

LITURGY AND FOLKLORE

Religious Man is not an abstract idea. He is a man placed in time and space--modeled by his river and his mountain, moulded by his "pampa" or his city. A concrete being, with his rhythm and his culture, his geography and his roots. The surroundings become his music, his dance, his melody: it lends its image and its poetry. Adam, the earthy, takes not only from the earth his breath but his form of speaking, of communicating, of exteriorizing his troubles, his joys, his sorrows, and his loves, his hope and his anxiety.

And that concrete man, upon entering the temple to speak with God and to communicate with his brothers, must he necessarily enter a strange world? Must he feel himself a stranger in a medium of symbols that he does not recognize as his own, that do not express him? Must he redress himself in a strange liturgical personality in order to refer to God and to unite himself in communion with his brothers of Faith?

The Liturgy must find the point of union between the Church and the land. To produce the marvel of the spirit that would permit man to feel inside the temple as he does in his own house, as he does in his own country.

The Revelation concluded with the death of the Apostle. Not the Liturgy. The oration of the whole Church forward and growing, militant and active in its Faith, must be guided along living and dynamic forms of expression. To renounce this search was to condemn the popular never again to serve as an instrument of religious expression.

A Pope and a Council read the signs of the time and thus said the following: The Church respects and promotes the genius and the peculiar qualities of different races and people. The Church studies with understanding and if possible, conserves entirely that which She finds in the customs of the people not to be indissolubly united to superstition and error. At times the Church even accepts it in the same Liturgy in order that it might harmonize with her true and authentic spirit.

Thus is made explicit the inherent dynamism of Catholicism in its current ecumenism. Catholic signifies universal. "We have to do with all that is human," said Pope Paul (Ecclesiam Suam). Nothing which is authentic and valuable is foreign to the Catholic Faith. The Faith, through its fidelity to Christ, must laugh with him who laughs. The Church must cry as man cries. She became Greek with the Greeks and Roman with the Romans. She must continue so: "gaucha with the "gauchos" and "coya" with the "coyas". Isn't this, perhaps, the supreme law of Charity?

The Misa Criolla is a synthesis and an invitation. It opens its arms to man to be able to tell him: "Come to Church with all that is in your flesh and blood: with your cultures and your rhythms, with your forms of expression and your landscape." The Church does not want a strange language to be spoken in the temple. Her language is that of Pentecost: the maternal language that man learned in his harsh and vital contact with his own land. "Let the dance and the music come!" "Let the land itself come!"

THE WORKS

When Ariel Ramirez decided to compose a sung mass based strictly on musical forms found in folklore, he received the encouragement and the assistance of the Reverend Osvaldo Catena, Liturgical Advisor to Latin America; of the Reverend Gabriel Segade, director of the Choir of the Basilica del Socorro and the Reverend Alejandro Mayol, one of the most enthusiastic sponsors of the idea. After discussing the project at

length, it was decided by common agreement to use the Spanish liturgical text approved by Latin American experts.

Based on this text, Ariel Ramirez was to find the most adequate rhythmical elements to convey the "religious" fervor of each sequence of the Mass, within the musical repertoire of Argentine folklore. Added to this difficulty was the problem of selecting performers who could assume the responsibility of expressing, with required beauty and authenticity, this ambitious creation.

Taking into account these problems, Ariel Ramirez approached his composition as a work for solists, chorus, and orchestra. It was to be Los Fronterizos, the well-reputed and popular quartet, who could take charge of the interpretation of the work. The members of the group are: Eduardo Madeo, Gerardo Lopez, Julio Cesar Isella and Juan Carlos Morenos. The Choir of the Basilica del Socorro, directed by the Reverend Jesus Gabriel Segade -- harmonizes the choral part-- and an orchestra together with regional instruments joins the harpsichord played by Ariel Ramirez, the instrument chosen because of its evocative tradition to carry the leading voice of the orchestra. The percussion, produced by two large drums, a battery, a "tumbadora," a gong, "cocos," "cascabeles," and other accessories contributes the typically Latin American characteristics to the work. These are the means of expression that interpret the Misa Criolla.

The Misa Criolla begins with the Kyrie based on two rhythms-- "vidala" and "baguala" --expressing the profound feeling of this liturgy. Gerardo Lopez displays his talent as the soloist on the "baguala" theme--it is his crisp and enraptured voice that conveys the main theme of the prayer.

Jaime Torres, excellent interpreter of the "charango" initiates the Gloria with a magnificent performance based on the rhythm of one of the most popular dances of the country, the Carnavalito. It is a popular form that conveys the joy of the Glory of God that Los Fronterizos and the Choir exalt through an alternating dialogue of magnetic vivacity.

The most difficult of all moments of the Misa Criolla is the Credo because of the rhythm chosen, the "chacarera ^{trunca} ~~trunca~~", a very popular rhythm in Santiago del Estero. An obsessing and almost exasperating rhythm underlies the ^{majestic} ~~latter~~ melody line that enters with a dramatic force alternating with Los Fronterizos and the chorus in the affirmation of the Profession of Faith that ^{is proper} ~~provides~~ this part of the Mass.

Ariel Ramirez based the Sanctus on one of the most beautiful rhythms of Bolivian folklore: the "Carnaval of Cochabamba", a marked and subduing beat, called for by that moment of the Mass which ^{acclaims} ~~acclaims~~ the Glory that fills the heavens and the earth. The Agnus Dei is handled in "pampa" style--intimate, tender, and at the same time solemn. In this and the former sequence, Los Fronterizos act entirely as soloists against the chorus and orchestral background.

Just as the Misa Criolla was based on a theme of majesty, Navidad Nuestro ~~Our~~ Nativity-- was created for a "criollo retablo"-- a native tableau-- where each moment of the "Mystery of the Incarnation" expressed in a popular manner, with all the tenderness that the Miracle of two thousand years ago evokes in the spirit of the simple people.

Ariel Ramirez gave to each episode of the Navidad a distinctive regional voice: a "chamame" for the Annunciation to Mary, a ^{huella pampeana} ~~vidala~~ ^{huella pampeana} for the pilgrimage of Joseph and Mary, a "vidala ^{chamarqueña} ~~chamarqueña~~" for the Birth of Christ; the Adoration of the Shepherds is done in "chayero" rhythm and that of the Three

Kings in "takirari" tempo; ~~the Flight of the Sacred Family a~~
~~"vidala tucumana".~~ ~~the "taca"~~ ~~tempo;~~ the Flight of the Sacred Family a
 Tender and simple verses were necessary:
 words which were able to repeat the emotion with which the Nativity Miracle was
 felt. Felix Luna was the poet who collaborated with Ariel Ramirez in the
 elaboration. of

the songs of Navidad Nuestra. His lyrics, joined to the popular melodies composed
 by Ariel Ramirez, make possible the success of a form that has Hispanic American
 characteristics without losing its universal content.

This presentation has joined together the creative talent and interpretive
 emotion of many men and women, who gave testimony to the continuing mystery of love
 and faith whose dimension acknowledges no boundaries; a mystery of love that
 expresses with dignity and beauty, with words and melodies--sung in native vernac-
 ular, the vivid spirit of our Hispanic American land.

Los Fronterizos ^{was} ~~was~~ formed in Saira in 1953. The group attained fame and
 prestige through radio and performances in theaters and cultural centers throughout
 the country. Their success extends beyond the frontiers of Argentina. Europe and
 America applaud them time and time again. Their artistic quality places them in
 the vanguard of the Argentine folklore movement. But above all the emotive
 power of their voices distinguishes Los Fronterizos as a national group that
 best interprets the varied style of Latin American music. As soloists of the
 Misa Criolla they have achieved the greatest goal of their career.

PADRE J. G. SEGADÉ was born in Argentina in 1923. He studied music with Gilardo
 Gilardi and organ with Julio Perceval, and later at Lyon, France, with Marcel
 Pehu and Paul Delastre. In 1962 he participated in the International Organ Festival
 at Haarlem, Holland. Padre Segade is founder and director of the Institute of
 Sacred Music of Buenos Aires, Creator of the Choir of the Basilica del Socorro,
 which, under the direction of Karl Richter, brilliantly participated in the Bach
 Festival in September of 1964. Padre Segade is presently chapel master of the
 Basilica de Nuestra Señora del Socorro.

ARIEL RAMIREZ was born in Santa Fe in 1921. He specialized in the folklore of his
 native country and has made extensive studies of the origin and background. In
 1950 he went to Europe, studying the folklore of Central Europe at the Academy
 of Vienna. He received a fellowship to the Institute of Hispanic Culture in
 Madrid where he studied the origin of Argentine music and rhythm. He performed
 in the most important concert halls of the different countries throughout Europe.
 In 1952 he performed a concert of Argentine music for Radio Vaticano. The
Misa Criolla, his latest composition, opens the door to a better understanding
 of Argentinian folklore and music.

Tres Jornadas

I

(As the people enter, there can be Christmas music, either recorded or live.)

(Children are in the sanctuary, "hanging the green," decorating the pews or walls or altar.)

(Performers gather to sing "La Navidad Que Queremos")

(Joseph and Mary, outside the sanctuary, will go around to four doors, beginning with the one farthest from the altar. They are accompanied by the outside group of singers. Each door will be opened by two people, accompanied by the inside group of singers. As the celebration goes on, Joseph and Mary knock on the first door.)

Persona 1: ¿Quien es?

Persona 2: Who is it?

(Door is opened. Sing: "De Larga Jornada" v. 1 by outside group, v. 2 by inside group.)

Jose: Hay lugar?

Persona 1: No hay lugar.

Persona 2: We are so crowded. We really don't have any room.

Maria: Hemos viajado tanto hoy. Estamos muy cansados.

Persona 1: Lo siento.

Persona 2: Yes, we're sorry. But try the inn down the road.

(Door is closed. Joseph and Mary go to the next door. Knock.)

"De Larga Jornada" v. 1 by outside group, v. 2 by inside group.

Persona 3: Si? Digame.

Persona 4: What do you want?

Jose: Necesito un lugar para quedarnos.

Maria: Por favor, No tienen un cuarto?

Persona 3: Lo sentimos mucho.

Persona 4: We're so sorry, but this is our busy season.

(Door is closed. Joseph and Mary go to the next door, knock.)

"De Larga Jornada", v. 1 by outside group, v. 2 by inside group.

Jose: Por favor, necesitamos un lugar para pasar la noche.

Persona 5: Pero ya no tenemos lugar.

Persona 6: We really don't have any more space.

(Door is closed. Joseph and Mary go to the last door. Knock.)

"De Larga Jornada" v. 3 by outside group.

Persona 7: Buenas noches. ¿Que se les ofrecia?

Persona 8: You look so tired and worn out.

Maria: El viaje ha sido muy pesado.

Persona 7: Mama, mama, ven! Hay visitantes!

(Mesonera entra a la escena)

Mesonera: Buenas noches. ¿En que puedo servirles? How can I help you?

Jose: Quisieramos pasar la noche aqui, si es posible.

Mesonera: Lo siento, pero no hay lugar. Hay tantos viajeros en Belen en estos dias.

Maria: Pero, ¿que podemos hacer? Ya no hay otro lugar.

Persona 7: Y el establo, mama?

Persona 8: Yes, there's room in the stable and she looks so tired. Please let them stay.

Mesonera: Bueno, pueden dormir en el establo. Hay paja limpia en los pesebres.

Jose: Entonces tendremos que dormir alli.

Maria: Esta bien Jose, estamos muy agradecidos, Senora.

Mesonera: Vengan conmigo. Esta por aqui.

Personas 7 & 8: Yes, yes, come with us.

"De Larga Jornada" v. 4 by everyone.
(Mary and Joseph are taken to the manger.)

Messages by teacher and pastor)

II

Primer pastor: Las ovejas estan quietas esta noche.
Third shepherd: See how the stars shine! Look over there--that star over there is really something! It's so big!
Primer pastor: Nunca he visto esa estrella antes. Es la mas grande del cielo!
(The angels appear. The shepherds hide their faces in fear.)
Second shepherd: Quienes son ustedes? Who are you?
Primer angel: No tengan miedo. Les traemos noticias de gran gozo.
Segundo angel: We really have some good news for you.
Tercer angel: Hoy, today, ha nacido en Belen un Salvador, el cual es Cristo el Senor.
Frist angel: Christ the Lord is born in Bethlehem.
Tercel angel: Y esta sera una senal para ustedes. Hallaran al nino acostado en un pesebre.
Second angel: Yes, you will find him in a manger. Go find him.
All the angels: Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz. Glory to God in the highest. Alleluia! (or they may sing: "Glory to God in the Highest.")
All sing: "Venid Pastorcitos"
Angels leave)
Pastores: Vamos a Belen para ver al Nino.
All sing: Los Pastores a Belen"
(Shepherds walk down aisle toward Bethlehem)

Messages by teacher and pastor)

III

(Los pastores salen por un lado en camino hacia Belen. La estrella los guia en su busqueda.) (Walking up side aisle.)
Tercer pastor: Tengo tantos deseos de adorar al Nino Rey.
Second shepherd: We're almost there. Ya estamos llegando a Belen.
First shepherd: Miran! Aqui vienen otros viajeros.
Third shepherd: Que vestidos tan delicados! Deben ser reyes.
Seond shepherd: Yes, they must be kings. Look at their clothes. And look at us.
First shepherd: Vienen hacia nosotros.
Primer rey: Buenas noches, amigos, estamos buscando al Rey recién nacido.
Segundo rey: Hemos estado siguiendo una estrella. But now we seem to have lost the star.
Third king: We went to the Palace of the King, but the child was not there. Can you help us?
Primer pastor: Por que buscan al nino?
Second wiseman: We have come to worship him.
Segundo pastor: Nosotros tambien lo buscamos.
First shepherd: Cuando estabamos cuidando nuestras ovejas, unos angeles aparecieron.
Tercer pastor: Nos dijeron que el Nino seria el Salvado del mundo.
Segundo pastor: Si, tan bonito que cantaron los angeles.

Tercer pastor: Nos dijeron que esta en un pesebre en Beln.
First shepherd: Are you taking him gifts?
Segundo pastor: Nosotros somos pobres. We don't have much.
First king: Si, le traemos unos regalos.
Second king: But don't let that keep you from going to Bethlehem.
Tercer rey: El regalo mas grande que le podemos llevar es el amor, es nuestro corazon.
First king: Yes, come along with us and we will go together..
(They walk together to Bethlehem.)
Sing "The Kings of the Orient" or "We Three Kings" or another song about Los Tres Reyes.

(Messages by teacher and pastor)

IV

(The shepherds and wisemen have arrived in Bethlehem.. They enter the stable where the baby Jesus is asleep, and by his side are Mary and Joseph.)
Sing: "Un Nino Hoy Nacio" or "La Noche de los Pobres"
First king: Look, the star is above this place.
Segundo pastor: Es un lugar humilde para el nacimiento del Rey de gloria.
Primer pastor: Asi Dios nos muestra su amor aun hasta los pobres, enviando a su Hijo.
Segundo rey: El nino duerme. Vamos a darle honra.
Tercer mago: Yes, let's bow down and worship him.
(Todos se acercan al pesebre. Los reyes dan los regalos a Jose y a Maria. Los pastores se ponen de rodillas.)
Sing: "Christo, el Ninito" or other son.
Tercer rey: Venimos de lejos, trayendo regalos para el Rey de los cielos.
Primer rey: Le doy incienso.
Segundo rey: Le traigo oro.
Tercer mago: Y yo le traigo mirra.
Tercer pastor: Nosotros somos pastores y somos pobres, traemos nuestro corazon.
Second shepherd: Yes, we have brought him our love.
All sing: "A la nanita nana"

-*

#

*

This Christmas play was written by Maria Louisa Santillan de Baert and the music was selected and arranged by Esther Frances. It was first performed in Emanu-El U.M.C. in Dallas, TX, in 1978 with the children's and youth groups as actors and singers. The second performance was in El Calvario U.M.C. in Las Cruces, NM, in 1980, using performers from 6 years to 20 years in age (and even one adult who played the part of the Mesonera). The two performances were slightly different as adjustments were made for numbers of people available for the parts, for different musical resources, for different church architecture, and for differences in local customs.

The play reflects various Hispanic Christmas traditions and the music comes mainly from Spain and Latin America. The performers were costumed as Hispanic people--with shwls, ponchos, sombreros, etc. At Los Cruces, Mary and Joseph knocked on the doors of "adobe" houses fashioned from packing boxes. In Dallas, the sanctuary itself

had 4 doors which were used. The dialogue is bilingual because our churches are bilingual and we hope you young people can become bilingual. In these two churches the performers had more difficulty with the Spanish lines than with the English. It was not so difficult to sing in Spanish because we practiced the songs over and over as a group.

The speaking parts are labeled in English and Spanish, also. The characters are Personas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 (Persons), the Mesonera (Innkeeper), Jose (Joseph), Maria (Mary), Primer Pastor (First Shepherd), Segundo Pastor (Second Shepherd), Tercer Pastor (Third Shepherd), Primer Angel (First Angel), Segundo Angel (Second Angel), Tercer Angel (Third Angel), Primer Rey (First King), Segundo Rey (Second King, Second Wiseman), Tercer Rey (Third King, Tercer Mago).

This play can be adapted to fit many churches. Some speaking parts can be combined for small groups and could be divided to include more performers. The musical selections can be changed according to musical resources available. However, it should be remembered that the original intention of the play was to reflect our Hispanic heritage in a positive, creative way, so imaginative use of tradition is to be desired.

From experience we have discovered that it is important to allow enough time for rehearsals and for preparation of costumes and scenery. Six weeks of rehearsals with two rehearsals a week is not too much. Deadlines should be set for memorizing the speaking lines. It may not be possible to memorize all the music, but it should be rehearsed at least as much as the speaking parts so that all can sing confidently. The costumes and scenery and lighting should all be ready, at least by the dress rehearsal. Costumes sometimes inhibit movement or come apart when actors kneel; scenery sometimes "gets in the way" and so changes must be made in the movements of performers; lighting effects may or may not work, and a midnight scene may be too dark for singers or the pianist to see the music.

In the script there are breaks between scenes. This is a time for costume changes on the part of actors and for reflection on the part of the congregation. The minister or church school teacher can give a sermonette on the message of the journey, scripture can be read, carols can be sung. It is important that there be a conscious effort to call people's attention to a deeper level of meaning than just "a little program by the children." This is a time for witnessing to many people who seldom come to church.

After the play, it is appropriate to have a fiesta with a pinata, including the song "Echen Confites."

I N D I C E

ALABEMOS AL SEÑOR	1
ALELUYA	17
ARRIBA LOS CORAZONES	13
ASI COMO TU	10
A TI, SEÑOR (La Confesión)	16
CAMINAR, (Ven, ¡despierta!)	9
CREO EN DIOS	21
EL AMOR DE DIOS (Como la playa)	25
EL CIELO CANTA ALEGRÍA	6
EL SEÑOR ES MI FUERZA	7
EL SEÑOR ES MI PASTOR	3
ESTE ES EL DÍA	2
ESTOY CANTANDO ALEGRE	18
GLORIA! VIVA DIOS	19
GRACIAS, MUCHAS GRACIAS	29
GRACIAS, SEÑOR	11
LA PAZ DEL SEÑOR	5
LIBERTAD	23
LOS CAMINOS	8
MIREN EL CAMINO	28
MIREN QUE BUENO	4
PERDON, SEÑOR (Corre el viento)	15
POR LA AMISTAD	12
POR LAS FIGURITAS	27
SHALOM	22
SOBRE ESTAS TIERRAS	14
SOMOS UNO EN ESPIRITU	20
TUS MANOS	26
VEN, HERMANO (Toma mi mano)	24

- | | | | | | | |
|----|--|--------------------|---------------|------------------|---|---------------|
| 17 | Sing | Lord a joyful song | LM | John S B Monseil | (i) Gonfalon Royal
(ii) Solemnis Haec Festivitas | MHB 40/CP 220 |
| 18 | We give | immortal praise | 6.6.6.6.44.44 | Isaac Watts | Croft's 136th | MHB 11 |
| 19 | With gladness we worship, rejoice as we sing | | 11.11.11.11 | George Rawson | Datchet | MHB 26/CP 5 |
| 20 | Ye holy angels bright | | 6.6.6.6.44.44 | John H Gurney | Darwall's 148th (MHB 678) | |

A THE ETERNAL FATHER

1 GOD'S CREATING AND SUSTAINING POWER

- 21 Father of all, whose powerful voice
(Lord's prayer paraphrase)
22 Give to our God immortal praise

THE ABBREVIATIONS

The following abbreviations are used:

AHB	Anglican Hymn Book, 1965	CW-	Cry Hosanna, 1980	ICF	Industrial Christian Fellowship Church Hymnal (Irish), 1960	RFP	Rejoice O People, 1940
AMR	Hymns Ancient and Modern Revised, 1960	EAC	East Asia Christian Conference Hymnal	LBW	Lutheran Book of Worship, 1979	SH	Sixteen Hymns (RSCM) 1980
AMS	Hymns Ancient and Modern Standard Edition, 1916	EH	English Hymnal, New Edition, 1933	MH	Mainly Hymns, 1980	SLW	Sound of Living Waters, 1978
BBC	The BBC Hymn Book, 1951	EP	English Praise, 1975	MHB (1904)	Methodist Hymn Book, 1933	SP (1923)	Songs of Praise, 1923 Edition
BHB	The Baptist Hymn Book, 1962	FS	Fresh Sounds, 1978	MHT	Methodist Hymn Book, 1904	SP	Songs of Praise, enlarged edition, 1931
BP	Broadcast Praise, 1981	GBC	The Galliard Book of Carols, 1980	MOR	Moravian Hymnbook, 1974	SS	Song in Season, 1976
CAM	The Cambridge Hymnal, 1967	GP	Ghana Praise	MSB	Methodist Service Book, 1975	SW	Songs of Worship, 1980
CAN	The (Canadian) Hymnbook, 1971	HCS	Hymns for Church and School, 1984	MSHB	The School Hymn Book of the Methodist Church, 1950	TCTFH	20c Folk Hymnal, Mayhew, 1976
OCH	Chinese Christian Hymns, Virginia, 1953	HF	Cantate Domino, 1980	NCH	New Catholic Hymnal, 1971	TTC	Temple Church, Hopkins, 1880
CD	Communion Service (ECSJ2), Banks, 1976	HFC	Hymns of Faith, 1964	NH76	1978 Act of Praise of the National Hymn Society	3PS	Three Psalms for Celebration (RSCM), 1980
CH	Celebration Hymnal with Supplement, 1978	HFL	Hymns for the Lectionary, 1981	NCP	New Church Praise, 1975	24P	Twenty Four Psalms, 1955
CON	Congregational Hymnary, 1923	HHT	One Hundred Hymns for Today, 1969	NO	New Orbit, 1972	26H	Twenty Six Hymns, 1971
3CH	The Church Hymnary, Third Edition, 1973	HLS	Hymns for the Lord's Supper, 1745	NS	New Songs, Redhill 1962	WOV	With One Voice, with Catholic Supplement, 1979
CHH	The Church Hymnary, 1913	HOK	Hymns of the Kingdom, 1979	NT	Unpublished Texts	YP	Youth Praise, 1966, 1969
ChP	Christian Praise, 1967	HS	Hymns and Songs, 1969	OWS	On the Move, 1980		This follows the reference work:
				PFT	One World Songs, 1979		HYMNS AND TUNES INDEXED: David Perry, 1980
				PIP	Praise for Today, 1974		
				PP	Pilgrim Praise, 1974		
					Partners in Praise, 1979		

On 1st page of Final Draft of Hymns + Psalms, a Methodist + Ecumenical Hymnbook presented to the Methodist Conference of 1983 [England] for authorization & publication. It completes the work presented subsequently in the First Draft (Dec 1980) & the Second Draft (Feb. Oct. 1981).

Publication
planned for
publication
in Dec.
1983

Con los instrumentos típicos del ^{alt. rope} ~~alt. rope~~ plano Boliviano, quena, charango, bomba (bass drum), zampoña, guitarra y tarka el conjunto Los Andinos; cuyos componentes oriundos de Bolivia, alaban a Dios, haciendo sentir la civilización Incaica. A través de sus cantos llevan su mensaje del sentir Cristiano, tratando con sus sentimientos volcar el amor y traer un poco de paz en un mundo que se caracteriza por la violencia y el odio.

^{record}
(lent by Francisca Chavez® 5/10/78)

OK Use non-metallic cable or
flexible conduit (BX?)

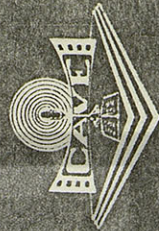
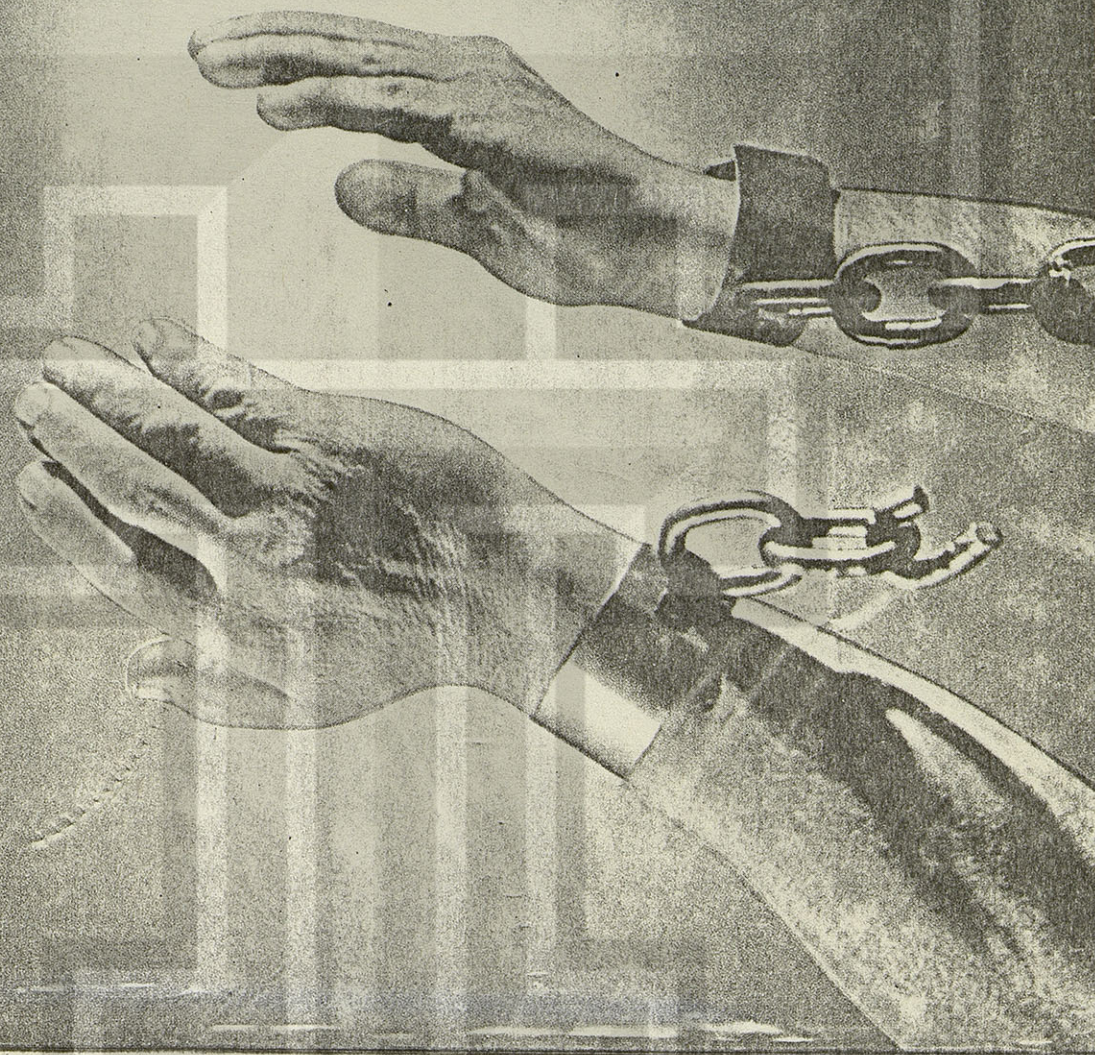
if not done, simply add capos

✓ - 1/2 brought up / code
convey & wiring - look - other
+ under house

not needed / done
cost

not - 1/2

LIBERDADE!

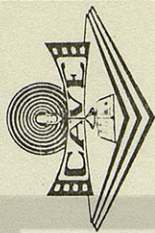


Lent by Mark Burgess 2/14/83

CAV-5014
COMPACTO DUFLO
HI-FI
33 R.P.M.

LIBERDADE!

"QUINTETO VOCAL DA GUANABARA"
Conjunto de jovens cantores do Teatro Municipal do Rio de Janeiro:
JOEL TELES (tenor), WALTER PINHEIRO (barítono), WANDA SPINNELLI
(soprano), RUTH MACHADO (meio soprano) e ZULEIDA GOMES (contralto).



OS NEGROS ESPIRITUAIS, cantados pelo Quinteto, são alguns dentre a rica coleção de cânticos folclóricos religiosos, surgidos entre os negros escravos, nos Estados Unidos. Ninguém sabe, exatamente, qual a origem desses lindos cânticos, pois eram transmitidos pelos escravos de fazenda em fazenda, de estado a estado...

Acompanhamentos, arranjos e traduções: Norah Buyers, do CAVE

LADO "A"

NÃO HÁ NINGUÉM (2'35")

Acompanhamento: piano

Não há ninguém que possa saber,
Ninguém que entenda as minhas dores;
Não há ninguém que possa compreender:
Só Jesus, só Jesus!

Às vezes eu, no caminhar,
Sim, Senhor!
Sinto-me longe do meu lar!
Lar Celestial!

Oh! Não há ninguém que possa saber
Como eu sofro neste mundo;
Não há ninguém que possa saber:
Só Jesus, só Jesus

Pois Cristo sofreu e pode compreender!
Glória! Aleluia!

CONFIAR EM CRISTO (2'43")

Acompanhamento: órgão com sinos

CONFIAI! Confiai! Confiai! em Cristo!
Confiai em Cristo Jesus,
Pois nEle há abrigo.
Na tempestade, ouvi a voz de Deus
Chamando-me da luta e dor!
Descansarei em Cristo.
Confiai! Confiai! Confiai! em Cristo!
Confiai em Cristo Jesus,
Pois nEle há abrigo!

LADO "B"

FOI POR MIM (2'50")

(Solo de tenor: Joel Teles de Souza)
Acompanhamento: piano e órgão

Foi por mim que meu Salvador sofreu,
Foi por mim que meu Salvador morreu;
Oh! que angústia me causou

E eu tremo, tremo, tremo,
Foi por mim que meu Salvador morreu.

Foi por mim que meu Salvador morreu,
Foi por mim que meu Salvador morreu;
Oh! que angústia me causou
E eu tremo, tremo, tremo,
Foi por mim que meu Salvador morreu.

Foi por mim, meu Salvador resuscitou!
Oh! que glória! que glória!
E eu canto! canto! canto!
Foi por mim, meu Senhor resuscitou!

LIBERDADE (1'55")

Acompanhamento: piano e órgão

Liberdade! Liberdade! Liberdade para mim!
Escravo não posso ser - eu prefiro morrer,
Vou livre ao meu celeste Lar!

Não mais choro! não mais choro!
Não mais choro para mim!

Tristeza deixarei, doce paz alcançarei
Quando eu for ao meu Lar celestial!
Aleluia! Aleluia! Aleluia!

CAVE — CENTRO ÁUDIO-VISUAL EVANGÉLICO — CX. POSTAL, 943 — CAMPINAS — S. P.
OS NOSSOS PRODUTOS ENCONTRAM-SE, TAMBÉM, À VENDA EM TODAS AS LIVRARIAS EVANGÉLICAS DO BRASIL

sent by Norah Buyers 2/14/80

música que quiero
del Cántico de María
melodía Tajo

Perdona a tu pueblo CS 237
Contándote con alegría Missa Cub
Felicidad - Manzano
Unidos en el amor de Cristo
Robert Schaffer

speech / words / chant
to add melodies
let P R give verses
pueblo - refrain = antiphon

~~original~~
la idea, el pueblo oye la
palabra y responde.
give cong, simple music

San Antonio 6/82

®

SOME RESOURCES FOR NON-WESTERN HYMNS

Cantate Domino. World Council of Churches, 1980.*

C.C.A. Hymnal. Christian Conference of Asia, 1963.*

CCA Hymnal Supplement I. C.C.A., 1981

(CCA 480, Lorong 2, Toa Payoh, Singapore 1231)

Free to Serve. Hymns from Africa, Glasgow, Scotland. Iona Community,
c. 1970.

Lead us Lord. African Hymns. Augsburg Publishing House, 1977.

New Songs of Asian Cities. C.C.A., 1972

Risk, vol. 11, no. 2-3, 1975. Worship Materials from WCC Nairobi Assembly*

Ecumenical Praise. Agape, 1973.

Japanese Hymns in English. (Rev. J.A. McAlpine P.O. Box 8822
Ashville, N.C. 28804)

Hymns of Universal Praise. Hong Kong Chinese Christian Literature Council,
1977. 57 Peking Road, 2nd Fl. Kowloon, Hong Kong)

Hymns from the Four Winds, in press for Spring, 1983, Abingdon.
(A Collection of Asian-American Hymns)

Sing and Rejoice!. Herald Press, Kitchener, Ontario, 1979.

* May be available from W.C.C. Office, 475 Riverside Dr. New York, N.Y. 10027.

Prepared by I-to Loh
6/4/82



SUGGESTED WORSHIP SOURCES FROM CALVARY PRESBYTERIAN CHURCH OF
BERKELEY, CALIFORNIA.

SOME SOURCES FOR THIRD WORLD HYMNS

Asian American Songs. International Federation of Asian American United Methodists. 330 Ellis Street, Rm 508. San Francisco, CA 94102. n.d.

C.C.A. Hymnal (Formerly E.A.C.C. Hymnal). Christian Conference of Asia. Contains a section of 100 Asian hymns. From N.C.C. 475 Riverside Drive, N.Y. 10027.

Cantate Domino Fourth Edition. World Council of Churches. 1964. "The Church is at present growing, we believe, through the meeting of cultures and races, as well as through experiments in text writing, music and liturgy; an international hymn book with an experimental emphasis was clearly called for..". Available through National Council of Churches, 475 Riverside Dr. N.Y. 10027

Celebremos. Disciple Resources, Nashville. n.d. 32 original songs in Spanish with English translations.

Free To Serve. Hymns from Africa, collected by Tom Colvin. Iona Community Publishing Department, Glasgow, Scotland. n.d. Soon to be republished by Agape, Cold Stream, IL.

Hymns of Universal Praise. New English translation (1981) of the major current ecumenical Chinese hymnal. Contains c. 70 Chinese texts/tunes. Chinese Christian Literature Council, Ltd. 57 Peking Road. Kowloon, Hong Kong.

International Songbook. For Menonite World Conference 10th Assembly, 1978. Menonite World Conference, Lombard, IL. USA.

Japanese Hymns in English. Pauline Smith McAlpine. P.O. Box 8822. Ashville, N.C. 28804. 1975.

Joyful Songs of India, 1956, and The Pagoda (23 Chinese Songs) 1976. World Around Songs. Route 5, Burnsville, NC. 28714.

Lead Us Lord. A collection of African hymns compiled by Howard S. Olson. Augsburg Publishing House. 1977.

New Songs of Asian Cities. Edited by I-to Loh. Christian Conference of Asia. 1972.

New Songs of Praise. English edition, 1976. Contains c. 90 original Chinese texts/tunes. Baptist Press, Hong Kong.

Point No 1, 1973. Music in the Pacific Islands. P.O. Box 571, Goroka, e.h.d., Papua New Guinea.

Sing A New Song No. 2. Forty Christian songs by Caribbean authors/composers. The Caribbean Council of Churches. P.O. Box 616. Bridgetown, Barbados W.I. 1977.

Sing and Rejoice. Contemporary songs, many of them from the Third World. Herald Press, Scottsdale, PA 15683. 1979.

SOME THIRD WORLD WORSHIP RESOURCES

Pacasiana. A resource file of worship and teaching materials. Hawaii District, United Methodist Church. 1000 S. Beretaina St. Honolulu Hawaii 96814. 1978

Worship Handbook. For Japanese American Christian leaders. Parkview Presbyterian Church, 727 "T" St., Sacramento, CA. 1981.

Worship Resources From The Chinese. Bliss Wiant. Friendship Press, Inc. 1969.

Worship and Cultural Expressions. Document. National Council of Churches, Dept. of Education for Mission. 475 Riverside Dr. NY 10027. 1973.

Robert H. Mitchell 1982
Am. Bap. Seminary of the West

El Canto

Por Modesto Montañés

“Despachados serán por el mundo las mujeres que cantan, los hombres que cantan, todos los que cantan”. Así expresa Francisca Perujo, poetisa española, el valor del canto como fuente de vida, gozo y comunicación humana. Tiene razón la señorita Perujo ya que para este servidor nada más grato que oír canciones predilectas, leer un buen libro y trabajar.

En días no lejanos corría por el mundo la fama de los grandes militares, los estadistas y algunos escritores. De los hombres de ciencia nunca se ha hablado lo suficiente. Utilizamos el teléfono, el automóvil, el avión, pero rara vez recordamos los nombres de los inventores. En algunos casos ni los conocemos. No exagero al afirmar que hoy, ante el olvido en que viven no pocos escritores, casi todos



(Colosenses 3.16- 17)

los hombres de ciencia y hasta los héroes, surge la fama de los cantantes que, micrófono en mano, hacen suspirar, reír, llorar, aplaudir. Convencidos del valor del canto como medio de comunicación, no pocas empresas organizan festivales para promover cantantes y descubrir nuevos valores de la canción. Hacen bien ya que, parafraseando a Pablo Neruda, afirmamos que el canto cae al alma como al pasto el rocío.

El canto es, siempre lo ha sido, una demostración de gozo en medio de las tormentas. David, heróico guerrero israelita, al colgar la lanza tomaba el arpa y aplacaba la ira de Saúl. Y, lo que es mejor, componía salmos inmortales. Lutero, bajo el fuego de las luchas religiosas de sus días, llenó los templos y los hogares de cantos melodiosos. Jesús, acompañado de sus discípulos, entonó salmos antes de tomar el camino que lo llevó a Getsemani y, posteriormente, al Calvario. San Pablo, en la cárcel de Filipos, cantaba himnos al Señor y en ese momento, se abrieron las puertas de la cárcel y cayeron las cadenas (Hechos 16.25-27). Otro día, convencido el apóstol del valor del canto en el culto de las iglesias, aconsejó a la de Colosas: “Que el mensaje de Cristo esté siempre presente en sus corazones. Instrúyanse y anímense unos a otros con toda sabiduría. Con profunda gratitud canten a Dios salmos, himnos y canciones espirituales. Y todo lo que hagan o digan, háganlo en el nombre del Señor Jesús, dando gracias a Dios el Padre por medio de él” (Col. 3.16-17). Y no olvidemos que bajo las sombras de la esclavitud brotaron los *espirituales*, valiosos tesoros producidos por la raza negra en la patria de Lincoln.

En la composición de himnos para el culto y para entonar en el camino, en el trabajo, por todo lugar, no fue tarda la iglesia en los tiempos idos. Lutero, Wesley y, entre nosotros, Vicente Mendoza y Epigmenio Velasco escribieron himnos famosos. Olvidaba citar el nombre de Alfredo Colom, el de “pies divinos, pies divinos de Jesús”, tan conocido entre nosotros hace unos 20 años. Pero noto que después de ellos hay pocos compositores de himnos. Los seminarios preparan teólogos, predicadores, maestros, pero no compositores de himnos ni escritores. Y esta falta nos está privando de un gran recurso para la alabanza, de un efectivo canal de comunicación humana. Esperamos, pues, que hoy, época de tinieblas, surjan muchos himnos cristianos y que como bien lo afirma la poetisa que inspiró esta nota, vayan por el mundo coronados de éxito “las mujeres que cantan, los hombres que cantan, todos los que cantan.”

Por Luis D. Salem

Ya en el Nuevo Testamento vemos que el Señor y sus primeros creyentes visitaron el templo. Allí Jesús, niño aún, fue presentado por sus padres, allí fue saludado por Simeón y Ana, allí dialogó con los doctores de Israel (11). Posteriormente, ante el resurgir de las iglesias en Judea, Asia Menor, Grecia e Italia, los creyentes convirtieron sus casas en templos (12). Otros se reunían en lugares solitarios, "junto al río" (13). San Pablo hasta llegó a convertir en templo las celdas de su prisión (14). Tanto amaba San Pablo el templo que hasta llegó a compararlo con el cuerpo humano, templo del Espíritu Santo (15).

Al multiplicarse las iglesias, los templos fueron cubriendo múltiples y remotos lugares en torno al mundo. Alejandro Solyenitzin, al hablar de los templos en su país dice: 'Ese tañido, conservado hoy únicamente en unas melodías antiguas, levantaba a la gente, les ayudaba a erguirse en dos pies y no caer... en cuatro'. Y, en otro lugar agrega: "Caminando sin prisa por los senderos de la Rusia meridional uno empieza a comprender en qué consiste la clave del apaciguador paisaje de la campiña rusa. La clave reside en las iglesias. Unas ascienden por cerros y colinas: otras, parecidas a princesas blancas y rojas salen al encuentro de muchos ríos, levantando sus esbeltos campanarios, decorados con hermosas tablas fuera de lo común. Se saludan de lejos desde las aldeas apartadas, y se elevan juntas al cielo único... En estas piedras, en estos campanarios, nuestros antepasados pusieron lo mejor de su ser, su rica concepción de la vida".

Por último, demos un vistazo al capítulo seis de Isaías, hermoso testimonio éste del valor del templo en la vida de aquel esclarecido escritor. En síntesis,

en el templo halló Isaías las siguientes realidades que dieron sentido a su vida:

1. La realidad de Dios: "Vi yo al Señor sentado en un trono muy alto; el borde de su manto llenaba el templo".

2. La realidad del hombre: "¡Ay de mí, voy a morir! He visto con mis ojos al Rey, al Señor todopoderoso; yo, que soy un hombre de labios impuros y vivo en medio de un pueblo de labios impuros".

3. La realidad de la redención: "Tu maldad ha sido quitada, tus culpas te han sido perdonadas".

4. La realidad de un ministerio: "Oí la voz del Señor que decía: ¿A quién voy a enviar? ¿quién será mi mensajero?"

5. La realidad de la entrega: "Yo respondí: Aquí estoy yo, envíame a mí".

6. La realidad del resultado inmediato: "Por más que escuchen, no entenderán".

7. La realidad del fruto: "De este tronco saldrá un retoño sagrado".

Demos gracias al Señor por el templo donde le conocimos y vamos ahora para adorarle. Gracias a las experiencias espirituales que allí, en el templo, hallamos, nuestras vidas tienen significado y somos felices.

(1) Gén. 4.4. (2) Gén. 9.20-21 (3) Gén. 12.7.8; 26.25 (4) Ex. 36.2-7 (5) Ex. 40.38 (6) 2 Crón. 3.1-7.10 (7) 2 Crón. 7.1-3 (8) 2 Crón. 36.17-21 (9) Esdras 3.8-13 (10) Hageo 1.7-8, 15. (11) Lucas 2.21-51 (12) 1 Cor. 16.19; Filemón 1.2 (13) Hechos 16.13 (14) Hechos 16.25. (15) 1 Cor. 6.19.

4 artículos sobre himnología, especialmente en Nicaragua
enviado a Raquel Achón por Orlando Pérez. Copias
dado a Gertrude Suppe 1/30/83

Ante-Proyecto Departamento de Música 1983-CEPAD-1984
Historia, CEPRI - Objetivo general - Depto. de música
programa de estudios

El nacimiento de la música culta en occidente

La música protestante

I Taller de música evangélica popular zonal

Canción "Avancemos Juventud" letra-Orlando Pérez
música-Ruby Espinoza Vélez
(in book of manuscripts)

POSSIBLE CHARACTERISTICS OF LATIN AMERICAN CHURCH MUSIC
FROM DIFFERENT REGIONS

General (or I don't know which part of Latin America)

Change from major to minor or vice versa

Use of minor very common for all kinds of songs

Change in time signature for different parts of a song

Estrillo, estrofa, estrillo form

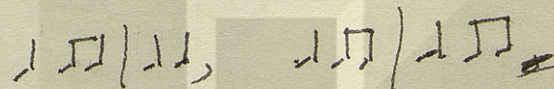
Andean - Bolivia, Peru, Ecuador

Pentatonic or minor

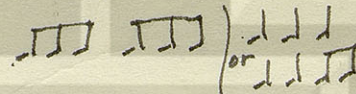
Use of fifths, especially in bass

Typical rhythms

2/4 steady beat



6/8 with cross rhythms



Puerto Rico - Cuba

African influence

6/8 - ritmo in bass



last note the lowest in ~~the~~
the inversion

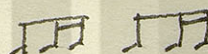
3/4



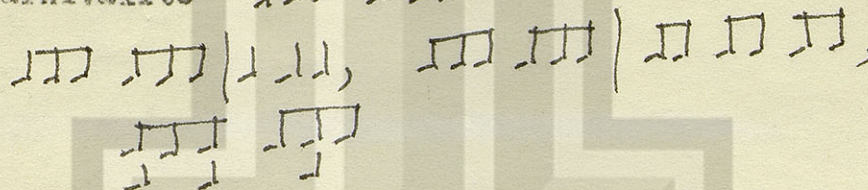
Argentina - Uruguay

Ritmos

Carnivalito

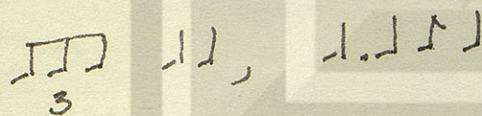


6/8



Venezuela -

Complex rhythms, also



Gertrude Suppe 3/5/83

2.

Characteristics

Mexico

Simple melodies 2/4, 3/4, 6/8

Simple patterns repeated in melody and harmony

Melody in thirds

Sometimes not straight 8 measure sections,
e.g. in Rosas del Tepeyac "Santo", the number of measures
in a phrase are 9,6,5,7,4,8,9,5,7,8,8

Many verses

Brazil

Norah Buyers has emphasized that use of the minor, and
descending melody line are typical

Much of the church music from Brazil is more sophisticated
musically than from other countries.

Rhythmic patterns

♩ ♩, ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
♩ ♩, ♩ ♩, ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

®

Slonimsky

pentatonic w/ Indian infl Per, Bolivia, Ecuador,
Mex Cent Amer

regio infl dance mus West Indies + No Bay
Indian short phrases, long pauses, monotonic beat accom
regio chromatic, sync w/ $\frac{2}{4}$
span dual $\frac{3}{4} + \frac{6}{8}$ w characteristic cross rhythms in
middle + meas

~~re~~
Chilean Cucca ^{usually} ~~major~~

Bolivian

often minor

usually $\frac{6}{8}$ combined w $\frac{3}{4}$

Zamacueca in Bol, Arg + Chile

Guajira $\frac{6}{8}$ w $\frac{3}{4}$, ~~melos~~

Peruvian dances usually $\frac{2}{4}$, no syncopay

Reseña.

Himnario Criollo

PRIMER HIMNARIO PUERTORRIQUENO

Escribe Luis Olivieri

Para tu informe

RAQUEL

COPY FOR
GERTRUDE

Aunque se han publicado otros himnarios puertorriqueños, ninguno ha sido tan completo y tan rico en material original como el que ha publicado con el nombre de Himnario Criollo el compositor Pablo Fernández-Badillo. Las publicaciones anteriores han sido compuestas mayormente de himnos traducidos y melodías extranjeras. De los pocos himnos puertorriqueños que se han incluido en los mismos, no se nos ha ofrecido la música, debido a que estas ediciones se han hecho únicamente con la letra. Hasta donde sepamos, solamente se han publicado tres colecciones puertorriqueñas en forma de folleto con música y letra de himnos de autores puertorriqueños: Cuna de Flores, colección de 20 himnos de Rafael Cuna; Himnos del Avivamiento, editados por Luis del Pilar; y Cuaderno de Melodías Religiosas, 30 himnos del Dr. Antonio Rivera.

Himnario Criollo, aunque es la obra de un solo compositor, es suficientemente amplio en la temática de los himnos que contiene. El autor ha tenido en cuenta las principales festividades litúrgicas de la Iglesia, como Navidad, Semana Santa, Acción de Gracias, Resurrección y Santa Cena. También ha incluido cánticos apropiados para las diferentes partes del culto cristiano, como alabanza, afirmación de fe, llamamiento, consagración, la Palabra, súplica, ofertorio, una doxología, y una bendición. También trata otros temas de la fe cristiana como lo son el testimonio, el amor, la paz, la esperanza y la vida eternal.

En cuanto a la letra de los himnos, cabe señalar que la mayoría son del mismo compositor, aunque también ha usado algunos/^{de} otros autores como el Rdo. Eliezer Fernández-Badillo y Rubén Fernández-Badillo, sus hermanos; de Juan Padín y de Ismael Hidalgo. Resulta interesante

el hecho de que el autor haya basado muchos de los himnos (alrededor de 40) en pasajes bíblicos, lo que habla de lo bien que conoce y sabe usar el libro sagrado. Ejemplo de esto lo encontramos en los siguientes:

"La Fe que Vence al Mundo"	I Juan 5: 1-5
"Amémonos como El Nos Amó"	I Juan 4: 7-21
"El Afán y la Ansiedad"	Mateo 6: 25-34
"Prosigo al Blanco"	Filipenses 3: 1-21
"Tesoros en el Cielo"	Mateo 6: 19-21

También encontramos algunos himnos basados en versículos de Salmos, como el Salmo 24 y el Salmo 130. Nos llama la atención cómo el compositor y autor recoge en la temática de sus himnos unas experiencias y una teología muy características de la iglesia evangélica puertorriqueña. Pienso, por ejemplo, en "Camino del Templo", "Ama a tu Hermano", "Alabanza", "El Gozo del Obrero", "Templo Sagrado de Dios", "Paz a tu Vivir" y "Campanas del Templo". Por lo general la teología es algo tradicional, lo cual se nota también en el énfasis en la piedad personal.

La mayor parte de los himnos están armonizados a cuatro voces; otros a dos y tres voces; y los más cortos en su letra aparecen con la melodía solamente, a manera de coritos, pero muy exquisitos en su música y letra. Como el himnario ha sido concebido para congregaciones y grupos corales, encontramos en el mismo unas 30 selecciones corales, algunas de las cuales pueden usarse también con la congregación. Entre estas piezas corales hay algunas que consideramos obras de arte coral, como lo son "Mi Alma tiene Sed", "Amén", "Albricias", "Aleluya", "Nació el Redentor", "Solo Cristo" y "Cuan Pequeño Soy".

La música de los himnos posee una rica variedad rítmica, como lo es el uso del compás 3/8 en varios de los himnos. Fernández-Badillo imprime en estos himnos el sabor de la música puertorriqueña, nuestra preferencia por las tonalidades menores, los giros melódicos y rítmicos de nuestros aguinaldos, plenas, valeses, seises y boleros, combinados en forma elegante con los elementos armónicos asociados con nuestros cantares, y esto a su vez mezclado artísticamente con los conceptos clasicistas de la armonía, como lo sabe hacer un compositor adiestrado y experimentado. Ejemplo de esto son: "Paz a tu Vivir"

"Cristo te llama", "Agonía", "Oh mi Señor", "Entre Pajas ha Nacido", "Cantad, Cantad", y "Oh mi Cristo Amado".

Para darle una mayor utilidad litúrgica al himnario, éste contiene 22 selecciones bíblicas impresas para ser leídas en forma alternada. Estas guardan relación con varios de los 104 himnos incluidos.

Felicitemos al hno. Pablo por esta magnífica contribución a la música de la Iglesia cristiana en Puerto Rico. Confiamos en que habrá de darnos muchos más himnos y que muchos de éstos llegarán a formar parte de la himnodia universal. Esperamos que sirva de estímulo a muchos otros compositores y que sea buen punto de partida para futuros himnarios puertorriqueños. Invitamos a las congregaciones y a los líderes de música para que usen estos himnos que de seguro serán de mucha bendición para todo el pueblo de Dios.



Notas biográficas sobre Pablo Fernández-Badillo

Nació en el barrio Montaña de Aguadilla el 12 de septiembre de 1919. Desde pequeño tuvo inclinación musical pero no fue hasta los 15 años que aprendió a tocar la guitarra. Siendo su padre, don Pablo Fernández-Ramos, pastor presbiteriano, aprendió de él los himnos de la Iglesia.

Originalmente pensó en dedicarse al ministerio pastoral, pero optó finalmente por el magisterio y el ministerio musical. Hizo sus estudios universitarios en el Instituto Politécnico (U. I. A.) donde estudió literatura y música, y luego cursó estudios especiales en composición en el Conservatorio de Música de Puerto Rico.

Por 27 años fue maestro en las escuelas públicas de Puerto Rico, enseñando español y música, dirigiendo por nueve años el Coro de la Escuela Superior de Aguadilla, supervisando el programa de música en la región escolar de Arecibo y finalmente dirigiendo la Banda Escolar de Aguadilla. A lo largo de esos años también ha servido en forma fiel y creativa a su Iglesia Presbiteriana a través de la organización de coros y la composición de himnos y cantos corales. De su música y su obra él mismo expresa: "Lo más que me gusta componer es música coral porque uno coge ^{un} mensaje sencillo y lleno de expresión y lo reviste con un ropaje armónico para conseguir algo bello. Soy compositor que se interesa porque el pueblo conozca nuestra música; compongo sobre Puerto Rico y con el estilo de nuestra música muy puertorriqueña.

El Hno. Pablo Fernández-Badillo ha publicado gran parte de su música con el mejor deseo de compartirla con sus colegas en la música y con el pueblo. Albor I y II son una colección de cantos infantiles. Cantar Riqueño es una colección de sus piezas corales, entre ellas su hermoso madrigal "Canción Jíbara". Himnario Criollo recoge sus himnos y cantos corales religiosos.

Notes from Dissertation Abstracts, at Honnold Library of
Claremont Colleges, Claremont, CA 4/83

O Contato Musical Transatlântico: Contribuição Banto a Música
Popular Brasileira by Kazadi wa Mukuna, Univ. So. Calif. 1978

Hymnody of the Choctaw Indians of Oklahoma
by George William Stevenson - So. Baptist Seminary 1977

Historical survey and current evaluation of the Cristian
hymnody of the Choctaws - salient aspects of the oral and written
tradition of the idiom, their function in Choctaw churches and
communities. - missionary and native translations used both
original and contemporary hymn texts
Choctaw hymns widely used in full-blood churches "However,
because of significant sociological and musical trends affecting
the tribe, creative means of supplementing its present functions
are required in order for the idiom to maintain its viability
in future generations."

Change in Cultural context and musical style: a Connective
Process, Formulated and Applied to the Mexican Revolution and
Mexican Music
by Iris Kaphan UCLA 1977 - probably not directly concerned with
church music

Folk Music of the Colombian Andes - by Dirk Koorn, Univ. of
Washington, 1977
guabina, velená, torbellino, pasillo, danza, habanera, bambuco,
coplas sueltas (poema and free couplets)



4/30/83 Asian Hymnal Seminar I
Lois Bello -

last 10 yrs waves of Asian immigr +
new Asian chrs.

subcom. of ea ethnic group collect
hymns 2 trad.

Ito Loh backbone + com
contrib 2 denom + RC

diff trads, songs trans
Fil found easier write - Eng ln 2 vs
hymns - pentatonic, Chin, Taiwan +
? (in gen) Jap do re mi fa sol

I mus styles - native trad, a cappella,
113 embellish possibly from zither
effect in Indian songs
19th cent Western style

Intro

Folk mel adapted West harm
Jap maj pentatonic 8 9

Contemp Asian style

17 Feliciano Inst of Mus - Fil

Ito tr now

I Contemp style
#30 common hymn

Cultural style

17

Bello from Westminster Tr / - approve
sacred words / sec tune (?)

Hybridzaj

83

ch'in ancient long zither
one of earliest notes / - rhythm
classical type

Universality - Westernzaj

~~Pastor Trinity U M Church - Whittier~~

Himnodia Metodista — Los Wesley
EE.UU. y América Latina

Pablo Sosa

Vamos a hablar de la *música* de los metodistas. La de los primeros, los ingleses del siglo XVIII; la de los estadounidenses que llegaron un siglo después a la América Latina, y la nuestra. De los *textos* de los himnos de los primeros metodistas no hablaremos porque, en cuanto a contenido, habiendo sido Carlos Wesley, casi con exclusividad, el poeta del metodismo inglés de esa época, es suficiente decir aquí que, con sus casi 7.000 himnos, es el vocero fiel de la teología de su hermano Juan, cuyos aspectos más relevantes se consideraran en otra ponencia de este encuentro; y, en cuanto a la forma, para analizarlos debidamente tendríamos que remitirnos a los textos en su idioma original, compararlo con otros ejemplares de la poesía religiosa inglesa del siglo XVIII, etc., tarea que escapa a nuestra intención y que, como corresponde, ya han realizado nuestros hermanos angloparlantes.

Por lo demás, en todo este trabajo nos ocuparemos prioritariamente de la *música* de la himnodia metodista, como forma de compensar el hecho de que son muchos los estudios himnológicos que se basan casi exclusivamente en el análisis de los textos literarios, dejando de lado el elemento cantable, que, se supone, no meramente *acompaña* sino constituye parte de la *esencia* de lo que llamamos un *himno*. En otras palabras, no es suficiente leer el *texto* de un himno para comprender lo que significa para quienes lo usan; hay que tener presente también con *qué música* y de *qué forma* lo cantan.

LOS WESLEY

Para tener una idea de lo que se cantaba en la Iglesia en la que se crió Juan Wesley, habría que escuchar, algún domin-

TOHADO DEH HIBLO;
HA TRADICION PROTESTANTE
EN HA
TEOLOGIA LATINOAMERICANA
EDITOR: JOSE DUQUE

PUBLICADO POR:

D. E. I.:

DEPTO. LAURENCE DE INVESTIGACIONES

APTO # 339 - S. Pedro Montes DE

CCA

San José

Costa Rica

Mayo 1983

go por la mañana, a una de nuestras congregaciones (preferiblemente no muy dinámica) entonar la melodía, común a la mayoría de los himnarios latinoamericanos, que por estos pagos conocemos popularmente como "la doxología".

Al Padre, Hijo Redentor

Autor anónimo

Old Hundredth. M. I.
LOYS BOURGEOIS, 1510-h. 1561

Solemn

Al Pa-dre, Hi-jo Re-den-tor, Y Es-pí-ri-tu Con-so-la-dor: Al

tri-no Dios en u-ni-dad Lo-or e-ter-no tri-bu-tad A-mén.

El canto, seguramente despacioso, nos permitirá comprobar que *el ritmo de la música es estrictamente regular*, es decir, que todos los sonidos de la melodía tienen exactamente la misma duración, excepto el último de cada frase, que la congregación sostiene esforzadamente antes de tomar aire para iniciar la frase siguiente. Notaremos también que *a cada sonido corresponde una sílaba del texto*, de manera que nunca se unen dos notas por medio de una vocal.

Pues bien, la melodía en cuestión proviene de la Reforma del Siglo XVI, y las observaciones que acabamos de hacer tienen que ver con algunos de los requisitos que Juan Calvino impuso a los músicos a quienes encargó, en aquella época, la composición de melodías para acompañar el canto de los salmos traducidos al francés en metro y rima modernos. Para

tener una idea más completa del pensamiento de Calvino al respecto —que tuvo tremenda influencia en la himnodia inglesa— habría que agregar que no admitía en el culto el uso de instrumentos musicales (por su asociación con la música "mundana"), ni el canto a más de una voz, por considerar que desviaba la atención de los fieles del texto a la música.

Para ser justos, habría que aclarar que la melodía que hemos tomado como ejemplo, al igual que el resto de las del salterio calvinista, no tenía un ritmo tan regular en sus orígenes. En realidad, era pariente cercana de una canción-danza muy popular en Europa en el siglo XVI, conocida como *frottola*, hecho que, al parecer, lograron disimular los compositores frente al inquisidor oído de Calvino. Algo de su agilidad original se conserva en esta versión más antigua:

A Dios, el Padre Celestial

Autor anónimo

Old Hundredth. M. I.
LOYS BOURGEOIS, h. 1510-h. 1561

Solemn, pero no lento

1. A Dios, el Pa-dre ce-les-tial, Al
2. Can-tad al pa-tri-no y u-no Dios: Sus

Hi-jo, nues-tro Re-den-tor, Al e-ter-nal Con
a-la-ban-zas en na-d: Su e-ter-na glo-ria



Los anglicanos que se refugiaron en Ginebra en tiempos de persecución, conocieron allí estas melodías en el momento en que constituían lo que ahora llamaríamos un "boom". (No es de extrañarse, porque a los pobres ginebrinos les habían dejado muy pocas expresiones artísticas que pudieran llevar a entusiasmarlos). A su vuelta del exilio los ingleses las llevaron a Inglaterra donde, después de dos siglos y sucesivas "solemnizaciones" les quitaron la alegría de su carácter original y las convirtieron en macizos trozos litúrgicos.

LAS MELODÍAS METHODISTAS

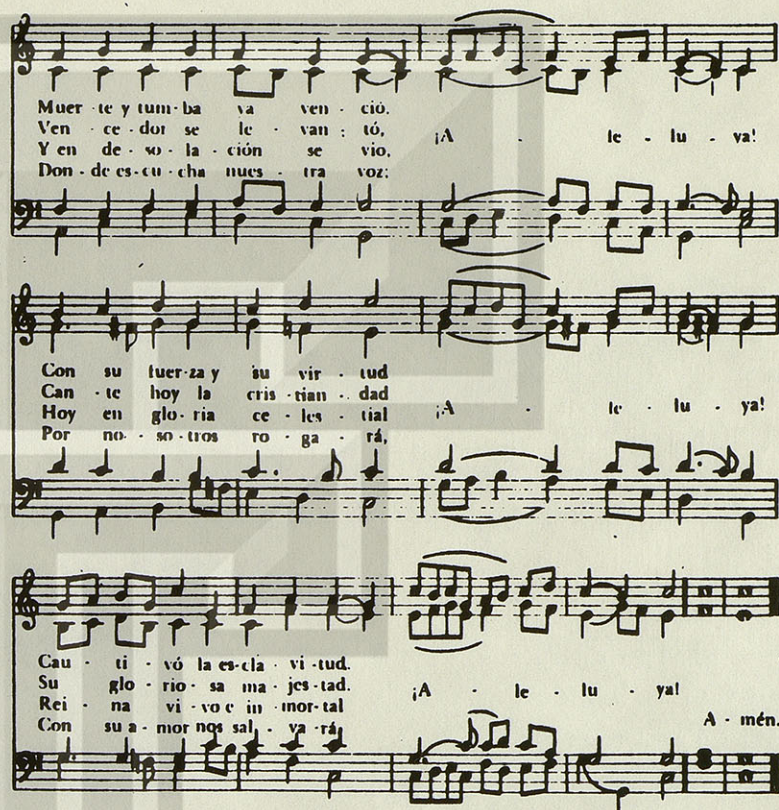
Dos siglos cantando en el mismo estilo —por más conservador que uno sea— es un poco demasiado. Seguramente por eso el canto en la Iglesia anglicana dejaba mucho que desear en el siglo XVIII, y lo primero que hicieron los metodistas fue dar lugar a composiciones exactamente opuestas a lo que se conocía hasta entonces: *no silábicas y muy variadas melódica y rítmicamente*. A esto último contribuyó sin duda la riqueza métrica de los poemas de Carlos Wesley.

En la mayoría de nuestros himnarios queda un buen ejemplo de este tipo de obra.

El Señor Resucitó

CHARLES WESLEY, 1707 - 1788
y otros

Easter Hymn, 77, 77 (con Aleluyas)
LARA DAVIDICA, 1708



5 Cristo, nuestro Salvador. ¡Aleluya!
de la muerte triunfador. ¡Aleluya!
haznos siempre en ti confiar. ¡Aleluya!
Cantaremos sin cesar. ¡Aleluya! Amen.

Los metodistas popularizaron las llamadas melodías "fugadas" (fuguing tunes) en las que, por un momento, una o dos veces se callan para volver a entrar luego imitando alguna voz precedente y adquirieron fama (¡a veces algo dudosa!) por la forma en que "ornamentaban" espontáneamente las melodías de sus himnos.

En todo esto ha de verse el apoyo táctico de Juan Wesley, quien, a diferencia de Lutero, no recurrió al uso de melodías folklóricas o populares a no ser excepcionalmente (como en la ocasión en que Carlos neutralizó a unos marineros borrachos que cantaban durante su predicación al aire libre, entonando la misma canción con un texto religioso), y más bien favoreció la adopción de elementos de la música no ecle-

siástica de su tiempo —que es también nada menos que el tiempo de Handel en Inglaterra— lo cual resultó en un nuevo estilo de música litúrgica. Con su actitud, musicalmente hablando, Wesley rompió el dique de contención que aislaba a la Iglesia de las expresiones “seculares”.

Su apertura se ve limitada, sin embargo, por una postura “académica” (que se nos ocurre típica del burgués de escasos medios pero gran cultura) que lo lleva a adoptar una serie de medidas de “control de calidad” para establecer el nivel en el cual ha de moverse la música en la Iglesia. Así, aunque carecía de todo conocimiento técnico del arte musical, Wesley no vaciló en “dictar cátedra” sobre todos los aspectos de esta actividad en la Iglesia, incluyendo el estudio del canto, para lo cual publicó en 1770, “Siete lecciones para ejercitar la voz” (The Grounds of Music); y raya en lo pedante su actitud cuando redacta normas para el canto comunitario de sus fieles —muchos de los cuales seguramente apenas sabían leer y escribir— insistiendo enérgicamente en que cantaran las melodías “exactamente como se las publica aquí”.

Hay que reconocer, sin embargo, que esta actitud empecinadamente “culturista”, junto con su total falta de prejuicio contra la música secular, es determinante para la influencia que el movimiento metodista tuvo sobre la cultura musical de las masas en Inglaterra, ejercida a pesar de la fuerte oposición de la Iglesia oficial, que se apresuró a condenar la forma en que la música metodista invadía ámbitos no eclesiásticos, considerados no “sacros”.

El Diccionario Oxford de la Música cita dos ejemplos muy ilustrativos:

* La asociación de ministros de Weymouth condenó, en 1745, la práctica de “cantar himnos en los caminos públicos mientras se va a caballo de ciudad en ciudad”, seguramente debido al impacto popular que debe haber causado un viaje de Whitefield —el dirigente metodista que luego se distanciara de los Wesley— escoltado por un centenar de hombres a caballo y seis mil personas cantando salmos e himnos.

* Y, por su parte, la “Carta a un gentilhombre campesino sobre el asunto del Metodismo” (Ipswich, 1805) escrita por un clérigo, condena la práctica de cantar himnos en el hogar, como “ofensiva para la economía doméstica de los pobres”. Esta es parte de la increíble argumentación:

El trabajador de esta clase regresa de su labor diaria casi exhausto; pero en lugar de tomarse el descanso que tanto necesita, cerca del fuego, llama inmediatamente a su mujer y a sus hijos, que trabajaban en la rueca u otros menesteres útiles de la casa, la cual

permanece despierta, con el consiguiente gasto de fuego y candiles, hasta altas horas de la noche. A menudo he oído sus cantos en algunas de nuestras chozas más pobres aún hasta las nueve de la noche, y a veces más tarde, en las veladas invernales.

Uno no sabría decir qué es mayor en este juicio, si la mezquindad o la envidia.

ESTADOS UNIDOS

Durante su estadía misionera en Norteamérica, Juan Wesley publicó su primera colección de himnos (1737), que es, a la vez, la primera editada en el continente americano. Evidenciando ya su posición amplia y ecuménica, incluyó en ella salmos en verso, traducciones del griego y el alemán y poesías de varios ingleses disidentes. La importancia de esta selección radica en el hecho de que esta “mezcla de fuentes” constituye el primer “himnario” protestante moderno.

La misma mentalidad tuvieron los misioneros metodistas estadounidenses que, apenas llegados a la América Latina, se abocaron a la tarea de editar colecciones de himnos, basándose mayormente en las traducciones que ellos mismos hacían (!) de los himnarios norteamericanos que, para el siglo XIX, se habían convertido ya en abundantísimas y variadas compilaciones en las cuales primaba, sin embargo, la presencia de una forma desconocida para los metodistas del siglo XVIII: la canción evangelística (Gospel song).

Que se la llamara *canción* (song) y no *himno* (hymn) indica su parentesco con la música folklórica y popular estadounidense (a diferencia del “himno” de origen clásico), y, a la vez, cierta modestia en el reconocimiento de la calidad de las composiciones que, a decir verdad, desde un punto de vista técnico, está mayormente justificada.

Las canciones evangelísticas se asocian especialmente con el fenómeno de los actos de predicación al aire libre (“camp meetings”) que acompañaron la expansión de los Estados Unidos hacia el oeste del continente. Constituyen una expresión de religiosidad popular surgida mayormente de los niveles sociales más humildes de la población. Lamentablemente, con el tiempo, la canción evangelística llegó a ser muy manipulada comercialmente.

Su característica más original, desde un punto de vista litúrgico-musical, es la inclusión de un “estribillo” (refrain) que sintetiza el pensamiento central del poema, y que la estructura musical de la composición permite repetir, facilitan-

do así la memorización, que, en un ambiente precario se convierte en práctica de indudable valor.

Esta es una de las canciones evangélicas más conocidas entre nosotros:

Salvador, a Ti Acudo

FANNY J. CROSBY, 1820-1915

Tr. y adapt., H. G. JACKSON, 1838-1914

Pass me not, 85-85. (con Coro)

WILLIAM H. DOANE, 1832-1915

Tranquilo



1. Sal - va - dor, a ti a - cu - do. Prin - ci - pe de a - mor.
2. Sal - va - ción y paz bus - can - do. Ven - go a tu cruz.
3. Son tus mé - ri - tos la luen - te. De mi sal - va - ción;



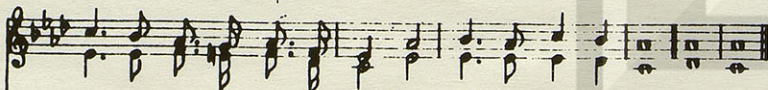
Só - lo en ti hay paz y vi - da Pa - ra el pe - ca - dor.
En tu muer - te es pe - ran - do. ¡Sal - va - me Je - sús!
En tu san - gre yo en - cuen - tro Vi - da y per - dón.



COBO



¡Cris - to, Cris - to! Al - zo a ti mi voz;



¡Sal - va - dor, tu gra - cia da - me, O ye mi cla - mor! A - mén.



Merece mencionarse el hecho de que, con el tiempo, el estribillo se independiza del resto de la canción, y se transforma en el así llamado *chorus*, familiarmente conocido entre nosotros como *corito*. Estas expresiones breves, a veces poéticamente muy pintorescas, musicalmente muy simples, hacen un aporte importante al culto protestante al posibilitar la participación más extemporánea de la congregación. Hay una gran producción original de *coritos* en América Latina. Lamentablemente, su teología por lo general deficiente, sus textos pobres y su música demasiado representativa de un estilo musical norteamericano lindante siempre con lo chabacano, han hecho que su uso encuentre serias objeciones entre los metodistas. Está pendiente la valorización, entre nosotros, de esta misma forma con un contenido diferente. Algo parece vislumbrarse en algunos grupos de evangélicos socialmente más radicalizados.

De todas maneras, en América Latina los misioneros equipararon a la canción evangélica con el himno, y como tal los presentaron. Quienes los escucharon, a pesar de provenir mayormente de dos tradiciones musicalmente riquísimas (España e Italia) tenían en ese momento, en cuanto a música eclesiástica se refiere, una gran pobreza. La recepción fue tan entusiasta que los nuevos evangélicos latinoamericanos llegaron a considerar (y muchísimos aún hasta el día de hoy) al estilo musical anglo-norteamericano como el único auténticamente sacro, con exclusión de cualquier otro, incluso, desgraciadamente, el propio, cuyas formas y expresiones dejaron de lado junto con todos los "hábitos del viejo hombre".

UN ENFASIS METODISTA: EL EVANGELIO SOCIAL

A fines del siglo XIX aparece en los Estados Unidos el "evangelio social", que formula severos cargos al sistema capitalista, sobre la base de una interpretación del evangelio orientada hacia el socialismo. (Ver la ponencia de Roberto Craig en este mismo encuentro).

El movimiento, que tuvo su punta de lanza en el metodismo, llevó a éste a hacer una contribución única a la himnodia norteamericana: los himnos de contenido social. El poeta más destacado de esta corriente fue Frank Mason North (1850-1935) autor de "Entre el vaivén de la ciudad" (Where Cross the Crowded Ways of Life), traducido luego en el Río de la Plata, donde las estrofas de este primer himno auténticamente urbano encontraron eco entre los metodistas de incli-

naciones socialistas, traídas especialmente por las oleadas inmigratorias provenientes de España e Italia.

Casi ochenta años más tarde es impresionante verificar la vigencia de los poemas de este visionario. Para "Cántico Nuevo", Federico J. Pagura tradujo y adaptó estas estrofas suyas:

*¡Oh, Cristo de infinito amor!
que por traer de Dios la luz
a toda raza y nación
tu vida diste en una cruz.
¡De nuevo muestra tu poder,
que libre al hombre puede hacer!*

*Los muros de los pueblos son
tan sólo ruinas del ayer;
las puertas se abren para dar
entrada a un nuevo amanecer.
¡Enseñanos a proclamar
tu amor, por cielo, tierra y mar!*

*Oímos la palpitación
de nueva vida, que al surgir,
cadenas crueles de opresión
potente quiere destruir.
¡De tu Palabra hay sed, Señor,
por todo el mundo en derredor!*

*Paciente, en medio del error,
tu espíritu velando está,
y quiere guiarnos a la luz
de tu justicia y tu verdad.
¡Enciende en nuestro corazón,
por reflejarte, más pasión!*

(Cántico Nuevo No. 389)

HIMNODIA LATINOAMERICANA

Los metodistas latinoamericanos han sido, desde el comienzo, *ecuménicos* en cuanto a su música se refiere. Al principio se trató de un ecumenismo impuesto desde afuera, en el cual las razones económicas seguramente no estarían ausentes. Efectivamente, la *American Tract Society* —cuyo nombre mal traducido como Sociedad Americana de *Tratados* dio origen a la desconcertante costumbre protestante de llamar de esa manera pomposa a los simples *folletos*— publicó, en

1867 en Nueva York, con el auspicio de las Iglesias bautista, congregacionalista, metodista episcopal y presbiteriana, un folletito ilustrado titulado "Estrela de Belén", con himnos que fueron ampliamente usados en América Latina; uno de los cuales ("A nuestro Padre, Dios") todavía se canta entre nosotros con toda solemnidad, como que su melodía no es otra que ¡la del himno nacional británico!

Posteriormente, en 1895, la misma Sociedad editó, con iguales auspicios, el Himnario Evangélico; en 1914 el Nuevo Himnario Evangélico; y finalmente, en 1931, el Himnario, todos ellos usados por los metodistas en prácticamente toda América Latina.

Mención aparte merecen los himnarios producidos localmente por Henry Jackson (1838-1914) en Buenos Aires, y Vicente Mendoza (1875-1955) en México. Jackson, misionero norteamericano que residió sólo diez años en la Argentina, logró un dominio fuera de lo común del castellano, que le permitió no sólo traducir sino escribir poemas originales que pasaron a integrar su colección "Himnos Evangélicos" (1876) usada en el Cono Sur aún en 1912, año en que está fechada la octava edición de esta obra en Chile. Mendoza, destacado pastor metodista mexicano, seguramente el autor más prolífico de la época, publicó sus "Himnos Selectos" en 1901, entre los cuales hay textos y melodías propias que, si bien conservan el estilo de sus antecesores norteamericanos, son ejemplos pioneros de la himnodia latinoamericana.

Pasada esta primera etapa de himnarios interdenominacionales importados, en 1943, por iniciativa de la Conferencia Central de la Iglesia Metodista de América Latina se publica en Buenos Aires el "Himnario Evangélico", que se utiliza en todos los países que abarca la Conferencia. Esta obra representa un importante trabajo de colaboración con las Iglesias Discípulos de Cristo y Valdenses, y sienta las bases de posteriores proyectos ecuménicos. Se hace muy difícil, a partir de esta época, desglosar el aporte que cada denominación evangélica ha hecho al desarrollo de la himnodia latinoamericana. La fertilización ha sido mutua y no descarta, por cierto, a la Iglesia Católica romana, que, a partir del Concilio Vaticano II despertó a la producción musical con inusitado vigor.

Detrás de este proceso de desarrollo debe verse la influencia de una institución: la Facultad Evangélica de Teología (luego integrada en lo que es hoy el Instituto Superior Evangélico de Estudios Teológicos, de Buenos Aires) y una persona: B. Foster Stockwell (1900-1961), su director por muchos años.

El ISEDET es heredero de una tradición centenaria de

educación teológica *ecuménica*, y dicho énfasis fue afianzado por Stockwell desde su llegada a la Argentina en 1926. Por mediación suya llega en 1947 a la Facultad Evangélica el Maestro Eduardo Carámbula (1917-1972), metodista uruguayo, primer músico eclesiástico evangélico latinoamericano de preparación profesional, que estableció nuevos niveles de calidad en la música protestante del Río de la Plata. En 1950, al cumplirse el segundo centenario de la muerte de J. S. Bach —cuya música Carámbula dio a conocer apasionadamente a los evangélicos rioplatenses— se editaron en Buenos Aires, en castellano, cincuenta corales alemanes armonizados por el Cantor de Leipzig, resultado de la labor de Carámbula y Rodolfo Obermüller, pastor luterano alemán, también integrado a la Facultad de Teología por intermedio de Stockwell, quien provee el marco teológico y litúrgico a la difusión de la música evangélica alemana en el Río de la Plata. Entre los traductores de esta colección figuran los nombres de José Míguez Bonino y Roberto Ríos, por ese entonces estudiantes en la misma institución. En parte, resultado posterior de este redescubrimiento musical fue el movimiento de restauración de la tradiciones litúrgicas —incluyendo las de Wesley— del cual Ríos fue uno de los más decididos propulsores.

Toda esa efervescencia litúrgico-musical necesitaba una herramienta que la implementara. Tal cosa se dio cuando, nuevamente por iniciativa de la Conferencia Central de la Iglesia Metodista, en 1952, se decide la revisión del Himnario Evangélico de 1943, tarea que se llevó a cabo en colaboración con los Valdenses, los Discípulos de Cristo, y ahora, además, los menonitas, y con la acertada conducción de Vera L. de Stockwell. El resultado fue el himnario "Cántico Nuevo" (1962) respuesta a lo que el prólogo de la misma obra llama "el reconocimiento de la vastedad de la himnodia cristiana"... y la... "nueva profundización del concepto de la Iglesia y del culto". Y llegados a este punto ya no podemos hablar sino a título personal, por la participación que nos cabe en todo el proceso, lo cual facilita el relato pero dificulta el análisis objetivo. Hecha la salvedad, seguimos adelante.

CANTICO NUEVO

La "vastedad de la himnodia cristiana" realmente deslumbró a la Comisión Editora de "Cántico Nuevo", que, durante unos siete años (1953-60) se dedicó a rastrearla en cuanto el himnario cayó en sus manos. Desde el canto gregoriano hasta los himnos norteamericanos más recientes, pasando por

los de la segunda reforma española y las tradiciones escandinavas, todo tipo de expresión fue a integrar esa colección casi enciclopédica que es Cántico Nuevo. Todo tipo, excepto... la propia expresión evangélica latinoamericana contemporánea.

Desde el punto de vista textual baste señalar que Federico J. Pagura, miembro de la Comisión Editora, quien pocos años después habría de escribir algunas de las expresiones más logradas de la actual himnodia latinoamericana, *tradujo* nada menos que *setenta y un* himnos para Cántico Nuevo, pero *escribió sólo cinco poemas originales*, de los cuales uno es una versión del Salmo 23 y otro una adaptación de un poema escrito con anterioridad. (Por cierto, también se puede argumentar que ese tremendo ejercicio en metro y rima puso a Pagura en contacto estrecho con excelente poesía cantable y lo preparó para sus logros posteriores).

Haciendo un esfuerzo por reflexionar "en frío" sobre esa época de nuestro desarrollo, creo que podemos señalar lo siguiente: a) nuestra apertura ecuménica nos llevó a ser maravillosamente inclusivos con respecto al material a nuestra disposición. *Todo era nuestro*, y cuanto antes comenzáramos a usarlo, más y mejor nos resarciríamos por el tiempo en que lo ignoramos; b) nuestra postura académica — ¡muy semejante a la del viejo Wesley! — veía como un tremendo desafío pedagógico *eleva el nivel* de la Iglesia hasta acceder a semejante tesoro; c) nuestra alienación nos llevó a imitar lo que se estaba produciendo en Europa y Estados Unidos en la materia, sin reflexionar sobre nuestra propia situación; d) la importancia de la tradición, y el carácter de colección "semi-sagrada" que le atribuimos al himnario nos inhibió para producir nuestra propia expresión. Resultado: sólo muy tímidamente —casi por necesidad inevitable— algunos himnos originales ingresaron a "Cántico Nuevo". Sobre la hora de cierre, sin embargo, empezamos a tomar conciencia de la situación y lo dijimos en el prólogo: "Ojalá la falta sensible de más himnos originales de poetas y compositores de habla castellana que es dable observar en este himnario sirva para despertar en muchos el deseo de poner sus talentos al servicio del Señor y de su causa e impulsarlos a esforzarse por producir expresiones artísticas de fe religiosa que estén a la altura de lo que nuestros países han logrado en el ámbito secular".

LA NUEVA CANCION

Para entender la etapa que sigue tenemos que volver un poco atrás. Exactamente, al año 1954, que nos trae a la memoria tres imágenes. La primera, Daniel T. Niles, el gran pre-

dicador metodista del entonces Ceylán (hoy Sri Lanka), cantando himnos religiosos folklóricos de su país en la Facultad Evangélica de Teología de Buenos Aires —donde ese año dictó las Conferencias Carnahan— y averiguando por el folklore argentino. (Después de escuchar un huayno y una baguala, asombrado, preguntó: “¿Por qué no usan esto en la Iglesia?”. A casi treinta años nos parece increíble que su pregunta nos haya sonado descabellada. . .).

La segunda, Alberto Ream, misionero metodista estadounidense, trabajando junto con su esposa, Doña Ethel, al frente de la Escuela de Música Sacra del Colegio Bennet, en Río de Janeiro, hablando el portugués como un carioca, y adaptando textos religiosos a las melodías folklóricas brasileñas, que luego publicaba tan prolijamente.

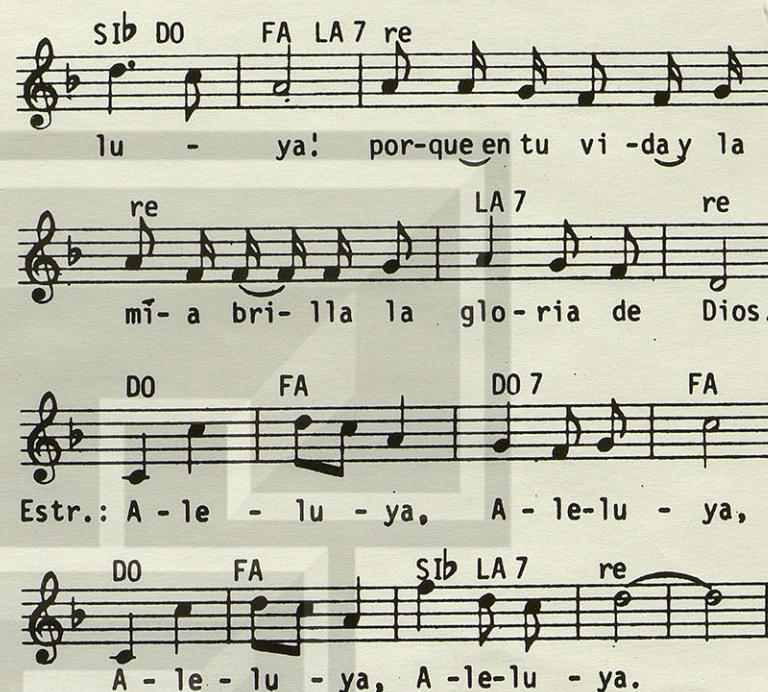
La tercera, Joao W. Faustini, músico brasileño presbiteriano, nuestro compañero de estudios y de largas vigiliadas norteamericanas, en las que luchábamos por sujetar con nuestra fe, él, al movidizo folklore brasileño, nosotros, al malevo tango argentino. . . Faustini habría de componer después gran cantidad de melodías de “sabor” folklórico, pensadas especialmente para los jóvenes de su Iglesia.

¿Y DESPUES?

Siguen los años de estudio, de reflexión, de asentamiento, hasta llegar a Cántico Nuevo, donde, sin embargo, muy poco se ve de lo nuevo que se está gestando.

Justamente, llegando ya al final del trabajo de edición de “Cántico Nuevo”, y después de algunas largas conversaciones con Pagura, empezamos a probar algunos ritmos folklóricos para escribir canciones —nuevamente la distancia con respecto al *himno*— sin soñar con que algún día llegarán a cantarse en el culto corriente de la Iglesia. Este carnavalito es de esa época: 1958 ó 1959:

EL CIELO CANTA ALEGRÍA



1. El cielo canta alegría, ¡Aleluya! porque en tu vida y la mía brilla la gloria de Dios.
Estr.: Aleluya ...
2. El cielo canta alegría, ¡Aleluya! porque a tu vida y la mía nos une el amor de Dios.
3. El cielo canta alegría, ¡Aleluya! porque tu vida y la mía proclamarán al Señor.

Letra y música: Pablo Sosa (Argentina)
Del CA vol. 1 y 2 N° 6

El interés por la música, siempre presente en la Facultad Evangélica de Teología, nos lleva a fundar, en 1962, la Escuela de Música, hecho que nos obliga, a la vez a reflexionar más sistemáticamente sobre el papel del músico evangélico latinoamericano, y a tomar paulatinamente conciencia de la necesidad de encarar seriamente la producción de formas propias de expresión. Se incorporan a la tarea los esposos Ream, ya

monados, y el joven Homero Perera Báez, metodista uruguayo, ex-alumno de música de la misma Facultad.

A todo esto, el Concilio Vaticano II impulsa la adopción de los idiomas musicales vernáculos en la misa —que ya se venían usando extraoficialmente— y, en 1964, en Buenos Aires, Ariel Ramírez graba su "Misa Criolla" que, aunque no destinada al culto sino a la sala de conciertos, inicia la larga serie de misas folklóricas de distinta suerte, que le han cambiado el rostro al culto católico en nuestro continente.

Dos años más tarde, en 1966, Homero Perera inicia la producción más sistemática de música religiosa folklórica escribiendo tres melodías (una zamba, una baguala y una chacarera) y solicitándole a Federico Pagura, su colega en la Facultad Evangélica, que les adaptara poemas relacionados con la Pasión del Señor. Es la primera vez que Pagura ajusta sus versos a los giros melódicos y rítmicos del folklore. (También la única vez que hace el camino inverso al habitual, es decir, poner texto a melodías previamente compuestas, lo cual aumenta nuestro asombro frente a los resultados). El producto final es la "Cantata Criolla", para coro, dos solistas, y un conjunto instrumental (guitarra, quena y bombo) al que sólo le falta el charango —poco accesible en esa época— para constituir la formación folklórica clásica del norte argentino.

La amplia difusión de esta obra, en un momento en que todo el folklore argentino recibía especial atención, contribuyó a afianzar la aceptación de la música folklórica entre los metodistas argentinos. La "Baguala de la Muerte" —adaptada luego para el canto comunitario— es seguramente una de las composiciones más logradas de ambos autores.

BAGUALA DE LA MUERTE

re sol

1. To - do a-ca-bó en u - na tum - ba,

DO 7 FA Sib

to - do a-ca-bó en u - na cruz; to - dos los

Sib sol

sue - ños for - ja - dos en a - ños de

Sib LA 7

lu - cha, de a - som - bro y do - lor.

re sol

Na - die res-pon-de a es-ta an - gus-tia

DO 7 do

¿Ha en-mu-de - ci - do has-ta Dios?

RE 7 sol

Se ha pues-to el sol en el mun- do, Se -

mi 7º Sib 7 LA 7 re

ñor, y mu - rió la es-pe - ran - za.

1. Todo acabó en una tumba, todo acabó en una cruz; todos los sueños forjados en años de lucha, de asombro y dolor. Nadie responde a esta angustia ¿Ha enmudecido hasta Dios? Se ha puesto el sol en el mundo, Señor, y murió la esperanza.
2. "¿Por qué me has abandonado?" dijo, muriendo, Jesús; y así clamamos nosotros, cercados de sombras, en la soledad. Se hace pesada la vida cuan-

no vemos su fin; y hoy se ha tragado la tierra
la luz que alumbraba el camino.

3. Todo acabó en una tumba; nadie pregunte por qué. Mudos la tierra y el cielo contemplan la muerte de un soplo de fe. Nadie nos busque consuelo, nadie nos dé explicación; en esa tumba la vida acabó, sólo reina la muerte.
4. Crece el clamor de los hombres viendo morir a Jesús; pero a la noche de sombras sucede una aurora radiante de luz. Porque El murió por nosotros, y por su resurrección en nuestros propios calvarios Señor, brilla hoy la esperanza.

Letra: Federico J. Pagura (Argentina)

Música: Homero Perera (Argentina)

Del CA vol. 1 y 2 N° 38

Tarea más riesgosa emprendieron Pagura y Perera al encarar una forma mucho más difícil de conciliar con la expresión cristiana: el tango argentino. Las discusiones acerca de la incompatibilidad de caracteres entre el tanto y la fe eran abundantes. Algunas de las características más salientes de esta forma musical, mencionadas en su contra, eran su origen bastardo, su pesimismo crónico, su carácter individualista.

Motivado por estos argumentos a demostrar su posición contraria, Pagura escribe en 1963 el tango "Solitario", que Perera, precisamente un músico de sólida formación tanguera, musicaliza. Pasada la sorpresa inicial, la obra es aceptada, aunque no se integra al canto comunitario.

Recién en 1977 en el acto de clausura del año lectivo del ISEDET, Pagura y Perera vuelven a hacer la experiencia con el estreno de "Tenemos Esperanza", que, ahora sí, logra alcanzar la categoría de canción congregacional, de características tan imponderables, y se consagra como el primer fruto de un proceso que llega a su maduración.

Tal vez la explicación de su rápida aceptación, actualmente ya a nivel continental, se encuentra, ante todo, en el perdurable aprecio por el tango en la Argentina y en la mayoría de los países latinoamericanos, y luego en el aporte de sus cualidades de vigor viril y realismo descarnado, ingredientes necesarios de una fe que se levante a cantar en el día de hoy en nuestra América sangrante.

TENEMOS ESPERANZA

Tango

re

1. Por-que El en - tró en el mun-do y en la his -

LA do

to - ria; por-que El que - bró el si -

RE SOL

len-cio y la a- go - ní - a; por-que lle-

sol DO 7 FA SI b

nó la tie-rra de su glo- ria; por-que fue

si° MI LA 7

luz en nues-tra no-che frí- a.

LA 7 re

Por-que El na - ció en un pe-se-bre os -

LA do

cu - ro; por-que El vi - vió sem-

RE 7 SOL

bran-do a-mor y vi - da; por- que par-

sol DO 7 FA SIB

tió los co-ra-zo-nes du- ros y le-van-

si° LA 7 re Estr.:

tó las al- mas a- ba - ti - das. Por

sol 7

e - so es que hoy te - ne - mos es - pe-

DO 7 FA

ran - za; por e - so es que hoy lu -

FA SIB

cha- mos con por - fí - a; por

mi°(sol)

e - so es que hoy mi - ra - mos con con-

LA 7 do

fian-za, el por-ve - nir, en es-ta tie-rra

RE 7 sol 7

mí - a. Por e - so es que hoy te -

sol 7 DO 7

ne- mos es - pe - ran - za; por

FA

e - so es que hoy lu - cha- mos con por-

SIB MI 7

fí - a; por e - so es que hoy mi -

MI 7 LA 7 SIB 7

ra- mos con con- fian-za, el por-ve - nir.

1. Porque El entró en el mundo y en la historia;
porque El quebró el silencio y la agonía; por-
que llenó la tierra de su gloria; porque fue
luz en nuestra noche fría.

Porque El nació en un pesebre oscuro; porque vi-
vió sembrando amor y vida; porque partió los co-
razones duros y levantó las almas abatidas.

Estr.: Por eso es que hoy tenemos esperanza; por
eso es que hoy luchamos con porfía; por eso
es que hoy miramos con confianza el porvenir,
en esta tierra mía.

Por eso es que hoy tenemos esperanza; por eso
es que hoy luchamos con porfía; por eso es
que hoy miramos con confianza el porvenir.

2. Porque atacó a ambiciosos mercaderes y denunció maldad e hipocresía; porque exaltó a los niños, las mujeres, y rechazó a los que de orgullo ardían.

Porque El cargó la cruz de nuestras penas y saboreó la hiel de nuestros males; porque aceptó sufrir nuestra condena y así morir por todos los mortales.

Estr.: Por eso es que hoy tenemos esperanza ...

3. Porque una aurora vió su gran victoria sobre la muerte, el miedo, las mentiras; Ya nada puede detener su historia, ni de su Reino eterno la venida.

Estr.: Por eso es que hoy tenemos esperanza ...

Letra: Federico J. Pagura (Argentina)
Música: Homero R. Perera (Uruguay-Argentina)
Del CA vol. 4 N° 7

LOS AÑOS 70

La década del 70 ve florecer la nueva canción evangélica latinoamericana en distintos jardines a la vez.

En *Bolivia*, el entonces obispo de la Iglesia Metodista, Mortimer Arias, escribe poemas y anima a un auténtico músico folklórico, don Antonio Auza, a musicalizarlos. Es el comienzo del despertar, no sin sobresaltos, de las culturas aborígenes —quechua y aymara— a la expresión musical cristiana, que culminaría posteriormente con la aparición de canciones en esos idiomas, y la publicación de un himnario trilingüe.

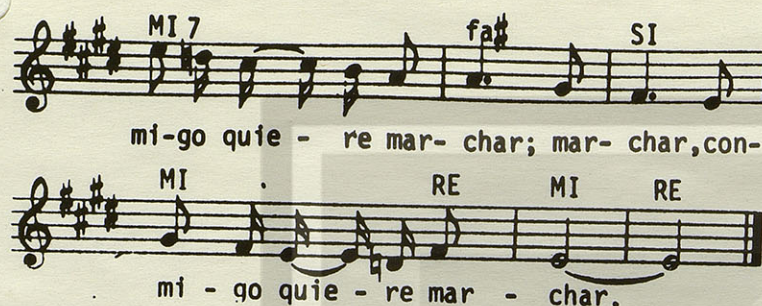
En *Costa Rica*, Federico Pagura, desde 1969 obispo de la Iglesia Metodista, impulsa la producción de un cancionero (Hora Nueva) que incorpora, además de ritmos folklóricos, canciones de estilo "popular" —comercial— y otras tomadas de los movimientos de canto religioso popular de Europa y los Estados Unidos.

En *Brasil*, los metodistas proveen la estructura de apoyo a este movimiento. La misionera estadounidense Norah Buyers, de la Facultad Evangélica de Teología del Instituto Metodista de Enseñanza Superior, en San Pablo, nuclea a un grupo de poetas y músicos, algunos de los cuales habrían de destacarse por la importancia de su producción. Nos referi-

mos a Décio Laurentti, episcopal, Simeí de Barros Monteiro, bautista, y, especialmente, Jaci Maraschin, también episcopal. Los dos últimos, miembros del Instituto Metodista en ese momento. Por su parte, Norah Buyers, con el seudónimo Luiza Cruz, hace también un aporte significativo como compositora. El fruto de esta etapa ve la luz en 1974, con la publicación del cancionero "Nova Canção" bajo los auspicios de la Iglesia Metodista.

LA NUEVA CANCION

MI RE



1. Canto un nuevo canto en el mundo, del hombre que ama y espera, Señor, por ver tu reconstrucción.
Hablo en la nueva lengua del pueblo palabras que tienen gusto, Señor, palabras del corazón.
Estr.: Que Cristo vino y murió, no solamente vivió; aquí se vino a quedar, conmigo quiere marchar; marchar, conmigo quiere marchar.
2. Vivo una vida que es diferente, que quiere ver a mi gente, Señor, amarte y ser como tú.
Quiero cambiar la cara del mundo, y darle amor más profundo, Señor, del que se acostumbra a dar.

Letra y música: Simeí de Monteiro (Brasil)
Del CA vol. 1 y 2 N° 47

Es interesante acotar que, a pesar de la aceptación de "Nova Canção", ocho años después (1982) al aparecer un nuevo cancionero de Simeí de Monteiro y Jaci Maraschin, el prologuista, otro destacado músico metodista, Humberto Cantoni, con más de diez años de experiencia en este tipo de música, debe apelar al argumento de la importancia geográfica y política del Brasil, y a la antigüedad de las Iglesias evangélicas en él para defender el derecho de los autores a expresarse con lenguaje propio, aclarando, por lo demás, que se trata de algo "experimental", "no definitivo", sólo "documento para estudio". Evidentemente, el peso de una tradición musical "sacralizada" como exclusiva para el culto evangélico es aún mucho mayor del que percibimos.

En Chile, auspiciado por la Iglesia Metodista, realizamos en 1973, el primer taller de *composición grupal*, una activi-

dad que vendría a sumarse al panorama de creatividad que bullía por todas partes en ese momento, y que después alcanzaría su desarrollo mayor en los campamentos de jóvenes metodistas de la Argentina, que la han incorporado prácticamente como un elemento estable de sus programas.

Desde un punto de vista personal, aquel memorable taller de "El Vergel", marca el momento en que abandonamos, por poco conducente, la actitud académica, empeñada en capacitar a la Iglesia para cantar lo que nosotros estimábamos mejor, y emprendimos el difícil y fascinante camino en busca de la nueva canción surgida desde dentro mismo de la Iglesia. Nos esforzamos desde entonces por diseñar técnicas sencillas que faciliten la expresión poético-musical, para sacar a luz lo que ya *está dentro* de la gente, en lugar de imponerle moldes externos, por excelentes que éstos sean.

Es interesante que en *Puerto Rico*, a pesar de la fuerte presión cultural colonizadora de los Estados Unidos, surgiera ya en los años 30 una himnodia propia, con ciertas características originales, resultado de un recordado *avivamiento espiritual* en la isla. En la década del 70, por otra parte, impulsada especialmente por la Iglesia Católica Romana, nace la música litúrgica folklórica, de valores muy destacados. Tocaría a Luis Olivieri, del Seminario Evangélico, eficaz propulsor de numerosas iniciativas musicales en su país. reunir ambas expresiones en una valiosa colección editada en 1980.

EL "CANCIONERO ABIERTO"

Tantos cabos sueltos, muchos de ellos diferentes entre sí, pero todos tendientes a reforzar la renovación de la vida cultica de la Iglesia, en algún momento habrían de unirse. Con la naturalidad de los procesos que tienen sobrada justificación surge en 1974 el Cancionero Abierto, con sede, como era de esperar, en la Escuela de Música del, ahora, ISEDET.

Tal vez la mejor forma de describir este proyecto, que ya ha entrado en su quinto fascículo, sea transcribir parte del prólogo a la primera edición:

Después de citar el prefacio a "Cántico Nuevo" en el que se lamenta la falta de himnos originales, agrega luego:

Aquí está la respuesta... Distinta quizá a la que imaginamos entonces, como distintas son hoy muchas cosas a lo que eran hace doce años.

Qué es lo distinto; *El estilo de las composiciones*, emparentadas con la música folklórica latinoamericana, o con formas de la música "popular" internacional. *El origen de las canciones*, surgidas de situaciones concretas, como respuesta, en la mayoría



de los casos, a necesidades prácticas inmediatas. *El carácter del cancionero*, que, sin tener pretensiones de colección exhaustiva y definitiva, se limita simplemente a recoger canciones (a veces fijando por primera vez en el papel composiciones transmitidas oralmente) para llevarlas desde sus lugares de origen, donde ya han sido cantadas, a otros donde todavía no se las conoce. De ahí el nombre del Cancionero Abierto, dispuesto a recibir las expresiones musicales de los cristianos contemporáneos, especialmente los latinoamericanos, y a realizar entre ellos una tarea de intercomunicación.

Y, finalmente, en cuanto a las perspectivas futuras del trabajo, un párrafo, del prólogo al fascículo No. 2, deja aclaradas las bases de lo que entendemos es ya la base de nuestra himnodia evangélica:

Creemos firmemente que en la creación de nuestro canto comunitario debemos participar efectivamente todos o no será nuestro canto comunitario. Hay muchos niveles de participación abiertos a nuestra creatividad; algunos ya descubiertos y otros por descubrir. En la aventura latinoamericana de definirnos como humanos, en la lucha por manifestarnos como pueblo en fidelidad a nuestro Señor, encontraremos las herramientas de trabajo que necesitamos.



PREFACIO

El canto ha existido en la Iglesia de Dios desde su principio. Es un medio hermoso por el cual los cristianos han expresado por muchos siglos ya, su amor, gratitud y adoración a Dios. También es uno de los medios que se utilizan para llevar la historia de salvación a un mundo perdido. Convince al pecador de su error, sana el corazón quebrado, fortalece al alma débil y nos une en alabanza y adoración a Dios. La Biblia nos enseña a cantar en Colosenses 3:16: La palabra de Cristo more en abundancia en vosotros, enseñándoos y exhortándoos unos a otros en toda sabiduría, cantando con gracia en vuestros corazones al Señor con salmos e himnos y cánticos espirituales.

Por algunos años se ha sentido la necesidad de un himnario que tuviera una selección amplia de los cantos que se usan en las diversas facetas de la adoración. En enero de 1966 por una junta combinada del Comité de Publicaciones de Español y Gospel Publishers fue escogido un comité para formular un himnario nuevo. Reconociendo que ésta era una responsabilidad grande este comité imploró la ayuda y dirección de Dios. Se dio oportunidad a toda la Iglesia a escoger y mandar sus selecciones apropiadas al comité. Se dio consideración especial a los favoritos himnos españoles. De los himnos incluidos en el *Himnario Cristiano* mas que 300 se hallan también en el *Christian Hymnal*. Además, muchas selecciones fueron traducidos del inglés de otras publicaciones, ambos nuevos y antiguos. Algunos himnos traducidos en tiempos pasados fueron cambiados para mejorar la rima y concordar el acento de las palabras con la música. Creemos que el libro formulado, el *Himnario Cristiano* pone a nuestro alcance una buena selección de himnos apropiados para toda ocasión de adoración en la iglesia, la escuela dominical, los cultos evangelísticos, el hogar, etc. Se dio mucha diligencia para asegurar que todos los himnos se hallan de acuerdo completo con la Palabra de Dios.

Los editores desean expresar su gratitud a todos los que han contribuido de su talento y tiempo para completar esta obra: a los que mandaron sus selecciones, a los que tabajaron en la traducción y corrección de los himnos, y a los que dieron sus consejos valorosos. También deseamos expresar nuestro gratitud a los autores, compositores y publicadores de himnos que son reservados por derecho de autor por conceder el permiso de usar sus obras. Nos hemos empeñado en determinar la posesión legítima de cada himno, pero si hayamos violado el derecho de alguien, imploramos su indulgencia y al darnos cuenta haremos la recompensa propia.

El *Himnario Cristiano* se ofrece a cristianos de habla española en todas partes. Que esta obra sea de alabanza a nuestro Dios y de bendición para su pueblo.

Himnario Cristiano

(over)

22 Aug. 1983
R.D.

Himnario Cristiano: una colección de himnos
para el uso de la iglesia, escuela dominical, y
los cultos evangelísticos

Church of God ^{Cristo} ~~in Christ~~ (Mennonite)

Moundridge, Kans 67107

~~Distribuido~~ Distribuido por

Publicaciones Evangélicas, Iglesia de
Dios en Cristo Mennonita de México, San Rafael, N.L.

Via Saltillo, Coah. Mex

copyright 1974 by Gospel Publishers

Moundridge, Kans. 67107

2nd printing 1980

430 hymns

shaped notes throughout

®

"... cantaré con el espíritu, pero cantaré también con el entendimiento." (1 Co. 14:15)



Todos los que adoramos leemos la revista :

Octubre de 1983:

Revista para músicos- pastores- seminaristas- líderes de las organizaciones- instrumentistas- misioneros- profesores de música- cantantes- solistas- miembros de coros- directores de cultos- predicadores- diáconos- y toda persona responsable de preparar, dirigir y/o participar en los servicios de la iglesia y sus organizaciones. Contiene artículos inspiracionales y materiales relacionados con el ministerio musical en nuestras iglesias.

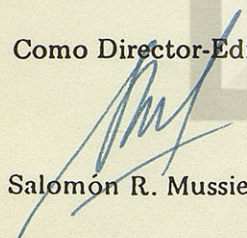
Estimado Colega:

Es un gran placer saludarle en el nombre del Señor y poder enviarle el ejemplar Muestra de la revista PRELUDIO: Música y Adoración.

La presente nota tiene los siguientes objetivos:

- Pedir que nos envíe el Cupón adjunto, en el cual Ud. podría ser un suscriptor de PRELUDIO.
- Indicar cuántas suscripciones interesarían en su iglesia.
- Mostrar la revista que enviamos a cuantos líderes y hermanos sea posible y obtener de ellos su interés por suscribirse. Se entiende que por ahora no hay compromiso formal de hacerlo.
- Decirle que el precio de la revista dependerá de algunos factores, uno de los cuales será el posible número de suscriptores. En otras palabras, la subsistencia de PRELUDIO está en que cada hermano interesado en ella, lo manifieste enviando el cupón, llenando la segunda pregunta del mismo.
- Facilitar su respuesta adjuntándole un sobre con la dirección de la CBP y del Editor.
- Volver a aclarar que el llenar y enviar el cupón no significa obligación de comprar la suscripción de cuatro números por año (a precio similar al de revistas de 32 páginas publicadas por la CBP) sino que estamos iniciando un estudio de mercado para determinar:
 - a) Si la revista tiene la aceptación necesaria;
 - b) Número de revistas a publicar y
 - c) El precio de la revista: a mayor tiraje, menos precio.

Como Director-Editor apreciaré sus comentarios, sugerencias y artículos.


Salomón R. Mussi

Departamento de Música y Adoración

CASA BAUTISTA
DE PUBLICACIONES
Box 4255 El Paso, Texas
EE. UU. de A. 79914

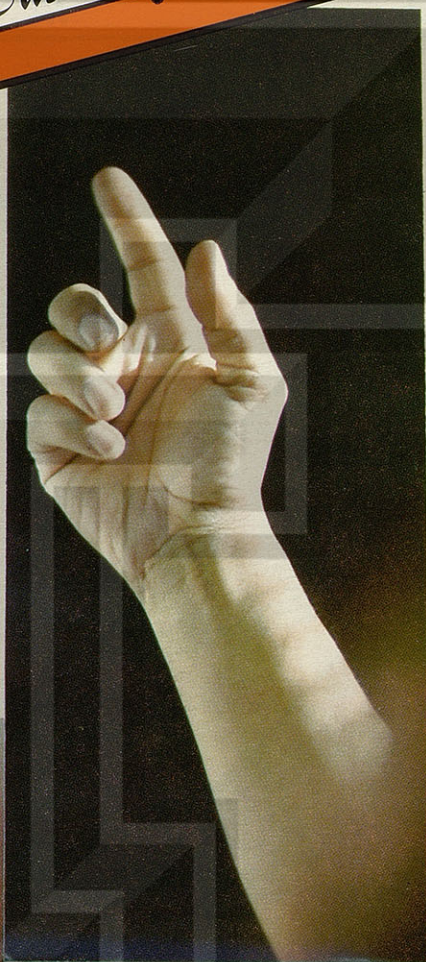
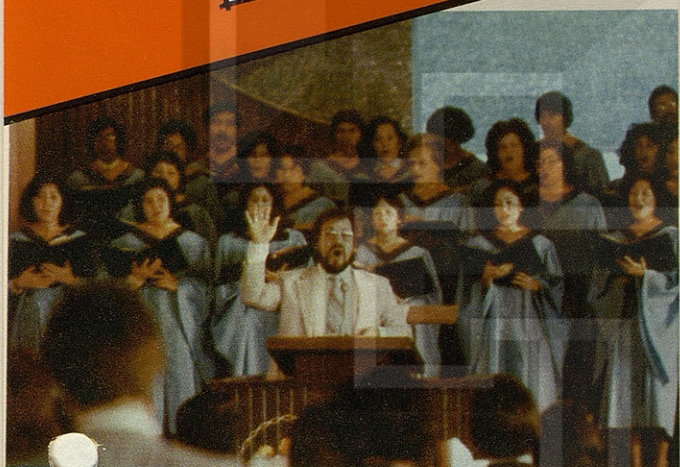


"CANTARE CON EL
ESPIRITU PERO CANTARE
TAMBIEN CON EL
ENTENDIMIENTO."

(1 CO. 14:15)

preludio

música y adoración



edición
gratis



LA UNICA REVISTA
TRIMESTRAL QUE LE
OFRECERA LOS MEJORES
ARTICULOS SOBRE EL
MINISTERIO MUSICAL
EN LA
IGLESIA CRISTIANA.

16 PAGINAS COMPLETAS
DE MUSICA PARA
COROS, INSTRUMENTOS,
JOVENES Y NIÑOS.



**Porque la música es parte de la vida cristiana,
nace la nueva revista musical cristiana.**

preludio *música y adoración*

**Porque la música es parte de la vida
de la iglesia . . .**

... se necesita material que enseñe el
lugar de la música en la experiencia
de adoración del cristiano.

¡PRELUDIO ofrecerá instrucción que
mejorará la calidad de la adoración!

... se necesitan sugerencias para mejorar
las reuniones.

¡PRELUDIO las tendrá!

... se necesita música nueva para una
constante renovación.

¡PRELUDIO la dará en sus 16
páginas de música!

*"Queremos que esta revista
**PRELUDIO: Música y
Adoración** sea como las buenas
nuevas musicales a la obra hispana,
con fuerte contenido y expresión
de nuestra gente, con su
idiosincrasia y su versión de
ministrar por medio del bello
lenguaje musical en sus múltiples
manifestaciones."*

Salomón R. Mussiott
Director de **PRELUDIO**



**¿Desea un ejemplar gratuito de PRELUDIO? Pídale llenando este cupón y enviándolo
a nuestra agencia de distribución en su país**

CASA BAUTISTA DE PUBLICACIONES
Apartado 4255, El Paso, Tx. 79914 EE. UU. de A.
Agencias de Distribución

ARGENTINA: Rivadavia 3464, 1203 Buenos Aires; **BRASIL:** Rua Silva Vale 781, Río de Janeiro; **BOLIVIA:** Cajón 736, Cochabamba; Casilla 2516, Santa Cruz; **COLOMBIA:** Apartado Aéreo 55294, Bogotá 2; **COSTA RICA:** Apartado 285, San Pedro; **CHILE:** Casilla 1253, Santiago; **ECUADOR:** Casilla 3236, Guayaquil; **EL SALVADOR:** 10 Calle Pte., 124, San Salvador; **ESPAÑA:** Arimón 22, Barcelona 22; **ESTADOS UNIDOS:** Broadman, 127 Ninth Ave., Nashville, Tenn., 37234; **GUATEMALA:** 12 Calle 9-54, Zona 1, Guatemala; **HONDURAS:** 4 Calle 9 Avenida, Tegucigalpa; **MEXICO:** Calle Oriente 65-A No. 2834, México 8, D. F.; Matamoros 344 Pte., Torreón, Coahuila; **NICARAGUA:** Apartado 5776, Managua; **PANAMA:** Apartado 5363, Panamá 5; **PARAGUAY:** Pettrossi 595, Asunción; **PERU:** Apartado 31777, Lima; **REPUBLICA DOMINICANA:** Apartado 880, Santo Domingo; **URUGUAY:** Casilla 14052, Montevideo; **VENEZUELA:** Apartado 152, Valencia.

Le agradeceré que me envíen un ejemplar de MUESTRA de la futura revista musical cristiana **PRELUDIO: Música y Adoración**. Entiendo que es absolutamente gratis.

Nombre _____

Dirección _____

0-84

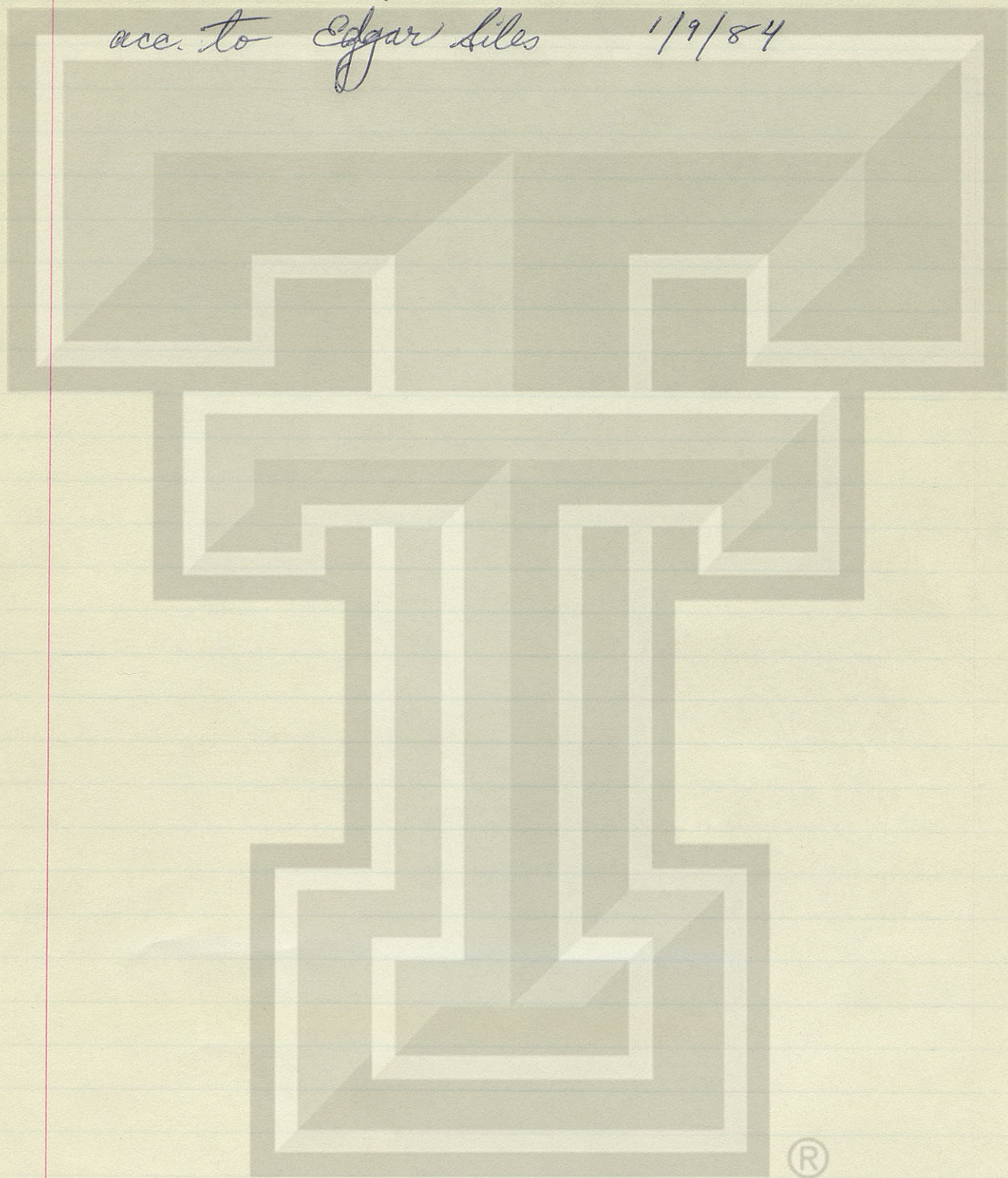
preludio
Música y Adoración

from NOTICIERO MILAMEX Vol. XIV Numero 1559, 31 de enero de 1984

"Peñas Evangélicas" en Argentina : La Iglesia de la Alianza Cristiana y Misionera de Buenos Aires ha experimentado ultimamente con la presentación de noches musicales evangélicas al estilo de las populares Peñas folklóricas sudamericanas, con gran éxito. La primera noche ofrecieron musica típica y empanadas a 200 jovenes entusiastas, varios de los cuales se enteresaron en el Evangelio y asistieron más tarde a templos. Las Peñas han sido repetidas varias veces, con más asistencia en cada ocasión. Grupos musicales participantes incluyen al Trio de la Alianza de Mar del Plata, el Quinteto Folklórico del Instituto Bíblico de Buenos Aires y otros.



types of flutes
pinquillo, ~~quijote~~. Kerkke, Kerkque,
flauta, quena, ~~zampall~~ zampoña, (panpipes)
acc. to Edgar Ailes 1/9/84



Raquel Achón says I am mistaken about Cánticos (what is included under this term). I hope to clear this up later. LGS 11/84
I believe most of the other information is valid.
10/83 Raquel Achón says songs in Catequismos are not cánticos. A real cántico is an acción de gracias; Hymn
fits 90% of Cel. II. A "corito" is really an estribillo.
Coritos and Cánticos

It is rather natural for people in Spanish-speaking churches to think of all songs as "coritos" which are not like the formal hymns in the hymnals. It is natural because for many years, there were not many songs which were not either hymns or coritos.

However, in the last 20 years, a multitude of new songs has been written which are in a completely different category. They are sometimes called "^{cap}Cánticos". The difference between ~~coritos~~ and ~~Cánticos~~ is interesting.

To understand Coritos, we must go back to the early Protestant missionaries who went to Latin America in the 19th century. They knew that gospel songs and choruses were very popular and effective in the United States, and they found that they had the same effect in Mexico. Most people the missionaries were working with had no musical background, so songs had to be simple and easy to sing, easy to learn.

At that time, music in the Catholic churches ^{of Mexico} did not have much to offer, as its quality was at a particularly low ebb. It did have a legacy of villancicos and alabados from the 16th and 17th centuries.

"Villancicos" had simple folk-type melodies in the form of refrain, stanza, refrain, etc., etc. About a third of them were for Christmas the rest for other seasons of the church year. Now, however, the term "villancico" usually means a Christmas song.

"Alabados" had folk elements with strongly accented rhythms.

Tonic-dominant harmonies were the rule, and melodies were commonly sung with parallel thirds and sixths, ~~like many gospel songs~~. In the 17th century the alabados were not of the high quality of the music used in the cathedrals, but they reached more people. Many gospel choruses had these same characteristics, so they were easy for people to learn.

While some intermediate forms exist between coritos and canticos, usually there are a number of distinct differences. These are evident with a comparison of Volumes I and II of "Celebremos", the songbooks produced by the United Methodist Church for Spanish-speaking churches. Vol. I consists of coritos, and Vol. II, for the most part, of cánticos.

What is a typical corito like? In general, it is very similar to North many American gospel choruses. Ideas, theology, words, and music are simple, and there is much repetition of phrases. In many cases, religious words have been put to common folk tunes, including those from the United States, and many times there is no documentation of author or composer. Tonic, sub-dominant, and dominant chords in major keys make up the standard harmony, and the songs often have parallel thirds and sixths. The songs are easy to learn.

The subject matter emphasizes personal salvation, with the words, "I and me" very common. In general, the subjects include only a narrow segment of the total Christian experience.

There are a few interesting differences between typical gospel choruses and typical coritos. The time signature is usually 4/4 for gospel choruses, while coritos also use 3/4 and 6/8. Coritos have a more limited range of notes, covering the space of a fifth

or sixth, while gospel choruses are more likely to extend over an octave or ninth.

Cánticos, in general, are characterized by greater literary and musical quality, because many of the composers have had musical training, and some ~~of the~~ fine South American poets have written significant words for them.

There is more musical variety, because these songs come from all over Latin American and Spain. The characteristics of folk music are in a given country ~~is~~ often present in its cánticos in the form of complicated rhythms, or such things as the parallel ^{fifths} ~~5ths~~ of the Andean countries. There is much more harmonic variety and minor keys are more typical here, with a change from minor to major in the middle of a song ~~is~~ not uncommon. There is less use of parallel thirds and sixths. In Celebremos II, 4/4 and 2/4 are most common, with 6/8 in third place, and some 3/4, 3/8, and 2/2.

The ancient villancico form of refrain, stanza, refrain is often used in cánticos, while it is largely missing in the coritos. Both cánticos and coritos use words from the Bible, especially the Psalms, express devotion, and are apt to be lively.

The subject matter of cánticos covers the whole spectrum of the Christian experience, Christian living, and the social order.

Some of the messages are profound and beautifully expressed. ^{In cánticos} We are witnessing a tremendous creative flowering of expressions of faith to use in our churches.

Gertrude C. Suppe
Oct. 11, 1983

the songs of *Navidad Nuestra*. His lyrics, joined to the popular melodies composed by Ariel Ramirez, make possible the success of a form that has Hispanic American characteristics without losing its universal content.

This presentation has joined together the creative talent and interpretative emotion of many men and women who give testimony to the continuing mystery of love and faith whose dimension acknowledges no boundaries, a mystery of love that expresses with dignity and beauty with words and melodies—sing in native oracular, the vivid spirit of our Hispanic American land.

Los Fronterizos was formed in Santa Fe in 1953. The group achieved fame and prestige through radio and performances at theaters and cultural centers throughout the country. Their career extends beyond the borders.

During Europe and America they have been in constant time again. Their quality places them at the vanguard of the Argentine folk music movement. They have been the first to bring the folk music of the Argentine to the world stage.

Los Fronterizos is a group of young people who are dedicated to the study and performance of the folk music of the Argentine. They are the first to bring the folk music of the Argentine to the world stage.

PADRE J. G. SEGADE was born in Argentina in 1923. He studied music with Gilardo Gilardi and organ with Julio Perceval, and later at Lyon, France, with Marcel Pehu and Paul Delastre. In 1962 he participated in the International Organ Festival at Haarlem, Holland. Padre Segade is founder and director of the Institute of Sacred Music of Buenos Aires, Creator of the Choir of the Basilica del Socorro which under the direction of Karl Richter, brilliantly participated in the Bach Festival in September of 1964. Padre Segade is presently chapel master of the Basilica de Nuestra Señora del Socorro.

ARIEL RAMIREZ was born in Santa Fe in 1921. He specialized in the folk music of his native country and has made extensive studies of the origin and background. In 1939 he went to Europe studying the folklore of Central Europe at the Akademie of Music in Berlin. He was a member of the Institute of Musicology at the University of Berlin where he studied the origin of Argentine music and rhythm. He has formed a tradition of Argentine folk music in the folk music centers throughout the world.

Los Fronterizos is a group of young people who are dedicated to the study and performance of the folk music of the Argentine. They are the first to bring the folk music of the Argentine to the world stage.

LITURGY AND FOLKLORE

Religious Man is not an abstract idea. He is a man placed in space and time—modeled by his river and his mountain, moulded by his "pampa" or his city. A concrete being, with his rhythm and his culture, his geography and his roots. The surroundings become his music, his dance, his melody: it lends its image and its poetry. Adam, the earthy, takes not only from the earth his breath but his form of speaking, of communicating, of exteriorizing his troubles, his joys, his sorrows, and his loves, his hope and his anxiety.

And that concrete man, upon entering the temple to speak with God and to communicate with his brothers, must he necessarily enter a strange world? Must he feel himself a stranger in a medium of symbols that he does not recognize as his own, that do not express him? Must he redress himself in a strange liturgical personality in order to refer to God and to unite himself in communion with his brothers of Faith?

The Liturgy must find the point of union between the Church and the land. To produce the marvel of the spirit that would permit man to feel inside the temple as he does in his own house, as he does in his own country.

The Revelation concluded with the death of the

last Apostle. Not the Liturgy. The oration of the whole Church forward and growing, militant and active in its Faith, must be guided along living and dynamic forms of expression. To renounce this search was to condemn the popular never again to serve as an instrument of religious expression.

A Pope and a Council read the signs of the time and thus said the following: The Church respects and promotes the genius and the peculiar qualities of different races and people. The Church studies with understanding and if possible, conserves entirely that which She finds in the customs of the people not to be indissolubly united to superstition and error. At times the Church even accepts it in the same Liturgy in order that it might harmonize with her true and authentic spirit.

Thus is made explicit the inherent dynamism of Catholicism in its current ecumenism. Catholic signifies universal. "We have to do with all that is human," said Pope Paul (*Ecclesiam Suam*). Nothing which is authentic and valuable is foreign to the Catholic Faith. The Faith, through its fidelity to Christ, must laugh with him who laughs. The Church must cry as man cries. She became Greek with the Greeks and Roman with the Romans. She must continue so: "gaucha" with the

"gaucha"; the "coyas." haps, the Charity?

The *Mis* synthesis a tion. It ope man to be a "Come to C that is in blood: with and your your forms and your la Church doe strange la spoken in the language is cost: the mat that man harsh and vi his own la dance and th "Let the lan

THE

When Ari cided to col mass based s sical forms lore, he r encouragement assistance of Osvaldo Cat Advisor to L of the Rev Segade, di Choir of th Socorro and Alejandro M the most ent sors of the discussing t length, it w common agr the Spanish approved by can experts.

Based on Ramirez wa

of the Lit-
on of the
forward and
at all ac-
must be
living and
of expres-
since this
indemn the
again to
rument of
ion.

a Council
of the time
following:
pects and
enius and
ualities of
nd people.
udies with
nd if pos-
s entirely
nds in the
people not
oly united
and ror.
urch even
same Lit-
at it might
her true
irit.

explicit the
sm of Ca-
s current
olic signi-
We have
hat is hu-
Paul (Ec-

Nothing
c and val-
n to the
The Faith,
delity to
with him
e Church
cries. She
with the
nar with
must con-
"with the

"gaucho"; and "coya" with
the "covas." Isn't this, per-
haps, the supreme law of
Charity?

The *Misa Criolla* is a
synthesis and an invita-
tion. It opens its arms to
man to be able to tell him:
"Come to Church with all
that is in your flesh and
blood: with your cultures
and your rhythms, with
your forms of expression
and your landscape." The
Church does not want a
strange language to be
spoken in the temple. Her
language is that of Pente-
cost: the maternal language
that man learned in his
harsh and vital contact with
his own land. "Let the
dance and the music come!"
"Let the land itself come!"

THE WORKS

When Ariel Ramírez de-
cided to compose a *sung*
mass based strictly on mu-
sical forms found in folk-
lore, he received the
encouragement and the as-
sistance of the Reverend
Osvaldo Catena, Liturgical
Advisor to Latin America;
of the Reverend Gabriel
Segade, director of the
Choir of the Basílica del
Socorro and the Reverend
Alejandro Mayol, one of
the most enthusiastic spon-
sors of the idea. After
discussing the project at
length, it was decided by
common agreement to use
the Spanish liturgical text
approved by Latin Ameri-
can experts.

Based on this text, Ariel
Ramírez was to find the

most adequate rhythmical
elements to convey the "re-
ligious" fervor of each se-
quence of the Mass, with-
in the musical repertoire of
Argentine folklore. Added
to this difficulty was the
problem of selecting per-
formers who could assume
the responsibility of expres-
sing, with required beauty
and authenticity, this am-
bitious creation.

Taking into account
these problems, Ariel Ra-
mírez approached his com-
position as a work for solo-
ists, chorus, and orchestra.
It was to be Los Fronteri-
zos, the well-reputed and
popular quartet, who could
take charge of the inter-
pretation of the work. The
members of the group are:
Eduardo Madeo, Gerardo
López, Julio César Isella
and Juan Carlos Moreno.
The Choir of the Basílica
del Socorro, directed by the
Reverend Jesus Gabriel Se-
gade — harmonizes the
choral part — and an or-
chestra together with re-
gional instruments joins the
harpsichord played by Ari-
el Ramírez, the instrument
chosen because of its evoc-
ative tradition to carry the
leading voice of the orches-
tra. The percussion, pro-
duced by two large drums,
a battery, a "tumbadora,"
a gong, "cocos," "cascabe-
les," and other accessories
contributes the typically
Latin American character-
istics to the work. These
are the means of expression
that interpret the *Misa*
Criolla.

LITURGY AND FOLKLORE

Religious Man is not an abstract idea. He is a man placed in space and time—modeled by his river and his mountain, moulded by his “pampa” or his city. A concrete being, with his rhythm and his culture, his geography and his roots. The surroundings become his music, his dance, his melody: it lends its image and its poetry. Adam, the earthy, takes not only from the earth his breath but his form of speaking, of communicating, of exteriorizing his troubles, his joys, his sorrows, and his loves, his hope and his anxiety.

And that concrete man, upon entering the temple to speak with God and to communicate with his brothers, must he necessarily enter a strange world? Must he feel himself a stranger in a medium of symbols that he does not recognize as his own, that do not express him? Must he redress himself in a strange liturgical personality in order to refer to God and to unite himself in communion with his brothers of Faith?

The Liturgy must find the point of union between the Church and the land. To produce the marvel of the spirit that would permit man to feel inside the temple as he does in his own house, as he does in his own country.

The Revelation concluded with the death of the

last Apostle. Not the Liturgy. The oration of the whole Church forward and growing, militant and active in its Faith, must be guided along living and dynamic forms of expression. To renounce this search was to condemn the popular never again to serve as an instrument of religious expression.

A Pope and a Council read the signs of the time and thus said the following: The Church respects and promotes the genius and the peculiar qualities of different races and people. The Church studies with understanding and if possible, conserves entirely that which She finds in the customs of the people not to be indissolubly united to superstition and error. At times the Church even accepts it in the same Liturgy in order that it might harmonize with her true and authentic spirit.

Thus is made explicit the inherent dynamism of Catholicism in its current ecumenism. Catholic signifies universal. “We have to do with all that is human,” said Pope Paul (*Ecclesiam Suam*). Nothing which is authentic and valuable is foreign to the Catholic Faith. The Faith, through its fidelity to Christ, must laugh with him who laughs. The Church must cry as man cries. She became Greek with the Greeks and Roman with the Romans. She must continue so: “gaucha” with the

“gaucha”; the “coyas”; haps, the Charity?

The *Mis* synthesis a tion. It ope man to be a “Come to C that is in blood: with and your your forms and your la Church doe strange la spoken in th language is cost: the mat that man harsh and vi his own la dance and th “Let the lan

THE V

When Ar cided to co mass based s sical forms lore, he r encouragemi stance of Osvaldo Ca Advisor to I of the Rev Segade, di Choir of th Socorro and Alejandro M the most ent sors of the discussing r length, it w common agr the Spanish approved by can experts.

Based on Ramirez wa

LITURGY AND FOLKLORE

Religious Man is not an abstract idea. He is a man placed in space and time — moulded by his river and his mountain, moulded by his "pampa" or his city. A concrete being, with his rhythm and his culture, his geography and his roots. The surroundings become his music, his dance, his melody: it lends its image and its poetry. Adam, the earthy, takes not only from the earth his breath but his form of speaking, of communicating, of exteriorizing his troubles, his joys, his sorrows, and his loves, his hope and his anxiety.

And that concrete man, upon entering the temple to speak with God and to communicate with his brothers, must he necessarily enter a strange world? Must he feel himself a stranger in a medium of symbols that he does not recognize as his own, that do not express him? Must he redress himself in a strange liturgical personality in order to refer to God and to unite himself in communion with his brothers of Faith?

The Liturgy must find the point of union between the Church and the land. To produce the marvel of the spirit that would permit man to feel inside the temple as he does in his own house, as he does in his own country.

The Revelation concluded with the death of the

last Apostle.
The whole Church growing, active in its guided and dynamic mission. To search was to popularize, to serve as a religious experience.

A Pope read the signs and thus said: The Church promotes the peculiarities of different races. The Church is understandable, consistent, that which is the customs of a people to be indissoluble to superstition. At times the Church accepts it in order to harmonize and authenticate.

Thus is manifested the inherent dynamism of Catholicism in ecumenism. It defines universal values to do with man," said Pope John XXIII in *Ecclesiam Suam* which is authoritative for Catholic Faith through its Christ, must be who laughs, must cry as he became Greek and the Romans. It continues so: "gathering

El Metodismo en Guatemala

En el mes de Enero de 1922, llegó a Guatemala el primer misionero Metodista, quien compró propiedades en los departamentos de Totonicapán y El Quiché. El primer culto se realizó en una casa adquirida en la ciudad de Santa Cruz del Quiché, bajo la dirección del misionero Carlos Furman. También en 1922 otro misionero, Almos Bradley comenzó la obra Metodista en Totonicapán y en San Cristóbal. En 1938 se celebró la primera Conferencia Interdepartamental con el objeto de unificar la obra. A partir de ese momento comenzó a funcionar orgánicamente la Iglesia Evangélica Metodista Primitiva de Guatemala.

Para 1950, esta Iglesia había crecido llegando a contar con 19 iglesias locales. En 1960, se comenzó a enviar estudiantes al Instituto Bíblico Centroamericano para su capacitación teológica. En ese tiempo empezaron a surgir los primeros problemas de liderato entre los pastores nacionales y los misioneros. Los pastores nacionales, junto con líderes, procuraron consolidar una Iglesia de mayor identidad nacional.

El organismo misionero, denominado Asociación Benéfica Metodista Primitiva, recibió personería jurídica el 2 de Enero de 1962 y quedaron bajo su cuidado todas las propiedades previamente adquiridas.

Se Consolida la Iglesia Nacional

Por su parte el movimiento nacional de pastores, opuesto a la Asociación Benéfica, logró el 9 de Mayo de 1973, que se reconociera legalmente a la Iglesia Evangélica Nacional Metodista Primitiva de Guatemala. Comenzó así un proceso de iglesia autónoma, pero no partiendo de un acuerdo mutuo sino de una crisis divisoria. Esto creó una situación especial, ya que muchas propiedades quedaron a nombre de la Asociación Benéfica, pero eran utilizadas por congregaciones de la iglesia nacional.

No obstante este problema, se iniciaron los trabajos de consolidación y arraigo de la Iglesia. Se produjeron cambios en los cultos, utilizándose instrumentos y música guatemalteca en ellos (hasta el momento había estado prohibido el uso de la marimba) y se desarrolló una visión más amplia y clara del ministerio de la Iglesia en el país.

Actualmente, esta Iglesia cuenta con

alrededor de siete mil miembros que asisten a 38 iglesias locales y 20 congregaciones. Seis iglesias son de tradición Ixchil, 29 Quiché y 3 de habla española.

En sus programas de trabajo, la Iglesia ha incluido tareas de ayuda humanitaria en relación con Agencias Cristianas de Desarrollo, entre ellas la instalación de un comedor infantil para cien niños huérfanos y desamparados. En estos momentos se planea la organización de cuatro clínicas médicas y tres proyectos de educación primaria.

Otro objetivo de los Metodistas guatemaltecos es el de capacitar a sus líderes laicos y a sus pastores a través de cursillos y encuentros. La Asociación de Pastores cuenta con un programa de reflexión pastoral y preparación teológica.

Una Iglesia Indígena

El 97% de la membresía Metodista es indígena, como así también 23 de los 26 pastores que sirven a esta comunidad.

La población indígena ha sufrido y sufre una gran represión en Guatemala. Durante el gobierno de Lucas García, se persiguió y asesinó a cientos de ellos con el objeto de apoderarse de sus tierras. Aún en las iglesias, los cultos son vigilados y su contenido controlado.

Durante el gobierno de García, un templo fué bombardeado y dentro de él murieron 300 de sus 500 miembros. Quedaron solamente 10 familias. Este tipo de represión ha causado que muchos indígenas huyan a otros países centroamericanos, poblando así los campamentos de refugiados, donde quedan marginados y viviendo en pésimas condiciones.

Recientemente, el pastor Aldo Etchegoyen, presidente del Consejo de Iglesias Evangélicas Metodistas de América Latina (CIEMAL) visitó a los Metodistas de Guatemala, pudiendo reunirse con su presidente el pastor Marcos García Hernández, su director, pastor Moisés Herrera y el secretario ejecutivo Felipe Pérez. De esta manera se ven fortalecidos los lazos de interrelación, conexivismo y hermandad con esta iglesia joven que está atravesando momentos difíciles en su misión.

(Tomado de El Estandarte Evangélico, de Buenos Aires, Argentina).

Un Reto Para . . .

(Viene de la página 8)

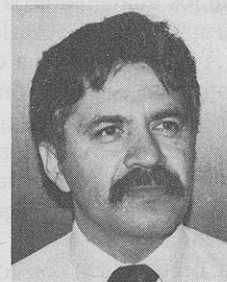
decisiva ante las fuerzas que estén alineadas con nuestra fe. En esta frase "dad al César" nos indica la postura hacia unas fuerzas que se autoproclaman como las supremas de esa época, y cuyo poder no apunta hacia la liberación total de la creación, sino que la trata de controlar y subyugar con fines totalmente egoístas. La otra opción, "dad a Dios", indica una entrega a un ser que no es autoproclamado sino que es validado por Su Creación. "Los cielos cuentan la gloria de Dios . . ." Esta entrega va más allá de un homenaje ritualista. Es un compromiso moral que es parte de un plan, establecido desde el principio de los tiempos. Y esto es lo que nos da el poder.

Por lo tanto, como hispanos cristianos comprometidos a un cambio positivo en esta sociedad, tenemos dos alternativas: Primero, ser parte de las decisiones que afectan nuestra vida como una característica de autodeterminación otorgada a nosotros por Dios. Segundo, optar por no ser parte de esas decisiones. Esta opción no produce "neutralidad" ni "contaminación". El dejar pasar las cosas, y no oponer resistencia, nos convierte en colaboradores con las fuerzas anticreadoras. La vida política de una comunidad está ligada a todas las esferas de interacción humana. Como sociedad estamos regulados por leyes públicas que determinan muchas de nuestras alternativas de acción. Por lo tanto, es propio y necesario que pongamos en acción nuestra fe cristiana.

Al hacer una reflexión profunda y sincera, encontraremos un sinnúmero de ejemplos bíblicos de cómo Dios se manifiesta en la vida política de los pueblos.

La fidelidad que podamos demostrar a este mandato quiere decir el estar listos a crear fricción, proveer resistencia y aguantar sacrificios, si es necesario. Pero al mismo tiempo implica sentirnos como seres amados y aceptados por Dios, quien nos dice: "siervo(a) fiel, en lo poco has sido fiel, en lo mucho te pondré; entra en el reino de tu Creador".

Guillermo Chávez es director del departamento de Paz y Justicia de la Junta de Iglesia y Sociedad, en Washington, D.C.



La Población . . .

(Viene de la página 15)

nomía de la comunidad hispana de dicha ciudad. Actualmente, un 60% de los cubanos que están en los Estados Unidos vive en la zona de Miami.

A diferencia de los mexicanos, los cubanos y los puertorriqueños se distinguen poco entre una generación y otra. En 1980 la mayoría de los cubanos que vivían en los Estados Unidos eran de primera y segunda generaciones. Esta pauta se reforzó como consecuencia de la migración por vía marítima que tuvo lugar desde El Mariel en Mayo de 1980, oportunidad en que ingresaron en los Estados Unidos 125,000 cubanos de extracción socioeconómica más baja que los que habían integrado las oleadas anteriores.

La llegada de este último grupo, que aumentó la presencia cubana en el país, ha disminuído el nivel socioeconómico de la población de origen cubano, tomado en conjunto. Además, coincidió con un período en que las oportunidades en general son limitadas. Por consiguiente, la experiencia de estos "recién llegados" probablemente sea menos favorable que la de quienes llegaron antes que ellos.

Otros Hispanos. La de "otros hispanos" es una categoría residual del censo, y abarca a las personas procedentes de América Central y América del Sur, inclusive los caribeños de origen hispano, principalmente dominicanos.

Se calcula que entre 1950 y 1980 el número de personas de América Central y de América del Sur contadas en el censo aumentó de 57,000 a más de un millón. La gran mayoría de los hispanos que proceden de América Central y de América del Sur son nacidos allá. En 1979 dichas personas constituían aproximadamente un 8% de la población hispana de los Estados Unidos. Son un grupo culturalmente heterogéneo, constituido por subgrupos que se concentran en distintas regiones de los Estados Unidos, según su origen nacional. Los dominicanos y los colombianos suelen concentrarse en Nueva York, por ejemplo, mientras que los guatemaltecos y salvadoreños se agrupan en Los Angeles o Chicago.

Aunque la Oficina del Censo proporciona una clasificación de las personas procedentes de América Central y de América del Sur según su nacionalidad, se sabe poco acerca de las características de esta población, según su origen nacional.

Como ocurre con los cubanos, pero a

diferencia de los mexicanos y los puertorriqueños, la composición académica y laboral de las personas procedentes de América Central y de América del Sur cubre un amplio espectro socioeconómico. Este grupo tiene más representación que los mexicanos y los puertorriqueños entre los trabajadores industriales y el sector de servicios, mientras que su presencia en la agricultura es insignificante.

También al igual que los cubanos, pero a diferencia de los mexicanos y los puertorriqueños, muchos son refugiados políticos y personas que han huido en busca de asilo ante la violencia desatada en Guatemala, El Salvador o Nicaragua. Algunos de ellos han llegado a los Estados Unidos en forma temporal o definitiva, pero por razones económicas.

Aunque se sabe mucho acerca de la situación de otros grupos hispanos, hay escasa información sobre las experiencias de los centroamericanos y los sudamericanos que viven en los Estados Unidos.

El origen del grupo denominado "hispanos" en sentido restringido, y que habita principalmente en el Sudoeste norteamericano, se remonta a los colonizadores españoles, o a una inmigración posterior procedente de la península ibérica. Poco se sabe acerca de ellos; incluso, se ignora su número exacto. Sin embargo, entre las personas que el Censo clasifica como "Otros Hispanos", más de las dos terceras partes son nacidos en los Estados Unidos y de padres también nacidos aquí.

Es muy probable que este grupo corresponda a los "hispanos" en sentido restringido. Si bien, suelen residir en los mismos Estados que los mexicanoamericanos, constituyen un grupo distinto desde el punto de vista étnico y cultural. La categoría del Censo denominada "Otros Hispanos", incluye también a los españoles, como los vascos, los catalanes y los gitanos españoles, así como a las personas que son parcialmente de origen hispano y se autoidentifican como "Otros Hispanos" en el censo.

Los Hispanos: Problemas y Oportunidades. Documento de Trabajo de la Fundación Ford. Junio de 1984.

¿Por Qué Cambian a . . .

(Viene de la página 17)

como sería necesario en las iglesias de gobierno congregacional. En nuestro caso, el Gabinete se da cuenta de la situación a través del Comité de Relaciones Pastor-Parroquia, y en la próxima Conferencia, otra persona toma su lugar. Así se eliminan las disputas, las peleas y otros problemas en la iglesia y se rescata a la persona ministro de una situación penosa. Los ministros tienen también el derecho de pedir el traslado cuando, por distintas razones, creen que su ministerio no puede ser efectivo en el lugar en que han estado sirviendo.

7. Las iglesias y los pastores pueden contar con estas garantías:

a) Cada iglesia tiene un Comité Pastor-Parroquia, cuya responsabilidad es cooperar con el pastor, o pastora, el Superintendente de Distrito y el Obispo en arreglar un cambio de pastores. *Este comité es responsable ante la Conferencia del Cargo y deberá representar los deseos de la iglesia local. Dicho comité tiene poder asesor solamente, ya que el Obispo tiene la última palabra;* pero sus deseos son atendidos con gran respeto por el Gabinete. Peticiones que no sean canalizadas por este medio, cartas privadas y quejas anónimas sobre el pastor, o pastora, no son consideradas por el Gabinete.

Consideraciones Finales

El Obispo Kennedy escribió: —Quisiera que cada laico y ministro de nuestra iglesia pudiera asistir a una sesión del Gabinete. De hacerlo, nunca dudaría que el bien de las iglesias y los ministros reciben la mayor consideración y cuidado que es posible ofrecer por parte de personas pecadoras. Me atrevería a poner mi vida en manos de un Gabinete Metodista antes que arriesgarla en manos de cualquier otro grupo en el mundo.

Si hay razones para que un ministro sea trasladado a otro lugar, no tiene que tomar el asunto en sus propias manos, como un político haciendo campaña por un puesto. El Superintendente de Distrito y el Obispo se ocuparán del problema. Los Metodistas creemos en la supervisión, y mientras una persona sea parte de nuestra comunión, no está sola.

Nuestro sistema de administración pastoral es el resultado de una larga y fructífera experiencia. A través de los años no ha permanecido estático, sino que ha sido modificado y adaptado a las circunstancias. Es un sistema eminentemente práctico.

de la misión Metodista en a, el Obispo Uldham anunció miento de un misionero al Agrícola. En 1919 la Junta de Misiones había comprado la propiedad llamada El Vergel, con el propósito de fundar la primera misión agrícola, y también organizar una residencia para laicos dentro de una comunidad misionera.

Más tarde se organizaron obras sociales en respuesta a las necesidades urbanas, tales como el Instituto Sweet Memorial en 1926, el cual sirvió como clínica, desarrolló programas de servicio social, entrenó a mujeres religiosas, y en el Uruguay se instituyó bajo el nombre de Instituto Panamericano, misión orientada hacia el barrio pobre de Villa del Cerro.

Fué en Lima, capital del Perú, donde los Metodistas abrieron su primer hospital en Sudamérica, en 1921. Al igual que las instituciones educativas, los hospitales sirvieron en su mayoría a la alta clase media y llegaron a constituirse en instituciones de prestigio.

A principios del Siglo XX se fortalecieron las características ecuménicas del Metodismo. Así fué como, al jubilarse de su trabajo misionero a ultramar, el Obispo Oldham expresó su profundo aprecio por el progreso sorprendente del trabajo intermisionero desde 1920 hasta 1930. Los Metodistas participaron plenamente en el Congreso de Trabajo Cristiano en Sudamérica, llevado a cabo en Montevideo en Marzo y Abril de 1925.

Pero talvez el presente siglo se puede caracterizar como el de la autonomía de las iglesias en América Latina. En 1930 México y Brasil obtuvieron su autonomía. La de México se caracterizó por su sentido ecuménico y de unidad. Las iglesias misioneras de México (Iglesia Metodista Episcopal e Iglesia Metodista Episcopal del Sur) pidieron autorización a la Conferencia General para constituirse en iglesia autónoma.

Luego, a partir de 1969 y terminando en 1973, las iglesias de Cuba, Argentina, Bolivia, Chile, Uruguay, Perú, Panamá y Costa Rica se constituyeron en autónomas. Dicha autonomía no significa un aislamiento, sino un proceso indigenista en que las iglesias confrontan su identidad Metodista, su misión y su vida dentro del contexto del pueblo que los rodea, con sus particularidades políticas y socio-económicas.

En la búsqueda y afirmación de su identidad, las iglesias Metodistas de



Celebrando la Historia del Metodismo

Este Orden de Culto, preparado por la Revda. Yolanda E. Pupo-Ortiz (anteriormente Rivas), es una celebración del Bicentenario de la Iglesia Metodista Unida en los Estados Unidos y del Centenario de la Iglesia Metodista en América Latina. La Revda. Pupo-Ortiz es secretaria general asistente de la Comisión de Religión y Raza, de la IMU, en Washington, D.C.

PRELUDIO

(En este período de preparación se puede tener una combinación de melodías: Algunas que reflejen el espíritu de adoración, otras que lleven hacia la tranquilidad de espíritu y oración. Sería bueno que mucha de la música usada aquí provenga de nuestra propia música hispana).

LLAMADO A LA ADORACION

Líder: Este es el día que nos ha dado el Señor.
Congregación: ¡Cantemos al Señor! ¡Celebremos en Su nombre!
Líder: Regocijados, nos unimos en este cumpleaños de nuestra Iglesia.
Congregación: Esta Iglesia, parte del Cuerpo de Cristo, a la que llamamos Iglesia Metodista Unida.
Líder: Este es el día del Señor. ¡Arrodillémonos en oración!
Congregación: Celebremos con acción de gracias, unidos en el amor que nos lleva a la acción.
Todos: ¡ALELUYA!

ORACION DE INVOCACION

Líder: Dios, Señor nuestro, gracias por Tu amor. Gracias por darnos el privilegio de ser parte de Tu Iglesia. Gracias por la historia que nos has permitido compartir, y gracias por la historia que estamos escribiendo ahora, al tratar de vivir fieles a Tu evangelio. Quédate en este culto. Dirígenos y manifiéstate entre nosotros. Como en aquel primer aposento alto, llénanos de Tu Espíritu.
Líder y Congregación: Que esta celebración de Bicentenario para los Estados Unidos, y Centenario para tantas de nuestras iglesias en América Latina, sea una experiencia del encuentro con el Espíritu Santo. ¡Llénanos de Tu Espíritu, Señor! ¡Llénanos de Tu Espíritu, Señor! ¡Llénanos de Tu Espíritu, Señor!

CANTOS

Himnos No. 21, "Alabaré", y No. 14, "Este es el Día", de "Celebremos II". (La persona que dirige puede elegir otros que sean conocidos a la congregación. Se pueden cantar hasta tres himnos en este período).

LECTURA DEL ANTIGUO TESTAMENTO: Salmo 90

ORACION ANTIFONAL DE CONFESION

Líder: Señor, que has sido nuestro refugio en todos los tiempos.
Congregación: También sé ahora con nosotros. Míranos con compasión.
Líder: ¡Perdónanos, Señor, cuando olvidamos Tu amor y poder!
Congregación: ¡Perdónanos cuando hay disputas entre nosotros!
Líder: ¡Perdónanos cuando somos indiferentes al dolor de Tu pueblo!
Congregación: ¡Perdónanos cuando somos reacios a servirte!
Líder: ¡Perdónanos cuando somos fieles a todo, menos a Ti!
Congregación: ¡Perdónanos cuando no tenemos tiempo para Tu obra!
Líder: Señor, sé con nosotros y confirma nuestro ministerio.
Congregación: LA OBRA DE NUESTRAS MANOS CONFIRMA, ¡OH, SEÑOR!

HIMNO DE CONFESION, No. 23, "Señor, Apídate de Nosotros", de "Celebremos II"; pero puede escogerse otro himno apropiado.

LECTURA DEL NUEVO TESTAMENTO:

RE

SO

EL

HIN

OR

BEN

O

anterior-
nida en
atina. La
ón y Raza,

mbinación
ión, otras
Sería bueno
tra propia

la Iglesia.
amos Iglesia

que nos

r darnos el
toria que
que
u evangelio.
nosotros.
Espíritu.
Estados
en América
tu Santo.
ritu, Señor!

, de
otros que
asta tres

pos.
ón.
der!

u pueblo!

a!

OH, NORI

Celebremos

RECORDANDO LA HISTORIA (El Pasado)

(Líder, o una persona de la iglesia que tenga buena voz para hacerse oír por toda la congregación, y que sepa leer bien).

Es esa gran nube de testigos la que estamos recordando hoy, cuando celebramos un aniversario más de nuestra iglesia. Aunque cronológicamente señalamos el año 1784 como el comienzo de la Iglesia Metodista en los Estados Unidos, sabemos que como parte de la Iglesia Universal, su historia se remonta más allá; aún más allá de Juan Wesley en Aldersgate, o de sus padres en Epworth, hasta alcanzar a todos los hombres y mujeres, como acabamos de leer en la Epístola a los Hebreos, que han vivido por fe y han dado testimonio de ella a través de los tiempos.

Al ser parte de la Iglesia Universal, reclamamos como nuestros a todos sus testigos y santos.

Así recordamos hoy nuestra historia: *(Aquí se pueden intercalar los nombres de distintas personas que han sido parte de nuestra historia. Los artículos que acompañan a este Orden de Culto ofrecen esta información).*

SOMOS PARTE DE ESA HISTORIA (El Presente)

(Esta porción puede estar a cargo del Líder, o de la misma persona que leyó la porción anterior; o bien, puede ser leída por otra persona de la iglesia que lea bien y en voz alta).

Hoy somos los que continuamos la historia de esa gran nube de testigos. Somos la Iglesia, y seguimos escribiendo su historia cuando enseñamos clases en la Escuela Dominical, cuando preparamos una campaña de evangelización, cuando nos involucramos en la vida de la Iglesia en todos sus niveles y tenemos una voz en la dirección que la Iglesia va a tomar en medio de nuestros tiempos.

Somos los profetas de hoy en día, cuando nos atrevemos a denunciar el mal; somos los héroes de la fe cuando nos preocupamos y luchamos por los derechos de cada persona, cuando luchamos por la eliminación del racismo y la discriminación de clases sociales, cuando luchamos por la realización de la verdadera justicia.

(Aquí, en esta sección, se pueden mencionar personas o relatos de la vida presente de la iglesia, ya sea de la iglesia local, o de la iglesia en general).

EL RETO DE LA IGLESIA (El Futuro)

Sermón

(El sermón puede hacer énfasis en que el reto que nos hace la Iglesia es ser fieles, de tal manera que nuestra historia de fe venga a ser parte de esa nube de testigos; que la obra que hacemos hoy es la que va a continuar mañana; que la Iglesia sea la Iglesia, a través de nuestra vida y por medio del poder del Espíritu Santo).

HIMNO, "Jesús es mi Rey Soberano", No. 40 en el Himnario Metodista.

ORACION DE GRACIAS

Líder: Gracias, Señor, por la gran nube de testigos que nos has dado.
Congregación: Gracias, Señor, por la fidelidad de los santos, porque a pesar de nuestras imperfecciones humanas, la Iglesia sigue siendo LA IGLESIA.

Líder: Gracias por el ministerio que ahora pones delante de nosotros.
Congregación: Gracias por las vidas que dan testimonio de Ti, aquí en los Estados Unidos, en América Latina, y en otros lugares del mundo.

Líder: Gracias porque estás en medio de nosotros.
Congregación: AHORA Y SIEMPRE. Amén.

BENDICION: Que el poder y amor de Dios el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo sean con cada uno de nosotros. Que juntos podamos seguir escribiendo la historia de la Iglesia. Que juntos sigamos predicando y viviendo el evangelio de Jesucristo, en justicia, amor y libertad.
Amén.

en las enseñanzas bíblicas la interpretación teológica. Por ejemplo, el documento *Misión de la Iglesia Metodista* dice:

"El Metodismo muestra un compromiso permanente con el bien de la persona total; no sólo en el aspecto físico, sino en todos los aspectos de la vida. El compromiso es una parte esencial de la experiencia de santificación y de una expresión convincente de la gracia y el amor de Dios. De una manera especial, los miembros están preocupados por la liberación del desamparo y la miseria de los pueblos. Como Wesley, combatimos los problemas sociales que afectan a los pueblos y las sociedades, tales como las que los ha colocado Dios en el mundo, haciendo las causas sociales, económicas y morales que afectan a la miseria y la explotación, la liberación que ofrece el Evangelio de Jesucristo a las víctimas de la opresión. Esta comprensión amplia de la misión hace de los Metodistas promotores de las causas prometidas con los esfuerzos para eliminar la pobreza, la explotación y toda forma de discriminación.

Este proceso indigénita de crecimiento de las iglesias a un crecimiento visto en América Latina. La Iglesia Metodista en Bolivia, con trescientos noventa y ocho miembros en 1982, con siete mil miembros en la Asamblea Anual de Encomienda anunció que la Iglesia Metodista había doblado su membresía a 14 mil personas.

De igual manera, la Iglesia Metodista en Chile, confrontando la situación política y social del país, se ha comprometido a un ministerio profético basado en una profunda espiritualidad. En este proceso la iglesia se ha renovado, y, como nunca, se ha visto un crecimiento vivo en su membresía. En su Asamblea Anual de 1982, que quinientos nuevos miembros habían incorporado, y que 14 mil personas estaban recibiendo la membresía a prueba.

Por tanto, al celebrar el aniversario de la Iglesia Metodista Universal, debemos celebrar la misión y profecía del pueblo comprometido a proclamar el Evangelio en América Latina, en medio de la extrema pobreza, desempleo y

La señora Nora Quiroga, Secretaria General Asistente en la Asamblea Mundial de la Junta de Misioneros de la Iglesia Metodista.