quinta bemol se vuelve popular alrededor de 1940. La segunda teoría apunta al vestigio de escalas pentatónicas africanas, en que la tercera y séptima notas bemol se cancela el semitono característico en la escala mayor de occidente.¹⁵

¹⁴ Recurso de “doblar” una nota con un portamento de, generalmente, medio tono hacia arriba o también hacia abajo, aunque es menos común.

¹⁵ Cooke, Mervyn. 2000. *Jazz: 153 ilustraciones*. (Edit. Destino) p. 14-16.

4.1.2. Ragtime repunta por la imprenta

Según Berlin (2016), el *ragtime* se desarrolló entre 1890 y 1910, y es considerado un precursor del jazz, con evidencia tangible de su influencia debido a su publicación en partituras impresas, lo que contribuyó a su rápida popularización. Las primeras canciones identificadas como ragtime son las “*coon song*” cuya letra podría contener tendencias satíricas y burlonas; este tiempo de canción fue popular en los ministriles, y para 1906 su popularidad iba cayendo, pero la música vocal popular conservó el nombre.¹⁶

Una de las características que distingue al ragtime es que es alegre y lleno de energía, se inspira en el ritmo de las *Marching Band*¹⁷ así como las letras y música de los ministriles. La síncopa es una de sus particularidades, generalmente es muy rápido, en compás de 2/4 y algunas composiciones en 4/4 y su nombre deriva de *ragged time*, expresión del inglés que significa tiempo irregular, al ejecutarse invitaba a bailar, de allí, que fuera muy común en prostíbulos y tabernas. El ragtime también fue muy popular en los hogares de clase media, ya que muchos contaban con un piano y las partituras de esta música, que por la época se estaban imprimiendo y comercializando. El interés por el ragtime impulsó la economía gracias a la venta de pianolas y pianos. Las piezas de ragtime, o “rags” como se les denominaba, alcanzaron gran notoriedad desde finales del siglo XIX hasta la segunda década del siglo XX. Originalmente, era un estilo musical principalmente para piano, pero con el tiempo las orquestas de Nueva Orleans comenzaron a incorporarlo, añadiendo instrumentos como la trompeta y el banjo.¹⁸

¹⁶ Berlin, Edward. 2016. *Ragtime: A Musical and Cultural History*, (Open Road Distribution.), capítulo 1

¹⁷ El origen de las *Marching bands* se remonta a las Bandas de Guerra; la primera de ellas se registró en el año 1756, en la marcha de alrededor de mil hombres de la Compañía de Artillería del Regimiento de Filadelfia, bajo el mando de Benjamín Franklin, e iban acompañados de músicos tocando el pífano y redoblante. Durante la Guerra Civil, las tropas de la Confederación y de la Unión acompañaban sus tropas por músicos militares cuyas interpretaciones contribuyen a mantener el paso y levantar la moral de los soldados. (Federation of American Scientists 2005, 20)

¹⁸ Susaeta Ediciones, S.A., *Historia del jazz clásico*. (ed. Madrid, España: Susaeta Ediciones, S.A), p.15

4.1.3. El blues y la melancolía

El blues constituye la forma contraria de los *spiritual* de la iglesia, su carácter secular expresaba la tristeza, nostalgia y pesadumbre por el destierro, falta de trabajo o exceso de él, pobreza y la esclavitud, al mismo tiempo que guardaba una lejana esperanza de rebelarse frente a la injusticia. Nació en las plantaciones y se extendió a las calles de Nueva Orleans y regiones cercanas; era un canto íntimo, profundo e improvisado. Las primeras grabaciones de este género, se realizaron en los contornos de los años de 1920. Paul Oliver, señala la semejanza musical y social del cantante de blues, con el griot¹⁹ que cuenta historias a manera de poesía, improvisa canciones y alabanzas con temáticas sociales, espirituales y a manera de enseñanza. En el blue se pueden apreciar características de las work songs, como la pregunta respuesta en el canto y se amalgama con rasgos de improvisación de la *field holler*. En su evolución, se incluyen también algunas letras cómicas, melancólicas y en muchos casos, con doble sentido. Se cantaba a capella y poco a poco fueron integrando instrumentos para acompañarse como el piano y la guitarra, especialmente en el blues que se canta en el área rural²⁰, lo cual tuvo su origen durante la guerra civil. Luego de la Guerra de Secesión, los músicos negros que acaban de obtener su libertad se movilizaron y fueron ampliando su colección de canciones.

El blues se estructura en estrofas de tres versos, donde los dos primeros son idénticos y el tercero rima con los anteriores. El ritmo del canto sigue la acentuación natural del texto. La melodía, se basa en la escala de blues, que utiliza la tercera y séptima bemol, enriquecida por inflexiones, portamentos, glissandos, uso de vibrato y variaciones en la afinación. Después de cada estrofa cantada, suele haber un interludio instrumental que evoca el estilo de "llamada y respuesta" de las work songs y las canciones africanas. Una característica fundamental del blues

¹⁹Griot: los menciona Paul Oliver en su libro *Savannah Syncopators*; varones que ejercen el papel de intérpretes y animadores en las tribus del área de África occidental con influencias Islámicas. (Cooke 2000, 18)

²⁰ Blues rural, también llamado blues sureño, blues del Delta o folk blues. Lo lidera una voz masculina y si se acompaña con instrumento, lo hace también el solista.

es su patrón armónico, derivado de la armonía europea, que se repite en ciclos de doce compases en métrica 4/4. Esta estructura se divide en tres secciones de cuatro compases: la primera presenta el acorde de tónica, la segunda subdominante-tónica, y la tercera dominante-tónica. En muchos casos, en los últimos cuatro compases se emplea una secuencia dominante-subdominante-tónica. Los motivos rítmicos suelen basarse en la subdivisión de corcheas y en el uso de síncopas.

4.1.4. La Convergencia del Blues y el Ragtime

La fusión del blues y el ragtime, dan origen al jazz. Este proceso de evolución fue gradual y complejo, aunque muchos detalles históricos se han difuminado, se reconoce a Nueva Orleans como la cuna del jazz. En esta ciudad, la mezcla cultural permitió que surgiera una expresión musical única que combina influencias africanas, caribeñas y europeas. Además, en las plantaciones, los cantos servían para mitigar el cansancio del trabajo duro. Los criollos, descendientes de africanos mezclados con europeos, también tuvieron un rol crucial al recibir una educación musical formal con raíces europeas, lo que enriqueció aún más, la mezcla de estilos que daría origen al jazz. En el barrio de Storyville, en Nueva Orleans, los músicos desarrollaron el jazz en pequeños conjuntos que se presentaban en burdeles y bares. La corneta era el instrumento principal, acompañada por clarinete, trombón y otros instrumentos como el banjo, la tuba y la percusión. Esta música se distinguía por su enfoque en la improvisación, un elemento central del jazz. Sin embargo, en 1917 el cierre de Storyville obligó a muchos músicos a trasladarse a otras ciudades como Nueva York, Chicago y Kansas City, llevando el jazz con ellos. Louis Armstrong, uno de los grandes pioneros del género, comenzó a destacar durante este periodo.

Con un fraseo impecable y un sonido claro y potente en la corneta; Armstrong viajó a Chicago en 1922, para unirse a Creole Jazz Band de King Oliver,²¹ consolidado su influencia en la evolución del género. El mismo año de 1917 fue clave para el jazz, ya que la Original Dixieland Jazz Band realizó la primera grabación de este nuevo género y la palabra “jazz” comenzó a utilizarse de forma regular en publicaciones. Además, partituras de *blues* ya se publicaban, lo que ayudó a expandir la popularidad de esta música .²²

El blues y el ragtime de esta época compartían características como escalas, ritmos sincopados y la improvisación melódica sobre un esquema armónico, elementos que se convirtieron en la base del jazz.

Con el tiempo, el jazz se expandió más allá de Estados Unidos, gracias a los avances tecnológicos como la radio, que permitieron que la música alcanzara audiencias globales. El jazz, con su carácter flexible y basado en la improvisación, permitió a músicos de otros países integrar sus propias influencias culturales, creando variaciones únicas. Así surgieron nuevas formas de jazz, como el swing, soul, cool jazz y jazz contemporáneo entre otros.

Un hecho determinante en la expansión del jazz a Europa, fue la llegada del regimiento estadounidense de color, conocido como los Harlem Hellfighters,²³ a Francia durante la Primera Guerra Mundial. En 1918, ofrecieron un concierto de jazz que marcó el inicio de la difusión de este género en Europa. La música jazz, por su carácter innovador, pronto se propagó por el continente. En 1927, en el Conservatorio de Hoch en Frankfurt, Alemania, se abrió la primera clase de jazz, lo que elevó este género a un nivel académico y confirmó su popularidad internacional.²⁴ Dicha convergencia con distintas culturas, hizo que el jazz se diversificara en

²¹ Joe “King” Oliver, trompetista y cornetista distinguido, nacido en Nueva Orleans en 1885

²² Tirro, Frankjazz24. *Historia del Jazz (30 Aniversario)*, (Redbook Ediciones, p. 111-112.

²³ Moore, Shannon B. 2016. Harlem Hellfighters.(ABDO Publishing Company), p. 63.

²⁴ Wipplinger, Jonathan O. 2017. *Bridginjazz Great Divides: Jazz at the jazzervatory*. In *The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*, (University of Michigan Press), 7

varios subgéneros, a continuación se describen los que son relevantes para la presente investigación.

4.1.5. Latin jazz

El ritmo contagioso del jazz y su carácter innovador han permitido la comunicación de doble vía entre culturas; es un género musical que se ha adaptado a nuevos contextos influenciados por la economía, política, sentimientos y emociones de quienes lo experimentan y a su vez continúa alimentándose de los elementos musicales propios de otras culturas. La migración provocada por distintas razones (generalmente en la búsqueda de oportunidades laborales o por razones políticas), ha provocado el cruce de fronteras, hecho que Skelton (2009)²⁵, define como migración internacional y señala como un suceso transformador tanto de los migrantes como de las sociedades que los reciben.

A finales del siglo XIX e inicios del XX, hubo un notable traslado de personas de países como Cuba, Haití, México, Brasil, Puerto Rico y otros. Muchos de estas personas llegaron a Nueva Orleans y también aportaron su tinte latino a la música jazz. Unido a esto, en 1917, se crea la Ley Jones en la que los puertorriqueños se convierten en ciudadanos americanos y en la banda de los *Harlem Hellfighters*, el director llamado Jimmy Reese Europa, contrata músicos de ese país, los cuales traen su propia contribución musical a la agrupación. Pasada la guerra, Noble Sissle, quien era un miembro destacado de la orquesta, contrató a varios de estos músicos de Puerto Rico, para formar su propia banda, otros fueron acompañantes de orquestas de jazz. Otro músico que destacó en la isla, fue el trombonista Juan Tizol, quien llegó a Estados Unidos en 1920 y como resultado de su colaboración con Duke Ellington en su orquesta, crearon en el año de

²⁵ Skelton, Ronald, 2009. *14 Migration and Development; Contested Consequences In Doing Good or Doing Better: Development Policies in a Globalising World*, (Amsterdam University Press), p. 1.

1937, la canción “Caravan” que con ingredientes musicales de rumba y ritmos africanos se ha convertido en un referente en la música jazz . (Salazar, Spitzer, and Puente 2019)²⁶

Breddy (2010, p. 3)²⁷ narra un incidente sucedido en 1943, en el que Mario Bauzá se presentó con la Orquesta de Frank Grillo “Machito” y al terminar de tocar una de las piezas, mientras estaban buscando la partitura de la siguiente pieza, el pianista Luis Orestes Varona junto con el bajista Julio Andino, empezaron a improvisar con el objetivo que el público pudiera seguir bailando, mientras los percusionistas continuaban la base rítmica. Luego los ejecutantes de viento metal, también tuvieron oportunidad de hacer su propia improvisación. En los días siguientes, repitieron el momento de incorporar nuevas ideas musicales durante la presentación en vivo, práctica que desarrolló arreglos jazzísticos con elementos latinos.

Con el paso del tiempo, al mezclar ritmos afrocubanos y jazz de forma consistente, se introdujeron percusiones como el bongó, timbales y la conga, añadieron también el término “afro” a su nombre; el conjunto pasó a llamarse la “Orquesta de Machito y sus afrocubanos”. En 1943, esta agrupación grabó una pieza de Bauzá titulada “Tanga”, la cual se convirtió en un ícono y es considerada por muchos como el ejemplo primogénito del jazz afrocubano que es a su vez, antecesor del jazz latino. Según Reyes:

El jazz latino nació de las armonías comunes entre músicos afroamericanos, latinoamericanos y caribeños. Su particular mezcla de ritmos continuó su crecimiento y desarrollo a finales del siglo XX y hasta el siglo XXI. La experimentación de músicos veteranos y nuevos y la integración de estilos musicales como la bossa nova brasileña, entre otros sonidos latinoamericanos y caribeños, han seguido ayudando al género a obtener la inmortalidad en el universo musical mundial²⁸.

²⁶ Vilma Reyes, 2019. *Mezclas armoniosas* (National Museum of African American History and Culture)

²⁷ Galvis Breddy. 2001, *La Influencia del Jazz en la Música Latinoamericana*, Informe

²⁸ Ibid.

4.1.6. El Jazz en la Iglesia

El ingreso de la música *jazz* fue un punto de polémica, respecto a esto, se menciona el informe del discurso del Congreso de Órganos e Iglesias en Hull, Reino Unido; en el que el presidente de la *Asociación Incorporada de Organistas*, el señor *Hamilton Harry*, hace referencia a problemas generados por la música moderna, en los cuáles músicos de jazz, habían degradado la música religiosa. Tal parece que se refería al hecho de que en Chicago, músicos como Louis Armstrong, interpretaron himnos y melodías espirituales al estilo emergente que luego se llamarían *jazz*. A inicios del siglo XX, creció la brecha entre la música que se escuchaba dentro y fuera de la iglesia. Poco a poco los líderes, teólogos y versados en la liturgia de distintas denominaciones, se fueron acercando a la idea de adoptar la música popular contemporánea como parte de los servicios religiosos regulares. Dicho interés encajó con la intención que se generó alrededor de 1950, de algunos músicos y líderes de la iglesia para crear las Vísperas de Jazz en las iglesias de Europa y Estados Unidos. Aparecen dos figuras importantes en la música de Estados Unidos: Billy Taylor, compositor de música gospel, y George Gershwin, pianista y compositor, quienes, por medio de conciertos y giras pretendían establecer a la música Jazz como “música clásica estadounidense”, En las iglesias del sur de Estados Unidos, había una conexión natural entre la música religiosa y vida diaria de la gente; el sonido de los grupos de la iglesia y los coros gospel llegaban a todos lados, ya que por el calor, era necesario abrir las ventanas. Sumado a esto, músicos de blues y jazz que trabajaban por las noches en clubes, escribían música para los servicios de adoración y también participaban en su iglesia como líderes de las áreas musicales dentro de las iglesias afroamericanas. Uno de estos músicos fue Thomas Dorsey, quien componía gospel y también trabajaba en clubes nocturnos. De este modo, poco a poco el *jazz* se fue incorporando a la música religiosa cuando surgía el *swing* y las *Big Bands*. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, se le dió mayor importancia a la espiritualidad dentro de la comunidad de músicos de jazz. La banda de Ragtime de George Lewis produjo un

disco de himnos con arreglos al estilo Jazz titulado “*Jazz at the Vespers*”, que salió a la luz en 1954. Por otro lado, Ed Summerlin, saxofonista, en 1959, compuso el “*Requiem for Mary Jo*” dedicado a su hija fallecida; obra al estilo jazz que de manera significativa fue incluida en un servicio religioso. También en 1959, con un disco llamado “*Liturgical Jazz*”; viajó con su banda *Contemporary Jazz Ensemble*, haciendo giras por distintos lugares de Estados Unidos. De esta manera inicia una tradición de música jazz dentro en el ámbito religioso. Dentro de la Iglesia Luterana de San Pedro de Nueva York, fue el Reverendo Jhon García Gensel, quien en 1965 inició con la iniciativa del primer ministerio de jazz, organizando conciertos y festivales de jazz en su comunidad. En ese año también se estrenó en la Catedral Grace en San Francisco, el primer concierto sagrado del compositor y pianista Duke Ellington, con una audiencia de más de dos mil personas, dicho concierto fue grabado y transmitido en televisión. Aunque fue un evento que generó controversia en su momento, ahora se considera como el primero que abrió las puertas a la combinación de la liturgia y el jazz contemporáneo dentro de un concierto, dando así origen al Jazz Sacro. En 1965 el saxofonista John Coltrane, lanza el álbum titulado “*A Love Supreme*”, mismo que fue uno de los más vendidos de su época. El pianista y compositor Lewis Porter, ha realizado un análisis de las obras de dicho álbum y menciona como excepcional, el lenguaje de las improvisaciones del Coltrane en dicho álbum; como algo extra musical que refleja el agradecimiento del músico hacia Dios, se recrean cánticos que el músico aprendió en la Iglesia Metodista Episcopal Sion Estadounidense, a la que pertenecía y en donde sus abuelos eran ministros. Este disco (*A Love Supreme*), se ha convertido en un referente de lo que también se conoce como Jazz Espiritual, como alabar a dios por medio del *jazz*. Músicos como Jon Cowher, Kurt Elling, Tord Gustavsen y otros, dan continuidad a la tradición del jazz dentro del ámbito religioso.²⁹

²⁹ “A (very brief) History of Jazz and Church.” Bluechurch. Consultado el 10 de octubre de 2024. <https://www.bluechurch.ch/research/history/a-history-of-jazz-and-church>.

4.1.7. El Jazz Coral

El surgimiento de grupos de música vocal en Estados Unidos, se remonta a la creación de escuelas de canto por William Billings desde mediados del siglo XVIII. En dicha escuela, se daban clases de canto junto con lectura musical. Más adelante en el siglo XIX surgieron grupos como los de estilo Barbershop³⁰ similares a los de Inglaterra que tenían lugar desde el siglo XVII, cuando en las barberías tenían un Laúd con el que los clientes se entretenían, lo que generaba la interpretación de canciones improvisadas. Los cuartetos de Barbershop y otros grupos vocales, como los Fisk Jubilee Singers viajaban por todo el país, promoviendo y contagiando la música vocal, apoyados por la radio y la creación de equipos de grabación.

El canto armónico, influenciado tanto por la música africana como por la europea, junto con los aportes de los cantantes de jazz, folk y otros estilos, y el crecimiento de las bandas de swing y grupos instrumentales, impulsaron el desarrollo del estilo vocal. Este contexto favoreció la creación de nuevos arreglos adaptados específicamente a este género, enriqueciendo las interpretaciones vocales con complejas armonizaciones y técnicas innovadoras. Aparece entonces el primer ensamble vocal de jazz llamado *Boswell Sisters*, integrado por tres hermanas que además de cantar tocaban instrumentos musicales, quienes interpretaban originales a tres voces y con ritmo de *swing*. Por otro lado, la popularidad de las *Big Bands* de los años '40, que durante sus espectáculos, abrieron espacios para ensambles vocales a tres, cuatro y cinco voces junto con bandas de *swing*, como la de Glen Miller. Así continuó la evolución del grupo vocal de jazz y con ellos, los arreglos armónicos. Estos arreglos, se hicieron más complejos con el pasar del tiempo, incluyendo intervalos de novena, onceava y treceava; inversiones de acordes, sustituciones de la raíz de los acordes con notas que daban otro color sonoro y a todo ello, sumaban adornos e inflexiones en las melodías.

³⁰ Grupo vocal de cuatro voces a *capella*, su textura es principalmente homofónica con un centro tonal claramente definido.

A finales de los '40, destacan las composiciones que Dave Lambert hacía para su grupo vocal, en los que incluía adaptaciones con sílabas sin sentido que imitaban la voces de los instrumentos, dando paso al nacimiento del *scat*; surgen interpretaciones que originalmente eran para instrumentos, ahora entonadas por voces. Este tipo de piezas, se extendió a otros países del mundo con grupos como Le Double Six de París. Ward Swingle, uno de los integrantes del grupo, tuvo especial interés por este tipo de arreglos y creó su propio ensamble vocal llamado Swingle Singers, quienes se dedicaron especialmente ejecutar arreglos estilo jazz de la música de Johann Sebastian Bach, ampliando más adelante su repertorio a música *Avant Garde* y jazz vocal. En los años '60 surgieron grupos en otros países, entre ellos *Singer Unlimited*, de Chicago; que estaba integrado por cuatro músicos que grababan otras líneas produciendo más de cuatro voces. Gene Puerling, era integrante del ensamble y arreglista, sus arreglos causaron impacto importante en la corriente musical de grupos vocales de jazz que sigue vigente hasta la actualidad. En 1972 se forma el ensamble *Manhattan Transfer*, que grabaron arreglos de piezas entre las que figuran "*Operator*" y "*Java Jive*". Además es relevante el trabajo de ensambles como *New York, Take 6* y *The Real Group*, de Suecia que han contribuido con la promoción de la música vocal de jazz creando arreglos accesibles para compartirlos con educadores corales. En la década de los años '80 hubo un crecimiento de talleres de jazz vocal para educadores, se publicaron materiales instructivos, libros pedagógicos y muchos otros recursos, hasta el día de hoy, en Estados Unidos, la *Jazz Educators Network* y la Asociación Americana de Directores Corales (ACDA) organizan conferencias enfocadas en el género.³¹

Así como el jazz formó parte del entorno sonoro de la iglesia, también se manifestó en composiciones para los coros de esta, ya sea para formar parte del servicio religioso, o con temática propia de la religión cristiana.

³¹ Moline, Lara M. 2019. Vocal Jazz in the Choral Classroom: A Pedagogical Study, Dissertations. (University of Northern Colorado), 23-28.

El jazz coral sacro, fusiona elementos de la música coral sacra con características propias del jazz, como la improvisación y los ritmos sincopados. Este movimiento, que surgió en Estados Unidos en el siglo XX, combina la temática religiosa con textos litúrgicos interpretados por coros, a menudo acompañados por un ensamble instrumental en consonancia con el estilo.

Se podría atribuir la creación de este género a Duke Ellington, pianista y compositor nacido el 29 de abril de 1889 en Washington D.C. (Bankston, 2019). A lo largo de su carrera, Ellington dirigió una Big Band y compuso numerosas obras para ensambles de jazz, siendo una de las más reconocidas "Diminuendo and Crescendo in Blue". En 1965, la Grace Cathedral de San Francisco le encargó una obra para el "Festival Grace", lo que resultó en la composición de su primera obra de jazz con temática sacra, titulada *Concert of Sacred Music* (1965). A esta le siguieron *Second Sacred Concert*(1968) y *Third Sacred Concert* (1973). En estas obras, Ellington utilizó textos sacros, cantos gospel interpretados por coros, solistas, una orquesta de jazz y bailarines. Estos conciertos de Ellington son posiblemente las primeras obras de jazz coral sacro y abrieron la puerta para que otros compositores incursionaran en este estilo.

La difusión de la creación de estas obras del jazz coral sacro, ha permitido, tal como ha ocurrido con otros géneros propios del jazz; que se propague alrededor del mundo, sobre todo en la iglesia protestante; de tal manera que compositores compositores de diferentes países hayan encontrado un espacio en este género, para dedicar su obra a la expresión de su fe como lo es el caso del británico Will Todd.

V. Análisis de Repertorio

A continuación, se presenta una revisión de los elementos musicales más destacados dentro del estilo del jazz coral. Esta revisión se divide en dos secciones. La primera está dedicada al repertorio con temática religiosa, centrado en la obra *Passion Music* del compositor Will Todd. La segunda sección incluye piezas representativas del jazz coral secular, con temáticas que abarcan desde lo cómico y el romance hasta la gastronomía, lo que demuestra la versatilidad y amplitud del género jazz reflejado en cada una de las obras.

5.1. Repertorio Sacro

5.1.1 Datos Generales *Passion Music*

5.1.1.1 Will Todd y su obra

Will Todd es un pianista y compositor contemporáneo nacido en Inglaterra. Desde joven, estuvo profundamente vinculado a la música coral de su iglesia, lo que le permitió familiarizarse con la rica tradición de la música coral inglesa. Además, complementó su formación académica con estudios de jazz en la Universidad de Bristol. Estas dos facetas le permitieron incursionar en la composición de piezas sacras, integrando características del jazz como el swing, la polirritmia y una instrumentación propia del género. Todd es prolífico en la creación de composiciones y arreglos de esta naturaleza, siendo uno de los más reconocidos tanto en el Reino Unido como en Estados Unidos.

Entre sus obras más destacadas se encuentra *Mass in Blue* (2003), una misa completa con textos en latín que incorpora elementos musicales del jazz a lo largo de toda la obra. Posteriormente, su siguiente trabajo de gran envergadura fue *Passion Music*, sobre el cual se profundizará más adelante.

5.1.1.2 Passion Music

Passion Music, es una obra en la cual Todd narra la Pasión de Cristo, combina textos en inglés y latín algunos tomados de la liturgia, la biblia y poemas que a lo largo de las historia se han dedicado a la alabanza a Dios, tal como lo retrata él mismo en sus notas a la obra donde menciona:

Desde que compuse *Mass in Blue* en 2003 he estado buscando otro proyecto a gran escala en el que mostrar mi amor por la improvisación de jazz y la belleza y energía del sonido coral. Finalmente, en 2017, surgió la oportunidad de crear una nueva obra coral de jazz para los coros de St Martin-in-the-Fields, y *Passion Music* es producto de ello. La obra es una exploración de textos con temática pascual, que sigue aproximadamente los contornos de la narrativa de la pasión, y utiliza un solista como voz inspiradora y evangelística que lidera la dirección emocional de la pieza completa, en lugar del sentido tradicional de narrar el texto del evangelio. Me emocionó poder trabajar con Shaneeka Simon en el desarrollo de una parte solista verdaderamente gospel para entretener dentro y alrededor del conjunto y las texturas corales.

Passion Music consta de nueve movimientos, mezclando textos de himnos, citas del evangelio y textos propios. La música de la sección rítmica, aunque completamente anotada, se beneficiará de los intérpretes improvisadores, a quienes se anima a aportar sus propias ideas y texturas a la obra, haciendo uso de los símbolos de los acordes.³²

5.1.1.3 Ensamble vocal e instrumental

El ensamble está integrado por voces y un ensamble instrumental que se estructura de la siguiente manera:

- Solista: puede ser soprano o tenor
- Coro mixto sopranos, altos, tenores y bajos (SATB), dichos registros presentan a dos o tres voces en varias secciones de la obra.
- Ensamble Instrumental está integrado por instrumentos armónicos, melódicos y de percusión:
 - Piano

³² Todd, Will. 2018. *Passion Music (Vocal Score)*. Oxford, Reino Unido, (Oxford University Press).

- Bajo eléctrico o contrabajo
- Saxofón alto y soprano
- Trompeta
- Trombón
- Batería
- Timpani Orquestal³³

Cada uno de los movimientos tiene una identidad propia que se encadena al siguiente de tal manera que la obra completa se desarrolla fluidamente. Se alternan partes solistas con corales e instrumentales, en otras todos los integrantes del ensamble convergen en una poderosa interpretación que coincide con secciones del texto que narran momentos importantes de la Pasión de Cristo.

A continuación, se llevará a cabo un análisis detallado de la estructura de cada movimiento de *Passion Music*, considerando aspectos como el texto, la métrica, las particularidades rítmicas y melódicas, así como los elementos distintivos del estilo jazz aplicados a la composición. La obra relata la Pasión de Cristo desde un punto de vista externo, enfatizando el amor de Dios al sacrificar a su propio hijo para la salvación de la humanidad, y el milagro de su resurrección. El solista juega un papel central al guiar la emoción de cada movimiento, mientras que el coro acompaña este viaje, apoyado por las intervenciones del ensamble instrumental que refuerzan el dramatismo y la expresividad de la obra.

³³ El timpani no es común en un ensamble de jazz, sin embargo Will Todd lo incluyó en su composición anterior de jazz sacro, la *Mass in blue*.

5.1.2 Análisis de los nueve movimientos de Passion Music

5.1.2.1 Greater Love

El primer movimiento, que comienza en do menor, modula en el compás 115 hacia su tonalidad paralela con sostenidos, lo que aporta una atmósfera más luminosa a la pieza. La obra finalmente concluye en esta misma tonalidad. Este movimiento abre la narrativa de la obra con un texto tomado del Evangelio según San Juan, capítulo 13, versículo 15, que expresa la idea de que no hay amor más grande que aquel que se sacrifica por un amigo. Esta declaración refleja el sacrificio de Cristo al entregar su vida para expiar los pecados de la humanidad, en un nivel más profundo, el sacrificio de Dios al enviar a su único hijo para redimir a los pecadores.

La estructura de la pieza es Intro-A-B-A. La introducción está dividida en dos secciones; en la primera, con un pulso de $\text{♩}=120$, el piano abre con dinámica a bajo volumen (*p*) y con la indicación *reflective*³⁴, elemento que establece claramente una atmósfera de recogimiento. Se observan varias alternancias métricas entre $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, que dan fluidez a las acentuaciones del fraseo en las melodías del piano. La segunda es interpretada por el Saxofón, abre espacio a la primera improvisación (característico del jazz), ralentiza el tempo a menos de la mitad de la sección anterior ($\text{♩}=54$), lo que apoya la idea de que se debe mantener el ambiente meditativo en el segmento improvisado. (Ejemplo 1)

Para cuando se inicia la sección A en el compás 19, el tempo nuevamente sube cambiando la unidad a pulso de blanca ($\text{♩}=76$) con métrica de $\frac{2}{2}$, el compás partido a ritmo de *funky* lento prepara la llegada de los primeros versos entonados al unísono por las voces de sopranos y altos. En el compás 51, inicia una sección de pregunta respuesta en la que, sopranos y altos se dividen y el tercer registro está integrado por las voces de tenores y bajos que también hacen su ingreso al unísono para más adelante separarse. Es hasta el compás 81 en donde hace su interpretación la solista soprano, entrando en un responsorial de dos frases que finaliza con la

³⁴ *Reflective* en inglés y traducido al español significa: reflexivo

solista insistiendo con el verso “no love is greater”, (no hay amor más grande). La parte B es muy corta, de apenas cinco compases y se presenta a manera de responsorial, la pregunta entonada por la solista y el coro que responde, (Ejemplo 2); para que llegue el cambio de modulación y se retome la sección A en este nuevo tono.

Hauntingly ♩ = 54
sax (improvised)

Ejemplo 1: Improvisación instrumental

Ejemplo 2: Pregunta-respuesta

5.1.2.2 *We Believe*

Este es el segundo movimiento de la obra y en este encontramos nuevamente elementos claros que vinculan la fe cristiana con la música contemporánea. El texto, en inglés, es autoría de Cecil Frances Alexander, poeta de origen anglo-irlandés nacida en 1818, quien estaba muy involucrada en la comunidad de su iglesia y escribió himnos y poemas con temática religiosa que se siguen publicando hasta la fecha.³⁵ En sus versos narra la crucifixión de Jesucristo y el valor de dicho sacrificio, así como la convicción de la fe en que estos hechos fueron ciertos, permitiendo así que el ser humano pueda ser recibido en las puertas del cielo.

Todd toma las primeras líneas del poema y lo asigna a la solista quien, además toma el papel de narradora y tal como el compositor lo expresa en sus notas sobre la obra, es la solista quien lleva el liderazgo de la dirección emocional; es en dos ocasiones que se abren espacios de improvisación basados en la escala de Mib menor pentatónica para esta voz líder, registrados en el compás 25 y 60 (Ejemplo 3 y 4)

En general se integran momentos de reflexión con dinámicas *piano* (*p*), *pianissimo* (*pp*); con otros más enérgicos en que se une el coro y solista para entonar contrastes de *forte* (*f*) y *fortísimo* (*ff*). En Este movimiento, el coro participa a manera de congregación y en el compás 41 se hace presente la melodía en grados conjuntos ascendentes, entonadas al unísono por la contralto y el tenor; melodía que, escrita en figuras de corchea, destaca de las notas blancas de sopranos y bajos por su densidad rítmica del acompañamiento sencillo del piano y el tímpano, en donde además el contrabajo ejecuta una nota pedal con arco, lo cual contrasta con el movimiento anterior, en el cual este instrumento estuvo presente con articulación de *pizzicato* como normalmente se ejecuta en el jazz. (Ejemplo 5)

³⁵ Alexander, Cecil F. 2014. Hymns for Little Children (1908). (Literary Licensing, LLC) p. 5.

GOSP. SOL.

ad lib. (Eb minor pentatonic) *piu f*
it was for us,

Ejemplo 3: Improvisación por la solista en escala Eb pentatónica, compás 25.

GOSP. SOL.

ad lib. (E minor pentatonic)

Ejemplo 4: Improvisación por la solista en escala Eb pentatónica, compás 60.

41 **Slower** ♩ = 52

Timp. *pp* *p*
Bb⁵ C^bmaj⁷/Bb Bb⁵ C^bmaj⁷/Bb

Pno. *mp* fill *ad lib.* to b. 53
Bb⁵ C^bmaj⁷/Bb Bb⁵ C^bmaj⁷/Bb

Bs. *pp* *p*
Bb⁵ C^bmaj⁷/Bb Bb⁵ C^bmaj⁷/Bb

Slower ♩ = 52

S. *pp* *mp*
He died that we might be for -

A. *pp* *mp*
He died that we might be for - giv - en,

T. *pp* *mp*
He died that we might be for - giv - en,

B. *pp* *mp*
He died,

Ejemplo 5: Melodía al estilo de Canto Gregoriano en altos y sopranos

5.1.2.3 A New Commandment

Es durante la pasión de Cristo, que Dios envía un nuevo mandamiento sumado a los diez del antiguo mandamiento; y es en Juan capítulo 13, versículo 34, en que el mismo Jesucristo, preparándose para el sacrificio de la crucifixión, hace entrega de esta nueva directriz: que con el mismo amor que él ha amado, sea manifestado entre su pueblo.³⁶

Este movimiento refleja una atmósfera mucho más energética, jubilosa y alegre, tal como lo expresa la indicación de carácter y tempo: Joyous $\text{♩} = 160$. Aparece por primera vez la métrica de $\frac{7}{8}$ que en contraste con $\frac{4}{4}$, cambia la acentuación de los pulsos, enfatizando la primera y cuarta corchea, apoyando la acentuación del texto. (Ejemplo 6)

También a nivel rítmico resalta el paso del compás de $\frac{7}{8}$ compases en los que el coro va cantando mayormente al unísono (Ejemplo 7), pasando a métrica de $\frac{2}{2}$ en la que se ralentiza el tempo de manera natural, pero también resaltan los tresillos de negra, incorporando esta sensación ternaria en el compás binario. Además, el coro se divide en cuatro y cinco voces para hacer una textura más intrincada. (Ejemplo 8)

The musical score consists of two staves. The top staff is for Soprano Alto and the bottom staff is for Tenor Bass. Both staves start in 4/4 time. At the beginning of the second measure, the tempo is marked 'Joyous' with a quarter note equal to 160. At the start of the third measure, the time signature changes to 7/8. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) at the beginning of the 7/8 section. The lyrics 'I give you a new com-mand-ment, I give you a' are written below the notes. The notes are primarily eighth notes, with some beamed eighth notes and quarter notes.

Ejemplo 6: Contraste métrica $\frac{4}{4}$ - $\frac{7}{8}$ acentuación natural del texto

³⁶ <https://www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1.php?libro=juan&capitulo=13&version=rv60>

S. A. *ff*

I give you a new com-mand - ment, I give you a new com-mand - ment:

T. B. *ff*

Ejemplo 7: Métrica $\frac{7}{8}$ coro con pocos divisis

S. A.

love one a - no - ther, love one a - no - ther as

T. B.

Ejemplo 8: Paso a métrica de 2/2 con tresillo de negras, coro con división a 4 y 5 voces.

5.1.2.4 Love Unknown

Para este movimiento, Will Todd toma el texto del himno *My song is love unknown* que ya existe dentro de la literatura coral de la iglesia anglicana³⁷. El autor de este poema fue Samuel Crossman, nacido en 1624 y fallecido en 1684. Fue un ministro de la iglesia, que se graduó en ciencias religiosas en la Universidad de Cambridge³⁸ escribió himnos, sermones y libros. *My song is Love Unknown*, era originalmente un poema que en 1684 se publicó transformado en himno; escrito en inglés, está integrado por cinco estrofas de seis versos cada una, en los cuales se hace una profunda reflexión desde el punto de vista del feligrés, se refiere a partes de la vida de

³⁷ https://hymnary.org/text/my_song_is_love_unknown

³⁸ https://hymnary.org/person/Crossman_S

Jesucristo, se reconoce el gran sacrificio de ofrecer la propia vida para salvar a otros y la incomprensible furia desatada en quienes le crucificaron. Todd aprovecha la belleza de este himno, que ha sido entonado por muchos años al unísono o a cuatro voces y lo transforma creando un nuevo arreglo, con una melodía también distinta, en este la solista interpreta la primera de cinco estrofas, acompañada solamente por el piano. En esta sección, el piano debe seguir a la solista, lo que está indicado por la anotación *colla voce* (con la voz), que a manera de *recitativo*, característico de la música vocal narrativa permite a la cantante llevar la melodía a su propio tempo, siguiendo las acentuaciones del texto. (Ejemplo 9) Este recurso aparece muchas veces dentro de toda la obra, dando así una mayor libertad al intérprete solista, quien conduce la narración.

Armónicamente se mantiene entre do menor y su relativa mayor mi b. Un fenómeno muy particular de la música jazz se registra en la secuencia del compás 31 al 34, donde se observa que armónicamente se encuentra en Eb y es en el compás treinta y tres que el acorde de Mim con onceava hace la función de segundo grado de reb para ir a sol con bajo de la, esta nota la, hace las veces de quinta para llegar al reb del compás treinta y cuatro, juego de acordes común en el jazz, se hace uso de la secuencia ii-V-I de otra tonalidad para cambiar el color armónico de la sección en que aparece. (Ejemplo 10)

6 *colla voce*

Pno. *p*

GOSP. *p espress.*

SOL.

My song is love un-known, my sa-viour's

Ejemplo 9: colla voce, libertad del solista a manera de recitativo

34 *mf* *f*

King. Then 'cru - ci - fyl' is all their breath, and for his

King. Then 'cru - ci - fyl' is all their breath, and for his

King. Then 'cru - ci - fyl' is all their breath, and for his

King. Then 'cru - ci - fyl' is all their breath, and for his

King. Then 'cru - ci - fyl' is all their breath, and for his

King. Then 'cru - ci - fyl' is all their breath, and for his

mf *f*

I

Ejemplo 10: Secuencia ii-V-I de otra tonalidad

5.1.2.5 *Stabat Mater*

El único movimiento de la obra que está escrito en latín, himno titulado *Stabat mater* se conoce en la iglesia católica desde el siglo XIII y se atribuye la autoría a Giacomo da Todi,³⁹ En sus versos recuerda el dolor de la madre que pierde a su hijo y se mantiene a su lado estando de pie ante la cruz, lo que está claramente reflejado en elementos como la indicación de expresividad sostenida “*ebb and flow*”⁴⁰, además fija el tempo en un muy lento y pesado $\text{♩}=46$. Es

³⁹ Johnson, Franklin. 2017. *The Stabat Mater Speciosa and the Stabat Mater Dolorosa* (Classic Reprint). (Fb&c Limited), p. 10.

⁴⁰ tempo puede fluctuar de acuerdo a la interpretación del director o el ensamble

el primer momento en la obra que el coro inicia la interpretación sin ningún acompañamiento, contrastando con el resto de la obra, más adelante se incorpora el piano, la batería y contrabajo, pero nunca aparecen los vientos metales y la solista se une solamente en la frase final. Otro detalle importante es la dedicatoria del autor a madres que seguramente son parte de su vida, lo cual muestra la importancia de la figura materna en su ámbito personal (Ejemplo 11).

La pieza se mantiene en la tonalidad de re menor, con el aparecimiento de fuertes tensiones por medio de disonancias de segundas menores y mayores entre los registros medios (altos y tenores) que se resuelven por grado conjunto. (Ejemplo 12)

to inspirational mothers Mary, Jean and Iris
5. Stabat Mater

13th-cent. Latin hymn

Expressive and very sustained (tempo can ebb and flow) ♩ = 46

Drum Kit

Piano

Bass

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

p Sta - bat Ma - ter___ do - lo - ro - sa___ jux - ta cru - cem___ la - cri -

p Sta - bat Ma - ter___ do - lo - ro - sa___ jux - ta cru - cem___ la - cri -

p Sta - bat Ma - ter___ do - lo - ro - sa___ jux - ta cru - cem___ la - cri -

p Sta - bat Ma - ter___ do - lo - ro - sa___ jux - ta cru - cem___ la - cri -

Ejemplo 11: Texto en latín, el coro canta a capella. Tempo lento y pesado.

4

S. *mf* *p*
-mo - sa, dum pen - de - bat Fi - li - - us.

A. *mf* *p*
-mo - sa, dum pen - de - bat Fi - li - - us.

T. *mf* *p*
-mo - sa, pen - de - bat Fi - li - - us.

B. *mf* *p*
-mo - sa, pen - de - bat Fi - li - - us.

Ejemplo 12: Intervalos de segunda mayor y menor entre los registros medios que generan fuertes tensiones.

4.1.2.6 *The Seven Last Words from the Cross*

El sexto movimiento de *Passion Music*, es la recopilación, hecha por Will Todd; de las siete últimas frases expresadas por Cristo en la cruz, antes de fallecer. Es nuevamente la solista quien toma el liderazgo de la narración, con una intervención a capella a manera *recitativo* sin ninguna indicación de tempo, sobre el ámbito de do# menor. El movimiento completo está lleno de dramatismo reflejado en los contrastes dinámicos, de tempo y métrica (4/4, 5/4, 2/2), que imprimen distintas acentuaciones a nivel de prosodia. Cuando el coro hace su entrada hay un cambio radical de tempo, pasando de la libertad del *recitativo* de la solista, a un tempo más veloz ($\text{♩}=144$), la dinámica crece desde *forte* y el contorno melódico de las voces tiende al ascenso. Por otro lado añade mayor énfasis en la llegada al acorde de tónica menor manteniendo la dominante por dos compases con figuraciones de corchea en el piano y batería, una construcción de pequeños elementos que van añadiendo tensión hasta llegar al fortísimo con métrica 5/4 que repite el estribillo “*Seven last words...*” (Ejemplo 13 y 14)

10 In time ♩ = 144

Timp. *f*

D.K. *mp*

Pno. *f* *mp* *cresc.* *G#7(b9)*

Bs. *pizz.* *f* *mp* *G#7(b9)*

S. A. *f* *cresc.*

T. B. *f* *cresc.*

Be - fore he gave his life, he spoke these

Ejemplo 13: Entrada del coro, cambio de métrica, melodías ascendentes y acorde dominante que se mantiene añadiendo tensión.

14

Timp. *mp* *f*

D.K. *f*

Pno. *C#7* *A(maj)/C#* *G(maj)/C#* *G#7(b9)* *C#7* *A(maj)/C#* *G(maj)/C#* *G#7(b9)* *ff*

Bs. *f* *ff*

S. A. *ff* *unis.*

T. B. *ff* *unis.*

words, spoke Se - ven Last... Words, Se - ven Last... Words,

Ejemplo 14: Llegada a Db, cambio de métrica y dinámica

5.1.2.7 *My Love has Died for Me*

Cuatro estrofas de tres versos cada una, conforman el texto de este movimiento, escrito por Will Todd. Expresan la tristeza de la pérdida del Salvador, el vacío que su muerte ha dejado, la culpa al saber que se ha sacrificado por amor y el sentimiento de haberse extraviado, sin un lugar a donde ir. El movimiento más corto de toda la obra, con sesenta compases, lo introduce el piano en mi mayor, hacia un entorno de recogimiento y reflexión; seguidamente es el coro que se queda en soledad en el área de *fa#* menor. No le acompañan ningún otro instrumento; tal como el poema expresa, solo y perdido. Es una pena que se llora íntimamente, dado que las dinámicas van de *pianissimo* (*ppp*) a *mezzopiano* (*mp*); el clímax de la pieza llega cuando aparece un *f* en el compás 52, mismo en el que el texto indica “*Died for me*”; precisamente llega a un acorde de *fa* con séptima y novena con mucha tensión, en métrica de $\frac{3}{4}$, similar al lento latido de un corazón moribundo, allí la soprano alcanza la nota más aguda de toda la pieza y le sigue un compás de $\frac{4}{4}$ con *decrescendo* y *piano*, finalmente enfatiza las palabras “no tengo lugar a donde ir, no tengo a donde ir”. (Ejemplo 15)

The image displays a musical score for the piece "My Love has Died for Me". It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 51, features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with a piano accompaniment. The lyrics for this system are "died for me, died for me, I have no". The second system, starting at measure 55, continues with the vocal parts and piano accompaniment. The lyrics for this system are "place to go, I have no place to go." The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ppp* (pianissimo), and a *rit.* (ritardando) marking at the beginning of the second system. The piano part includes a *decrescendo* marking.

Ejemplo 15: Clímax y final del movimiento

5.1.2.8 *Do not stand at my grave and weep*

Durante todos los movimientos anteriores y posteriores a este, la historia de la pasión de Cristo o los sentimientos y reflexiones a raíz de ella, son expresadas por la solista que narra, el coro que toma la voz de congregación, sin embargo, aquí Todd trae el texto escrito por Mary Elizabeth Frye en el que hablando en primera persona, con solista masculino, sugiere que es Jesucristo que transmite el mensaje de haber abandonado la tumba, de no estar en la oscuridad de la muerte; su presencia se ha trasladado a todo lo que rodea la vida; el viento, la lluvia, los pájaros, la vida. Ofrece consuelo, al mismo tiempo que se ha cumplido la profecía de resurrección y vida. Al solo de barítono, le sigue la intervención del coro en una atmósfera calma con un tempo lento, notas largas ligadas y el acompañamiento de piano y contrabajo solamente. La estructura del movimiento es Intro-A-B-C-B1. Al llegar a la sección B las voces del coro entablan una conversación sobre la figuración de semicorchea, tres corcheas, semi corchea y dos corcheas más que ejecutan tenores y bajos, acompañadas por una figuración más larga de las voces femeninas. (Ejemplo 16)

Esta dinámica se repite más adelante, pero con la separación de voces masculinas que van hacen variaciones sobre la melodías y figuración iniciales, lo se convierte en un esquema de pregunta respuesta, similar a lo que sucedía en las plantaciones de arroz. La melodía y figuraciones rítmicas siguen evolucionando hasta que al llegar a la sección C, las Sopranos añaden el motivo de tres semicorcheas seguidas de corchea que las altos reproducen con un motivo melódico distinto. (Ejemplo 17)

39

Timp.

D.K.

Pno.

S.
A.

T.
B.

pp unis. (stagger breathing)

ah

p

mf

Do not stand at my grave and weep, no, do not stand at my grave and

Ejemplo 16: Inicio sección B

45

LIA

T.

B.

mf

do not stand, do not stand, at my grave,

do not stand, at my grave and weep, do not stand, at my grave and

cresc. *mp*

48

ah

do not stand, at my grave and weep, no, do not stand, at my grave and

weep, no, do not stand, at my grave and weep,

Fm

51

ah

weep, no, do not stand, at my grave, do not stand, at my grave,

do not stand, at my grave and weep, no, do not stand, at my grave and

Bm9 *Fm*

Ejemplo 17: Inicio sección C

5.1.2.9 *Were you there?*

En la partitura se indica que el texto se ha tomado de uno de la traducción de espirituales americanos, en él se cuestiona el abandono que sufrió Jesucristo al ser sacrificado, ya sea por su propio pueblo de esos días, por Dios en la persona del Padre o cuando actualmente las personas actúan erróneamente, alejándose del buen camino. La solista retoma protagonismo con un motivo rítmico y melódico con el que inicia el tema y la pregunta principal del texto, dicho motivo es reproducido por el coro en distintas ocasiones, idéntico o con algunas variaciones e inflexiones, sea portamento o la añadidura de figuración más corta, (Ejemplo 18 y 19) Todo este texto se desarrolla en un clima de reproche y pensamiento meditativo. Al terminar la sección, hay un cambio al extremo opuesto en cuanto a tempo, que trae consigo la presencia del ritmo de *swing*, tan característico del jazz y en un tempo $\text{♩} = 144$, con el que se entona el texto “creemos que fue por nosotros, que murió por nosotros”; esta vez en tono alegre, más como una celebración, agradecimiento jubiloso. (Ejemplo 20) Para ir acercándose al final, Todd retoma la sección central del segundo movimiento (*We believe*), y el gran final está totalmente a cargo del la recapitulación de la parte final del primer movimiento (*Greater love*).

Intensely expressive—colla voce $\text{♩} = 50$

Were you there when they cru - ci - fied my

F#/E E E/F# B(sus4) B(add2)/D#

p *p espress.*

Ejemplo 18: Motivo que presenta la solista

94 In time $\text{♩} = 52$

15 GOSPEL SOLOIST *mf*

Were you there when they laid him in the tomb?

Were you there when they laid him in the tomb?

mf *mf*

Ejemplo 19: Mismo motivo ejecutado por sopranos y altos en distinta tonalidad.

100 **Fast swing** $\text{♩} = 144$
 51 (GOSPEL SOLOIST)

Fast swing $\text{♩} = 144$

f *unis.*
 We be - lieve it was for us. He *unis.*

f *Ebm*

Ejemplo 20: Aparece por única vez el ritmo de *swing* rápido.

5.2. Análisis Repertorio Secular

5.2.1 Java Jive

Durante y después de la Segunda Guerra Mundial y gracias a la posibilidad de grabar la música, sumado a los alcances de la radio; el *swing* y el *jazz* tuvieron importantes repercusiones a nivel mundial y comercial, así también la radio se convierte en un trampolín para llegar a la televisión. Los shows musicales de entretenimiento por televisión y espectáculos de *Broadway*, se multiplicaron; hubo compositores que se dedicaron a componer piezas especialmente para las funciones mencionadas, entre ellos figura Ben Oakland; quien fue un compositor y letrista de Estados Unidos, nació en 1909 y falleció en 1979. Su formación como pianista fue la base para crear canciones que llegaron a *Hollywood*. Oakland trabajaba directamente con escritores y para componer *Java Jive*, hizo una colaboración con Milton Drake ; este letrista, también estadounidense, nacido en el año 1912 y fallecido en el 2006; también trabajó en pro de los

derechos de interpretación. Java Jive fue escrita en el año de 1940 y grabada por la agrupación *The Ink Spots*,⁴¹ en el mismo año, se estableció como una de las preferidas del público en su época.⁴² En un principio, la letra de la canción surgió como una broma de jugar con la palabra *jive* o jerga, agregando de manera sarcástica la palabra *java* que no tiene ningún significado.⁴³ Además la letra hace variación de una rima de palabras para niños titulada One, Two, Three, I Love Coffee que se encuentra en el libro *The Nursery Rhymes of England*, publicada en Londres en 1842. El texto, tal y como se conoce actualmente, apareció alrededor de 1915, en publicaciones de la época. Popularmente, se conocía una melodía, como un juego de notas tocadas sobre las teclas negras del piano, que nunca había sido impresa y al menos dos compases de una tonada similar con variaciones, fue incluida en Java Jive. A este conjunto de elementos se le sumó el humor sarcástico y de doble sentido de la época en espectáculos como el *vaudeville*, de aquí que quienes interpretan Java Jive, suelen hacerlo en un tono divertido y picaresco.⁴⁴

El arreglo que se está trabajando es el creado por *The Bluegrass Student Union*, grupo vocal dedicado al género *Barbershop*, ganaron en 1978 el concurso internacional en este género con Java Jive, e incluso lo interpretaron en la Casa Blanca para el presidente Ronald Reagan en el año 1984.⁴⁵ A ritmo de swing, su estructura es Intro-A-B-A1-B-C-A-B-D-B1-E-A2-B2-Outro; el ensamble a cuatro voces masculinas tenor, tenor líder, barítono y bajo. La introducción es una muestra de la interpretación de voces imitando conjuntos instrumentales, en este caso un cuarteto de viento metal; hace uso de los cromatismos para agregar tensión a la interpretación en lab mayor. Aunque el segundo tenor es quien generalmente interpreta la melodía principal, otros

⁴¹ *The Ink Spots*, agrupación afroamericana de música vocal, activa entre 1931 y 1964.

⁴² Young, William H., and Nancy K. Young. 2008. *Music of the World War II Era*, (Bloomsbury Academic), p xiii y 217

⁴³ Lasser, Michael L. 2014. *America's Songs Two*. (Routledge), p. 173.

⁴⁴ Fuld, James J. 2000. *The book of world-famous music: classical, popular, and folk*. Fifth Edition (Dover Publications), p. 288-289.

⁴⁵ <http://www.harmonize.com/bsu/>

registros hacen partes solistas cortas a manera de pregunta respuesta, semejante a las *worksongs*.(Ejemplo 21 y 22). Otro aspecto que destaca en esta pieza es el movimiento cromático paralelo de cuartas aumentadas. (Ejemplo 23)

Musical score for Example 23. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has measures 26, 27, and 28. Measure 26 contains the lyrics "raw one,". Measure 27 contains "draw one,". Measure 28 contains "Wait-er, wait-er, per-co-la-tor." The bass staff has a corresponding melodic line. A yellow highlight covers the first part of measure 26 in the treble staff and the corresponding part in the bass staff. Another yellow highlight covers the entire measure 28 in both staves. A green circle is placed above the first note of the bass staff in measure 28.

Ejemplo 21: Pregunta del la voz líder, tenor 2, seguido de la respuesta del cuarteto y pregunta por el bajo quien toma el rol solista

Musical score for Example 22. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has measures 35 and 36. Measure 35 contains the lyrics "cup, cup, cup, cup, cup, a cup, a cup, a cup, a cup, a cup, cup, cup, cup, cup,". Measure 36 contains "doot doot doot doot". The bass staff has a corresponding melodic line. A yellow highlight covers the first part of measure 35 in the treble staff and the corresponding part in the bass staff. Another yellow highlight covers the entire measure 36 in both staves. A dashed line connects the end of the first highlight to the beginning of the second highlight.

Ejemplo 22: La melodía pasa del tenor 2 al barítono

The image shows a musical score for the song "Cab-bage and Greens". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 38 shows the vocal line with the lyrics "doot doot doot doot" and the instrumental line with a triplet of eighth notes. Measure 39 is highlighted in yellow and shows the vocal line with the lyrics "cab-bage and greens.—" and the instrumental line with a parallel motion of augmented fourths. Measure 40 shows the vocal line with the lyrics "doo wah" and the instrumental line with a parallel motion of augmented fourths.

Ejemplo 23: Movimiento paralelo de cuartas aumentadas.

5.2.2 All the things you are

Es una pieza con música de Jerome Kern y letra de Oscar Hammerstein II, en este caso se interpreta el arreglo de Kirby Shaw. Jerome Kern, nació en Manhattan, Nueva York en el año 1885; su padre era un exitoso hombre de negocios y su madre pianista, por lo que de ella recibió las primeras lecciones de música. Comenzó a componer pequeñas canciones para su escuela y presentaciones en la comunidad en donde vivía. Una de estas canciones fue publicada cuando él tenía apenas diecisiete años. Compuso música para teatro, comedia vodevil, obras de *Broadway*. Viajó a Inglaterra en donde tuvo la oportunidad de aprender del género *Barbershop*. Falleció en 1945⁴⁶

Oscar Hammerstein II nació en 1895 en la ciudad de Nueva York y falleció en 1960 en Pensilvania. Sus años más prolíficos fueron entre 1920 y 1960. Se le reconocen alrededor de ochocientos cincuenta canciones, muchas de ellas aparecieron en sus alrededor de cuarenta y cinco musicales de *Broadway*, otras también en películas.⁴⁷

⁴⁶ Hischak, Thomas S. 2013. *The Jerome Kern Encyclopedia*. (Scarecrow Press, Incorporated), p. xvii.

⁴⁷ Hammerstein, Oscar, and Mark E. Horowitz. 2022. *The Letters of Oscar Hammerstein II*. Editado por Mark E. Horowitz. (Oxford University Press), p. vii-viii.

Kirby Shaw es un compositor estadounidense, tiene estudios universitarios en Educación Musical y en Dirección Coral, en esta última especialidad posee un doctorado. Ha compuesto más de tres mil arreglos corales y en su carrera ha producido gran impacto en el ámbito educativo coral.⁴⁸

Para la elaboración de su arreglo de *All the things you are*, Shaw toma el tema que se ha convertido en un famoso *standard* de *jazz* a nivel mundial y lo convierte en una pieza para cuatro voces femeninas (SSAA) y solista. Esta balada, se mantiene sobre todo en fa mayor con la fuerte presencia de su relativa menor (re menor) y movimientos armónicos de quintas que añade profundidad emotiva. La introducción de tres compases establece la presencia de cromatismos que refuerzan la atmósfera de hondos sentimientos, en este caso representa el amor hacia una persona cuya imagen es idealizada; la letra hace referencia a las estaciones del año comparando la alegría de la primavera y el largo y frío invierno. En el *jazz* es muy común agregar intervalos de séptimas, novenas y otros intervalos que dan color a la pieza, componentes presentes en varias secciones de la pieza⁴⁹ (Ejemplo 24).

Oo, oo.

mf

Soprano

Oo, oo.

mf

Alto

Escala cromática descendente

F: vi IV ii9 I7aug5

Ejemplo 24: Cromatismos y acordes con intervalos que dan color al entorno armónico.

⁴⁸ www.kirbyshaw.com

⁴⁹ Forte, Allen. 1995. *The American popular ballad of the golden era, 1924-1950*. (Princeton University Press), .

5.2.3 Blue Skies

Israel Isidore Baline nació en Rusia en 1888, a los cuatro años fue trasladado con su familia a Estados Unidos en donde se nacionalizó y más adelante tomó el nombre de Irvin Berlin para ser usado en el medio artístico; fue un pianista autodidacta y produjo gran cantidad de canciones, muchas de sus letras fueron utilizadas en piezas de *Broadway*, lo cual le llevó a la fama. Su primer éxito fue la canción "*Alexander 's Ragtime Band*". Produjo películas y obras de teatro musical, otro de sus grandes logros es la composición de la canción "*God Bless America*", que hasta la fecha sigue siendo un icono de amor y patriotismo hacia quienes han emigrado hacia Estados Unidos para construirse una nueva vida.⁵⁰

La canción Blue Skies ya era famosa desde el año 1926 y en 1927 fue incluida en "The Jazz Singer". la primera película que se produjo en Estados Unidos que incluía diálogos hablados y canciones en su banda sonora. Escrita a ritmo de swing, presenta una dicotomía entre la tristeza que representa el color azul y el mensaje esperanzador del texto combinado con la fluidez de la base rítmica del swing; genera una narrativa de esperanza frente al dolor. Steve Zegree, (educador musical, compositor y experto en grupos vocales de jazz),⁵¹ crea este arreglo para ensamble vocal a cuatro voces SATB que en algunos momentos se transforma en cinco y seis voces, con acompañamiento de piano. En la sección del compás 37 al 41; evoca el contraste con el manejo clásico de la figuración de corchea del clasicismo (♩=♩) y la del *swing* (♩=♩♩) con que se ejecuta el resto de la pieza. (Ejemplo 25a y 25b). Otro aspecto interesante en este arreglo se registra en la sección de improvisación, abriendo la posibilidad de que sea ejecutada, por un solista, ya sea instrumental o vocal; o bien, por una bailarina de *break dance*. (Ejemplo 26).

⁵⁰ Whiting, Jim. 2004. (*The Life and Times of Irving Berlin*), (Mitchell Lane Publishers), p. 6-15

⁵¹ <https://wmich.edu/news/2015/03/22402>

Medium Swing (♩ = 160) (♪ = ♩)

Soprano Alto

Unis. *f*

Dah - yah dat da da

Tenor Bass

Unis. *f*

D7 G7 | C7 F7

Ejemplo 25a: Ritmo de Swing

37 "Classical" sounding (♪ = ♩)

mp

ba do ba do ba do ba do ba do ba

mp

do do do ba do

Em7b5 A7 Dm R.H. cue notes (for reh. only) Dm(maj7)

mp

Ejemplo 25b: Sección con base rítmica contrastante

8

53 *Open for improvised Solos or dance break*

yat da-dle-a da dat

F Dm Dm/C#

mf

Ejemplo 26: Sección para improvisación

5.2.4 Words

El compositor de esta pieza es Anders Edenroth, quien nació en 1963 en Estocolmo, Suecia; canta y toca el piano desde niño y perteneció a coros infantiles desde temprana edad. Luego de estudiar en la escuela Adolf Fredrik's School of Music para más adelante continuar sus estudios en The Royal Academy of Music en Estocolmo, junto con cinco de sus compañeros de estudios integraron un ensamble vocal a capella llamado The Real Group.⁵²

La pieza en tonalidad de Cm, está escrita en inglés y su texto hace énfasis en la importancia e impacto del uso de “las palabras” en las relaciones humanas. El compositor aprovecha el ritmo fonético de la disposición de la letra y lo destaca por medio de secciones homofónicas en que el coro mantiene la misma figuración rítmica. Además utiliza recursos de acompañamiento con un

⁵² <https://andersedenroth.com/>

cuarteto de “beatboxing” que se define como la capacidad de producir ritmos con efectos de sonidos similares a los instrumentos musicales; esto subraya la importancia que desea brindar el compositor a las palabras dentro de la narrativa de la obra. El ensamble está diseñado para cinco voces a capella SATBB, con una sección solista también a cuatro voces. Las dinámicas se mantienen entre *piano* y *forte*, sin grandes contrastes en dicho ámbito. (Ejemplo 27)

The musical score for Example 26 is set in 4/4 time with a tempo of 132. It consists of four vocal staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are distributed as follows: S: Mou - th; A: Say i - t; T: Ssss - pea - k; B: Tal - k, to tal - k, Tal - k, Voi - ces to tal - k. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Ejemplo 26: Sección de *Beatboxing*

5.2.5 *Chili con Carne*

Anders Edenroth se ha desempeñado como tecladista profesional de Jazz-Pop y ha recibido muchos premios tanto por su trabajo como compositor como en su carrera con The Real Group, este ensamble que se formó en 1984 en sus años de estudios universitarios en música, para luego convertirse en uno de los más prominentes ensambles vocales a capella del mundo combinando la tendencia jazz con música popular.⁵³

En *Chili con Carne*, Edenroth manifiesta su gusto por el arte culinario y la música latina. Mientras describe la receta para preparar dicho plato, toma elementos del texto y a través de consonantes fricativas, adquieren un función de acompañamiento instrumental, como se apreciar con el constante fondo percusivo de las maracas y la base del registro grave que evoca un bajo de cuerda pulsada, sosteniendo el ritmo de la música latina muy similar a la samba brasileña con

⁵³ <https://andersedenroth.com/>

las semicorcheas en la voz de la soprano que evocan el el sonido de maracas y el bajo que constantemente aporta un acompañamiento sincopado que da soporte armónico constante. (Ejemplo 27). Esta pieza se ha convertido en una de las más interpretadas alrededor del mundo, se basa en ritmos sincopados con tendencia jazz, los cambios de tonalidad en especial a la relativa mayor, enfatizan el chispeante sabor del picante en la comida.

7 C F⁹ C F⁹

ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki

ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki

Doon doon doon do doon doon doon doon doon do doon doon

Ejemplo 27: Constante sonido percusivo de maracas, contraste con el acompañamiento sincopado del bajo.

5.2.6 Autumn Leaves

Joseph Kosma, fue un compositor que nació en Hungría y nacionalizado en Francia en 1946, realizó estudios en dirección de orquesta y composición en la academia de Música Liszt de Budapest; componía desde niño, tomó clases con Béla Bartok. Dirigió la ópera de Berlín y también formó parte de la compañía de teatro del alemán Bertolt Brecht. En 1933, Kosma conoce a Jacques Prévert, poeta francés, juntos trabajan en la composición de canciones, que fue lo que ocurrió con “*Les feuilles mortes*”⁵⁴, pieza que, inicialmente era instrumental y se incluyó en la película *Les portes de la nuit*⁵⁵. En 1951, Johnny Mercer, músico estadounidense, hizo una

⁵⁴ *Les feuilles mortes: las hojas muertas*

⁵⁵ *Les portes de la nuit: Las puertas de la noche*

traducción de la letra original al inglés, titulada “*Autumn Leaves*”; esta versión se hizo muy famosa entre los jazzistas, se ha grabado con distintos arreglos e improvisaciones.⁵⁶

Leo Arnaud fue un compositor y trombonista que nació en Francia, estudió en el conservatorio de Lyon. Emigró a Estados Unidos y trabajó como arreglista en *Hollywood*, incluso en la orquesta que grababa la música de las películas de Charles Chaplin⁵⁷. Uno de sus temas más conocidos se titula “*Bubler’s Dream*”, que es ejecutado como fanfarria en las olimpiadas.⁵⁸ También es autor del arreglo de *la pieza Autumn leaves*, que forma parte de este repertorio. Para un ensamble vocal con algunas partes en divisi, y acompañamiento de piano. Se desarrolla en la tonalidad de Sol bemol menor; estructura ABA1B coda; hace uso de las dinámicas para enfatizar la melancolía que el texto expresa al recordar un amor perdido que ha quedado en el pasado. En la sección A, apoya la idea de las hojas de otoño cayendo por medio del manejo de las voces de soprano y alto entonando escalas descendentes en terceras, con figuras de semicorchea; dichos elementos en dinámica de *pianissimo* (pp), sugieren que las dichas voces estarían representando las hojas secas cayendo de los árboles empujadas por el viento técnica compositiva similar a la del figuralismo del siglo XVI, mientras las voces masculinas presentan el motivo melódico principal de la pieza (Ejemplo 28)

⁵⁶ Gioia, Ted. 2016. *El canon del jazz: Los 250 temas imprescindibles*. Traducir por Víctor V. Úbeda Fernández. (Turner) Sección A.

⁵⁷ Lochner, Jim. 2018. *The Music of Charlie Chaplin*. (McFarland, Incorporated, Publishers), p. 152,373, 377.

⁵⁸ Holliday, Peter J. 2016. *American Arcadia: California and the Classical Tradition*. (Oxford University Press), p. 186.

Expressively — *ad lib.*

SOPRANO *pp* Oh

ALTO *pp* Oh

TENOR *mp* The fall-ing leaves — drift by my
* *Thuh faw ling lee - - - drift bah i mah i*

BASS *mp* *div.* *pp* The fall-ing leaves — drift by my

Ejemplo 28: Sopranos y altos desarrollan escalas descendentes, voces de tenores y bajos presentan el tema

5.2.7 Bésame mucho

Consuelo Vélasquez, nace en 1916 y falleció en el año 2005, fue una letrista y compositora mexicana, graduada del Conservatorio Nacional de México como pianista clásica a los veinte años. Sus letras hablaban de amor, despecho; escribió la canción “Bésame mucho”⁵⁹ cuando tenía veinticinco años, y explicó que no había sido besada nunca hasta ese momento, su canción fue un éxito en las listas en Estados Unidos por doce semanas.

Paris Rutherford es el arreglista de esta pieza, nació en el año 1934 en Texas, Estados Unidos; inició sus estudios musicales desde los cuatro años. Toca el trombón y es compositor, ha escrito piezas y arreglos para bandas y orquestas. Ha cantado en grupos de jazz y componiendo música para este tipo de ensamble.⁶⁰ La letra en inglés fue escrita por Sunny Skylar, letrista,

⁵⁹ Zaid, Gabriel. 1991. *Ómnibus de poesía mexicana*. Editado por Gabriel Zaid. (Siglo veintiuno). P. 263.

⁶⁰ Paris Rutherford Music. Accessed October 11, 2024. <https://www.parisrutherford.com/>.

compositor y cantante estadounidense.⁶¹ *Bésame mucho*, es originalmente un bolero lento; en esta oportunidad se ejecuta a ritmo de salsa-mambo a una velocidad muy alta ($\text{♩}=188-192$); para un ensamble a cuatro voces, acompañamiento de piano, batería y posibilidad de ensamble instrumental. Los motivos rítmicos incluyen figuraciones ternarias en compás binario, por ejemplo, los tresillos de negra que ayudan a dar mayor énfasis a la rítmica natural del texto. (Ejemplo 29)

each time I bring you a kiss I hear music divine; unis.

Ejemplo 28: Motivo rítmico de tresillos de negra

VI. Análisis de audiciones de *Passion Music*, Will Todd

6.1 Grabación de estudio por Sigmund Records, enero de 2019

Versión grabada de manera profesional, con la participación de la solista de gospel Shaneeka Simon, dirige el compositor Will Todd, el ensamble vocal St Martin's Voices y el ensamble instrumental Will Todd Ensemble; con esta estructura, se puede apreciar una ejecución adecuada a todo lo escrito en la partitura: balance adecuado entre voces y grupo instrumental, timbre y colocación apropiados para el estilo de música, estabilidad en la afinación y tiempo, así como fluidez al transcurrir los cambios de métrica. Es una excelente referencia para el montaje de la obra completa o algunos de sus movimientos. Otra gran ventaja es que ofrece un entorno musical que responde exactamente a lo que el compositor espera en general de la obra; en la

⁶¹ Paymer, Marvin E., and Don E. Post. 1999. *Sentimental Journey: Intimate Portraits of America's Great Popular Songs, 1920-1945*. (Two Bytes Pub.), p. 411 y 443

partitura se transcriben intervenciones tanto instrumentales como vocales que fueron ejecutadas por la solista y el ensamble en la premiere, pero también se indica que esto es solo una sugerencia y se deja el espacio para que quien ejecute dichas partes tenga libertad de improvisar y crear nuevas melodías dentro del marco armónico o melódico indicados.⁶²

6.2 Coro de Cámara Pirmasens del Instituto Immanuel-Kant, 7 de abril de 2019⁶³

Esta es la grabación del estreno de la obra en Alemania, el coro está integrado por alrededor de treinta personas, en su mayoría adolescentes. El tempo es estable y los cambios de métrica se abordan correctamente; apegado a la partitura, solamente surge una ligera desestabilización del pulso al llegar al compás 67, probablemente por el cambio de figuración a semicorcheas en la soprano, que compases más adelante se solventa.

Hay contrastes entre la voz solista y el coro que por momentos llega a sonar como voces blancas, registro que no es requerido en la partitura, les hace falta la colocación hacia el frente, con brillo pero también con más cuerpo. La afinación se mantiene durante la mayor parte de la obra, a excepción de algunas entradas en que, se desestabiliza. La interpretación de la solista es impecable, no solo en su técnica vocal, sino la interpretación de cada movimiento en el que interviniente, es acorde al texto y conduce el hilo emotivo de forma fluida y congruente. Tanto las voces como la solista están amplificadas, lo que permite que el coro sobresalga en relación al ensamble instrumental, dicho aspecto permite apreciar una buena calidad en la proporción sonora y tímbrica en el ensamble en general. Destacan los contrastes dinámicos ejecutados correctamente y con unidad por parte del ensamble.

⁶² [Passion Music: Greater Love](#) Shaneeka Simon · Will Todd · St Martin's Voices · Will Todd Ensemble


⁶³ [Will Todd: Passion Music \(deutsche Erstaufführung am 7.April 2019 in der Johanneskirche Pirmasens\)](#)


6.3 Union Church of Hinsdale, dirige Stephen Edwards, 3 de abril de 2022⁶⁴

La interpretación del coro de la Union Church de Hinsdale sigue con bastante exactitud las indicaciones de la partitura en temas de tempo y articulación. En general, la afinación es consistente, aunque en algunas entradas o notas agudas se escucha inestabilidad, lo cual puede ser provocado por el número considerable de personas de tercera edad que integran la agrupación; otro detalle considerable es que hay una mayor cantidad de voces femeninas que masculinas, lo cual puede crear un desbalance sonoro. Hay ocasiones en que la sonoridad del ensamble instrumental sobrepasa al coro y es posible que sea debido a que el coro no está amplificado, solamente la voz solista; aunque el coro tiene una buena posición, quedando por encima de la altura en que están los instrumentos, el hecho de ser un número pequeño de integrantes no permite que puedan dominar al ensamble. Un aspecto sobresaliente es la claridad en la pronunciación del texto, tanto en del coro como de la solista.

6.4 Kyiv Symphony Orchestra and Chorus (KSOC), 29 de abril de 2024⁶⁵

Este concierto fue realizado en la Iglesia Central Evangélica Bautista “Casa del Gospel” dirige la señora Viktoriia Konchakovska, con participación de la solista *mezzo-soprano*, Diana Hurova (mezzo-soprano). A primera vista destacan algunas ventajas: la cantidad de cantantes aporta un sonido robusto; el ensamble integrado por cincuenta y un personas, de las cuales veintiséis pertenecen a las cuerdas de tenores y bajos; veinticinco a sopranos y contralto. Este aspecto es determinante ya que permite al coro una potencia y sonoridad que puede hacer un buen balance en relación al conjunto instrumental, sin estar amplificado; además de su

⁶⁴  Passion Music Concert By Will Todd | April 3, 2022 | Union Church of Hinsdale


⁶⁵  Greater Love by Will Todd Kyiv Symphony Orchestra and Choir (KSOC), 29 de abril de 2024

disposición en graderíos que lo colocan por encima del ensamble instrumental y con buena visibilidad de la persona que dirige.

La ejecución es de alto nivel, hay estabilidad en aspectos como el tempo, contrastes dinámicos, pronunciación, colocación de las voces, timbres, fraseo, afinación, ensamble; definitivamente una versión que se establece como buen referente para estudio; todo funciona correctamente en términos de la partitura, espacios en que el coro se parece conectarse a más profundidad con la música, en otras la conexión luce débil, incluso del conjunto instrumental. La solista siempre ofrece una interpretación con enlace profundo hacia el contexto musical y textual; misma situación que se observa con la pianista.

6.5 BVC con Unionville HS Chorale, Kennett High School Chamber Choir and Pequea Valley Chamber Choir. 15 de febrero 2024⁶⁶

El coro participante en este concierto, incluye alrededor de ciento veinticinco integrantes, que provienen de tres ensambles corales, con personas de distintas edades; desde adolescentes hasta de tercera edad; esto permite una mezcla de timbres y calidades vocales distinto a las audiciones anteriores, es brillante, más abierto, más natural, alejado de la técnica lírica. Por momentos muy cortos se pierde la unidad en la colocación de la vocal, sobre todo en las notas agudas. Al ser un coro más numeroso, colocado en graderíos que elevan su posición a mayor altura de los instrumentos y con amplificación; emite un sonido más robusto y relajado. El balance entre la voces y el ensamble coral permite que se aprecien todos los timbres, con un coro siempre presente. Un dato interesante es que el pianista que interpreta esta versión es Will Todd, compositor de la obra. Los tempos varían en relación a lo que marca la partitura, sin embargo hay siempre fluidez congruente con el sentido general de la obra. Los contraste dinámicos son claros,

⁶⁶  Passion Music by Will Todd BVC with Unionville HS Chorale, Kennett High School Chamber Choir and Pequea Valley Chamber Choir.

esto añade dramatismo al hilo conductor de la temática de la Pasión de Cristo. Todos los artistas en escena lucen conectados por la música. Momentos retadores en cuestiones rítmicas por variaciones métricas, se desarrollan con exactitud, por ejemplo el tercer movimiento titulado “*A New Commandment*”. En los últimos compases del cuarto movimiento se ejecutan ritardandos muy pronunciados y un puente interpretado por el piano que conecta con el quinto movimiento que se interpretará en latín. Otro aspecto sobresaliente es la interpretación de la solista, quien aporta una carga de emoción y profundidad en su canto que unido a la intervención de Will Todd en el piano, se convierte en el núcleo interpretativo de la obra. Sí se lamenta un par de veces que el sonido cambió cuando la solista estaba cantando como sucedió en el inicio del sexto movimiento titulado *The Seven Last Words*.

VII. Recomendaciones Interpretativas

El repertorio de literatura coral universal está influenciado por los sucesos que marcan el desarrollo histórico de los seres humanos; así pues, abordar música contemporánea como el repertorio coral al estilo jazz, requiere en primer lugar, un análisis de los elementos que la caracterizan y respaldarlos con el estudio metódico de la evolución del género, para comprenderlo mejor. Analizar el contexto en que cada pieza fue compuesta, ayudará a poseer un enfoque más claro sobre la situación histórica, social y musical que influyeron en la creación de cada uno de los elementos que la integran.

Se sugiere al director o directora, hacer una exploración profunda de las bases rítmicas de cada pieza o movimiento, ya que este elemento es la base sobre la que se construye la narrativa musical. Es necesario tener claridad en cuanto a los motivos rítmicos, cambios de métrica y encontrar estrategias apropiadas, de tal manera que sea fácil de asimilar con el coro. La base de la figuración rítmica del *swing* es importante en este tipo de repertorio, sobre todo porque a veces solo se anota la indicación que indica esta figuración como base de toda la pieza, pero las melodías están escritas con corcheas unidas, como es el caso de *Blue Skies*. En el caso de *Passion Music*, hay movimientos en los que los cambios de métrica pueden representar un verdadero reto durante el ensayo y estudio con el coro, así como en el momento de la ejecución en concierto, como lo es el caso de *A New Commandment*, *The Seven Last Words* y *My Love has died for Me*; por lo que es recomendable abordar con detenimiento tanto las métricas, subdivisiones, transiciones, hace énfasis en el gesto activo, marcándolo enérgicamente para que quede claro el momento del cambio de métrica y/o entradas importantes tanto del coro, como del ensamble instrumental.

Para interpretar toda la carga emocional que esta música contiene, se pueden aprovechar las dinámicas que la partitura sugiere, para provocar contrastes que transmitan la intensidad emocional, llevándola a sus extremos. Uno de los retos de este tipo de repertorio son los

constantes cambios de volúmen que algunas veces aparecen de manera contrastante y otras son graduales y apoyan la intención del texto.

El repertorio jazzístico implica entornos melódicos y armónicos muy particulares, toma tiempo familiarizarse con dicha sonoridad. Se recomienda ir realizando el montaje por secciones que contengan frases completas; asegurar las melodías independientes y luego trabajar en bloques de dos voces cuyo movimiento melódico sea similar para finalmente incorporar todos los registros. El acompañamiento del piano es de gran importancia para mantener la afinación y apoyar el desarrollo de las secuencias armónicas. También sería útil apoyar el estudio con audiciones de interpretaciones de alta calidad de cada una de las piezas, tanto para el director como para el coro. El uso de audios de estudio para cada uno de los registros, es una forma muy efectiva de aprovechar la tecnología y facilitar el aprendizaje de la música; la grabación de audios por parte de los coristas resulta ser una de las mejores formas para asegurarse que se está asimilando el repertorio y llegar a dominarlo.

Para facilitar el manejo de las tensiones generadas por intervalos muy cercanos, se recomienda ensamblar las voces con intervalos más consonantes y luego ir agregando las disonancias, ejecutando secciones no mayores a cuatro compases hasta llegar al final de la cadencia de dicha sección.

Se sugiere que para la presentación de conciertos de Passion Music, que incluyan el ensamble instrumental indicado por el compositor y si el coro está integrado por una cantidad menor a cien personas, se le apoye con amplificación; con el objetivo de que haya balance sonoro adecuado entre el coro y los instrumentos. El estilo vocal requerido en la voz solista requiere que ésta sea siempre amplificada, para facilitar la interpretación y que se puedan apreciar las inflexiones de voz, portamentos y melismas.

VIII. Conclusiones

A pesar de las condiciones inhumanas impuestas por la esclavitud, estos hechos facilitaron la interacción de diversas culturas en Estados Unidos, lo que dio origen a expresiones artísticas que, a través del tiempo, han trascendido el dolor y se han enriquecido, culminando en el nacimiento del jazz. Este género musical ha demostrado una gran versatilidad, extendiéndose por todo el mundo y absorbiendo elementos distintivos de cada cultura que lo adopta, como ritmos, timbres, texturas, y otros factores que lo mantienen en constante evolución. El jazz permite basarse en líneas melódicas conocidas y crear variaciones sobre ellas, fomentando la libertad creativa a través de la improvisación.

Passion Music, una obra de reciente creación, con apenas seis años desde su primera presentación, bajo la dirección de su compositor; ha sido interpretada por pocos coros en su totalidad, aunque ya ha llegado a distintos países. La obra incluye espacios para la improvisación, tanto para la solista como para los instrumentos, sin perder la atmósfera de recogimiento y reflexión propia del entorno sacro. A través de la narración de la pasión de Cristo desde la perspectiva del feligrés, los textos incluyen pasajes bíblicos, poemas de diferentes épocas, incluyendo escritos de una mujer, y versos del propio compositor, lo que aporta una innovación valiosa a la obra.

El repertorio de jazz coral es contemporáneo, lo que implica que sus elementos musicales se adaptan para potenciar la expresividad de los intérpretes. Se destacan aspectos como el uso de cuartas aumentadas en movimiento paralelo, la inclusión de temáticas humorísticas, y secciones donde las voces imitan instrumentos de percusión y viento. Las tensiones generadas por el uso de intervalos de segundas mayores y menores, junto con el uso de cromatismos, enriquecen la textura musical, como se evidencia en el final de Java Jive, que cierra con un tono dramático y brillante.

La investigación documental llevada a cabo para el marco teórico ha sido fundamental para comprender mejor los elementos históricos y sociales que influyeron en la evolución del jazz, lo que ha enriquecido el proceso de montaje con el coro y el ensamble instrumental. Este enfoque ha permitido una interpretación más informada de cada pieza.

El repertorio muestra la versatilidad del jazz para adaptarse a diversas necesidades expresivas, abarcando temas que van desde recetas culinarias hasta creencias religiosas. Sin embargo, cada obra requiere ajustarse al estilo único de su compositor, lo que demanda un enfoque interpretativo específico para cada caso.

Montar una obra con la participación de un ensamble instrumental conlleva sus retos. En esta ocasión, se ha logrado una colaboración efectiva con los músicos, mediante reuniones donde se revisó la instrumentación y se exploraron diversas ideas interpretativas. Este enfoque colaborativo ha enriquecido el trabajo y ha permitido transmitir la esencia de cada pieza de manera más auténtica.

IX. Bibliografía

Libros

- Alexander, Cecil F. 2014. *Hymns for Little Children (1908)*. Literary Licensing, LLC.
- Alwes, Chester L. 2015. *A History of Choral Western Music Vo. 1*. Vol. 1. 2 vols. Oxford University Press.
- Bankston, John. 2019. *The Life and Times of Duke Ellington*. eBooks2go Incorporated.
- Berlin, Edward. 2016. *Ragtime: A Musical and Cultural History*. Open Road Distribution.
- Bono, Julián R. 2023. *Jazz y todo lo demás*. Universidad Veracruzana.
- Breddy, Galvis. 2010. *La Influencia del Jazz en la Música Latinoamericana*, Informe.
- Cooke, Mervyn. 2000. *Jazz: 153 ilustraciones*. Destino.
- Cripps, Colin. 2001. *La Música Popular en el siglo XX*. Madrid, España: Editorial Akal, Ediciones.
- Forte, Allen. 1995. *The American popular ballad of the golden era, 1924-1950*. Princeton University Press.
- Franceschina, John. 2001. *Duke Ellington's Music for the Theatre*. McFarland, Incorporated, Publishers.
- Fuld, James J. 2000. *The book of world-famous music: classical, popular, and folk*. Fifth Edition. Dover Publications.
- Gelly, Dave. 2017. *50 conceptos cruciales del jazz: guía breve*. Editado por BLUME. Traducido por Remedios Diéguez Diéguez.
- Gioia, Ted. 2016. *El canon del jazz: Los 250 temas imprescindibles*. Traducido por Víctor V. Úbeda Fernández. Turner.
- Gioia, Ted. 2021. *The History of Jazz*. Oxford University Press.
- Gioia, Ted. 2021. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. Oxford University Press.
- Hammerstein, Oscar, and Mark E. Horowitz. 2022. *The Letters of Oscar Hammerstein II*. Editado por Mark E. Horowitz. Oxford University Press.

- Hischak, Thomas S. 2013. *The Jerome Kern Encyclopedia*. N.p.: Scarecrow Press, Incorporated.
- Hoffman, Mary A. 2020. *Scott Joplin: King of Ragtime*. Gareth Stevens Publishing Lllp.
- Holliday, Peter J. 2016. *American Arcadia: California and the Classical Tradition*. Oxford University Press.
- Johnson, Franklin. 2017. *The Stabat Mater Speciosa and the Stabat Mater Dolorosa (Classic Reprint)*. Fb&c Limited.
- Kirchner, Bill, ed. 2000. *The Oxford Companion to Jazz*. Oxford University Press.
- Lasser, Michael L. 2014. *America's Songs Two*. Routledge.
- Lochner, Jim. 2018. *The Music of Charlie Chaplin*. McFarland, Incorporated, Publishers.
- Moore, Shannon B. 2016. *Harlem Hellfighters*. ABDO Publishing Company.
- Paymer, Marvin E., and Don E. Post. 1999. *Sentimental Journey: Intimate Portraits of America's Great Popular Songs, 1920-1945*. Two Bytes Pub.
- Segarra-Saavedra, Jesús, Javier Herrero-Gutiérrez, and Tatiana Hidalgo-Marí. 2021. *De la universidad a la sociedad. Transferencia del conocimiento en el área de Comunicación*. Editado por Jesús Segarra-Saavedra, Javier Herrero-Gutiérrez, and Tatiana Hidalgo-Marí. Editorial Dykinson, S.L.
- Sloboda, John A. 2015. *La mente musical: La psicología cognitiva de la música*. Traducido por Beatriz Martín-Andrade and Amalia Casas. Antonio Machado Libros.
- Starr, Eric. 2010. *Manual para Tocar el Piano Rock y Blues: Fraseos Magistrales, Solos y Estilos de Blues, Desde Nueva Orleans a Nueva York*. Robinbook, Ediciones S.L.
- Susaeta Publishing. 2019. *Historia del jazz clásico*. Susaeta Ediciones, S.A.
- Tirro, Frank. 2024. *Historia del Jazz (30 Aniversario)*. Redbook Ediciones.
- Todd, Will. 2018. *Passion Music (Vocal Score)*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Young, William H., and Nancy K. Young. 2008. *Music of the World War II Era*. Bloomsbury Academic.

Zaid, Gabriel. 1991. *Ómnibus de poesía mexicana*. Editado por Gabriel Zaid. Siglo veintiuno.

Artículos y enlaces en línea

Aykhan.M.P., dir. 2021. *The History of Jazz. What is Jazz*. John.W ed. The Madoff. Canal de

Youtube.  THE HISTORY OF JAZZ. WHAT IS JAZZ? (Documentary) | The Madoff HD ...

Blackman, Rob. 2024. "Choral Jazz." Will Todd. <https://willtodd.co.uk/choral-jazz/>.

Bluechurch. "A (very brief) History of Jazz and Church." Accessed October 10, 2024.

<https://www.bluechurch.ch/research/history/a-history-of-jazz-and-church>.

"Bluegrass Student Union." n.d. Harmonize.com. Accessed October 10, 2024.

<http://www.harmonize.com/bsu/>.

Early, Gerald, and Ingrid Monson. 2019. "Why Jazz Still Matters." *Daedalus* 148 (Spring): 8.

<https://www.jstor.org/stable/48563004>.

Federation of American Scientists. 2005. *A HISTORY OF U.S. ARMY BANDS*, Planeamiento de Curso. D ed. Norfolk, Washington, DC: US Army Element, School of Music.

Gerald Early, and Ingrid Monson. 2019. "Why Jazz Still Matters." *Daedalus* 148, no. 2 (Spring).

<https://www.jstor.org/stable/48563004>.

Gerstin, Julian. 2004. "TANGLED ROOTS: KALENDA AND OTHER NEO-AFRICAN DANCES IN THE CIRCUM-CARIBBEAN." *NWIG: New West Indian Guide / Nieuwe West-Indische Gids* 78 (1/2): 37. <http://www.jstor.org/stable/41850294>.

La Biblia. 1960. Reina-Valera. <https://www.biblia.es/reina-valera-1960.php>.

Lane, Jeremy F. 2012. "Leaving the South: Frantz Fanon, Modern Jazz and the Rejection of Négritude." Editado por Martin Munro and Celia Britton. In *American Creoles: The Francophone Caribbean and the American South*. Liverpool University Press.

<https://www.jstor.org/stable/j.ctt5vj80.12>.

- “Longtime jazz educator Steve Zegree passes away at 61.” n.d. Western Michigan University. Accessed October 10, 2024. <https://wmich.edu/news/2015/03/22402>.
- Moline, Lara M. 2019. *Vocal Jazz in the Choral Classroom: A Pedagogical Study*, Dissertations. University of Northern Colorado ed. Colorado: <https://digscholarship.unco.edu/dissertations/576/>.
- Reyes, Vilma L. 2019. “Mezclas armoniosas.” National Museum of African American History and Culture. <https://nmaahc.si.edu/mezclas-armoniosas>.
- Skeldon, Ronald, Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid, and Scientific Council for Government. 2009. “14 Migration and Development: Contested Consequences” In *Doing Good or Doing Better: Development Policies in a Globalising World*, 20. Monique Kremer, Peter van Lieshout, Robert Went, Amsterdam University Press,. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46n0g6.18>.
- Smith, Joseph H. 1924. “Folk-Songs of the American Negro. Vol. 32. no. 2.” *The Sewanee Review*, Abril, 1924. <https://www.jstor.org/stable/27533754>.
- Todd, Will, and BVC with Unionville HS Chorale, Kennett High School Chamber Choir and Pequea Valley Chamber Choir. 2024. “Passion Music.” Youtube.  Passion Music by Will Todd
- Todd, Will, and Coro de Cámara Pirmasens del Instituto Immanuel-Kant. 2019. “Passion Music, Premiere en Alemania.” Youtube. <https://youtu.be/bxuewTU5NmU?si=nVBaA-FgChTxbeiB>.
- Todd, Will, and Union Church of Hindsdale. 2022. “Passion Music.” Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=OgzTipZuPFo&list=PL3niKVWkqy0CPdMGOAJ3_vpqiW89WSwEE&index=9
- Tood, Will, and Oxford University Press. 2019. “Passion Music.” Youtube. https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_I1PniL8qO_PlpkmkOVrmdh-0PfAGeAhaM&si=0MbGxX75WFEgPH7V

“What is barbershop music?” n.d. Barbershop Harmony Society. Accessed October 10, 2024.

<https://www.barbershop.org/music/about-our-music>.

Whiting, Jim. 2004. *The Life and Times of Irving Berlin*. Mitchell Lane Publishers.

Wiplinger, Jonathan O. 2017. “Bridging the Great Divides: Jazz at the Conservatory.” In *The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*, 24. University of Michigan Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1qv5n7m.9>.

Páginas web

Andersedenroth.com. Accessed October 10, 2024. <https://andersedenroth.com/>.

Hymnary.org. Accessed October 6, 2024. <https://hymnary.org/>.

Kirby Shaw - Home. Accessed October 10, 2024. <http://www.kirbyshaw.com>.

Paris Rutherford Music. Accessed October 11, 2024. <https://www.parisrutherford.com/>.

X. Anexos (Traducciones)

1 Passion Music

1.1 Greater Love

John 15:13

Greater love has no man,
no greater love than this,
than to lay down
his life for his friends.

1.2 We Believe

Mrs Cecil Frances Alexander (1818–95)

There is a green hill far away,
Without a city wall,
Where the dear Lord was crucified,
Who died to save us all.

We may not know, we cannot tell,
What pains he had to bear,
But we believe it was for us
He hung and suffered there.

He died to make us good,
That we might go at last to heaven,
Saved by his precious blood.

There was no other good enough
To pay the price of sin;
For only he could unlock the gate
Of heaven and let us in.

1 Música de la Pasión

1.1 Amor Tan Grande

Juan 15:13

Nadie tiene amor más grande,
no hay amor más grande que éste,
que dar
la vida por sus amigos.

1.2 Nosotros Creemos

Sra. Cecil Frances Alexander (1818–95)

Hay una colina verde a lo lejos,
sin murallas,
donde fue crucificado el amado Señor,
que murió para salvarnos a todos.

No podemos saber, no podemos decir,
Qué dolores tuvo que soportar,
pero creemos que fue por nosotros.
Él colgó y sufrió allí.

Él murió para hacernos buenos,
para que pudiéramos ir al fin al cielo,
salvados por su preciosa sangre.

No había otro bien lo suficientemente bueno
para pagar el precio del pecado;
pues sólo él podía abrir la puerta
del cielo y dejarnos entrar.

1.3 A New Commandment

John 13:34

I give you a new commandment:
That you love one another
as I have loved you.

1.4 Love Unknown

Samuel Crossman (1624–84)

My song is love unknown,
My saviour's love to me;
Love to the loveless shown,
That they might lovely be.

O who am I, that for my sake
My Lord should take frail flesh and die?

He came from his blest throne,
Salvation to bestow;
But men made strange,
And none the longed-for Christ would know.
But O, my friend, my friend indeed,
Who at my need his life did spend.

Sometimes they strew his way
And his sweet praises sing;
Resounding all the day
Hosannas to their King.
Then 'crucify!' is all their breath,
And for his death they thirst and cry.

Why, what hath my Lord done?
What makes this rage and spite?

He made the lame to run,
He gave the blind their sight.
Sweet injuries! Yet they at these
Themselves displease, and 'gainst him rise

1.3 Un Nuevo Mandamiento

Juan 13:34

Os doy un mandamiento nuevo:
que os améis unos a otros
como yo os he amado.

1.4 Amor Desconocido

Samuel Crossman (1624–84)

Mi canción es amor desconocido,
el amor de mi salvador por mí;
amor mostrado a los desamparados,
para que pudieran ser amados.

Oh, ¿quién soy yo, para que por mi causa
mi Señor tomara carne frágil y muriera?

Él descendió de su bendito trono,
para otorgar salvación;
pero los hombres lo hicieron extraño,
y nadie conocería al ansiado Cristo.
Pero, oh, mi amigo, mi amigo en verdad,
que en mi necesidad gastó su vida.

A veces esparcen su camino
y sus dulces alabanzas cantan;
resuenan todo el día
Hosanna a su Rey.
Luego, "¡crucifícadle!" con todas sus fuerzas,
y por su muerte tienen sed y lloran.

¿Qué ha hecho mi Señor?
¿Qué es lo que provoca esta ira y este
rencor?

Hizo que los cojos corrieran,
les dio la vista a los ciegos.
¡Dulces injurias! Sin embargo, ellos mismos
se desagradan por esto y se alzan contra él.

Here might I stay and sing,
 No story so divine;
 Never was love, dear King,
 Never was grief like thine.
 This is my friend, in whose sweet praise
 I all my days could gladly spend.

Aquí podría quedarme y cantar,
 No hay historia más divina;
 Nunca hubo amor, querido Rey,
 Nunca hubo dolor como el tuyo.
 Este es mi amigo, en cuya dulce alabanza
 podría pasar con gusto todos mis días.

1.5 Stabat Mater

13th-cent. Latin hymn,
 trans. Edward Caswall (1814–78)

Stabat Mater dolorosa
 Juxta crucem lacrimosa
 Dum pendebat Filius.
 Stabat Mater lacrimosa.

O quam tristis et afflicta
 Fuit illa benedicta
 Mater Unigeniti.
 Stabat Mater lacrimosa.

Quis non posset contristari
 Christi Matrem contemplari
 Dolentem cum Filio?
 Stabat Mater lacrimosa.

1.5 Stabat Mater

Himno en latín del siglo XIII
 Edward Caswall (1814–78)

La Madre se quedó triste
 Junto a la cruz llorosa
 Mientras el hijo estaba colgado
 La madre se quedó llorando.

¡Oh qué triste y afligido!
 ella fue bendecida
 Madre del unigénito.
 La madre se quedó llorando.

¿Quién no podría entristecerse?
 Contemplar a la Madre de Cristo
 ¿Afligido con el Hijo?
 La madre se quedó llorando.

1.6 The Seven Last Words from the Cross

Will Todd, quoting The Holy Bible

Before the thunder clap, before the sky went black,
Before the temple curtain was rent in two,

Before he breathed his last, before he bowed his head,
Listen to the words that my saviour said.

Before he gave his life, he spoke these words,
Spoke Seven Last Words from the cross.

And as he hung in shame between the worst of men,
As he felt the pain and felt the agony;
Before the earth heaved up and the moon went red,
Listen to the words that my saviour said.

Before he gave his life, he spoke these words,
Spoke Seven Last Words from the cross:

'Father, forgive them, for they know not what they do.'
'Today you will be with me in paradise.'

And as he hung there, he saw his mother's face,
Looked in her eyes and saw the love and grace.
A disciple stood at her side.
Listen to the words that my saviour cried:

'Behold your son, behold your mother.'
That's what he cried from the cross.

1.6 Las siete últimas palabras desde la cruz

Will Todd, citando la Santa Biblia

Antes del trueno, antes de que el cielo se volviera negro,
Antes de que el velo del templo se rasgara en dos

Antes de dar su último suspiro, antes de inclinar la cabeza,
Escuchen las palabras que dijo mi salvador.

Antes de dar su vida, pronunció estas palabras:
Habló Siete Últimas Palabras desde la cruz.

Y mientras colgaba avergonzado entre los peores hombres,
Mientras sentía el dolor y sentía la agonía;
Antes de que la tierra se levantara y la luna se volviera roja,
Escuchen las palabras que dijo mi salvador.

Antes de dar su vida, pronunció estas palabras:
Habló siete últimas palabras desde la cruz:

Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen.'
Hoy estarás conmigo en el paraíso.

Y mientras colgaba allí, vio el rostro de su madre,
La miré a los ojos y vi el amor y la gracia.

Un discípulo estaba a su lado.
Escuche las palabras que gritó mi salvador:

"He aquí tu hijo, he aquí tu madre".
Eso es lo que lloró desde la cruz.

He cried in agony, O how he cried to me,
He cried aloud as he hung on the tree.
He was bent in pain and he was close to
dead.

Listen to the words that my saviour said:

'My God, why have you forsaken me on the
cross?'

He said: 'I thirst.'

'It is finished.'

'Into your hands, Father, I commit my spirit.'

That's how he died on the cross.

Hear the precious words that my saviour
said,
Before the sky went black.

1.7 My Love has Died for Me

Will Todd

My Lord is gone away,
My Lord is gone away,
My Lord is gone away and I have no place to
go.

My friend is lost to me,
My friend is lost to me,
My friend is lost to me and I have no place to
go.

The fire that leapt so brightly
Burned into eternity,
Heaven taken from me.

My love has died for me,
My love has died for me,
My love has died for me. I have no place to
go.

Lloró de agonía, oh, como me lloró.

Lloró en voz alta mientras colgaba del árbol.
Estaba doblado por el dolor y estaba al borde
de la muerte.

Escuche las palabras que dijo mi salvador:

'Dios mío, ¿por qué me has abandonado en
la cruz?'

Él dijo: "Tengo sed".

'Está terminado.'

'En tus manos, Padre, encomiendo mi
espíritu.'

Así murió en la cruz.

Escucha las preciosas palabras que dijo mi
salvador,
Antes de que el cielo se volviera negro.

1.7 Mi amor ha muerto por mí

Will Todd

Mi señor se ha ido,
mi señor se ha ido,
Mi Señor se ha ido y no tengo adónde ir.

Mi amigo está perdido para mi,
mi amigo está perdido para mi,
Mi amigo está perdido para mí y no tengo
adónde ir.

El fuego que saltó tan brillantemente
Quemado en la eternidad,
El cielo me fue quitado.

Mi señor se ha ido,
mi señor se ha ido,
Mi Señor se ha ido y no tengo adónde ir.

1.8 Do not stand at my grave and weep

Mary Elizabeth Frye (1905–2004)

Do not stand at my grave and weep;
I am not there. I do not sleep.

I am a thousand winds that blow.
I am the diamond glints on snow.
I am the sunlight on ripened grain.
I am the gentle autumn rain.

When you awaken in the morning's hush,

I am the swift uplifting rush
Of quiet birds in circled flight.
I am the soft stars that shine at night.

Do not stand at my grave and cry;
I am not there. I did not die.
Do not stand at my grave and weep.

1.8 No te pares ante mi tumba y llores

Mary Elizabeth Frye (1905–2004)

No estés junto a mi tumba y llores;
No estoy allí. No duermo.

Soy mil vientos que soplan.
Soy el diamante que brilla en la nieve.
Soy la luz del sol sobre el grano maduro.
Soy la suave lluvia de otoño.

Cuando te despiertas en el silencio de la
mañana,

Soy la rápida y edificante carrera
De pájaros tranquilos en vuelo circular.
Soy las suaves estrellas que brillan en la
noche

No estés junto a mi tumba y llores;
No estoy allí. No morí.
No te quedes junto a mi tumba y llores.

1.9 Were you there?

American Spiritual text

Were you there when they crucified my Lord?

Sometimes it causes me to tremble, tremble;
Were you there when they crucified my Lord?

Were you there when they laid him in the
tomb?
Sometimes it causes me to tremble, tremble;
Were you there when they laid him in the
tomb?

Were you there when they nailed him to the
tree?
Sometimes it causes me to tremble, tremble;
Were you there when they nailed him to the
tree?

Were you there when he rose out of the
tomb?

We believe it was for us he rose from the
dead.
He died for us and he rose for us.
He died to save us.

(reprise from Movement 1)

Greater love has no man than this, no greater
love than this, than to lay down his life for his
friends.
There is no greater love than this.

¿Estabas allí cuando crucificaron a mi
Señor?

A veces me hace temblar, temblar;
¿Estabas allí cuando crucificaron a mi
Señor?

¿Estabas allí cuando lo pusieron en el
sepulcro?
A veces me hace temblar, temblar;
¿Estabas allí cuando lo pusieron en el
sepulcro?

¿Estabas ahí cuando lo clavaron al árbol?

A veces me hace temblar, temblar;
¿Estabas ahí cuando lo clavaron al árbol?

¿Estabas allí cuando resucitó de la tumba?

Creemos que fue por nosotros que resucitó
de entre los muertos.
Murió por nosotros y resucitó por nosotros.
Murió para salvarnos.

(repetición del Movimiento 1)

Nadie tiene mayor amor que este, no hay
mayor amor que este, que dar la vida por sus
amigos.
No hay amor más grande que este.

1.9 ¿Estuviste allí?

Texto espiritual americano

2 Repertorio Secular

2.1 Java Jive

Music by Ben Oakland
Lyric by Milton Drake
Arrangement by The Bluegrass Student
Union

I love coffee, I love tea
I love the java jive and it loves me,
Coffee and tea and the java and me
a cup, a cup, a cup, a cup, a cup (boy!)

I love java, sweet and hot
Whoops Missus Olson, Im a coffee pot
Shoot the pot and I'll pour me a shot
A cup, a cup, a cup, a cup, a cup

Doo slip me a slug from the wonderful mug

And I'll cut a rug till I'm snug in a jug

A sliced up onion and a raw one
Draw one
Waiter, waiter, percolator

I love coffee, I love tea
I love the java jive and it loves me
Coffee and tea and the java and me
a cup, a cup, a cup, a cup, a cup

Boston bean (soybean)
I said a little bitty green bean,
(cabbage and greens)
You know that I'm not keen
'bout a silly old bean
unless it is a coffee, coffee bean

2.1 Java Jive

Música de Ben Oakland
Letra de Milton Drake
Arreglo de la Unión de Estudiantes de
Bluegrass

Me encanta el café, me encanta el té.
Amo el java jive y me ama
Café y té y el java y yo
una taza, una taza, una taza, una taza, una
taza (¡muchacho!)

Me encanta el java, dulce y picante.
Vaya, señorita Olson, soy una cafetera.
Dispara a la olla y me serviré un trago
Una taza, una taza, una taza, una taza, una
taza

Du, deslízame una babosa de la maravillosa
taza.

Y cortaré una alfombra hasta que esté
cómodo en una jarra
Una cebolla cortada en rodajas y otra cruda
dibujar uno
Camarero, camarero, camarero

Me encanta el café, me encanta el té.
Amo el java jive y me ama
Café y té y el java y yo
una taza, una taza, una taza, una taza, una
taza

Frijol Boston (frijol de soja)
Dije un poco de judía verde.
(pollo y verduras)
Sabes que no tengo muchas ganas
sobre un viejo y tonto frijol
a menos que sea un café, un grano de café.

Oh I love java sweet and hot
 He likes it hot
 Missus Olson, I'm a coffee pot

Shoot me the pot and I'll pour me a shot
 A cup, a cup, a cup, a cup of java

Slip me a slug of the wonderful mug
 And I'll cut a rug till I'm snug in a jug

Drop a nickel in the pot joe

Takin it slow, taking it slow
 Waiter, waiter, percolator

I love coffee, I love tea
 I love the java jive and it loves me
 Coffee and tea and the java and me
 A cup, a cup, a cup, a cup, boy!

Oh, me encanta el java dulce y picante.
 le gusta caliente
 señorita Olson, soy una cafetera.

Dispárame la olla y me serviré un trago
 Una taza, una taza, una taza, una taza de
 java

Deslízame un trago de la maravillosa taza.
 Y cortaré una alfombra hasta que esté
 cómodo en una jarra

Deja caer una moneda de cinco centavos en
 la olla de Joe

Tomándolo con calma, tomándolo con calma
 Camarero, camarero, camarero

Me encanta el café, me encanta el té.
 Amo el java jive y me ama
 Café y té y el java y yo
 ¡Una taza, una taza, una taza, una taza,
 muchacho!

2.2 All the Things You Are

Music by Jerome Kern

Lyrics by Oscar Hammerstein II

Arrangement by Kirby Shaw

Oo, You are
The promised kiss of springtime,
that makes the lonely winter seem long

You are the breathless of evening,
trembles on the brink of a lovely song.

You are the angel glow that lights a star

the dearest things I know
are what you are

And some day
my happy arms will hold you,
and some day,
I'll know that moment divine,
when all the things you are,
are mine.

Some day, some day
some day,
I'll know that moment divine,
when all the things you are,
are mine.

2.2 Todas las cosas que eres

Música de Jerome Kern

Letra de Oscar Hammerstein II

Arreglo de Kirby Shaw

Oh, lo eres
El beso prometido de la primavera
Eso hace que el invierno solitario parezca
largo

Eres el aliento de la tarde,
tiembla al borde de una hermosa canción.

Eres el ángel que brilla y que enciende una
estrella.

las cosas más queridas que sé
eres lo que eres

Y algún día
mis brazos felices te abrazarán,
y algún día
Sabré ese momento divino
cuando todas las cosas que eres
son míos

Algún día, algún día
algún día
Sabré ese momento divino
cuando todas las cosas que eres
son míos

2.3 Blue Skies

Words and music by Irving Berlin
Arrangement by Steve Zegree

Blue skies
Smiling at me
Nothing but blue skies
Do I see

Bluebirds
Singing a song
Nothing but bluebirds
All day long

Never saw the sun shining so bright
Never saw things going so right
Noticing the days hurrying by
When you're in love, my how they fly

Blue days
All of them gone
Nothing but blue skies
From now on

2.4 Words

Music and Lyrics by Anders Edenroth

Talk (say it)
To talk (speak)
Talk, say it, mouth, voices to talk
(tongue, speak)
Talk, say it, chat, chat
Voices to talk, speak, chat, chat
verbal communication, mouth
Lips, say it, chat, chat
Talk, voices to talk,
oral intercourse

2.3 Cielos azules

Letra y música de Irving Berlin.
Arreglo de Steve Zegree

Cielos azules,
sonriéndome,
nada más que cielos azules
Veo

Pájaros azules,
cantando una canción
Nada más que pájaros azules
todo el día

Nunca vi el sol brillando tanto,
Nunca vi que las cosas fueran tan bien,
Notando los días corriendo,
Cuando estás enamorado, cómo vuelan

Días azules
todos ellos se han ido,
nada más que cielos azules
De aquí en adelante

2.4 Palabras

Música y letra de Anders Edenroth

Habla (dilo)
hablar
habla, dilo, boca, voces para hablar.
(lengua, hablar)
Habla, dilo, charla, charla
Voces para hablar, hablar, charlar, charlar
comunicación verbal, boca
Labios, dilo, charla, charla
Habla, voces para hablar,
conversaciones

Words

A letter and a letter on a string
Will hold forever humanity spellbound

Words

Possession of the beggar and the king
Everybody, everyday
You and I, we all can say

Words

Regarded as a complicated tool
Created by man, implicated by mankind

Words

Obsession of the genius and the fool
Everybody, everyday
Everywhere and every way

Oh Words!

Find them, you can use them
Say them, you can hear them
Write them, you can read them
Love them, fear them

Words

Transmitted as we're fitted from the start
Received by all and we're sentenced to a life
with

Words

Impression of the stupid and the smart
Everybody, everyday
You and I, we all can say

Words

Inside your head can come alive as they're
said
Softly, loudly, modestly or proudly

Words

Expression by the living and the dead
Everybody, everyday
Everywhere and every way

Palabras

Una letra y una letra en una cuerda.
Mantendrá por siempre hechizada a la
humanidad

Palabras

Posesión del mendigo y del rey.
Todos, todos los días
Tú y yo, todos podemos decir

Palabras

Considerada una herramienta complicada.
Creada por el hombre, implicada por la
humanidad.

Palabras

Obsesión del genio y del tonto
Todos, todos los días
En todas partes y en todos los sentidos

¡Oh palabras!

Encuéntralas, puedes usarlas
Dílas, puedes escucharlas.
Escríbelas, puedes leerlas.
Ámalas, temeles

Palabras

Transmitida como estamos diseñados desde
el principio.
Recibida por todos y estamos sentenciados a
una vida con

Palabras

Impresión de los estúpidos y los inteligentes.
Todos, todos los días
Tú y yo, todos podemos decir

Palabras

Dentro de tu cabeza puede cobrar vida como
se dice
En voz baja, en voz alta, con modestia o con
orgullo

Palabras

Expresión de los vivos y los muertos.
Todos, todos los días
En todas partes y en todos los sentidos

Oh words...

Find them, you can use them
 Say them, you can hear them
 Write them, you can read them
 Love them, fear them

Words

A letter and a letter on a string

Words

Possession of the beggar and the king

Words

Regarded as a complicated tool

Words

Obsession of the genius and the fool

Words

Transmitted as we're fitted from the start

Words

Impression of the stupid and the smart

Words

Inside your head can come alive as they're
 said

Words

Expression by the living and the dead

You talk and I talk, we talk and they talk

(Communication, communication)

Find them, use them

Say them, hear them

Write them, read them

Love them, fear them

Words (mouth, voices, speak)

A letter and a letter on a string

Oh palabras...

Encuétralas, puedes usarlas

Dilas, puedes escucharlas.

Escríbelas, puedes leerlas.

Ámalas, temeles

Palabras

Una letra y una letra en una cuerda.

Palabras

Posesión del mendigo y del rey.

Palabras

Considerada una herramienta complicada.

Palabras

Obsesión del genio y del tonto

Palabras

Transmitido como estamos equipados desde
 el principio.

Palabras

Impresión de los estúpidos y los inteligentes.

Palabras

Dentro de tu cabeza puede cobrar vida como
 se dice

Palabras

Expresión de los vivos y los muertos.

Tú hablas y yo hablo, nosotros hablamos y
 ellos hablan.

(Comunicación, comunicación)

Encuétralas, úsalas

Dilas, escúchalas

Escríbelas, léelas

Ámalas, temeles

Palabras (boca, voces, habla)

Una letra y una letra en una cuerda.

2.5 Chili con Carne

Music and lyrics by Anderes Edenroth

Take some ripe and fresh tomatoes,
put them in a bowl with oil.
add the onions, strong and tasty,
on the stove you let it boil.

Choose the finest meat you get from
cow or pig, it doesn't matter.
beans and jalopeno peppers,
necessary is to this.

But don't forget,
don't forget the Mexican spices,
the heart of the art of the cooking.

Oh no! Don't forget,
don't forget the Mexican spices,
without them,
you won't get the flavor of Mexican sunshine.

Chili con carne, aha!
let's make chili con carne, aha! That's good!

Eat your chili nice and slowly
to prevent a stomach ache,
crisp tortillas on your plate
will sound so nicely when they break.

When your mouth gets full of fire
you might need something to drink,
one or two or three or four or seven beers
will be enough.

But don't forget,
don't forget the Mexican spices,
the heart of the art of the cooking.
Don't forget, don't forget the Mexican spices,
without them you won't get the flavor of
sunshine.
Chili con carne aha!

2.5 Chile con Carne

Música y letra de Anders Edenroth.

Toma unos tomates maduros y frescos,
ponerlas en un bol con aceite.
agrega las cebollas, fuertes y sabrosas
en la estufa lo dejas hervir.

Elige la mejor carne que obtengas
vaca o cerdo, no importa.
frijoles y chiles jalapeños
es necesario para esto.

Pero no lo olvides
no te olvides de las especias mexicanas
el corazón del arte de cocinar.

¡Oh, no! no lo olvides
no te olvides de las especias mexicanas
sin ellas,
no obtendrás el sabor del sol mexicano.

Chili con carne, ajá!
hagamos chili con carne, ¡ajá! ¡Eso es
bueno!

Come tu chile bien y lentamente.
para prevenir el dolor de estómago
tortillas crujientes en tu plato
Sonarán muy bien cuando se rompan.

Cuando tu boca se llena de fuego
tal vez necesites algo de beber
una o dos o tres o cuatro o siete cervezas
será suficiente

Pero no lo olvides
no te olvides de las especias mexicanas
el corazón del arte de cocinar.
No lo olvides, no te olvides de las especias
mexicanas,
sin ellas no obtendrás el sabor del sol.
Chili con carne ¡ajá!

2.6 Autumn Leaves

Musica by Joseph Kosma
 Lyrics by Johnny Mercer
 Arrangement Leo Arnaud

The falling leaves drift by my window
 The autumn leaves of red and gold
 I think of you and summer gladness
 The sun-burned hands I used to hold

And the days grow dark,
 the sun is gone,
 and soon I'll hear old winter's song

Oh, I miss your most of all,
 my darling
 when autumn leaves start to fall

The falling leaves,
 drift by the window
 The summer leaves, of red and gold
 I think of you,
 And summer gladness
 Of sun-burned hands,
 I use to hold

And the days grow dark,
 the sun is gone,
 and soon I'll hear old winter's song

Oh, I miss your most of all,
 my darling
 when autumn leaves start to fall

2.6 Hojas de Otoño

Música de Joseph Kosma
 Letra de Johnny Mercer
 Arreglo Leo Arnaud

Las hojas que caen pasan por mi ventana
 Las hojas de otoño de rojo y oro.
 Pienso en ti y en la felicidad del verano.
 Las manos quemadas por el sol que solía
 sostener

Y los días se vuelven oscuros,
 el sol se ha ido
 y pronto escucharé la canción del viejo
 invierno

Oh, te extraño más que nada.
 mi amor
 cuando las hojas de otoño comienzan a caer

las hojas que caen
 flotar por la ventana
 Las hojas de verano, de rojo y oro.
 pienso en ti
 Y alegría de verano
 De manos quemadas por el sol
 Yo uso para sostener

Y los días se vuelven oscuros,
 el sol se ha ido
 y pronto escucharé la canción del viejo
 invierno

Oh, te extraño más que nada.
 mi amor
 cuando las hojas de otoño comienzan a caer

2.7 Bésame Mucho

Music and lyrics in spanish by Consuelo Velásquez

English lyrics by Sunny Skylar
Arrangement by Paris Rutherford

Bésame, bésame mucho,
Each time I bring you a kiss
I hear music divine
So bésame, bésame mucho
I love you forever
So say that you'll always be mine

Oh this joy is something new
My arms they're holding you
I never knew
This thrill before

Now who ever thought
I'd be holding you close to me
Whispering, "It's you I adore",

So dearest one
If you should leave me,
Then each little dream would take wing
And my life would be through.

Oh, so bésame
Bésame mucho,
Please love forever
make all my dreams come true

Quiero tenerte muy cerca,
Mirarme en tus ojos
Junto a mi,
Piensa que tal vez mañana
Ya estaré lejos,
Muy lejos de tí

So bésame, bésame mucho
I love you forever
So say that you'll always be mine

2.7 Bésame Mucho

Música y letra en español de Consuelo Velásquez.

Letra en inglés de Sunny Skylar
Arreglo de Paris Rutherford

Bésame, bésame mucho.
Cada vez que te traigo un beso,
escucho música divina
Así que bésame, bésame mucho
Te amare por siempre
Así, dirás que serás siempre mía

Oh esta alegría es algo nuevo,
mis brazos te están sosteniendo
Nunca antes, sentí algo así

Nadie alguna vez pensó
Que estaría abrazándote cerca de mí
Susurrando: "Es a ti a quien adoro",

Así que querida
Si deberías dejarme,
cada pequeño sueño tomaría vuelo
Y mi vida terminaría.

Oh, que bésame
Bésame mucho
Por favor ámame por siempre
haz realidad todos mis sueños

Quiero tenerte muy cerca,
Mirarme en tus ojos
Junto a mi,
Piensa que tal vez mañana
Ya estaré lejos,
Muy lejos de tí

Así que bésame, bésame mucho
Te amare por siempre
Así, dirás que serás siempre mía