



**Antología de la música presbiteriana de Alvin Schutmaat Evers, Eleazar Torreglosa y**

**Pompeyo Mosquera**

**Autor:**

**Andrés Zárate Durier**

**Trabajo de grado como prerrequisito para la obtención del grado de:**

**Maestro en Música**

**Asesor:**

**Lic. Rodrigo Flórez Castillo**

**Facultad de Ciencias Sociales Artes y Humanidades**

**Programa de Música**

**Barranquilla**

**2021**

**Antología de la música presbiteriana de Alvin Schutmaat Evers, Eleazar Torreglosa y**

**Pompeyo Mosquera**

**Autor:**

**Andrés Zárate Durier**

**Asesor:**

**Lic. Rodrigo Flórez Castillo**

**Facultad de Ciencias Sociales Artes y Humanidades**

**Programa de Música**

**Barranquilla**

**2021**

## **DEDICATORIA**

A Dios, a mi padre, Javier Enrique Zárate Pérez, a mi madre Ethel Mercedes Durier Benítez, a Isabel Gutiérrez Zárate, la primera persona que me dijo que estudiara música, a mis hermanos y hermanas que me apoyaron, a mis hijas, mis grandes amores y motores de mi vida, a mi sobrino mayor Gabriel Enrique Molano Zárate, que además de ser mi sobrino es mi parcerero, a ellos les dedico esta obra.

Dios les bendiga a todos.

## AGRADECIMIENTOS

Doy gracias al Dios de la Vida por dármele, y permitirme llegar a este momento, a Javier Enrique Zárate Pérez, mi padre, por darme con mi madre Ethel Mercedes Durier Benítez, la crianza que tuve, llena de experiencias y anécdotas agradables que me ayudaron a forjar carácter, a ella por introducirme en los caminos de la música, y a él por enseñarme a ver las cosas con mirada crítica y a no tragar entero, a mis maestros y maestras, entre ellos, Fanny Retamoso, Vera Cacés, Mariela Trujillo, Graciela de Rahib, en la etapa escolar, a mis profesores de la Universidad Reformada, como Diana Minerva Flores, Francisco Lequerica, Fanor Aguirre y Ricardo Arciniegas, entre otros, que me ayudaron mucho a tumbar paredillas que no me dejaban superarme, a Germán, Esteban, Enrique, Gabriel, Miriam y Liliana, mis hermanos, por amarme y protegerme, a Senaida Villamizar, madre de mis dos hermosas hijas Ana María y Daniela Andrea, por todas las formas como me ayudó a salir adelante, y a mis hijas, que fueron el motor para que yo tuviera las fuerzas para terminar este ciclo, a mis parceros de la U., Roberto Núñez y Germán Martínez, con los que tuve el privilegio de compartir momentos inolvidables, tanto dentro de la universidad como fuera de ellas, a mis amigos y hermanos Milcíades Púa, Adriano Portillo, Adelaida Jiménez y su esposo Milton Mejía, por su apoyo, por sus consejos, y por último a mi Comunidad Del Camino de la Iglesia Presbiteriana de Barranquilla.

Por todos y todas doy gracias a Dios por intervenir en mi vida, por hacer incidencia en ella, por ellos, por todos, con mucha humildad y mucho amor, es esta tesis.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	11
<b>1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b> .....	12
<b>2. JUSTIFICACIÓN:</b> .....	14
<b>3. OBJETIVOS</b> .....	16
<b>4. METODOLOGÍA</b> .....	17
<b>5. MARCO TEÓRICO</b> .....	19
5.1 EL PRESBITERIANISMO .....	19
5.4 GÉNEROS.....	29
5.5 CONCEPTOS TEÓRICOS MUSICALES: .....	34
5.6 RESEÑAS BIOGRÁFICAS .....	37
<b>6. RESULTADOS:</b> .....	40
6.1 ANÁLISIS ARMÓNICO MELÓDICO Y DESCRIPCIÓN Y COMENTARIOS LITERARIOS DEL TEMA “DIOS CUIDARÁ DE MÍ”:.....	40
6.2 ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y DESCRIPCIÓN COMENTARIOS LITERARIOS DEL TEMA “OH, PADRE MÍO” .....	49
6.3 ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y DESCRIPCIÓN Y COMENTARIOS LITERARIOS DE LA OBRA DEL MAESTRO ELEAZAR TORREGLOSA “VAMOS LUCHANDO” .....	58
6.4 TRANSCRIPCIONES DE OBRAS .....	61
6.4.1 ALVIN SCHUTMAAT EVERS: .....	61
6.4.2 POMPEYO MOSQUERA 6.4.2.1 “OH, PADRE MÍO” .....	67
6.4.3 ELEAZAR TORREGLOSA .....	70

<b>7. DISCUSIÓN:</b> .....	72
<b>8. CONCLUSIONES:</b> .....	75
<b>9. RECOMENDACIONES:</b> .....	76
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	77

## LISTADO DE FIGURAS

Figura 1: Figura No 1 Himno a la Reforma Protestante. Recuperado de <a href="http://es.wikipedia.org/wiki/Reforma_protestante_espanol.answers.yahoo.com/question/index?qid=20110912143746AAecuhm">es.wikipedia.org/wiki/Reforma protestante espanol.answers.yahoo.com/question/index?qid=20110912143746AAecuhm</a> .....	21
Figura 2: Himno Onward Christian Soldier de Arthure Seymour extraído de: <a href="https://www.google.com/search=univ&amp;tbm=isch&amp;q=partitura+de+onward+christian+soldiers&amp;sa=X&amp;ved=2ahUKEwjlpJ3V67HqAhUsh-AKHUu5BnMQsAR6BAgKEAE&amp;biw=1366&amp;bih=62">https://www.google.com/search=univ&amp;tbm=isch&amp;q=partitura+de+onward+christian+soldiers&amp;sa=X&amp;ved=2ahUKEwjlpJ3V67HqAhUsh-AKHUu5BnMQsAR6BAgKEAE&amp;biw=1366&amp;bih=62</a> .....	23
Figura 3: Transcripción del himno Nombre sobre todo nombre de M.A Baughen. Realizada por Andrés Zárate .....	27
Figura 4: Transcripción himno El Mensaje que hoy proclamamos realizada por Eleazar Torreglosa .....	28
Figura 5: Figura rítmica del Vallenato Molina Luna C. A. “El Rey Vallenato”. REDACCIÓN EL TIEMPO 07 de mayo 2014, 05:09 p. m. 30	30
Figura 6: Figura rítmica del Vals Valls Gorina Manuel, Diccionario de la Música Alianza Editorial 1985 .....	33
Figura 7: Foto Alvin Schutmaat .....	37
Figura 8: Foto Eleazar Torreglosa .....	39
Figura 9: Transcripción realizada por Andrés Zárate .....	41
Figura 10: Fragmento de figura 9. Análisis.....	43
Figura 11: Fragmentos de figura 9. Análisis .....	43
Figura 12: Fragmentos de figura 9. Análisis .....	44
Figura 13: Fragmentos de figura 9. Análisis .....	44
Figura 14: Fragmentos de figura 9. Análisis .....	45
Figura 15: Fragmentos de figura 9. Análisis .....	45
Figura 16: Fragmentos de figura 9. Análisis .....	46
Figura 17: Fragmentos de figura 9. Análisis .....	46
Figura 18: Fragmentos de figura 9. Análisis .....	46
Figura 19: Fragmentos de figura 9. Análisis .....	47
Figura 20: Fragmentos de figura 9. Análisis .....	47

Figura 21: Transcripción realizada por Andrés Zárate .....	50
Figura 22: Fragmentos de la figura 21. Análisis.....	52
Figura 23: Fragmentos de la figura 21. Análisis.....	53
Figura 24: Fragmentos de la figura 21. Análisis.....	53
Figura 25: Fragmentos de la figura 21. Análisis.....	54
Figura 26: Fragmentos de la figura 21. Análisis.....	54
Figura 27: Transcripción realizada por Eleazar Torreglosa.....	58
Figura 28: Fragmentos de figura 27. Análisis .....	60
Figura 29: Fragmentos de figura 27. Análisis .....	60
Figura 30: Fragmentos de figura 27. Análisis .....	61
Figura 31: Transcripción realizada por Andrés Zárate .....	63
Figura 32: Transcripción realizada por Andrés Zárate .....	64
Figura 33: Transcripción realizada por Andrés Zárate .....	68
Figura 34 Transcripción realizada por Andrés Zárate .....	69
Figura 35:Transcripción realizada por Eleazar Torreglosa .....	70
Figura 36: Transcripción realizada por Eleazar Torreglosa.....	71

## **RESUMEN**

Esta investigación está basada en recopilar documentos históricos que muestren a Maestros como Alvin Schutmaat Evers, Pompeyo Mosquera y Eleazar Torreglosa Peña, que marcaron diferencia en la historia de la música de la Iglesia Presbiteriana al renovar la música litúrgica con sus composiciones y arreglos musicales.

En este trabajo se hizo un recorrido histórico, desde el inicio de la Iglesia Presbiteriana en Colombia, hasta llegar a Alvin Schutmaat Evers, quien fue el que inició la renovación musical, Eleazar Torreglosa Peña en segundo lugar, y casi al mismo tiempo Pompeyo Mosquera Mosquera.

Sin embargo, el aporte musical de estos tres (3) Maestros cambió la mentalidad presbiteriana con la introducción de temas nuevos con ritmos colombianos, que enriquecieron la música litúrgica presbiteriana y reanimaron el sentido de espiritualidad en los creyentes.

Este trabajo muestra parte de la labor de los tres, que es digno de ser apoyado y reconocido.

## **ABSTRACT**

This research is based on collecting historical documents that show teachers how Alvin Schutmaat Evers, Pompeyo Mosquera and Eleazar Torreglosa Peña, marked difference in the history of the music of the Presbyterian Church to renew liturgical music with his compositions and musical arrangements.

In this work a historical tour, was made from the beginning of the Presbyterian Church in Colombia, reaching Alvin Schutmaat Evers, who started the musical renewal, Eleazar Torreglosa Peña second, and almost at the same time Pompeyo Mosquera Mosquera.

However, the musical contribution of these three (3) teachers changed the Presbyterian mentality with the introduction of new topics with Colombian rhythms, which enriched the Presbyterian liturgical music and resuscitated the sense of spirituality in the believers.

This work shows part of the work of the three, which deserves to be supported and recognized.

## INTRODUCCIÓN

La historia del cristianismo se basó desde el comienzo en la forma de interpretación teológica que se utilizó para introducir el evangelio en la mente de la humanidad, en la cual la verdad central fue la acción actuante y dinámica de Dios en el andar del humano a través de su vida, desde su surgimiento (Boff, 1967; Lohse, 1967).

El humano siempre quiso identificar al Creador con los elementos naturales que le rodearon, como símbolo de las manifestaciones de Dios o Diosa, como una forma de hacerse más cercano o cercana, más personal, más de confianza (Correa; 2005, pp. 202).

La música litúrgica fue desde el comienzo, una parte principal en el ejercicio del culto a las deidades, como una forma más agradable de oración. Se utilizó como una antifonía entre las partes del culto. Secularmente se utilizó el canto para contar historias o transmitir mensajes. En la canción sacra tuvo la misma función básica, ya no de comunicación entre dos humanos, sino entre el humano y el divino (Cabarcas,2012).

La insistencia que Dios tiene por comunicarse con su creación es constante a través del tiempo, aunque para ello haya usado diferentes medios. Por eso, en este trabajo se muestra cómo la forma de ese mensaje cambió, pero no el mensaje en sí, o la intención de la comunicación.

Espero, señor lector (a), que la lectura de este trabajo sea útil, como ha sido para mí su elaboración, y le abra los horizontes del espíritu y la mente como lo ha hecho conmigo.

El desarrollo de este trabajo ha aportado en el conocimiento y la conciencia del estudio de la música presbiteriana de los autores Alvin Schutmaat Evers, Eleazar Torreglosa Peña y Pompeyo Mosquera Mosquera, en la ciudad de Barranquilla.

## 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### ANTECEDENTES DEL PROBLEMA:

Cuando la IGLESIA PRESBITERIANA DE COLOMBIA nació, necesitó de varias herramientas de trabajo que le permitieran crecer, desarrollarse y madurar, como toda organización nueva, y en sus inicios, fue necesario explorar, mostrarse al mundo a su alrededor, crear relaciones, ser una institución religiosa, que desde sus comienzos estuvo consciente de su propósito en la historia humana, y en este caso, la de Barranquilla. Sin embargo, recibió la ayuda de las misiones de la Presbyterian Church of United States of America (P.C.U.S.A.). (Aizpuru,2006; Bucana,1995)

Desde el inicio, los seleccionados por la Iglesia Reformada de Europa, o por la Iglesia Presbiteriana de los Estados Unidos de Norteamérica para trabajar en Barranquilla, trajeron sus canciones ya escritas; y hasta sus músicos, que eran sus esposas, hijos y amigos; los cuales por su propia cultura ya sabían tocar un instrumento musical (piano), ( entrevista 1, anexos) con apoyo económico de sus iglesias de origen, enseñando a los barranquilleros a cantar sus “canciones religiosas” a las que llamaron Himnos, ya traducidos al español (Himnos de Fe y Alabanza, Himnos de la Vida Cristiana – ver anexos).

Debido a que la Iglesia Presbiteriana siempre luchó por conservar su espíritu reformador, adoptó himnos y canciones religiosas de diferentes tendencias y culturas, pero los músicos que se destacaron, lo hicieron con su propio esfuerzo.

A partir de estas reflexiones surge una pregunta que a la final se convierte en el tema de este proyecto: Si las Comunidades eclesiales Presbiterianas en Barranquilla son tan musicales, si la música y las canciones son parte esencial e irremplazables en sus liturgias, ¿Cómo fortalecer las relaciones y construir un documento de consulta, que muestre los compositores de la Iglesia Presbiteriana de Barranquilla, que recopile sus canciones y que apoye la conservación de ellas, que

resalte la importancia de la letra de las canciones, su armonía y su utilización en los diferentes momentos litúrgicos, como un corario o cancionero?

## 2. JUSTIFICACIÓN:

A través del desarrollo de la vida, el ser humano ha creado para la música clásica, la popular y en fin toda clase de música, ciertas herramientas jurídicas que ayudan a su protección.

También se sabe que en Colombia es un poco complicado el pago de licencias de derechos de autor de las obras musicales en SAYCO ACINPRO, y la mayoría de los autores musicales no cuentan con recursos económicos para solventar el registro de sus obras; sin embargo, lo realizan con gran sacrificio, pero con la esperanza que sus obras queden protegidas del plagio y la piratería. (ACINPRO, 2019; Ibarra, 2017)

Desde la llegada de la IGLESIA PRESBITERIANA a Colombia, con el señor Henry Barrington Pratt en 1789 (Ramírez, 1995) como precursor de los que trajeron dicha Iglesia al país, personas que eran extranjeras que no dominaban el español, sino el inglés, fueron los primeros misioneros reformados presbiterianos de origen estadounidense (Mora, 2002). Años más tarde se usaron himnarios traducidos al español, que han sido utilizados por muchos años. (Bucana, 1995)

Durante varias décadas la música presbiteriana se basó en esos himnos, los cuales fueron poco a poco enseñados por esos misioneros que iban llegando de manera sucesiva, enviados primero, por las misiones europeas, y después por las misiones reformadas de la Iglesia de los Estados Unidos.

Sin embargo, gracias a la incursión y esfuerzo de varios pastores colombianos que fueron a Estados Unidos y hablaron con la PRESBITERIAN CHURCH OF UNITED STATES OF AMERICA (P. C. U. S. A.), la institución consigue la nacionalización y la conformación de la IGLESIA PRESBITERIANA DE COLOMBIA. Con éste y otros pasos coyunturales e históricos en Latinoamérica se da lugar a un avance en la evolución de la música litúrgica presbiteriana, pasando por movimientos evangelísticos como EVANGELISMO A FONDO, COLOMBIA SERÁ PARA CRISTO y CRUZADA ESTUDIANTIL Y PROFESIONAL DE COLOMBIA, hasta llegar a

apreciar movimientos religioso-políticos como la Misa Peruana y la Misa Nicaragüense, Comunidades Eclesiales de Base (CEBs) entre otras. De estas últimas se hizo una selección, se tomaron varias de sus canciones en sus ritmos latinos y se adaptaron a nuestro culto por hallar cierta identificación con el pensamiento y mensaje teológico de estas canciones.

Surgieron entonces varios autores, algunos colombianos, que compusieron, arreglaron, adaptaron, tradujeron, etc., canciones que hablaban de mensajes cuyo eje era el actuar de Dios en la historia humana (cancionero “Celebremos Juntos” proyecto unido de Alfalit internacional, Asociación Cristiana de Jóvenes, Seminario Bíblico Latinoamericano, Centro Ecuménico de Formación Pastoral y Acción Social, Comisión Evangélica Latinoamericana de Educación Cristiana, Canciones de Fe y Compromiso por Alvin Schutmaat Evers, Cancionero CLAI).

En la Universidad Reformada se han realizado investigaciones de música, con mensaje positivo, constructivo, con melodías de alta calidad y buena escritura musical, donde se han dado a conocer lo importante que son sus aportes a la cultura caribe y a la música de Barranquilla. Alvin Schutmaat Evers, Eleazar Torreglosa y Pompeyo Mosquera, son tres íconos que han aportado en gran manera a la música de la Iglesia Presbiteriana, con ritmos de la región caribe, y que merecen un reconocimiento a su esfuerzo como Maestros Compositores, más aún si se trata de rescatar un valor tan importante como son nuestros aires y ritmos autóctonos.

### **3. OBJETIVOS**

#### **OBJETIVO GENERAL:**

Crear un documento de consulta que recopile los cantos religiosos de autores de la comunidad Presbiteriana de la ciudad de Barranquilla, usando como muestra dos (2) canciones de Alvin Schutmaat Evers, dos (2) canciones de Eleazar Torreglosa Peña y dos (2) canciones de Pompeyo Mosquera Mosquera.

#### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

- Analizar armónica y melódicamente los temas DIOS CUIDARÁ DE MÍ, VAMOS LUCHANDO, OH PADRE MÍO.
- Describir y comentar los elementos literarios presentes en los temas DIOS CUIDARÁ DE MÍ, VAMOS LUCHADO y OH PADRE MÍO.
- Discutir la importancia de la conservación de obras de los músicos Alvin Schutmaat Evers, Eleazar Torreglosa Peña y Pompeyo Mosquera Mosquera destacando su relevancia en la música de la Iglesia Presbiteriana como autores.

#### **4. METODOLOGÍA**

Este proyecto se desarrolló según los siguientes puntos:

##### **TIPO DE INVESTIGACIÓN:**

Descriptiva porque busca revelar el significado que tienen los fenómenos subjetivos, que son ajenos a un tratamiento estadístico, por lo que no se necesita presentar una hipótesis. (UNIVERSIDAD INTERNACIONAL “LA RIOJA” – Tema 5: Elección de la Metodología de la Investigación)

##### **PARADIGMA:**

La presente investigación se suscribe al Paradigma Cualitativo porque está centrado en el significado de las acciones humanas y la práctica social. Existe una participación comunicativa entre el investigador y los sujetos investigados. (Universidad Internacional “La Rioja” – Tema 5: Elección de la Metodología de la Investigación)

##### **PROCEDIMIENTOS:**

En la realización de este trabajo, el estudiante se dedicó a la recopilación de obras, de las que escogió “Dios cuidará de mí”, vals, “Vamos luchando”, bambuco, y “Oh Padre mío”, vallenato, tres ritmos que forman parte del folclor colombiano, por lo que le gustaron muchos los temas, realización de entrevistas de los autores James Schutmaat Lowens (en representación de su padre Alvin Schutmaat Evers Q. E. P. D.), Eleazar Torreglosa Peña y Pompeyo Mosquera Mosquera respectivamente, participantes, investigación de términos lingüísticos y musicales que se utilizan, transcripciones de las entrevistas a James Schutmaat, Eleazar Torreglosa Peña y Pompeyo Mosquera Mosquera, letra de las canciones de los dos (2) últimos y de Alvin Schutmaat Evers, partituras de las obras que aún son inéditas, como las del Maestro Pompeyo.

## FUENTES DE INFORMACIÓN

### Primarias:

Entrevistas a Alvin Schutmaat en su representado James Schutmaat, Eleazar Torreglosa y Pompeyo Mosquera, autores de las canciones “Dios cuidará de mí”, “Vamos luchando”, “Oh Padre mío” y de la música de cada una de ellas.

### Secundarias:

El ente investigador consultó amplio material bibliográfico de carácter teológico, musical, trabajos de investigación que mencionan características de algunos de los autores en mención, así como la opinión de expertos del tema.

## 5. MARCO TEÓRICO

### 5.1 EL PRESBITERIANISMO

Se define como historia, “narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados” (D.L.E.1992, pg.998).

También se define como: “Parte del discurso, en el que se refieren los hechos para esclarecer el asunto de que se trata.” (Diccionario Enciclopédico Conciso e Ilustrado de la Lengua Española.1995, pg. 748)

Teniendo en cuenta esta definición, es el parecer de este estudiante, que la historia cuenta cómo han ido pasando los acontecimientos y expone los sucesos históricos, escogiéndolos de entre todo lo que se recuerda, de pronto de forma no muy ordenada, para ir construyendo una historia, secuencia por secuencia, refiriéndose a los acontecimientos más importantes para él o los narradores de la historia. No siempre resulta una sola historia, pues como en el diario vivir, se pueden entrecruzar varias historias entre sí, simulando una gran melodía con contrapuntos y fugas, para converger en un gran final, como en el caso del Libro de Génesis en la Biblia y del Réquiem de Mozart. (Gama, 2009)

La historia ha formado parte de la humanidad desde sus inicios, (Mason, Santos. 1988) Esto afirma que para contar una historia se debe haber recogido con anterioridad una serie de testimonios, reseñas, registros, escritos con fuentes sólidas o confiables que corroboren lo que se está contando.

Para narrar una historia se puede hacer desde dos perspectivas diferentes que cuenten una misma historia, lo cual no significa que sea igual, que se repitan episodios, de exacta manera o incluso con iguales palabras como si fueran una copia la una de la otra (Pimentel, 1998). El hecho de narrarse desde perspectivas diferentes, ese sólo suceso, hacer que cada visión capte detalles diferentes del mismo cuadro, y hasta narren historias diferentes del mismo personaje, aunque los narradores hayan vivido en la misma época, el protagonista haya desarrollado la misma escena, y

hasta hayan compartido la compañía del protagonista o protagonistas de la historia. En la Biblia hay dos ejemplos (de pronto más) que corroboran lo que este estudiante dice:

- 1 – En los Libros de los Reyes se narra cómo fueron los reinados en Israel, bajo la óptica de un narrador o varios, pero con intención definida.
- 2 – En los Libro de Crónicas, se hace lo mismo, pero bajo otro punto de vista, y con otra intención.

Es la opinión del escribiente que en la historia de los países siempre hay dos perspectivas de los acontecimientos históricos. (Guitart, Ratner. 2010) En las noticias que se ven por televisión y se oyen por radio, siempre hay varios enfoques según las perspectivas de los narradores. En términos generales, el punto de vista desde el poder y desde el pueblo raso. Son dos enfoques de una misma historia que se deben tener en cuenta. Cuando en un juicio se va a juzgar las actuaciones de un acusado, es requisito indispensable, poseer varias versiones del mismo acontecimiento. Son puntos de vista, perspectivas, visiones de las cosas vistas, las cuales a su vez deben contar con puntos en común o coincidencias, para que sea creíble la historia. En teología y en política, además de los ámbitos legales, se estudian varias maneras de abordar un problema o situación: desde el balcón, desde la orilla del camino, y desde dentro del camino. Son ópticas diferentes.

Pero también se puede construir historia sin documentos escritos, como pasó con la humanidad antes que existiera la escritura, con la tradición oral, sin documentos ya que éstos no existían (Cabarcas, López, 2012) A esta afirmación, Cabarcas y López interpretan que la tradición oral con su evolución se fue llenando de símbolos gráficos y sonoros, que más tarde conducirían a la escritura. Éstas iniciaron con sonidos imitando a la naturaleza circundante, para irse transformando en las palabras que pronunciamos hoy.

Durante un período considerable de la historia del planeta Tierra, y del inicio de la humanidad, ésta no contaba con herramientas que le sirvieran para grabar sus aconteceres diarios, o perpetuar sus logros en su supervivencia ante especies más fuertes que ella. Solo después de

muchos años de intentos fallidos, que consiguió por medio de dibujos en los muros del sitio donde vivía, (los primeros grafitis) con los cuales conseguiría narrar una hazaña, una experiencia enriquecedora, que quedaría plasmada para la historia por venir y sería, a la final, una forma de comunicación con las otras comunidades humanas, y la cultura antropológica. (Correa, 2005)

Así como la Iglesia Presbiteriana nació como lo hizo, la Reforma también forma parte de unos eventos que marcan la historia del ser humano en su recorrido evolutivo por (a su vez) la historia del planeta en que vive, y al que se le ha puesto por nombre TIERRA. Tal cual, ha ocurrido con la música litúrgica que después de ser importada desde otra cultura y ser impuesta culturalmente, ahora gracias a los talentos de los Maestros músicos y otras personas simpatizantes de la música (valga la redundancia), causan un cambio en esta forma de alabar a Dios, y en la forma de pensar de los feligreses.



Figura 1: Figura No 1 Himno a la Reforma Protestante. Recuperado de [es.wikipedia.org/wiki/Reforma protestante espanol.answers.yahoo.com/question/index?qid=20110912143746AAecuuhm](http://es.wikipedia.org/wiki/Reforma_protestante_espanol.answers.yahoo.com/question/index?qid=20110912143746AAecuuhm)

La música presbiteriana, ha existido desde el siglo XVI con el Himno a la Reforma; como toda la música reformada y religiosa en general tiene un trasfondo teológico, que le da sentido a la letra de las canciones, transformándolas en mensajes que conforten, que inspiren o que sacudan las mentes e insten a una acción. (Sobrino. 1982) Esto quiere decir que como en la música popular, la que escuchamos en la radio, la que observamos en los videos en YouTube y Spotify Music, dicen algo que quieren que la gente que la escucha entienda, que dan un mensaje, y no solo eso, sino que se identifiquen con el mensaje, así mismo las canciones presbiterianas conllevan esa intensidad. Por medio de la música religiosa o litúrgica, se da un encuentro entre Dios y el humano, estableciendo un diálogo. (Salazar, 2018)

Entonces la música religiosa o litúrgica es en sí, una oración a Dios en unos casos, o una invitación al que la escucha y la canta. De esa forma habla Dios con el humano y viceversa. También hay canciones testimoniales, que cuentan una experiencia que el autor ha tenido, en la cual ha sentido la presencia de Dios, en medio de los acontecimientos, actuar en favor de la vida de él.

La música es por tanto un elemento importante e imprescindible en el acto litúrgico. Era esencial en la adoración a los dioses en tiempos inmemoriales, y desde ahí en todos los actos litúrgicos y adoraciones, cualquiera que sea la deidad, hasta hoy. Desde los inicios de la historia de la música con el Canto Llano y su transcurrir evolutivo hasta la actualidad, ha sido una herramienta significativa en la identificación de la evolución del pensamiento humano.

La música litúrgica presbiteriana evoluciona desde el Cantus Firmus con cantos gregorianos en la Edad Media, pasando a la armonía musical correspondiente a inicios del Renacimiento hasta la armonía moderna, en que se observa la forma Rondó, Ronda o Danza en círculo, en las canciones de hoy en día.

Según han enseñado en la academia, la voz fue el primer instrumento que tuvo el ser humano la cual descubrió (porque no tuvo que crearla), después de varios ensayos y de cometer varios errores. (Cabarcas, 2012).

## Onward, Christian Soldiers

Sabine Baring-Gould, 1864

Arthur Seymour Sullivan, 1871

J-113

1. On - ward, Christ-ian sol - diers, march-ing as to war, With the cross of  
 2. At the sign of tri - umph Sa - tan's host doth flee; On then, Christ-ian  
 3. Like a might-y ar - my moves the Church of God; Bro - thers, we are  
 4. On - ward then, ye peo - ple, join our hap - py throng, Blend with ours your

Je - sus go - ing on be - fore. Christ, the roy - al Mas - ter, leads a - gainst the  
 sol - diers, on to vic - to - ry! Hell's found - a - tions qui - ver at the shout of  
 tread - ing where the saints have trod. We are not di - vid - ed, all one bo - dy  
 voice - es in the tri - umph song. Glo - ry, laud and hon - or un - to Christ the

*Refrain*  
 foe; For - ward in - to bat - tle see His ban - ners go!  
 praise; Brot - hers, lift your voice - es, loud your an - thems raise. On - ward, Christ-ian  
 we, One in hope and doc - trine, one in char - i - ty.  
 King, This through count - less ag - es men and an - gels sing.

sol - diers, march-ing as to war, With the cross of Je-sus go-ing on be - fore.

Public Domain  
 Courtesy of the Cyber Hymnal™

Figura 2: Himno Onward Christian Soldier de Arthure Seymour extraído de:  
<https://www.google.com/search=univ&tbn=isch&q=partitura+de+onward+christian+soldiers&sa=X&ved=2ahUKEwjlpJ3V67HqAhUsh-AKHUu5BnMQsAR6BAgKEAE&biw=1366&bih=62>

Desde sus inicios el humano, relacionó todo lo que le rodeaba con algún ser superior creador de tal cosa. Es así que inicia su labor adoratriz, y por tanto se introducen las voces y

vocablos que tratan de expresar admiración a esas deidades. Esto lo hace con sonidos, algunos guturales que después se convertirán en canciones de las a los dioses, y sus manifestaciones.

Cuando dejó de ser solitario y comenzó a conformar comunidades en las que convivían varias familias juntas, hubo la necesidad de establecer un director o líder, que coordinara el movimiento del grupo (existía el nomadismo, que era permanecer en movimiento de un sitio a otro sin mantenerse mucho tiempo en un solo lugar); este humano primitivo empezó a descubrir cosas que fueron expandiendo su cerebro y modificando sus costumbres.

Entre las muchas herramientas que tuvo están los instrumentos musicales que en principio fueron para imitar sonidos de la naturaleza, como el viento, el trino de las aves, y otros más; fueron herramientas que usó para comunicarse además de los sonidos que pudo hacer con la voz. Estas herramientas también sirvieron para adorar a los dioses, para comunicarse entre clanes o tribus o familias o grupos étnicos que vinieron de otros sitios y no hablaban el mismo lenguaje o no entendían las mismas señas (Medina, 2010).

Guido D'Arezzo nacido en Toscana entre el 991y 992 fue el inventor del tetragrama: cuatro líneas paralelas horizontales y tres espacios entre ellas, que fueron la superficie donde se comenzó a escribir el idioma musical. Como Guido era sacerdote, le puso símbolos religiosos a los signos que escribió en ese tetragrama. Más tarde se le añade una línea más, y se convierte en pentagrama, que para los místicos también se demuestra en una estrella de cinco puntas y que se usa para actos de brujería, pero en nuestro caso son cinco líneas paralelas y cuatro espacios en los que se escriben notas musicales (Calderón-Garrido & de las Heras, 2017).

Así como en el idioma español y, en fin, en todos los idiomas existen unas reglas gramaticales, en la escritura musical también, aunque no sean tan estrictas. Claro está que en este comienzo del siglo XXI la modernidad, la tecnología donde predomina el inglés, se han ido perdiendo en el olvido algunas reglas gramaticales, con lo cual se ha dificultado la correcta

semántica a la hora de leer los mensajes recibidos, y con los correos electrónicos, las mayúsculas, las tildes, y otras herramientas de la gramática española.

En la música pasa igual, pues se quiere escribir una melodía como salga, sin tener en cuenta la gramática. Cuando el suscrito comenzó a escribir música, en una ocasión necesitaba un silencio de tres tiempos, y no tuvo ningún problema en colocar un silencio de blanca con puntillo. Más tarde aprendió que, aunque era válido lo que había escrito, era mejor colocar un silencio de blanca y uno de negra para demostrar que eran tres tiempos de pausa.

La gramática enseña a saber, no solo a escribir, sino cómo escribir. No es lo mismo decir: “vamos a ordeñar la baka” que decir “vamos a ordeñar la vaca” suena lo mismo, pero se lee diferente. Es igual con la música, y más si se trata de interpretar sonidos (Herrera, 2012).

Se puede decir que la música litúrgica presbiteriana ha evolucionado desde el Canto Gregoriano (“Castillo Fuerte”) hasta las canciones con ritmos nacionales, de acuerdo a la región y país en que la Iglesia Presbiteriana esté asentada. En el caso de Colombia, se cantan canciones litúrgicas con ritmos colombianos y latinoamericanos.

Pero no ha sido una transformación sencilla, en el sentido de fácil, todo lo contrario, ha sido un proceso lento, a veces tedioso, pues el apego a los viejos himnos, aunque ya traducidos al español siguen siendo canciones con ritmos extranjeros, símbolo de la cultura norteamericana, que, aunque al principio no tuvo sino buenas intenciones, después eso se convirtió en una forma de dominación ideológica. Es por eso que se despierta un espíritu de cambio, ayudado por una serie de factores.

Si bien la música importada de Europa y Norteamérica ha aportado en cultura musical, pues en su momento fue atractiva, comparada con los cantos gregorianos que se cantaban en las misas, en latín al principio y en español después, y esa bandera de guerra religiosa fue enarbolada durante muchos años, hasta la década de los setenta, además, aunque la Iglesia Presbiteriana ha mantenido

un espíritu conservacionista de sus tradiciones, no se resiste a los cambios, más de forma que de fondo, y trata de mantener vigente su lema: "Reformada siempre reformándose".

Sin embargo, aquí hay una muestra de cómo paulatinamente se ha ido cambiando la música litúrgica, producto de revisiones teológicas y temáticas a la hermenéutica de las letras de sus canciones cúllicas.

En la siguiente figura hay un ejemplo de cómo evoluciona el tema de lectura de las canciones litúrgicas. El vals "Nombre sobre todo nombre" es un tema que se interpreta tradicionalmente en los cultos de la iglesia reformada, aun así hoy en día también se cantan otro tipo de temas como "El mensaje que hoy proclamamos" el cual es un poco más actual. A continuación, se muestran las partituras de los dos temas mencionados:

# NOMBRE SOBRE TODO NOMBRE

Vals

M.A.Baughen

Nom bre so bre to do nom - bre es el nom bre de mi Cris - to; an te

10 tan glo rio so nom - bre to dos se pos tra rán. to das las fuer zas de os cu ri

20 dad, de to do el mun do la hu ma ni dad, to dos los cie los y su po tes tad, to do

30 se pos tra rá. Nues tros o jos le con tem - plan, nues tro co ra zón lea

40 do ra, nues tra len gua hoy pro cla ma: ¡Je su cris toes Se ñor!

Figura 3: Transcripción del himno Nombre sobre todo nombre de M.A Baughen. Realizada por Andrés Zárate

Hoy en día ya se cantan canciones como “El mensaje que hoy proclamamos” la cual se comparte a continuación.

**30. El mensaje que hoy proclamamos**

Eleazar Torreglosa, 1997 Eleazar Torreglosa, Colombia

1. El men - sa - je que hoy pro - cla - ma - mos,  
 1. Hear the mes - sage we now are pro - claim - ing  
 1. Le mes - sa - ge que, oui, nous pro - clam - ons,  
 1. Uns - re Bot - schaft, die wir heut ver - kün - den

es jus - ti - cia, es paz pa - ra el mun - do.  
 a - bout jus - tice and peace for cre - a - tion.  
 de jus - tice et de paix pour le mon - de,  
 das ist Frie - den und Recht für die Men - schen.

La fe, el a - mor,  
 With faith and with love  
 de foi, et d'a - mour:  
 Der Glau - be, und die Lie - be

1. la es - pe - ran - za de un mun - do me - jor.  
 and with hope we shall fight for the world.  
 c'est la voie vers un mon - de meil - leur.  
 und die Hoff - nung der bes - se - ren Welt.

2. la es - pe - ran - za de un mun - do me - jor.  
 and with hope we shall fight for the world.  
 c'est la voie vers un mon - de meil - leur.  
 und die Hoff - nung der bes - se - ren Welt.

Figura 4: Transcripción himno El Mensaje que hoy proclamamos realizada por Eleazar Torreglosa

## 5.2 EL PRESBITERIANISMO EN COLOMBIA:

En Colombia entró la Reforma Protestante por medio de las misiones originarias de Escocia, Francia, España y E.E.U.U., con la llegada de Henry Barrington Pratt en 1856, más tarde, con la iniciación de los servicios cúltricos el Domingo 3 de agosto de 1856 en la ciudad de Bogotá, y la conformación del primer Sínodo de la Iglesia Presbiteriana de Colombia, en 1936, en la ciudad de Medellín. (Suarez. 2021)

### 5.3 EL PRESBITERIANISMO EN BARRANQUILLA:

En Barranquilla fue el 2 de enero de 1890, en lo que hoy es la 1ª. Iglesia Presbiteriana de la ciudad (Iglesia Central), se inician servicios dominicales litúrgicos, escuela dominical y después semanal o diaria, con el misionero Adam Erwin, fundador también del Colegio Americano de Barranquilla (I. P.B/quilla, 2014, Acta #1, pag. 3)

### 5.4 GÉNEROS

#### 5.4.1 BAMBUCO:

A continuación, se comparten dos definiciones sobre el Bambuco, como un género tradicional de este país. [Quizá de Bambuco, Región africana] Baile popular en Colombia y en Esmeraldas, Ecuador. (Espasa, 1916 tomo 3, pg. 1356) Esta expresión artística de música y danza forman parte del folclor autóctono, especialmente por su gran dispersión, abarcando 13 departamentos de los andes colombianos, es considerado “El aire nacional”, tanto que ha llegado a ser reconocido entre los emblemas nacionales. (Buitrago, 2008)

**Bambuco**  
For drumset Células Rítmicas para Batería  
Cesar Ortiz

Ride + Cross stick

Ride + Open Snare (redoblante abierto)

Hihat

Escobillas / Brushes

Combinar cada patrón de cada compás  
Combine patterns each other

www.CesarOrtizMusic.com

Figura 5: Esquema rítmico del bambuco. <https://co.pinterest.com/pin/387520742915838930/visual-search/?x=16&y=15&w=530&h=486&cropSource=6>

#### 5.4.2 VALLENATO:

De acuerdo al “Rey Vallenato” Molina Luna, La música vallenata es un género musical autóctono de la Región Caribe de Colombia con su origen de la antigua provincia de Padilla; los ritmos o aires musicales del vallenato son el Merengue, la Puya, el Son, y Paseo (El Tiempo, 2017).



Figura 5: Figura rítmica del Vallenato Molina Luna C. A. “El Rey Vallenato”. REDACCIÓN EL TIEMPO 07 de mayo 2014, 05:09 p. m.

#### EL MERENGUE:

“Es el ritmo más sabroso, el que más se presta para bailar”, según Alberto Jamaica, rey profesional del Festival de la Leyenda (2005). Pero vale la pena aclarar en este punto que los más ortodoxos sostienen que el vallenato no se baila. Es conocido que cuando alguien se levantaba a bailar mientras Alejandro Durán interpretaba su música, el Rey se detenía, hasta que la pareja volviera a su lugar. No obstante, hay quienes afirman que, siempre y cuando se haga con respeto por el relato, debe aceptarse que la audiencia se emocione tanto que le den ganas de salir a bailar.

### LA PUYA:

Fue el primer aire definido. Los acordeoneros de la primera generación, que murieron en el siglo XIX interpretaron puyas, principalmente. Junto con el Merengue proviene de la región de Fonseca, en la Guajira. Musicalmente está hermanada con el Merengue porque ambos tienen un compás derivado de 6/8, pero la Puya, a diferencia tiene versos cortos, jocosos, referidos casi siempre a animales y su objeto es animar el ritmo (Ortega Valbuena, 2016)

### EL SON:

Si la Puya se distingue por ser el ritmo más rápido, el Son lo hace por ser el más lento. “El Son es como un cuento que narra nostalgias”, dice Chiche Maestre (Semana, 2017). Nació a orillas del río Magdalena en la región de El Paso, tierra de su más grande representante: Alejandro Durán.

Musicalmente está hermanado con el Paseo y se toca a 4/4. Para distinguirlo hay que prestarle mucha atención a los bajos, que se marcan tanto en el acordeón como en la caja, y al sonido de la guacharaca, que goza de protagonismo. Pero, además, tiene que estar en su punto: “Si se toca muy rápido, se daña, si se toca muy lento, también”, dice Alberto Jamaica (Semana, 2017).

### EL PASEO:

Es el más joven de todos los aires, pues mientras los anteriores datan de comienzos de siglo XX – e incluso más antiguos, como la Puya -, el Paseo cogió fuerza y se definió con claridad a partir de 1.930, porque antes se confundía con el son. Tafur y Samper Pizano señalan Zoila, señalan de José Antonio Serna, como el primer Paseo de la historia. El Paseo surgió en los alrededores de Valledupar, en Patillal, La Junta y Villanueva. Y, por supuesto, el patillalero por excelencia, Rafael Escalona fue su principal exponente. Este aire se popularizó con velocidad, de modo que actualmente es el que cuenta con más cantos (Semana, 2017).

El vallenato (el género más popular de la música colombiana) Constituye, además, una caracterización de este género, realizada a partir del análisis de su música y de la información contextual existente sobre ésta. (Enciclopedia Ilustrada en Lengua Española. *D. H. U.* 1967)

#### 5.4.3 VALS:

“Walzer, waltz, valse, vals. Del alemán ‘walsen’, dar vueltas; su misma etimología es su mejor carta de presentación. La danza de pareja por excelencia, la bandera y estandarte de tres cuartos, la única que ha resistido la prueba del tiempo y gozado del favor del público generación tras generación.” (González Martínez, 2014)

De su historia cuenta González Martínez: “Algunos autores, entre ellos Desrat, insigne profesor de danza del siglo XIX, han creído encontrar en la ‘volta’ danza de origen francés del siglo XII, el origen primitivo del vals.” Más adelante afirma que “la ‘volta’ tiene a la gallarda una danza italiana, como su directa precursora.” Aunque también tiene el vals raíces que provienen del folclor de Austria, el sur de Alemania, y las zonas cercanas a los Alpes. (González Martínez, 2014)

Música de ritmo ternario y baile por parejas que se mueven en sentido giratorio. (Diccionario de la Lengua Española). Baile cuyo origen se remonta al siglo XVIII, lento en sus inicios, escrito en compás  $\frac{3}{4}$ . Su nombre deriva de *walzen*, o sea, dar vueltas bailando. (Valls. 1985)

**Waltz**

VIENNESE WALTZ

MUSETTE WALTZ

SLOW WALTZ 1

SLOW WALTZ 2

FRENCH BOLERO

AMERICAN PASO DOBLE

MAZURKA

JAZZ WALTZ

LATIN WALTZ

VirtualDrumming.com

Figura 6: Figura rítmica del Vals Valls Gorina Manuel, Diccionario de la Música Alianza Editorial 1985

## 5.5 CONCEPTOS TEÓRICOS MUSICALES:

### 5.5.1 CANCIÓN INÉDITA:

La que no ha sido dada a la publicidad, especialmente por medio impreso. No se opone a esta calificación el que sea conocida de algunos, por lectura más o menos íntima. Aún no publicada una obra, el derecho del autor está reconocido, y protegida la reserva en que la mantiene. (Piñas. 2004)

Al respecto también se puede presentar la siguiente definición: “Se aplica al escrito que no ha sido editado o publicado. Que es desconocido.” (D. H. U. 1967)

### 5.5.2 TRANSCRIPCIÓN:

Sobre este concepto se puede decir que es la “representación gráfica de los sonidos mediante un sistema especial de signos” (Zurschmitten, 2011). Adicionalmente también se define como: “Acción y efecto de transcribir. Copiar. Escribir en una parte lo escrito en otra. Arreglar para un instrumento la música para otro” (Espasa, 1916 tomo 19, pg. 11482).

### 5.5.3 ARREGLO:

“En música ‘arreglo’ es lo que hace el arreglista. El arreglista escribe toda su obra en partituras musicales, y cada partitura le corresponde a un músico en particular. Es así como los instrumentistas, guiados por estas partituras, pueden acompañar al cantante quien interpreta la obra original” (López 2016).

También se conoce como: “Mejora o transformación de una composición musical, para su grabación o ejecución pública” (Espasa, 1916, tomo 2, pg. 976). Adicionalmente, puede ser definida como la “transformación de una obra musical para poder interpretarla con instrumentos o voces distintos a los originales o acompañamientos y efectos de una composición musical. Adaptación.” (López. 2016).

#### 5.5.4 ARMONÍA:

Sobre este concepto se puede decir que es la “disciplina musical que estudia las relaciones de los sonidos a través de los acordes. Desde los sencillos cantos eclesiásticos de la Edad Media hasta un simple acompañamiento de armónico ha sido uno de los cimientos del desarrollo de la música occidental” (Espasa, 1916, tomo 2, pg. 940; Copland. 1988). “Ciencia musical que trata de la formación y enlaces de los acordes” (Lárez.2009).

#### 5.5.5 MELODÍA:

En primer lugar, se define la melodía como:

[Del latín *melodía*] Sucesión de notas de diferente duración y altura, ordenada rítmicamente, cuyo resultado se percibe como una forma organizada dotada de un sentido musical. Se usa en oposición a Armonía, combinación de sonidos simultáneos diferentes pero acordes. Constituye un elemento esencial del lenguaje musical (Espada, 1916, tomo 13, pg. 7678).

En otro sentido, también puede ser definida como:

“Sucesión de sonidos ligados por relaciones de lógica musical y de expresión. Composición en que se desarrolla una idea musical con independencia de su acompañamiento. Parte de la teoría musical que se ocupa del tiempo con relación al canto, y de la elección y número de sonos con que han de formarse los períodos musicales.” (Font y Cantero .2008, Didáctica de la música, 2008, núm. 43, pág. 19-39.

Por último, se comparte otra definición en la cual se menciona que la melodía es una “noción muy general que se refiere, *grosso modo*, a todas las relaciones sonoras posibles en el orden de la sucesión” (Enciclopedia Salvat de la Música,1967, pg. 314)

#### 5.5.6 RITMO:

Sobre este concepto se dice que es:

[Del latín *rhythmus*] Proporción guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente. (Gran Enciclopedia Espasa, tomo17, pg. 10165). Uno de cuatro elementos esenciales en la música, que son la materia prima del compositor. Históricamente hablando en los comienzos de la música está el ritmo. (Copland. 1955)

Adicionalmente se puede decir que: una sucesión regular de sonidos idénticos no constituye un ritmo, pero es suficiente que los identifiquemos por grupos de 2, 3, 4, 5, 6 ó 7, para que aparezca “la calidad que su cantidad presentaba, es decir, la organización rítmica de su conjunto”. (Bergson. 1888. Enciclopedia de la Música, 1967; Salvat, tomo 4, pg. 123)

#### 5.5.7 CORAL:

Composición vocal a varias voces, de ritmo lento y solemne, ajustable a un texto de carácter religioso. Composición instrumental semejante a este canto. Conjunto de personas que conforman un coro, que interpretan al unísono o a varias voces una composición. (Pérez, Albeguer 2014)

Su sustantivo masculino es el nombre dado a los himnos protestantes en Alemania. Su historia se remonta a Lutero (1484-1546), quien lo consideraba como uno de los elementos importantes de la Reforma, por lo que ayudó y colaboró él mismo en una compilación de corales. (Salvat de la Música, Michel, Valls. 1967)

## 5.6 RESEÑAS BIOGRÁFICAS

### 5.6.1 ALVIN SCHUTMAAT EVERS:



Figura 7: Foto Alvin Schutmaat

Nacido en Holland, Michigan. Realizó estudios de Teología en el Seminario de McCormick, licenciatura en Literatura Española, y se graduó como doctor en Literatura en la Universidad de Edimburgo, Escocia.

En Suramérica realizó estudios de Etnomusicología, lo cual le sirvió para entender mejor los ritmos latinoamericanos (Testimonio obtenido por entrevista efectuada a su hijo, James Schutmaat – anexos).

### 5.6.2. POMPEYO MOSQUERA MOSQUERA:



Figura 9: Pompeyo Mosquera

Nacido en Istmina, Chocó, el 14 de diciembre de 1950. Estudió en Santiago de Cali, en el Instituto Bíblico de los Hermanos Menonitas, bachillerato teológico en el Seminario Bíblico de Medellín, talleres, cursos no formales, un curso como artesano constructor de guitarras con el señor Jorge Noguera, en Santiago de Cali. Es compositor empírico (Testimonio efectuado al Maestro Pompeyo en persona – anexos).

### 5.6.3 ELEAZAR TORREGLOSA PEÑA:



Figura 8: Foto Eleazar Torreglosa

Nacido en Las Claras, Antioquia, el 26 de noviembre de 1963. Aunque es nacido en Antioquia, es registrado en la ciudad de Montería, Córdoba. Realizó estudios en un principio en casa aprendiendo guitarra, a los siete (7) años. También realizó estudios de Teología en el Seminario Teológico de Barranquilla, adicionalmente hizo el bachillerato musical en ICEDEC, Argentina, Licenciatura en Educación Musical en la Universidad del Atlántico (Testimonio efectuado al Maestro Eleazar en persona – anexo).

## 6. RESULTADOS:

6.1 ANÁLISIS ARMÓNICO MELÓDICO Y DESCRIPCIÓN Y COMENTARIOS LITERARIOS DEL TEMA “DIOS CUIDARÁ DE MÍ”:

### Dios cuidará de mí

Vals

Alvin Schutmaat E.

Measures 1-10 of the piece. The music is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Measures 11-20. The melody continues with a mix of eighth and quarter notes. The bass line includes some chromatic movement and sustained chords.

Measures 21-30. The right hand has a more active melodic line with eighth notes. The left hand features a prominent chordal accompaniment.

Measures 31-40. The melody is characterized by a series of quarter and eighth notes. The bass line continues with a steady accompaniment.

Measures 41-50. The final section of the piece, showing the continuation of the melodic and harmonic themes.

Andrés Zárate D.



Figura 9: Transcripción realizada por Andrés Zárate

#### ANÁLISIS ARMÓNICO:

Canción con estilo Rondó cuyo ordenamiento armónico está conformado bajo la forma ESTRIBILLO, COPLA 1, COPLA 2, ESTRIBILLO, FINAL. Es una composición tonal que inicia en dominante, cambia a supertónica y finaliza en tónica. Su tiempo es de 3 sobre 4 (vals clásico). Melodía tonal con armadura en Fa mayor. Tiene ritmo de Vals clásico, que se escucha en la región andina.

La obra está compuesta con una forma armónica así: V, I, II, III, I, V, V, I, II, III, I, V. comienza con anacrusa en Do mayor, para pasar a Fa mayor, que es la tónica, efectuando una escala tonal, de I a III, para volver a I, armándose así la primera semifrase, que se repite exactamente, solo que esta vez termina en Do mayor agudo, realizando la frase entera de V a V.

La segunda frase se desarrolla así: I, II, III, I, VII, VI, VII, I, V, VI, VII. Esta frase va desde el compás 9 hasta el 16, donde también comienza la tercera frase. Como se puede observar, ésta comienza en tónica y finaliza en sensible.

La tercera frase inicia en el segundo sistema en el compás 16, es casi idéntica a la primera, como veremos: V, I, II, III, I, V, V, V, I, II, III, I, V., ella va desde el compás 16 hasta el 24.

La cuarta frase se desarrolla así: V, I, II, III, I, VII, VI, VI, VI, VII, I, V, VI, VII., que va desde el compás 24, hasta el 32.

En el compás 32 y a partir de ahí, los siguientes 4 compases conforman la primera semifrase de la segunda parte de la obra: VII, III, IV, V, III, VII, VII. La otra semifrase es: VII, III, IV, V, III, VI. Como puede verse esta frase comienza en sensible (VII) como trampolín para llegar a mediante (III), y culminar en supertónica (VI). Compás 40.

La segunda frase de la segunda parte es: V, IV, III, III, II, IV, III, III, II, I, VII, VII, VI, I, VII., Comenzando en dominante (Do mayor) y terminando en sensible (Mi mayor), compás 48. En ese mismo último compás, vuelve armonía inicial: V, I, II, III, I, V, V, I, II, III, I, V.

La frase final es: I, II, III, I, VII, VI, VI, VII, I, V, VI, VII, I., Para finalizar la pieza en Fa mayor (I).

## ANÁLISIS MELÓDICO:

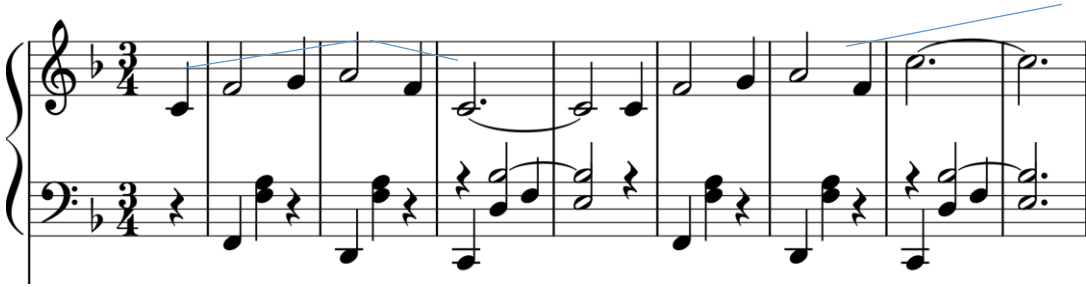


Figura 10: Fragmento de figura 9. Análisis

El inicio de la frase, comienza con dominante (C mayor), pero realmente la nota fuerte es la tonal (F mayor).

Empieza con una escala ascendente con cadencia hacia la medianta, de dominante a dominante.

En la primera parábola, de la primera semifrase, se inicia y finaliza en Do mayor grave, y en la segunda semifrase va de Do mayor grave a Do mayor agudo, usando la misma escala pentatónica.

En el acompañamiento tanto la primera parte como la segunda son casi idénticos; solo una diferencia de un puntillo equivalente a un tiempo.



Figura 11: Fragmentos de figura 9. Análisis



Figura 12: Fragmentos de figura 9. Análisis

La segunda frase melódica comienza en el compás 9, y termina en el 16. Es un complemento melódico para dar sentido completo a la idea melódica y textual. Comienza en tónica (F mayor) y termina en sensible (E mayor).

Como puede verse es una melodía muy cadenciosa con una composición sonora de notas sencillas. La línea roja es la terminación de la frase. El acompañamiento es variado de acuerdo al momento melódico.



Figura 13: Fragmentos de figura 9. Análisis

La tercera frase es la repetición de la primera, con su acompañamiento y todos los elementos melódicos que lo identifican, con pequeñas variaciones de fraseo, pero en esencia igual.

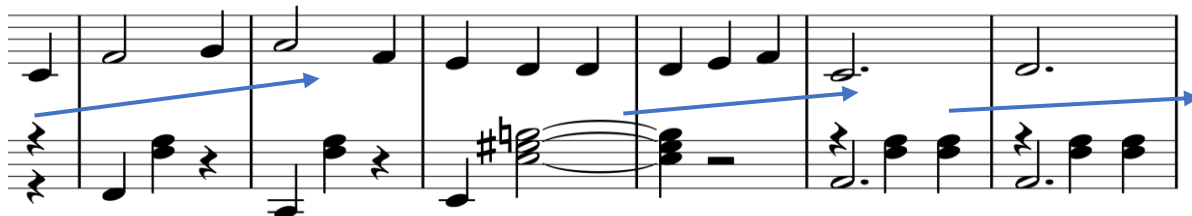


Figura 14: Fragmentos de figura 9. Análisis

La cuarta frase inicia como la segunda, con la escala pentatónica, pero cambia el fraseo, terminando en sensible. El acompañamiento sí permanece invariable, pese al cambio de fraseo, ya que no se afecta la métrica de la melodía.

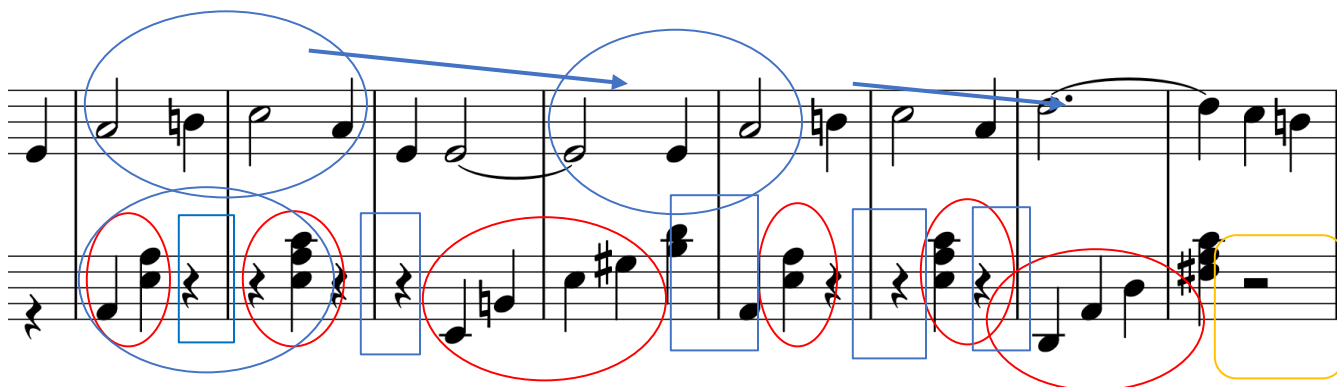


Figura 15: Fragmentos de figura 9. Análisis

La quinta frase melódica comienza con una variación de la melodía original ya no comenzando en dominante sino en mediente, utilizando la sensible como nota de paso para llegar allá, luego la subdominante para llegar a dominante. Así lo que se ve es que las notas fuertes son las blancas con excepción de unas cuantas negras.

El último compás es el enlace entre la quinta frase y la sexta.

41

Figura 16: Fragmentos de figura 9. Análisis

La sexta frase es la conclusión de la variación. Esta frase comienza en mediante (A) y concluye en sensible (E). después de haber alcanzado una cúspide o clímax en la frase anterior, en esta frase ocurre el desenlace, la conclusión de la variación, como preparación para la conclusión final de la canción.

Figura 17: Fragmentos de figura 9. Análisis

51

Figura 18: Fragmentos de figura 9. Análisis

La séptima frase es la retoma de la melodía original para la culminación final de la canción, y es fiel copia de la primera frase.



Figura 19: Fragmentos de figura 9. Análisis



Figura 20: Fragmentos de figura 9. Análisis

La octava y última frase sigue la melodía original hasta el compás 61; del 62 hasta el 64 ya es el fin y culminación de la canción, con acordes de tercera.

## DESCRIPCIÓN Y COMENTARIOS LITERARIOS:

1.

Dios cuidará de mí, Dios cuidará de ti,  
En la oscura noche Dios cuidará de mí.

2.

Dios cuida a los que sufren en la oscura prisión,  
Con hambre, sed y frío, pidiendo liberación.

3.

Dios cuida de sus hijos, los cuida con amor,  
Y los cuida con justicia, él escucha su clamor.

### **[Transcripción realizada por Andrés Zárate]**

Es el concepto de este estudiante, el autor de la canción basa su obra en el Salmo 23: 1-6, donde el salmista habla de su confianza en Dios, porque Él es su pastor y lo salva de las dificultades que se presenten en su caminar por la vida, incluyendo las dificultades a las que tanto el salmista como el compositor comparan con la oscuridad: ... “en la oscura noche.”, “...aunque ande en valles de sombra...” (Salmo 23:4)

Es una afirmación que a pesar de las dificultades y en medio de ellas, Dios está dispuesto a defender a los suyos, librándolos de la opresión y el miedo.

6.2 ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y DESCRIPCIÓN COMENTARIOS LITERARIOS  
DEL TEMA “OH, PADRE MÍO”

## Oh Padre mío

Paseo Vallenato

Pompeyo Mosquera M.

Intro F Bb F

6 B#7 F B#7 F Voz F

Es mi Je sús el li rio de los  
Pa drees to da mia la  
Oh Pa dre nues tro quees tás en los  
a do con tie ne tue

12 Bb F

va lles, la flor her mo sa del be llo Sa rón, le di goa  
ban za, por quea su hi jo nos dió con a mor. En él yo  
cie los, con tu pre sen ciaa le gras tu crea ción. Sa le tu  
sen cia, pues e res el Dios gran dein com pren sible. Na da sees

15 B#7

mial ma que nun ca se ca lle can tar lees la fuer za de mi co ra  
ten go to da mi con fian za mea da do su gra cia to tal sal va  
sol por to doel u ni ver so mos tran do tu glo ria, po der y va  
con de de tuom ni pre sen cia Se ñor de se ño res su bli mey te

18 1. F 2. F Bb

zón. A Dios el ción. Ca da ma ña na mi al maseins pi ra, pa ra de  
lor. Na da cre mi ble. Tu SantoEs pí ri tu lle na tu l gle sia, tu gran po

22 F B#7

cir le con vi va pa sión, Gra cias Se ñor que mehas da do la vi da hon rar tees  
der ha ce ma ra vi llas; F el hom bre sa be lo de tu gran de za pues tu pa

26 F Bb

siem pre mi go zo, Se ñor. Na da en mi vi da es más pla cen te ro que me di  
la bra ca da día más bri lla. Tu l gle sia San ta cual no via sea lis ta con es pe

30 tar en tu San ta Pa la bra, por e soan he lo ser siem pre tu  
ran zay con fer vien tees me ro, de acei te fres coes té siem pre pro

33 B37 F CORO B#7  
sier vo ha blar en tu nom bre con to da mi al ma. Oh Pa dre mí o que nun ca me  
vis taa ce le brar las bo das del San to Cor de ro.

37 F Bb  
fal te u na can ción con que pue daa la bar te. Oh Pa dre día con a mor de li  
Que ca da

41 B#7 F B#7 F F  
ran te en to ne la ban za, por siem pre te can te. Que ca da

Figura 21: Transcripción realizada por Andrés Zárate

#### ANÁLISIS ARMÓNICO:

“OH PADRE MÍO” es una melodía que está compuesta en ritmo de paseo vallenato, tiempo 4x4, estilo rondó, COPLA, ESTRIBILLO, COPLA, FIN. Melodía tonal en armadura de Fa mayor. Ritmo de folclor colombiano de la región caribe.

La obra cuenta con una introducción que permite a auditor contextualizarse en el eje tonal de la misma (Fa mayor) y se desarrolla durante ocho (8) compases de la siguiente manera: I (F), iv (Bb), I, IV6 (D/E), IV6, IV6, IV6 y finaliza la frase con un I.

Consecuentemente aparece el primer verso cuyo desarrollo armónico consta de la siguiente progresión: semifrase antecede compuesta de cuatro (4) compases así: I, I, ii, ii, I, y su Semifrase consecuente: I, V6, V6.

Posteriormente el coro se explyaya en los primeros cuatro (4) compases de la siguiente forma: IV, (Bb), I, IV, IV, I, V, V, como Semifrase antecedente y se desarrolla en V, IV, IV, IV, IV; ii6, en su consecuente la segunda Semifrase antecedente V, IV, V.

## ANÁLISIS MELÓDICO

The image displays a musical score with four staves. The top staff is labeled 'Voz' and shows a melodic line starting with a circled phrase. A green arrow points from the start of this phrase to the right. The second staff is marked '12' and shows a change in harmony to D minor (Dm), indicated by a 'b' and 'D' below the staff. A circled phrase is shown with a green arrow pointing to the right. The third staff is marked '13' and shows a circled phrase with a green arrow pointing to the right. The fourth staff is marked '18' and shows a circled phrase with a green arrow pointing to the right. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Figura 22: Fragmentos de la figura 21. Análisis

La primera frase melódica de “Oh Padre mío” comienza con un acorde en F mayor siendo la nota fuerte la mediana (A), llegando a la mitad de la frase con tónica (F), reiniciando la otra mitad con acorde en F, culminando la frase en tónica. En el compás 12 hay un acorde en D menor hacia la mitad de la frase, y así se conduce melódicamente la primera parte de la canción.

La melodía es muy lineal con intervalos de terceras y cuartas en forma de parábola en la primera semifrase, ya en la segunda semifrase hay una oscilación melódica y notas de paso que comienza en mediana (A) y termina en tónica (F).



Figura 23: Fragmentos de la figura 21. Análisis

La segunda frase melódica comienza con nota de paso desde mediante (A) hasta dominante (C). luego desciende desde superdominante (D) con cadencias hasta llegar a dominante; comienza la segunda parte mediante, en un transcurso melódico ondulante con bordaduras para terminar la frase en dominante.

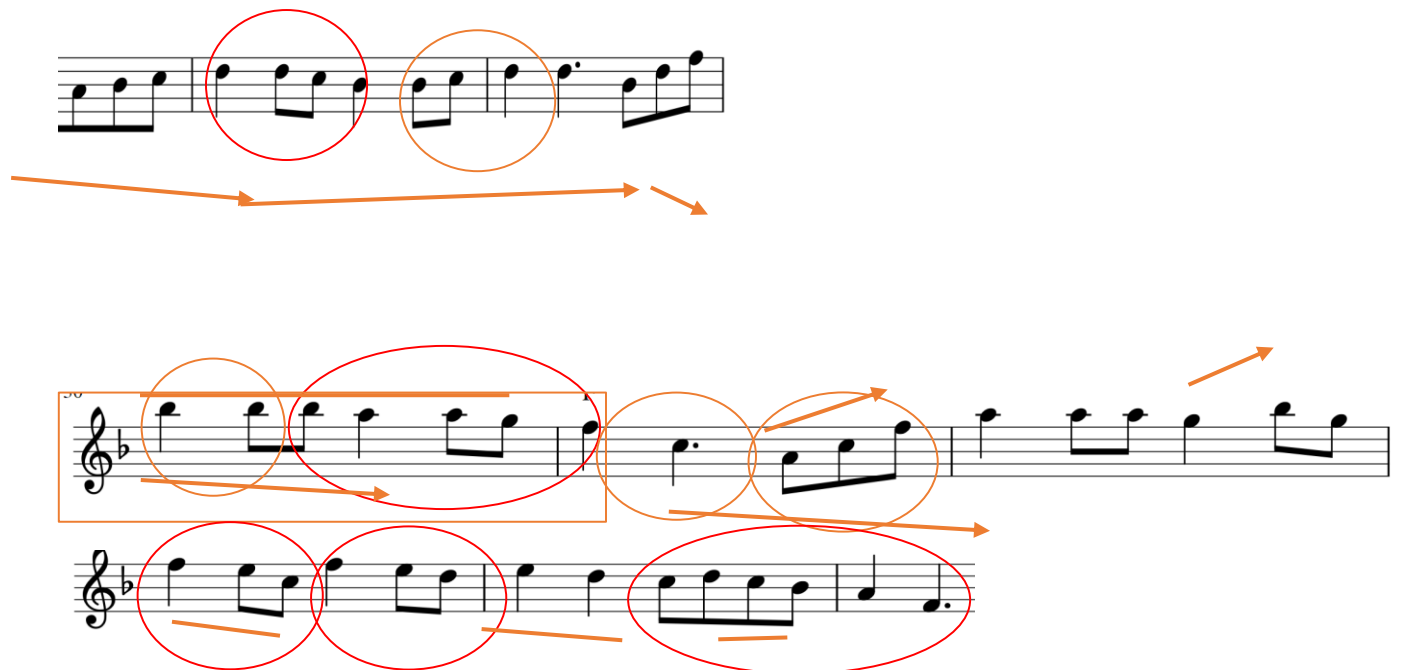


Figura 24: Fragmentos de la figura 21. Análisis

La tercera frase melódica comienza como la segunda, luego desde la medianta (A mayor) empieza un intervalo en terceras hasta llegar a la octava, sigue con melodía con apoyaturas y notas de paso para ir descendiendo hasta la tónica.

CORO

B#7

Oh Pa dre mí o que nun ca me

31

fal te u na can ción con que pue daa la bar te.

Figura 25: Fragmentos de la figura 21. Análisis

La cuarta frase melódica comienza con una bordadura que conduce la melodía hacia la nota más alta de la canción: E mayor, con dos (2) melodías alternantes, la primera, iniciada con una bordadura, y la segunda, con una nota de paso.

Bb

Oh Pa dre día con a mor de li

Que ca da

41

B#7

ran te en to nea la ban za, por siem pre te can te.

F

Figura 26: Fragmentos de la figura 21. Análisis

La quinta y última frase melódica comienza con la misma bordadura de la cuarta frase, y termina la melodía con las apoyaturas características del aire vallenato para otorgarle más expresividad a las letras.

La canción “Oh Padre mío” es una composición cuyo verso y música se apoyan el uno en el otro, dándole mucha fuerza a la canción. Entonces termina ésta siendo una canción muy “sentida” en términos artísticos, por su expresividad.

## DESCRIPCIÓN Y COMENTARIOS LITERARIOS:

### **OH, PADRE MÍO**

(Vallenato)

**Pompeyo Mosquera**

Es mi Jesús el lirio de los valles, la flor hermosa del bello Sharón  
Le digo a mi alma que nunca se calle cantarle es la fuerza de mi corazón.  
A Dios el Padre es toda mi alabanza, porque a su Hijo nos dio con amor  
En Él yo tengo toda mi confianza me ha dado su gracia total salvación.

Cada mañana mi alma se inspira, para decirle con viva pasión,  
Gracias Señor, que me has dado la vida, honrarte es siempre mi gozo, Señor.

Nada en mi vida es más placentero que meditar en tu Santa Palabra;  
Por eso anhelo ser siempre tu siervo, hablar en tu nombre con toda mi alma.

### CORO

Oh, Padre mío, que nunca me falte una canción con que pueda alabarte (Bis)  
Que cada día con amor delirante entone alabanzas, por siempre te cante (Bis)

Oh, Padre nuestro que estás en los cielos, con tu presencia alegras tu creación

Sale tu sol por todo es universo mostrando tu gloria poder y valor.  
Nada creado contiene tu esencia pues eres el Dios grande, incomprendible;  
Nada se esconde de tu omnipresencia señor de señores, sublime y temible.

Tu Santo Espíritu llena tu Iglesia, su gran poder hace maravillas;  
El hombre sabe lo de tu grandeza pues tu palabra cada día más brilla.

Tu Iglesia Santa cual novia se alista con esperanza y con ferviente esmero  
De aceite fresco esté siempre provista a celebrar las bodas del Santo Cordero.

**[Transcripción realizada por Andrés Zárate]**

Relectura que el maestro Mosquera le da a Cantares 2:1, con lo que quiere decir lo preciado que es Jesús para los cristianos, a los que se constituye, según Sn. Mateo 25 como el novio esperado por la Iglesia (la novia).

“A Dios el Padre es toda mi alabanza, Porque a su Hijo nos dio con amor En Él yo tengo toda mi confianza Me ha dado su gracia total salvación.” Se refiere a San Juan 3:16. El coro es una declaración de dedicar la vida al servicio a Dios. “Oh, Padre nuestro que estás en los cielos, Con tu presencia alegras tu creación. Sale tu sol por todo es universo Mostrando tu gloria poder y valor.” Salmos 19. Toda la segunda estrofa evoca a este salmo, ratificando la plenipotencia de Dios sobre los universos existentes. En la lucha constante entre el bien y el mal hay una fe dependiente de la protección de Dios como nuestro Padre y Salvador.

6.3 ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y DESCRIPCIÓN Y COMENTARIOS LITERARIOS DE LA OBRA DEL MAESTRO ELEAZAR TORREGLOSA “VAMOS LUCHANDO”

## Vamos Luchando

(Bambuco)

Eleazar Torreglosa  
Colombia

**Animado**

Va-mos a-ri-ba, va-mos lu-chan-do con va-lor y con fe, ca-mi-na-re-mos  
 siem-pre a-de-lan-te de la ma-no de Dios. To-dos u-ni-dos se-re-mos  
 la voz de la cre-a-ción, de los que a-man la vi-da, u-na se-mi-lla de\_a-  
 mor. Cla-mor de\_a-que-llos que su-fren cár-cel, tor-tu-ra\_y do-lor  
 y de los ni-ños que llo-ran ma-dre, pa-dre\_y pro-tec-ción.

**Estrillo**  
 //Vamos arriba, vamos luchando  
 con valor y con fe,  
 caminaremos siempre adelante  
 de la mano de Dios.//

1. Todos unidos seremos  
 la voz de la creación,  
 de los que aman la vida,  
 una semilla de amor.  
 Clamor de aquellos que sufren  
 cárcel, tortura y dolor  
 y de los niños que lloran  
 madre, padre y protección.

2. Dios no está arriba en los cielos,  
 nos acompaña su amor.  
 Y por su gracia sabemos  
 que a nuestro lado estará.  
 Camina al lado del pobre,  
 comparte nuestro dolor.  
 Él es el Reino de Vida  
 que ya empezó a germinar.

**Estrillo**

Red Crearte - CC BY - NC - SA2.5AR

Figura 27: Transcripción realizada por Eleazar Torreglosa

## ANÁLISIS ARMÓNICO:

Esta canción está compuesta en ritmo 6/8, bambuco, estilo Rondó, ESTRIBILLO, COPLA, ESTRIBILLO, FIN. Armadura en Sol mayor, empezando en subdominante y terminando en tónica. Composición tonal. Ritmo clásico del folclor colombiano de la región andina.

La obra no cuenta con introducción, pero define desde el principio el fraseo con su ritmo típico de bambuco colombiano, con lo cual el auditorio entra desde el principio de lleno en la música y letra de la obra. Está compuesta musicalmente por tres frases completas. Todos son tonos mayores, sin alteraciones.

La obra comienza a tiempo y su composición armónica de la primera frase es: IV (C), III (B), II (A), I (G), II (A), III (B), IV (C), III (B), II (A), I (G), VII (F), I (G).

La posición de las notas es progresiva, de aguda a grave de forma escalada. En la obra las notas son silábicas, monotónicas, y solo al final de las semifrases ocurre una variación temática. Al principio transcurre en su tonalidad armónica mas no resuelve, lo que sí hace al final de la frase al decidirse por la tónica (G mayor). La segunda frase está conformada armónicamente: I, III, II, I, II, III, IV, III, II, I, VII, I.

Como se puede notar, la frase comienza en tónica y culmina en tónica. La armonía es un poco más variada, hay repeticiones de compases por las características del tema, ej.:

- Compás 1 se repite en el 5. Compás 2 en el 6; solo cambia el final de la semifrase.
- En la frase 2 repite el compás 9 con 11 y 10 con 12

Así hasta el final de la canción. La tercera frase está conformada armónicamente: VI, I, VII, VI, V, I, VII, VI, VII I, VII, VII, VI, V, I, VII, VI, VII, I. Existe una secuencia de tonos que nos recuerda el origen de este tipo de ritmos bailables.

## ANÁLISIS MELÓDICO:



Figura 28: Fragmentos de figura 27. Análisis

Análisis de la primera frase: La frase corresponde a la melodía del estribillo, y comienza en Subdominante (cuarta justa) en el primer compás, en el segundo compás pasa a mediente; en el tercer compás varía con apoyatura incluida y termina en mediente. Esta secuencia se repite en compás quinto y sexto (flecha verde), solo varía al final en el compás tercero y cuarto, en las últimas tres notas con la misma apoyatura.

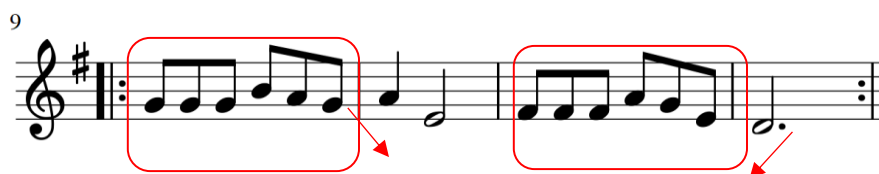


Figura 29: Fragmentos de figura 27. Análisis

Segunda frase: La frase es la iniciación de la estrofa, e inicia en tónica (G mayor) luego le siguen mediente, supertónica, tónica, supertónica, superdominante, sensible, supertónica, tónica, superdominante y dominante. Esta secuencia melódica se repite exactamente, y solo varía en una posición. Si observamos bien la primera parte de la frase comienza en Sol mayor, Sí mayor, La mayor, Sol mayor, y la parte diferente que es La mayor y Mí mayor. En la segunda parte comienza en Fa mayor, La mayor, Sol mayor, Mí mayor y termina en Re mayor. Baja una nota

toda la secuencia, y el Re mayor que es la parte diferente cierra la frase.



Figura 30: Fragmentos de figura 27. Análisis

Tercera frase: Si en la frase anterior baja una nota aquí sube de Mí mayor a Fa mayor. La parte distinta es G, F, E, D, G, y del otro lado, F, E, F, G. Es una melodía muy simple, fácil al oído y por lo tanto fácil de aprender. Lo que se requiere en el ambiente donde se ha de difundir la canción.

#### DESCRIPCIÓN Y COMENTARIOS LITERARIOS:

La lucha por la Justicia y el bien es una de las banderas de los cristianos. La construcción del Reino de Dios se realiza en conjunto, como construir una casa o un edificio. Así como los constructores de cualquier obra confían en los materiales, los diseños y las personas que están con ellos ayudando a edificar, así los cristianos confían en Dios para lograr la construcción del Reino de Dios en la tierra. (Isaías 40:31, Mateo 6:33)

#### 6.4 TRANSCRIPCIONES DE OBRAS

##### 6.4.1 ALVIN SCHUTMAAT EVERS:

##### 6.4.1.1 “DIOS CUIDARÁ DE MÍ”

# Dios cuidará de mí

Alvin Schutmaat

Vals

Alvin Schutmaat

$\text{♩} = 90$

Dios cui da rá de mí, Dios cui da rá de ti;

The first system of the musical score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a series of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piano accompaniment starts with a whole rest, followed by a series of quarter notes: G3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3. The lyrics are: "Dios cui da rá de mí, Dios cui da rá de ti;"

9 en laos cu ra no che Dios cui da rá de mí. Dios cui daa

The second system begins at measure 9. The vocal line continues with quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piano accompaniment features a series of chords and single notes. The lyrics are: "en laos cu ra no che Dios cui da rá de mí. Dios cui daa"

18 los que su fren en laos cu ra pri sión, con ham bre, sed y

The third system begins at measure 18. The vocal line continues with quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piano accompaniment continues with chords and single notes. The lyrics are: "los que su fren en laos cu ra pri sión, con ham bre, sed y"

27 fri o pi diendo li be ra ción. Dios cui da de sus ni ños

The fourth system begins at measure 27. The vocal line continues with quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piano accompaniment continues with chords and single notes. The lyrics are: "fri o pi diendo li be ra ción. Dios cui da de sus ni ños"

36 los cui da con a mor, y los cui da con jus ti cia, él es

The fifth system begins at measure 36. The vocal line continues with quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piano accompaniment continues with chords and single notes. The lyrics are: "los cui da con a mor, y los cui da con jus ti cia, él es"

45

cu cha cla for. Dios cui da rá de mí, Dios cui da

54

rá de ti; en laos cu ra no che Dios cui da rá

63

mí.

Figura 31: Transcripción realizada por Andrés Zárate

6.4.1.2 “EL MONTE Y EL RÍO”

## El monte y el río

Pablo Neruda

Pasillo

Alvin Schutmaat

En mi pa tria hay un mon te en mi pa tria hay un rí o ven con  
mi go ven con mi go La no che al mon te su be el  
ham bre ba ja al rí o ven con mi go ven con mi go.  
¿Quié nes son los que su fren ? No sé, pe ro son mí os , no sé, pe ro  
me lla man y me di cen: su fri mos

Andrés Zárate D.

Figura 32: Transcripción realizada por Andrés Zárate

## EL MONTE Y EL RÍO

1.

En mi patria hay un monte, en mi patria hay un río.

Ven conmigo, ven conmigo.

La noche al monte sube, el hambre baja al río,

Ven conmigo, ven conmigo.

¿Quiénes son los que sufren? No sé, pero son míos,

No sé, pero me llaman, y me dicen: Sufrimos.

2.

Y me dicen, y me dicen: tu pueblo desdichado

Te espera, te espera... con hambre y con dolores,

No quiere luchar solo, no quiere luchar solo;

Con hambre y con dolores, no quiere luchar solo;

Te está esperando, esperando, amigo.

3.

Y será dura la lucha, y será dura la vida,

Pero tú vendrás conmigo.

La noche al monte sube, el hambre baja al río.

Ven conmigo, ven conmigo.

¿Quiénes son los que sufren? No sé, pero son míos,

No sé, pero me llaman, te esperamos, amigo.

**Transcripción realizada por Andrés Zárate**

## Oh Padre mío

Paseo Vallenato

Pompeyo Mosquera M.

Intro

6

Es mi Je sú s el li rio de los  
Pa drees to da mia la  
Oh Pa dre nues tro quees tás en los  
a do con tie ne tue

12

va lles, la flor her mo sa del be llo Sa rón, le dí goa  
ban za, por quea su hi jo nos dió con a mor. En él yo  
cie los, con tu pre sen ciaa le gras tu crea ción. Sa le tu  
sen cia, pues e res el Dios gran dein com pren sible. Na da sees

15

mial ma que nun ca se ca lle can tar lees la fuer za de mi co ra  
ten go to da mi con fian za mea da do su gra cia to tal sal va  
sol por to doel u ni ver so mos tran do tu glo ria, po der y va  
con de de tuom ni pre sen cia Se ñor de se ño res su bli mey te

18

zón. A Dios el ción. Ca da ma ña na mi al maseins pi ra, pa ra de  
lor. Na da cre mi ble. Tu SantoEs pí ri tu lle na tuí gle sia, tu gran po

22

cir le con ví va pa sión, Gra cias Se ñor que me has da do la vi da hon rar tees  
der ha ce ma ra vi llas; el hom bre sa be lo de tu gran de za pues tu pa

26

siem pre mi go zo, Se ñor. Na da en mi vi da es más pla cen te ro que me dí  
la bra ca da día más bri lla. Tuí gle sia San ta cual no via sea lis ta con es pe

30 F

tar en tu San ta Pa la bra, por e soan he lo ser siem pre tu  
 ran zay con fer vien tees me ro, de acei te fres coes té siem pre pro

33 B#7 F CORO B#7

sier vo ha blar en tu nom bre con to da mi al ma. Oh Pa dre mí o que nun ca me  
 vis taa ce le brar las bo das del San to Cor de ro.

37 F Bb

fal te u na can ción con que pue daa la bar te. Oh Pa dre día con a mor de li  
 Que ca da

41 B#7 I. F F B#7 F F

ran te en to nea la ban za, por siem pre te can te. Que ca da

Figura 33: Transcripción realizada por Andrés Zárate

6.4.2 “EL CLAREAR DE UN NUEVO DÍA”

# Clarear de un nuevo día

Cumbia colombiana

Pompeyo Mosquera M.

Cuan do Je su cris to ven ga a la tie rra por suí gle sia  
 Fie les to dos a do re mos, nues tras vi das con sa gre mos  
 La jus ti cia prac ti que mos, al ca í do le van te mos,  
 Di gael dé bil: "Ya soy fuer te", di gael po bre: "Ten go suer te",  
 E go is mos y ren co res ya no son nues tros se ño res.

con él es ta re mos pa ra ce le brar el ban que  
 al Hi jo del Hom bre que pron to ven drá, se ña les  
 sir va mos a le gres a la hu ma ni dad; que el a mor  
 que el Rei no del Cie lo se ha ce rea li dad, las de ses  
 Por que un nue vo dí a co mien za a cla rear, en los co

te san to del pac to fi nal  
 del tiem po cum plién do sees tán. Pueblos u ni dos, a Dios can te  
 de Cris to u na nues tro an dar.  
 pe ran zas han que da da trás.  
 ra zo nes de la hu ma ni dad.

mos, pa la bra bue na to da ha ble mos, las ma nos fran cas hoy es tre che mos,

ha ga mos la paz, vi va mos en paz, Dios nos dé su paz.

Figura 34 Transcripción realizada por Andrés Zárate

## 6.4.3 ELEAZAR TORREGLOSA

### 6.4.3.1 "ES MEJOR"

**Es mejor**

Eleazar Torreglosa

Moderato A D B7

Es me - jor ol - vi - dar un a - gra - vio un ren - cor ol - vi - dar lo que el vien - to lle -  
 E jor con - tem - plar un nue - vo a - ma - ne - cer A Re - co - brar lai - lu - sión del a -

5 vo Es me - jor ol - vi - dar un pa - sa - do sin sol ni co - lor Es me - jor Es me -  
 yer Es me - jor re - cor - dar e - sos triun - fos que la vi - da dió Es me -

10 2. C# F#m D  
 jor Es me - jor dar la ma - no al se - dien - to de a - mor dar so - sie - go al que vi - ve sin

15 E C# F#m B7 E  
 paz dar un po - co de fé a los de - más y de - jar que se es - cu - che tu voz Es me -

21 A C#m D A  
 jor ser son - ri - sa de un ni - ño al ju - gar ser can - ción que ins - pi - re el an - dar ser a -

26 B7 E A C#m  
 bra - zo que se - pa - ra - ción Es me - jor si al an - cla - no le das un lu - gar si al

31 D A B7 E  
 huér - fa - no am - pa - ra un ho - gar en - con - trar un ca - mí - no un sen - de - ro en - con - trar un a -

35 D E A  
 mi - go le - ja - no Es me - jor

Figura 35: Transcripción realizada por Eleazar Torreglosa

6.4.3.2 “VAMOS LUCHANDO”

## Vamos Luchando

(Bambuco)

Eleazar Torreglosa  
Colombia

C Animado G D G C

Va-mos a-rrí-ba, va-mos lu-chan-do con va-lor y con fe, ca-mi-na-re-mos

G D G G Am

siem-pre a-de-lan-te de la ma-no de Dios. To-dos u-ni-dos se-re-mos

D G G Am D

la voz de la cre-a-ción, de los que a-man la vi-da, u-na se-mi-lla de a-

G C G D G

mor. Cla-mor de a-que-llos que su-fren cár-cel, tor-tu-ra y do-lor

C G D G

y de los ni-ños que llo-ran ma-dre, pa-dre y pro-tec-ción.

**Estribillo**  
//Vamos arriba, vamos luchando  
con valor y con fe,  
caminaremos siempre adelante  
de la mano de Dios.//

1. Todos unidos seremos  
la voz de la creación,  
de los que aman la vida,  
una semilla de amor.  
Clamor de aquellos que sufren  
cárcel, tortura y dolor  
y de los niños que lloran  
madre, padre y protección.

2. Dios no está arriba en los cielos,  
nos acompaña su amor.  
Y por su gracia sabemos  
que a nuestro lado estará.  
Camina al lado del pobre,  
comparte nuestro dolor.  
Él es el Reino de Vida  
que ya empezó a germinar.

**Estribillo**

Red Crearte - CC BY - NC - SA2.5AR

Figura 36: Transcripción realizada por Eleazar Torreglosa

## 7. DISCUSIÓN:

Desde que inició la Iglesia Presbiteriana a funcionar en Colombia, siempre dependió de otra institución más poderosa: Presbyterian Church of U. S. A. (La Iglesia Presbiteriana de los Estados Unidos de Norteamérica). En ese período de existencia recibió muchas ayudas que la impulsaron a crecer y expandirse.

Entonces había mucha juventud deseosa de trabajar con las instituciones eclesiales, y existían capacitaciones para maestros de Escuela Dominical, para directores de cultos y ceremonias, clases de canto para conformar el coro de la iglesia, campamentos de Jóvenes, de niños, de hombres, de mujeres, y otras más. Fue un período de mucho crecimiento y fortalecimiento de la Iglesia Presbiteriana de Barranquilla. Muchas familias de esa época se conformaron con chicos y chicas presbiterianos(as).

Sin embargo, esa época dorada pasó, los chicos y chicas no siguieron yendo y colaborando en las actividades de la iglesia, porque ya no les llenaba. A medida que disminuyó la asistencia los recursos económicos de la iglesia se redujeron también. Entonces para lo único que terminó apoyando la iglesia a los estudiantes fue para estudiar bachillerato teológico o licenciatura en teología, pero nada que ver con otras carreras que no tuvieran que ver con la Biblia.

Es cuando aparece alguien como es Alvin Schutmaat Evers y su esposa Paulina, que (ver biografía de A. Schutmaat E. – anexos) ven actitud y aptitud en Eleazar Torreglosa, lo apoyan, y ahí tenemos al Maestro Eleazar.

La historia con el Maestro Pompeyo es diferente, aunque tanto él como Eleazar Torreglosa son de origen de bajos recursos. Sin embargo, el desarrollo vocacional por la música del Maestro Pompeyo es más testimonial, en el sentido que todas sus canciones hablan de sus encuentros con Dios, y cómo él los ha ido enfrentando e interpretando.

Lo que más le ha llamado la atención a este estudiante, es que se hayan estado introduciendo en la música de iglesia o música sacra, ritmos populares como la cumbia, el bolero, el bambuco, el merengue, danzón, bullerengue, etc., y eso se le debe en parte a las iglesias reformadas, entre ellas la Iglesia Presbiteriana.

Las canciones de Alvin Schutmaat Evers son producto de varios estudios que él hizo de los ritmos latinoamericanos que pudo estudiar como etnomúsico que fue. Esas canciones fueron la coyuntura histórica que la Iglesia Presbiteriana requería para superar la inculturación euroamericana musical.

Eleazar Torreglosa Peña fue un reconocido discípulo de su maestro Alvin. Por tanto, sólo siguió sus pasos, y claro, le incluyó su parte enriqueciendo el producto final.

Pompeyo Mosquera M., ha sido como una abejita obrera, trabajando en silencio. Componiendo y componiendo, ha alcanzado un buen número de canciones.

Pero tanto la mayoría de las canciones del Maestro Eleazar como del Maestro Pompeyo aún son inéditas; no han contado con los recursos para publicarlas. A pesar de su anonimato, tanto las canciones del Maestro Eleazar como del Maestro Pompeyo contienen mensajes teológicos dicentes, veraces, y sus músicas son ricas en sonidos armónicos, agradables al oído y de cierta comercialidad.

Este estudiante tiene el sueño que un día, tanto la Universidad Reformada como la Iglesia Presbiteriana de Colombia impulsen más y apoyen más a los jóvenes talentos musicales con creación de becas para todos los que estudien música en nuestra universidad. Sabe él que existe un descuento en la matrícula universitaria de hasta el 50%, para los estudiantes que sean presbiterianos. No sabe si eso se cuente como beca. Es algo para comenzar; pero cree que hay más ideas, como una especie de campaña de publicidad por todas y cada una de las iglesias de (por lo menos) el Presbiterio de la Costa, para animar a los que les gusta la música a estudiarla en la Unireformada, con facilidades de pago, con crédito directo como lo ha tenido este escribiente. Cuánto daría él

porque esta posibilidad de estudiar en una Universidad Reformada la hubiese tenido cuando era joven, con edad universitaria, y aunque dice el adagio: “Nunca es tarde para aprender”, Dios le permita tener la energía para desempeñarse musicalmente, a pesar de su edad.

## 8. CONCLUSIONES:

En ANTOLOGÍA DE LA MÚSICA PRESBITERIANA DE ALVIN SCHUTMAAT EVERS, ELEAZAR TORREGLOSA, Y POMPEYO MOSQUERA, se muestra una historia jamás antes contada, en donde se concluye que a pesar de los cambios en la forma de las canciones y de su interpretación, no se ha cambiado el fondo del significado de sus letras.

Las canciones hoy están en una etapa de la historia de la música en que se tiene más en cuenta la melodía de una canción, que el mensaje en sí que ella lleve.

Para los servicios religiosos presbiterianos siempre se estudian las canciones que se cantan en las liturgias por su contenido escrito. Por supuesto, debe haber una armonía entre la letra y la música, además que aún hay resistencia hacia algunos ritmos, que son meramente fiesteros, para adaptarlos al ambiente eclesial y litúrgico.

En esta investigación el estudiante ha planteado el argumento de la injerencia de Alvin Schutmaat E., Eleazar Torreglosa P. y Pompeyo Mosquera M. en los anales históricos de la música de la Iglesia Presbiteriana, como algo sumamente positivo para el progreso de ella. Procurará este estudiante con su participación positiva, colaborar en la continuidad de este impulso, con la esperanza que, por fin a la música en las iglesias Presbiterianas locales de cada ciudad de Colombia, empezando en Barranquilla, se le dé el lugar que se merece.

## **9. RECOMENDACIONES:**

El trabajo compositivo de los autores de música litúrgica de la iglesia presbiteriana influye enormemente en la producción de música académica en el ámbito coral en el contexto religioso. No se debiera dar por sentado que, por ser un tipo de música usada en un contexto particular, no es relevante experimentar lo que pueda ofrecer, o que su construcción “sencilla” dado el carácter morfológico (rondó) no le permite trascender en su validez investigativa.

El investigador considera que es imperativo continuar la exploración y caracterización de los compositores de música de carácter litúrgico en la iglesia presbiteriana, dadas las condiciones antropológicas propias de la ciudad de Barranquilla que se caracteriza por tener un número considerable de suscritos a dicho sentir religioso.

Por último, se deben seguir desarrollando trabajos de investigación como estos alrededor de autores o compositores de música litúrgica de la Iglesia Presbiteriana, no solo a nivel local sino de aquellos que se esparcen a lo largo de todo el litoral Caribe colombiano, dado que pueden aportar en gran medida al desarrollo de músicas académicas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (2017). *Ensayo sobre Wagner:(MONOGRAFÍAS MUSICALES)*. Ediciones Akal.  
books.google.com
- Aizpuru, P. G. (2006). *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. El Colegio de México.  
pdfs.semanticscholar.org
- Alfalit internacional. (1989) “*Celebremos Juntos*”, Cancionero San José, Costa Rica,
- Arboleda, D. B. (2009). *De melancólicos a rumberos... De los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña*. Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, 23(40), 102-128. redalyc.org
- Armistead, S. G. (2001). *El corrido y la balada internacional*. In *Anales de literatura hispanoamericana* (Vol. 30, pp. 15). Universidad Complutense de Madrid. revistas.ucm.es
- Bergson, H. (2003). *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). Paris: PUF.  
philoz.e-monsite.com
- Boff, L. (1978). *Gracia y liberación del hombre: experiencia y doctrina de la gracia*. Cristiandad.  
books.google.com
- Bucana, J. B. D. (1995). *La iglesia evangélica en Colombia: una historia*. Asoc. Pro-Cruzada Mundial. ixtheo.de
- Buitrago, L. T. (2008). *El bambuco como expresión cultural de la Región Andina-conciertos didácticos* (Doctoral dissertation, Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Licenciatura en Música).
- Bultmann, R. (1981). *Teología del nuevo testamento*. Sígueme. atlas.umss.edu.bo

- Cabarcas López, J. M. (2012). *El sonido y la música en el proceso de desarrollo humano del hombre primitivo* (Bachelor's thesis, Universidad Distrital Francisco José de Caldas). repository.udistrital.edu.co
- Cabrera, F. C. (2007). *Manual de metodología de la investigación cualitativa para educación y ciencias sociales*. educacionpersonal.com
- Calderón-Garrido, D., & de las Heras, R. (2017). *Lectura y escritura musical en la etapa infantil. Más allá de las cinco líneas del pentagrama*. Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura, 5(2), 81-87.
- Carreño, A. M. (2009). *La melodía como un elemento indispensable en la educación musical*. archivos.csif.es
- Chacón Hernández, I. A., & Ariza Romero, N. Y. (2015). Según la ley 23 de 1982, la OMPI y SAYCO Y ACINPRO. ¿Qué mecanismos ha implementado el Estado Colombiano en cuanto a la producción textual para la protección de derechos de autor en la localidad de Santa Fe de la ciudad de Bogotá durante el año 2014? /Protección derechos de autor. repository.ugc.edu.co
- Copland, A. (1955). *Cómo escuchar la música. Fondo de cultura económica*. academia.edu
- Correa, F. (2005). *Sociedad y naturaleza en la mitología muisca*. Tabula Rasa, (3), 197-222. Ediciones SEBILA, proyecto unido. revistas.unicolmayor.edu.co
- De la Hoz, J. V. (2017). *Un paseo a lomo de acordeon: Aproximacion al vallenato, la musica del Magdalena Grande, 1870-1960/A strollon accordion back: an approach to vallenato, the music of Magdalena Grande, 1870-1960/Uma caminhada pelo lombo do acordeao: Aproximacao ao vallenato, a musica de Magdalena Grande, 1870-1960*. Memorias: revista digital de historia y arqueologia desde el Caribe, 13(33), 7-35.

- Espasa. (1916). *Gran Enciclopedia Espasa*. (Tomo 2, 3, 13, 17, 19). Espasa Calpe S. A
- Flores, M. D., Franco, M. E. V. E., Ricalde, D. C., Garduño, A. A. L., & Apáez, M. R. (2013). *Metodología de la investigación*. Editorial Trillas, SA de CV. enfermeria-uaz.org
- Font Rotchés, D. y Cantero Serena, FJ (2008). *La melodía del habla: acento, ritmo y entonación*. Eufonía. Didáctica de la música, 2008, núm. 43, pág. 19-39.
- González Martínez, P. (2014). *El vals, hijo del romanticismo*. FAMUS: Revista cultural de la Facultad de Música de la UANL, (9), 7-11. rac.db.uanl.mx
- Gutiérrez, L. (2011). *Breve historia de la música sacra*. Anuario de historia de la Iglesia, (20), pp. 590-591. dialnet.unirioja.es
- Guitart, M. E., & Ratner, C. (2010). *Historia, conceptos fundacionales y perspectivas contemporáneas en psicología cultural*. Revista de Historia de la Psicología, 31(2), 117-136.
- Gama, L. E. (2009). *El lugar del otro en las ciencias humanas hermenéuticas-y algunas perspectivas para América Latina*. Nómadas, (31), 125-137. scielo.org.co
- Herrera, M. A. P. (2012). *Ritmo y orientación musical*. *El artista*, (9), 78-100.
- Ibarra Cano, L. M. (2017). *Protección de los derechos de autor en la industria musical colombiana*. repository.unilibre.edu.co
- Iglesia Presbiteriana de Barranquilla (1889), *Actas de la Primera Iglesia Presbiteriana de Barranquilla* pp. 3.
- Kuhn, T. S. (2019). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de cultura económica. books.google.com

- Lárez, V. (2010). *Armonía*. Universidad Nacional Eperimental de las Artes-UNEARTE. academia.edu
- León, O. G., & Montero, I. (2003). *Métodos de investigación: en psicología y educación*. sidalc.net
- Lohse, E. y Dietrich, MO (1967). *Historia del sufrimiento y muerte de Jesucristo*. philpapers.org
- López J.F. (2016) *Arreglo musical escrito e interpretación para diversos niveles de dificultad*. Primer Congreso Internacional de Música Popular. La Plata, Argentina. sedici.unlp.edu ar.
- Mason S.F., Santos C.S. (1988) *Historia como Ciencia*. sidalc.net
- Medina Liberty, A. (2010). *El papel de la cultura en la evolución de la mente humana*. e-spacio.uned.es
- Molina Luna C. A. (2017) *“El Rey Vallenato”*. Universidad Javeriana. repository.javeriana.edu.co
- Molina Luna, C. A. (S.F.) *El rey vallenato académico*.
- Ochoa, J. S. (2016). *La cumbia en Colombia: invención de una tradición*. Revista musical chilena, 70(226), 31-52. scielo.conicyt.cl
- Ortega Valbuena, J. H. (2016). *Estudio analítico de estructuras melódicas del paseo vallenato interpretado por 7 ganadores del Festival de la Leyenda Vallenata: Colacho Mendoza, Luis Enrique Martínez, Alfredo Gutiérrez, Cocha Molina, Julián Rojas, Hugo Carlos Granados y Sergio Luis Rodríguez*. repository.pedagogica.edu.co. pg. 32
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI. books.google.com
- Piñas, J. C. (2004). *Una canción inédita de Salomón Usque*. Sefarad, 64(1), 3-25. sefarad.revistas.csic.es

- Ramírez, L. E. (2013). *Una historia de la Iglesia Presbiteriana en Colombia, 1993-2013*. Comité Editorial. unisbc.edu.co
- Rand McNally & Co. (1960) *Himnos de la Vida Cristiana*. Cristian Publications, Inc. 25 South Tenth St. Harrisburg, (pp17101).
- Real Academia Española. (1992). *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima primera edición. edición academia.edu
- Rodríguez-Sabiote, C. (2016). *Metodología de Investigación en Ciencias Humanas y Sociales*. Discussões epistemológicas: as Ciências Humanas sob uma ótica interdisciplinar, 35. professor.ufop.br
- Sadie, S. y Tyrrell, J. (2001). *Diccionario de música y músicos*. Nueva York: Oxford University Press. Yónatan Sánchez. docketalarm.com
- Salazar Calderón D. A. (2018). *Canto Litúrgico, expresión sublime de lo estético y sentimental vía eclesial del encuentro con Dios*. repositorio.puce.edu ec
- Salvat. (1967). *Enciclopedia Salvat de la Música*. Salvat Editores, S. A. Mayorca, España.
- Sánchez Silva, M. (2005). *La metodología en la investigación cualitativa*. flacsoandes.edu.ec
- SANIN, J. S. G. (2010). *Teoría de la música*. dragodsm.com.ar
- Schutmaat A. (1983) *Canciones de Fe y Compromiso vols.1 y 2*. Seminario Presbiteriano y Reformado de la Gran Colombia.
- Semana (2017). *¿Cuáles son los cuatro aires del vallenato?*. Bogotá. Extarido de <https://www.semana.com/cultura/articulo/cuales-son-los-cuatro-aires-del-vallenato/522986/>
- Singspiration. (1966). *Himnos de Fe y Alabanza*. Primera impresión.

Sobrino J. (1982) *Jesús en América Latina: Su significado para la fe y la cristología*.  
books.google.com

*Universidad Internacional La Rioja*. (2017). Tema 5. books.google.com

Valera, R. (1960). *La Biblia*. R. Valera, *Génesis (cap. 1 y 2)*.

Valls S. M. (1985). *Diccionario de la Música*. Alianza Editorial

Vargas López, S. I. (2018). *Vallenato y discurso, una aproximación a partir de sus canciones*  
(Doctoral dissertation, Corporación Universitaria Minuto de Dios).  
repository.uniminuto.edu

Volcán. (1967). *Enciclopedia Ilustrada en Lengua Española. Diccionario Hispánico Universal*.  
Editora Volcán S. A. Tomo primero léxico A-Z.

Von Rad G., Romero S. (1977). *El Libro del Génesis*. sigueme.es

Zamacois J. (1986). *Teoría de la Música*. Normas de Escritura Musical.

## 11. ANEXOS:

TRANSCRIPCIONES DE LAS ENTREVISTAS A JAMES SCHUTMAAT (ALVIN SCHUTMAAT EVERS), POMPEYO MOSQUERA Y ELEAZAR TORREGLOSA:

### **JAMES SCHUTMAAT**

Buenas tardes; te voy a hacer una serie de preguntas básicamente porque necesito saber algo sobre la vida de ALVIN SCHUTMAAT EVERS. Es para trabajo de grado que estoy realizando y que se llama “ANTOLOGÍA DE LA MÚSICA REFORMADA SOBRE ALVIN SCHUTMAAT, POMPEYO MOSQUERA Y ELEAZAR TORREGLOSA”.

*ALVIN SCHUTMAAT EVERS Q.E.P.D. (Entrevista hecha a James Schutmaat Lowens)*

1ª. ¿Dónde nació ALVIN SCHUTMAAT EVERS?

**Él nació en un pueblito que se llama Holland, Michigan, al lado oeste del estado de Michigan.**

2ª. ¿Qué estudios realizó él?

**Estudió licenciatura en Literatura Española, después fue al Seminario de McCormick y se graduó de teólogo, hizo una maestría en Literatura Española, hizo un doctorado en la universidad de Edimburgo, Escocia.**

3ª. ¿Todos sus estudios fueron musicales?

**No, curiosamente él nunca se graduó de músico, aunque todos estudiamos muy seriamente música en nuestra casa; estudió Literatura en la universidad de Michigan y por ser músico o saber música, le dieron una beca en órgano y piano en esa universidad.**

4ª. ¿Por qué el interés de él en la música Latinoamericana?

Cuando lo comisionaron como misionero de la Iglesia Presbiteriana llegó a Suramérica, a Colombia y siendo una persona muy estudiosa, se interesó por la ‘etnomusicología’; estudió mucho de la cultura Latinoamericana, y mucho de sus himnos y composiciones reflejan ese interés.

5ª. ¿Desde qué edad comenzó él a interesarse por la música?

Como a los 5 años. El papá de él murió cuando él estaba muy pequeño, y la mamá era profesora. Él ahorrraba un dólar a la semana, para eso tenía que caminar, y lo hacía mucho, cubriendo largos trayectos para estudiar piano, y no tenía el instrumento. Dibujó el teclado en una tabla y ahí practicaba de pequeño. Más adelante ya pudieron comprar un piano. No eran pianos caros, pero eran buenos pianos. El saber tocar piano es esencial en Estados Unidos, sobre todo para las mujeres, y tener un piano en casa también era común.

6ª. ¿Cuál fue el primer instrumento que empezó a tocar él?

El piano. También cantaba, pero el piano fue su instrumento por excelencia; él fue concertista de piano, o sea que interpretaba muy bien el instrumento.

Dice la leyenda, que él empezó a tocar contrabajo, y tocaba aceptablemente bien, pero, ¿por qué empezó a tocar contrabajo? Porque había una niña en el bachillerato que le caía muy bien, que le gustaba mucho, era mamá, y ella era la concertina de la orquesta del bachillerato, entonces papá aprendió el contrabajo para estar en la orquesta con ella. Después de un tiempo ya, yo encontré una foto de esa famosa orquesta, y le digo: “mira a papá tocando contrabajo por ti” y me dice: “Mira a la mano derecha de tu papá” y miro a la mano derecha y había una rubia hermosa, y dice mamá: “Fue por ella”. Y eso que papá y mamá se conocían desde

pequeños, tipo nueve (9) o diez (10) años. Cada uno tuvo su novio y novia respectivamente, luego se casaron. Él tocó contrabajo con los otros, a tal punto que mamá le compró un contrabajo y vivíamos en una casa en que la sala era muy pequeña y el contrabajo estaba en la mitad de la sala, y nosotros jugábamos a pasarnos por encima y por debajo del contrabajo, hasta que mamá se cansó y se deshizo del dichoso contrabajo. Papá era magnífico en el piano, pero como contrabajista era un desastre. Él se dedicó más al piano y con el estudio de la etnomusicología, y a la composición.

7ª. ¿A qué edad empezó él a componer?

No sé, él hacía composiciones como para drama, como ‘José Soñador’. Yo realmente cuando lo vi sentarse a componer, yo ya estaba grande, las obras serias me acuerdo es cuando ya yo era más grande. Él viajaba a muchas partes de Latinoamérica como Méjico, Costa Rica, y aparecía con obras de allá, hechas por él, uno no lo veía en esas labores, pero de repente aparecía una obra o mamá la mostraba y sí, era escrita por él, ahí estaba su nombre. Las obras serias como, ‘Yo Pablo’ que es para orquesta sinfónica y bajo lírico, y otras composiciones para soprano, ahí sí soy testigo de verlo ahí sentado en el piano sufriendo, con lápiz y papel, y componiendo.

8ª. ¿Más o menos cuántas canciones escribió él?

Él compuso mucho, no sé decirte. En la casa hay un libro de canciones compuestas por él, hay canciones de cancionero, música de drama también, obras serias instrumentales con voces, siempre eran como musicales o cantatas. Aún las estamos organizando, y hemos tocado la mayoría, si no todas, pero allá están en la casa. Ahora en la gira de la Orquesta de Cámara tocamos una canción de él: “Va Dios mismo en nuestro mismo caminar”.

9ª. ¿Él solo ha compuesto canciones religiosas o ha hecho otro tipo de canciones?

**Sí, él ha hecho otro tipo de cosas más que todo instrumentales, y como nosotros teníamos la orquesta en la casa, hacíamos jiras, por varios países, entonces papá, ponía cosas para cuerdas, cuerda y piano, y hacía adaptaciones de obras a piano para piano y cuerdas. Por ejemplo, el bambuco El Trapiche del maestro Murillo, lo arregló para piano, flauta dulce, violín y cello. Lo tocamos mucho, hasta en el Conservatorio de Ibagué.**

Bueno, muchas gracias James por la entrevista.

### ***POMPEYO MOSQUERA MOSQUERA***

Buenas tardes; estoy con el señor Pompeyo Mosquera, que es un auto de música religiosa en ritmos colombianos, y es pastor de la Iglesia Presbiteriana. Con él vamos a tener una entrevista.

Para mí es un placer realizar esta corta entrevista con Ud. Gracias por recibirme.

He estado investigando un poco acerca de la vida suya. Sobre todo, de su trayectoria musical, su participación en la música religiosa de la Iglesia Presbiteriana. Me gustaría saber un poco más de su vida personal.

1ª. ¿Dónde nació Ud.?

**Yo nací en Istmina, Chocó.**

2ª. ¿Qué estudios realizó?

**Yo estudié bachillerato en mi pueblo, luego en el Instituto Bíblico de los Hermanos Menonitas, en Cali, una especie de preparación para ir al Seminario, estuve dos (2) años en estudios a distancia y un semestre presencial en Cali. Después de eso fui al Seminario Bíblico en Medellín, allí hice el bachillerato teológico, ya me dediqué al**

**ministerio con esa base de estudios académico-teológicos, a la enseñanza de la palabra y al pastorado en varias regiones del país.**

**Estuve en Cali, Barranquilla, en pueblos y en Istmina, Chocó. Seguí haciendo estudios no formales a manera de talleres, cursos cortos, capacitaciones cortas, a la vez que enseñaba y pastoreaba, hasta más o menos el año 2009.**

**A partir de ese año me dediqué al trabajo de producir guitarras porque era mi tiempo de pensión. Hice un curso con un lutier llamado Jorge Noguera, en Cali. Ésta ha sido como mi segunda función, porque la principal siempre ha sido el ministerio pastoral.**

3ª. ¿Las canciones que usted ha compuesto son con ritmos netamente colombianos?

**No.**

4ª. ¿Por qué su interés por la música Latinoamericana?

**Más que interés, es como lo que yo percibí cuando muchacho, que aunque estaba bajo el contexto de las iglesias de los Menonitas, lo que podía compartir socialmente me inclinaba mucho por los ritmo antillanos, cubanos, todo ese área caribeño, y también nuestros ritmo colombianos, como la cumbia, me llamaba mucho la atención la música vallenata como la interpretaba el grupo de Vovea y su Vallenatos las canciones de Escalona, el Son Cubano, el**

**Son Portorriqueño, y toda la música del caribe. Cuando me viene la inspiración (la musa), me viene con esos aires con que estuviera dentro de mí, me siento muy inspirado con esos ritmos como el Son Cubano, la Guaracha y el Bolero-Son al estilo de Celia Cruz.**

**Están también los ritmos afrocaribeños como la Soka, que me encanta mucho.**

5ª. ¿Desde qué edad comienza usted a interesarse por la música?

**Más o menos desde los diez y ocho (18) años. Cuando comencé con mis primeros ‘pininos’ aprendiendo a tocar guitarra, en la calle, porque nunca tuve maestro formal (empírico).**

6ª. ¿Cuál fue el primer instrumento que usted aprendió a tocar?

**La guitarra. Perdón, el primero fue la armónica, o dulzaina, y formé un pequeño grupo vallenato con armónica. Tocábamos mucho las canciones de Alfredo Gutiérrez, Calixto Ochoa, que eran los que estaban de moda en ese entonces. En ese tiempo todavía no estaba vinculado a la iglesia.**

7ª. ¿A qué edad comenzó a componer?

**Yo comencé a componer aproximadamente a los veintiséis (26) años. Mi primera canción fue “Mi vida en sacrificio”, un bolero. Ya estaba estudiando en el Seminario en Medellín.**

8ª. ¿Más o menos cuántas canciones ha escrito?

**Hay que tener en cuenta que los intervalos entre una canción y otra, son inmedible por lo variables que son, pero hasta ahora podría decir que el verdadero don de componer lo tengo aproximadamente desde el 2.006 hasta ahora he compuesto unas ochenta y dos (82) canciones. En Vallenato, Son, Bolero, afrocaribeños, folclor chocoano, colombianos en general, inclusive he compuesto hasta rancheras.**

9ª. ¿Ha compuesto en otros temas que no sean religiosos?

**Sí, aproximadamente unas siete (7) canciones. Canciones costumbristas de mi tierra. En total entre canciones cristianas y populares he escrito más o menos noventa (90) canciones.**

Bueno señor Pompeyo, muchas gracias por permitirme disponer de una parte de su tiempo, de indagar parte de su vida y su experiencia.

***ELEAZAR TORREGLOSA PEÑA***

Eleazar, ¿cómo estás?

**Buenas, ¿cómo estás Andrés?**

Es para mí un placer realizar una corta entrevista contigo, muchas gracias por recibirme.

He estado investigando un poquito sobre la vida tuya y sobre tu trayectoria musical. Pero me gustaría saber un poco más de ella, y de las ocho (8) preguntas que te envié, tengo siete (7) que me parecen lógicas.

1ª. ¿Dónde naciste?

**Estoy registrado en la ciudad de Montería, porque ahí viví desde niño; pero realmente nací en un pueblo de Antioquia llamado Las Claras, pero no estoy registrado allá porque mi papá se vino, cuando yo estaba muy niño y me registró en Montería.**

2ª. ¿Por qué el interés por la música Latinoamericana?

**Básicamente por varias razones: 1) porque conocí a un profesor que se llamaba Alvin**

**Schutmaat, era mi profesor de piano, de liturgia, coro, y él amaba mucho la música latinoamericana, hizo una recopilación de unos cantos y le hizo unos arreglos para poder cantarlos en la iglesia. Entonces de ahí empezó mi amor por la música latinoamericana.**

Además, como yo toco la guitarra desde niño, entonces también practicaba este tipo de canciones porque era muy dado a escuchar todo tipo de canciones que venían de todas partes del mundo, eso incremento una mayor visión de la que yo tenía por la música pues solo conocía lo que era de aquí de Colombia. Más adelante pude conocer que hay un universo muy amplio, y la música latinoamericana que está llena de tantos ritmos, entonces ahí comencé a conocer por esas dos cosas: por poder conocer un profesor como Alvin Schutmaat y haber tocado la guitarra desde niño.

3ª. ¿Más o menos a qué edad empezaste tocar guitarra?

La primera guitarra que me compró mi papá fue a los siete (7) años y yo empecé empíricamente, porque mi mamá cantaba en los cultos y no tenía quién la acompañara, mi hermano también cantaba, entonces los dos formaron después un dueto y con lo poquito que yo iba aprendiendo con la guitarra los acompañaba en los cultos en la iglesia. Por ahí empezó la idea de la música.

4ª. ¿Tú estudiaste música?

Sí, yo estudié música; la idea mi era cuando estudiaba empíricamente música era tocar la guitarra, cantaba y acompañaba a mamá y a mi hermano en los cultos. Después con mis hermanos forme el trío musical con guitarras, ellos aprendieron por mí a tocar, formamos un grupo musical e íbamos por los pueblos a los campamentos a tocar. Después sí estudié música, porque la idea mía era estudiar teología y de hecho estudié teología, en el Seminario encontré a

los esposos Schutmaat y empecé a estudiar la música ya de una manera más de escuela.

**Cuando finalizo los estudios de teología, me otorgan una beca a través de la Iglesia Presbiteriana para estudiar música en Argentina. Allí sí, me gradúo como músico, bachiller musical en la Escuela de Música del ICEDEC. En Colombia hago una homologación en la Universidad del Atlántico donde me gradúo como licenciado en Educación Musical.**

5ª. ¿Cuántas canciones has escrito?

**Un aproximado de ochenta (80) a cien (100) canciones, aunque no todas son conocidas. Si hay veinte (20) conocidas, es mucho.**

6ª. ¿Has compuesto también canciones de otro género que no sea religioso?

**Sí, mi primera canción que compuse fue un bambuco, y lo hice a mi novia, en ese momento, que era Elena Tabares, un bolero que titula “Si los sueños se hacen realidad”, una vez escribí para una muchacha que tenía un quinceañero.**

Bueno, Eleazar, eso es todo. Muchas gracias por la entrevista.

ANDRÉS ZÁRATE DURIER  
C.C. 14 269 411  
ESTUDIANTE DE MÚSICA DE LA CORPORACIÓN UNIVERSITARIA REFORMADA

**AUTORIZACIÓN DE USO**  
DE TITULAR DE DERECHOS DE AUTOR DE OBRA NATURAL A PERSONA NATURAL

DATOS DE PERSONA NATURAL QUE AUTORIZA.

Nombres y apellidos: Pompeyo Mosquera Mosquera  
Profesión u oficio: Pensionado  
Dirección de residencia: Calle 72<sup>a</sup> # 23<sup>a</sup>-03  
Ciudad: Barranquilla  
Teléfono: \_\_\_\_\_ celular: 3014501851  
Correo electrónico: pomos.rical@gmail.com.

CONCEDO- CONCEDEMOS LA PRESENTE AUTORIZACIÓN DE USO A:  
DATOS DE PERSONA NATURAL A LA QUE SE CONCEDE AUTORIZACIÓN

Nombres y apellidos: Andrés Zárate Durier  
Profesión u oficio: Músico  
Dirección de residencia: Cra 35b # 84-41 Bl. 1 Apto 101  
Ciudad: Barranquilla  
Teléfono: 3570001 celular: 3107364395  
Correo electrónico: anzardur@yahoo.es.

PARA QUE PUEDA

1) UTILIZAR LA(S) OBRA(S) QUE A CONTINUACIÓN SE DETALLA(N) (Señale el nombre exacto de la(s) obra(s)):

- 1) El clarear del nuevo día
- 2) Oh Padre mío

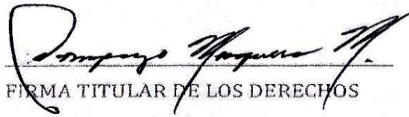
EL (LOS) USO(S) EXPRESAMENTE AUTORIZADO(S) ES (SON): (marque con un círculo las opciones que corresponda)

- a)  Publicarla mediante edición y publicación con objeto académico.
  - b)  Reproducir la por cualquier procedimiento.
- 3) El territorio autorizado para llevar a cabo dicho(s) uso(s) será:
- a) Colombia
  - b)  Barranquilla
  - c) Costa Atlántica
- 4) El (los) uso(s) mencionado(s) será(n):
- a) Remunerado
  - b)  Sin ánimo de lucro
- 5) El plazo por el cual se concede la autorización:
- a) \_\_\_\_\_ meses
  - b) 1 años
  - c) \_\_\_\_\_ otros (señalar) \_\_\_\_\_

6) Se concede la presente autorización en forma: (marque con un círculo la opción que corresponda)

a) Exclusiva

b) No exclusiva

  
FIRMA TITULAR DE LOS DERECHOS

  
FIRMA PERSONA AUTORIZADA

Barranquilla, 3 de Septiembre de 2018

PARA QUE PUEDA

1) UTILIZAR LA(S) OBRA(S) QUE A CONTINUACIÓN SE DETALLA(N) (Señale el nombre exacto de la(s) obra(s)):

- 1) Es mejor
- 2) Vamos luchando

EL (LOS) USO(S) EXPRESAMENTE AUTORIZADO(S) ES (SON): (marque con un círculo las opciones que corresponda)

- a) Publicarla mediante edición y publicación con objeto académico.
- b) Reproducir la por cualquier procedimiento.

3) El territorio autorizado para llevar a cabo dicho(s) uso(s) será:

- a) Colombia
- b) Barranquilla
- c) Costa Atlántica

4) El (los) uso(s) mencionado(s) será(n):

- a) Remunerado
- b) Sin ánimo de lucro

5) El plazo por el cual se concede la autorización:

- a) \_\_\_\_\_ meses
- b) 2 años
- c) \_\_\_\_\_ otros


(señalar) \_\_\_\_\_ 2 años \_\_\_\_\_

6) Se concede la presente autorización en forma: (marque con un círculo la opción que corresponda)

a) Exclusiva

b) No exclusiva

  
FIRMA TITULAR DE LOS DERECHOS

  
FIRMA PERSONA AUTORIZADA

Barranquilla, 8 de mayo de 2020

## CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo James Schutmaat, cédula de ciudadanía número \_\_\_\_\_

declaro que se me ha explicado que mi participación en el trabajo de grado titulado “**Antología de la música Presbiteriana de Alvin Schutmaat Evers, Eleazar Torreglosa y Pompeyo Mosquera**”, consistirá en responder una entrevista que pretende aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Acepto la solicitud de que la entrevista sea grabada en formato de audio para posterior transcripción y análisis , al los cuales podrá tener acceso parte del equipo docente de la carrera de música de la Corporación Universitaria Reformada, que guía la elaboración.

El investigador responsable de las entrevistas Andrés Zárate Durier, se ha comprometido a transcribir fidedignamente, lo que se hable en las interlocuciones, a fin de que formen parte del material de apoyo biográfico de los respectivos compositores musicales, que forman parte de este trabajo investigativo.

Por lo tanto, como colaborador, acepto la invitación en forma libre y voluntaria, declaro estar informado de la inclusión de mis declaraciones en el trabajo de grado arriba mencionado.

He leído esta hoja de Consentimiento y acepto participar en este trabajo se las condiciones establecidas.

Barranquilla, a 16 de Febrero de 2.021



Firma Compositor



Firma Entrevistador

**CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Yo Jose' Eleazar Torreglosa Peña, cédula de ciudadanía número 10'898.900

declaro que se me ha explicado que mi participación en el trabajo de grado titulado "**Antología de la música Presbiteriana de Alvin Schutmaat Evers, Eleazar Torreglosa y Pompeyo Mosquera**", consistirá en responder una entrevista que pretende aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Acepto la solicitud de que la entrevista sea grabada en formato de audio para posterior transcripción y análisis, al los cuales podrá tener acceso parte del equipo docente de la carrera de música de la Corporación Universitaria Reformada, que guía la elaboración.

El investigador responsable de las entrevistas Andrés Zárate Durier, se ha comprometido a transcribir fidedignamente, lo que se hable en las interlocuciones, a fin de que formen parte del material de apoyo biográfico de los respectivos compositores musicales, que forman parte de este trabajo investigativo.

Por lo tanto, como colaborador, acepto la invitación en forma libre y voluntaria, declaro estar informado de la inclusión de mis declaraciones en el trabajo de grado arriba mencionado.

He leído esta hoja de Consentimiento y acepto participar en este trabajo se las condiciones establecidas.

Barranquilla, a \_\_\_\_ de \_\_\_\_ de 2.021

Jose' E. Torreglosa

Firma Compositor

Andrés Zárate Durier

Firma Entrevistador

**CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Yo Pompeyo Mosquera M., cédula de ciudadanía número 4830792  
declaro que se me ha explicado que mi participación en el trabajo de grado titulado “**Antología de la música Presbiteriana de Alvin Schutmaat Evers, Eleazar Torreglosa y Pompeyo Mosquera**”, consistirá en responder una entrevista que pretende aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Acepto la solicitud de que la entrevista sea grabada en formato de audio para posterior transcripción y análisis, al los cuales podrá tener acceso parte del equipo docente de la carrera de música de la Corporación Universitaria Reformada, que guía la elaboración.

El investigador responsable de las entrevistas Andrés Zárate Durier, se ha comprometido a transcribir fidedignamente, lo que se hable en las interlocuciones, a fin de que formen parte del material de apoyo biográfico de los respectivos compositores musicales, que forman parte de este trabajo investigativo.

Por lo tanto, como colaborador, acepto la invitación en forma libre y voluntaria, declaro estar informado de la inclusión de mis declaraciones en el trabajo de grado arriba mencionado.

He leído esta hoja de Consentimiento y acepto participar en este trabajo se las condiciones establecidas.

Barranquilla, a 27 de Feb de 2.021

  
Firma Compositor



Firma Entrevistador