



Fundación Dominicana
de Desarrollo

45 Aniversario

Concierto
Música Sacra

13 de noviembre, 2011
Covento de los Dominicos



1966



1996



Fundación Dominicana
de Desarrollo

2002

La Fundación en su *45 Aniversario*

Perfil Institucional

La Fundación Dominicana de Desarrollo surge en 1966 como la apuesta desarrollista de empresariado dominicano buscando romper con la cultura paternalista y de dádivas predominantes en el país. Adelantándonos en varias décadas al concepto de Responsabilidad Social Corporativa, planteando la pertinencia de brindar servicios y proyectos permanentes de desarrollo, social, económico y comunitario. Desde sus inicios, ha estado presente a través de acciones pioneras e innovadoras como el proyecto de los productores de arroz en San Juan de la Maguana, el fomento y apoyo de cooperativas en Baní, el desarrollo del asentamiento agrario de Fondo Negro entre Azua y Vicente Noble, la promoción y capacitación de los clubes de amas de casa y organizaciones de mujeres, las muñecas sin rostro de Bonaó, las pieles de Higüey entre muchos otros. En el 1982, la Fundación fue de nuevo pionera con la introducción del micro financiamiento en República Dominicana. Hoy continúa ofreciendo servicios crediticios y de capacitación a más de 15,000 mujeres y hombres de bajos ingresos en nuestra sociedad, de manera que puedan expandir y desarrollar su autonomía personal y familiar alcanzando mayores niveles de desarrollo humano. Es por ello que asume con pasión y profesionalismo el compromiso de “cambiar vidas, creando empresas”.



Fundación Dominicana
de Desarrollo

Estimados amigos:

Es con gran alegría que presentamos a ustedes este concierto de Música Sacra como regalo de la Fundación Dominicana de Desarrollo al pueblo dominicano en conmemoración de los 45 años de nuestra creación.

De acuerdo con nuestra tradición continuamos apoyando el talento nacional comisionando la Cantata Para Amansar La Muerte de la autoría de Darwin Aquino: Una pieza corta con una gran dimensión musical y profundamente cimentada en la tradición religiosa nacional. El autor ha querido dedicarla a la Memoria del gran Maestro Carlos Piantini. Idea que acogimos con beneplácito y que creemos suma a lo especial de la obra y de esta noche.

De igual manera estamos presentando el estreno nacional de la Séptima Sinfonía de Bruckner, la pieza más popular de este compositor austríaco. La interpretación de esta noche es aún más especial pues, como podrán ver en el programa, es la primera vez en la historia que este arreglo será ejecutado.

Es un gran honor y un mayor placer darles, pues, la bienvenida, no sin antes agradecer a Massimiliano Wax, a Darwin Aquino, a los hermanos Polanco a todos los músicos y a todos aquellos que han hecho de esta noche una realidad.

¡Que lo disfruten!

Pedro Osvaldo Gamundi Peña
Presidente Consejo de Directores

Francisco J. Abate F.
Director Ejecutivo

Consejo Directivo

Presidente
Pedro O. Gamundi P.

Vicepresidente
Ernesto Armenteros

Secretaria
Lucile Houellemont

Vicesecretario
Jaime Roca

Tesorero
Elías Julia

Vicetesorero
René Grullón F.

Miembros
Carolina Alorda
Maribel Pérez
Magda Dickson
Amelia Reyes de Gottschalk
María del Carmen Ramos
María Isabel Albert
Ramón Franco Thomen

Director Ejecutivo
Francisco J. Abate F.



Programa Concierto *45 Aniversario*

Música Sacra

Filarmónica Música Sacra

Darwin Aquino, *Director*

Grupo Vocal Matisses

Antonia Chabebe, *Soprano*

Helvis De La Rosa, *Tenor*

Sara Quiñones, *Voz blanca*

TOTA PULCHRA ES MARÍA

Motete para tenor, coro y órgano WAB 46, 1878

CANTATA PARA AMANSAR LA MUERTE

In Memoriam Carlos Piantini

Por Darwin Aquino

Textos de León David y Manuel Rueda

Para soprano, tenor, voz blanca, coro mixto y orquesta

1. Pasacalle

2. Santo entierro

3. Espíritu Santo



INTERMEDIO

SINFONÍA NO. 7 EN MI MAYOR¹

WAB 107, 1883

1. Allegro moderato

2. Adagio: Sehr feierlich und sehr langsam

3. Scherzo: Sehr schnell. Trio: etwas langsamer

4. Finale: Bewegt, doch nicht schnell

¹ La versión empleada está basada en la primera edición publicada por Gutmann en 1885. Esta ha sido diligentemente restaurada y corregida por el profesor William Carragan. En el proceso de revisión el estudioso ha tomado en consideración las correcciones y anotaciones por mano de Bruckner al manuscrito berlinés de Karl Muck.



Tota Pulchra es María

WAB 46, 1878

ANTON BRUCKNER

Esta composición vocal sacra, en la cual se hace palpable la fe delicada y sincera de su autor, fue escrito por Bruckner en 1878, en un clima general de gran júbilo del mundo católico por la reciente proclamación -por Pío IX en 1859- del dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María.

El dogma tuvo el efecto de revitalizar y sancionar, de manera oficial, a una corriente especial de la devoción mariana que había existido en el seno de la Iglesia desde el siglo III, o tal vez desde tiempos aún más antiguos.

Cabe recordar que las apariciones de Nuestra Señora de Lourdes son del 1858; y en 1862, el papa había autorizado la veneración de la gruta donde se había aparecido la Virgen. Esto ocurre apenas 16 años antes de esta composición bruckneriana.

Esta sucesión de eventos debía estar todavía muy viva en la memoria de los católicos austríacos, tradicionalmente

marianos, y aun más en la mente y corazón del profundamente devoto Anton Bruckner quien había pasado una parte formativa de su infancia y de su juventud - como cantor y luego organista - en el espléndido monasterio agustiniano de Sankt Florian.

Existen evidencias históricas del siglo IV de un texto del Tota Pulchra, muy similar a la versión canónica actual. Éste se compone de estrofas del libro de Judith (15:10), y del Cantar de los Cantares (4:7), a los cuales se han sumado antiguas invocaciones marianas, que más tarde confluirían en las Letanías Lauretanas.

En la liturgia de la Iglesia, Tota Pulchra es María es una de las cinco antífonas para los Salmos correspondientes a la segunda víspera de la festividad de la Inmaculada Concepción.

Equipo editorial Música Sacra.

La composición es una antífona, o diálogo de oración entre el tenor (T) y el coro (C) - o entre el sacerdote y los fieles reunidos:

T. Tota pulchra es, María
C. Tota pulchra es, María
T. Et macula originalis non est in te
C. Et macula originalis non est in te
T. Tu gloria Ierusalem
R. Tu laetitia Israel
C. Tu honorificentia populi nostri
R. Tu advocata peccatorum (x)
T. O María
C. O María
T. Virgo prudentissima (x)
C. Mater clementissima
T. Ora pro nobis
C. Intercede pro nobis ad Dominum Iesum Christum I

Toda hermosa eres María
Toda hermosa eres María
Tú sin mancha original
Tú sin mancha original
Tú gloria de Jerusalén
Tú júbilo de Israel
Tú, honor de nuestro pueblo
Tú, abogada de los pecadores
O María
O María
Virgen prudente
Madre clemente
Ruega por nosotros
Intercede por nosotros ante el Señor Jesucristo



Cantata Para Amansar La Muerte (2011)

DARWIN AQUINO

Para soprano, tenor, voz blanca, coro mixto y orquesta

Obra comisionada para el 45 aniversario de la Fundación Dominicana de Desarrollo - In Memoriam Maestro Carlos Piantini.

La intención de componer una obra en memoria del Maestro Carlos Piantini, una de las figuras más prominentes en la historia artística y musical de la República Dominicana, me llegó unos cuantos días después de su muerte, el 26 de Marzo del 2010.

El Viernes Santo del mismo año, asistí con mi querida María de Fátima, a la procesión “Santo Entierro” realizada anualmente en la Zona Colonial de la ciudad de Santo Domingo. Los sonidos de la misma (rezos, banda de vientos y percusión, cánticos religiosos) quedaron en mi imaginario como base de creación para la deseada partitura, muy especialmente la plegaria: “perdona a tu pueblo señor”.

Continuando con el intenso movimiento de cantatas folklóricas latinoamericanas del S. XX, afín a mi línea creativa de fusionar la música folklórica dominicana en un lenguaje contemporáneo, la obra divide su estructura en tres partes, con textos de los destacados escritores dominicanos León David (Cincuenta Sonetos para Amansar la Muerte – 2005), que llegaron a mis manos gracias al Maestro Julio De Windt, y Manuel Rueda (Congregación del Cuerpo Único – 1989).

I – PASACALLE (Andante - Calmo)

Si la muerte lo alaba no hay un canto mayor que ese silencio

Un Dios acaso en el ocaso

Me enmuero en vida y me revivo en muerte.

II – SANTO ENTIERRO (Tranquilo - Rítmico - Lento)

Perdona a tu pueblo Señor

Un Dios acaso en el ocaso, para amansar la muerte, Amén

El tiempo se desnuda así en los ojos de un sol de bronce y miel

El tiempo se detiene

Mas allá del espino y los abrojos

El murmullo me espera húmedo y manso

De la fuente augural núbil remanso

Donde frescos se bañan mis antojos

¿A dónde vas con tanto afán? Me digo

¿Do tus pasos diriges con premura?

¿No ves acaso que una sombra oscura?

¿Contigo está, siempre contigo?

III – ESPÍRITU SANTO (Tempo di Congo - Calmo)

Alaba al Señor con adufe y salterio

alábalo con caracol y timbal

con güira y órgano, con claves y dulziones, con marimbas y cromomos

con el oficleide y la tambora

Alaba al Señor hecho imagen y semejanza

alaba a la música creadora con el pandero y la maraca

Pulsación y soplo

Toda la orquesta que retumba

Si la música es el alimento, Si la música es el elemento,
Si la música es el complemento, Si la música es el
vencimiento, Si la música es el nacimiento.





Sinfonía No.7 en Mi Mayor

ANTON BRUCKNER

La Sinfonía No. 7 en Mi mayor, fue escrita entre 1881 y 1883 y revisada para su primera publicación en 1885. La primera representación tuvo lugar en Leipzig, Alemania el 30 de diciembre de 1884, con la Orquesta del Gewandhaus bajo la batuta del entonces joven y ya célebre Arthur Nikisch. Esta sinfonía se presenta hoy, por primera vez, en República Dominicana.

ORQUESTACIÓN

Maderas: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes; **metales:** 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, 4 tubas wagnerianas, bajo tuba; **percusiones:** timpani, platillos, triángulo; **cuerdas:** violines 1 y 2, violas, violonchelos, contrabajos

I- ALLEGRO MODERATO.

Un *tremolo* sutil en los violines da inicio a esta monumental sinfonía, de donde surge el primer tema, ejecutado por los violonchelos y el corno. Una plácida línea melódica en arpeggios se extiende en un amplio registro de dos octavas. El compositor, con la modestia e ingenuidad que lo caracterizaba, expresó, que su difunto amigo Ignaz Dorn se la había silbado en un sueño. El melancólico segundo tema -tocado inicialmente por las maderas- de carácter un poco más movido, es seguido por un imponente tercer tema, a manera de ostinato rítmico en forma de danza. Luego del extenso desarrollo de los tres temas, la recapitulación va escalando intensidad a través de un largo *crescendo*, hasta culminar en una vigorosa y brillante *coda*.

II - SEHR FEIERLICH UND SEHR LANGSAM (muy solemne y lento)

El reflexivo *Adagio* del segundo movimiento, fue compuesto por Bruckner bajo la premonición de la inminente muerte de su venerado maestro, Richard Wagner. El tema inicia con la pasiva sonoridad del cuarteto de tubas wagnerianas¹ junto a las cuerdas. El segundo tema, moderato, contrasta en carácter y movimiento con la solemnidad del primero. El clímax del movimiento ocurre cuando el tema inicial surge por tercera vez, en yuxtaposición con las escalas ascendentes de los violines, exaltándolo así en un deslumbrante tutti en Do mayor. Es en este punto donde está el debatido fragmento de los platillos y triángulo, que fue excluido por manos censorias en una de las tres ediciones de esta obra y en otra, figura entre paréntesis. El movimiento concluye con el cuarteto de Tubas Wagnerianas y el famoso pasaje fúnebre en honor de Richard Wagner, donde las cuerdas se suman en *pianissimo* y *pizzicato*. Este *Adagio* está considerado como una de las páginas más excelsas del repertorio Sinfónico Universal.

1 Las Tubas Wagnerianas (Wagner-tuben), son instrumentos ideados por el compositor alemán Richard Wagner (1813-1883) para ser usadas en su Tetralogía. Estos instrumentos son una combinación entre el corno francés y la tuba que, en las intenciones de Wagner, debían conservar el carácter lírico del corno y la potencia dramática de la tuba. Estos instrumentos son relativamente escasos; Arthur Nikisch, el director de orquesta del estreno de la sinfonía en 1884, tuvo que sustituirlas por un cuarteto de cornos franceses. En el estreno en la República Dominicana, (2011) el Maestro Darwin Aquino empleará un cuarteto de tubas tenor (o bombardinos), en sustitución de las Tubas Wagnerianas.

III – SCHERZO: SCHNELL (rápido). Trio: *etwas langsamer* (un poco más lento)

El tercer movimiento, de carácter energético y jocosos, marca un decidido contraste con la música precedente. Este consta de dos partes; en la primera, el *Scherzo* (juego o broma, en italiano), la trompeta presenta el tema, sobre el fondo rítmico de las cuerdas. Se destaca la melodía enunciada por la trompeta, caracterizada por un humor ligero, de la cual se dice que Bruckner se inspiró en el canto de un gallo. Este tema, es llevado a todas las secciones de la orquesta, culminando así en un brillante estallido en los metales. La segunda parte, *Trio*, de carácter galante, expone una lírica melodía a un ritmo acompasado. A este le sigue, como es tradición, la repetición final del *Scherzo*.

IV – FINALE: BEWEGT, DOCH NICHT SCHNELL (movido, pero no rápido)

El *Finale* se compone de tres temas de fuerte contraste. El movimiento abre con una activa variación rítmica del tema de apertura de la Sinfonía. El segundo tema es un magnífico coral iniciado por las cuerdas sobre el trasfondo de un acompañamiento en *pizzicato*. El tercero, que deriva del primero, se compone de un dramático y explosivo unísono de toda la orquesta, en tonalidad menor. Estas tres ideas musicales, originales y distintivas, se entretrejen creando sonoridades de diversas complejidades y texturas, junto a ocho específicos *ritardandi*

durante el movimiento. Culmina así esta obra en un clima de júbilo, en un brillante *tutti* que propone por última vez el tema de inicio de la obra.

Equipo editorial Música Sacra







Notas al Programa

ESOS IRRITANTES RITARDANDOS

Por: William Carragan, *miembro del Bruckner Society Association*

Estrictamente hablando, no existe una forma para dirigir la música de Bruckner; existe sólo una manera correcta y una incorrecta de hacerlo. Esta cita, de una fuente inesperada, Anton Von Webern, sugiere que en la época en que él hizo ese comentario – a final de los años 20 -, esa manera “correcta” de tocar a Bruckner debe haber sido algo claro y evidente para quienes hubiesen investigado o estudiado el tema. De hecho, en esa época vivían muchos de los que habían escuchado las sinfonías de Bruckner cuando éste aún estaba en vida, tal vez con el autor mismo presente en la sala de concierto; esas personas estaban conscientes de una tradición interpretativa iniciada bajo la influencia directa del compositor.

A distancia de más de un siglo de esos eventos, cabe preguntarse si nosotros aún somos capaces de determinar cuál es ese estilo interpretativo auténtico. Se han escrito libros importantes sobre los modos y formas de ejecución musical de los tiempos más antiguos, sin embargo, el periodo romántico no ha sido estudiado extensivamente, casi como si la manera de tocar que escuchamos en nuestros días fuese fundamentalmente la misma de hace cien años.

A ese respecto, tengo recuerdos de mi juventud donde violinistas, pianistas y directores acostumbraban tocar con ciertas técnicas expresivas y ornamentos que en el día de hoy serían considerados como mera afectación o manierismos. El *portamento* –un rápido cambio de entonación- usado por los violinistas, la anticipación de la nota grave en un acorde por los pianistas y el inevitable *accelerando* que acompañaba los *crescendo*, son ejemplos de estilos interpretativos que se pueden escuchar en muchas grabaciones de los años 30 y que hoy se han abandonado casi por completo.

En lo que concierne a los *tempos*, las grabaciones de los años 30 pueden parecer ajenas a nuestro gusto actual; esas se sitúan

en un periodo donde la velocidad era considerada un atributo necesario de una ejecución destacada; mientras que hoy, al parecer, nos sentimos demasiado refinados para tanto atletismo musical...

La evidencia histórica de que disponemos para determinar la manera auténtica y primigenia de interpretar a Bruckner proviene de dos fuentes: 1) las primeras ediciones publicadas de las partituras y 2) las grabaciones históricas.

Se sabe que las primeras publicaciones contienen una gran cantidad de información que no se encuentra en los manuscritos. Lo que muchos no saben es que el mismo Bruckner estaba consciente de que a los manuscritos había que agregarle muchas indicaciones dinámicas y de *tempo* antes de su publicación.

En su prefacio de 1954 a la partitura de la 7ª sinfonía, en el ámbito de la Colección Oficial de las obras de Bruckner, el musicólogo austriaco Leopold Nowak menciona dos cartas de Bruckner a Arthur Nikisch fechadas 17 de Julio y 5 de Noviembre de 1884 respectivamente. En éstas, el compositor repite: “muchas instrucciones importantes y cambios de *tempo* no están indicados en la partitura.” A la cita tomada por Nowak hay que agregarle esta otra, de importancia crucial, proveniente de la carta del mes de Julio: “recientemente Josef Schalk y Ferdinand Loewe han tocado para mí el *finale* de la 7ª sinfonía en una reducción para dos pianos y ahí me di cuenta de que tal vez haya elegido un *tempo* demasiado rápido. Estoy convencido de que el *tempo* debe ser muy moderado y que son necesarios frecuentes cambios de *tempo*, , los cuales, bajo un director de orquesta de su gran talento, probablemente se hubiesen producido de manera espontánea.”

Todas estas fuentes, incluso las grabaciones históricas, concuerdan sobre el hecho de que “frecuentes cambios de *tempo*” deben ocurrir en el *Finale*.

El Primer Movimiento

Este movimiento inicia con una hermosa melodía, muy lírica, de amplio respiro; Bruckner le dijo a sus amigos haberla escuchado en un sueño. La marca de *tempo* es 2/2, *Allegro Moderato*; en la edición Gutmann, la indicación de metrónomo es de 58 blancas por minuto.

Según mis mediciones, sólo pocas grabaciones, la de Horenstein (1928), Ormandy (1935), Kabasta (1942) y tal vez la de Szell (1968) se acercan de alguna manera a las intenciones del autor, con blanca = 58.

De estos directores, los primeros tres usan la edición Gutmann, mientras que Szell emplea da edición Nowak. Por otro lado, once directores, independientemente de la versión que estén dirigiendo, empiezan la sinfonía en 40 de metrónomo o hasta más lento, lo cual no le corresponde de ninguna manera a un *tempo* que podría definirse “allegro moderato”. Horenstein es el único que se mantiene en el *tempo* correcto. De primera impresión, podría pensarse que ese *tempo* convertiría la sinfonía en una carrera seca y rígida. Al contrario, resulta que un *tempo* inicial rápido le permite al director obtener muchos matices expresivos que están fuera del alcance de todos aquellos que toman el primer tema por debajo de 50.

Otro aspecto importante de este primer movimiento, cuya estructura es tan amplia y profunda, es el de las relaciones de *tempo* existentes entre los diferentes temas: cada tema es más lento y más complejo que el que le precede. Las preferencias del autor en cuanto a indicaciones de metrónomo y de *tempo* no

han sido respetadas por ninguno de los directores estudiados en este ensayo.

Simplificando, podríamos decir que si se toma el primer tema con un *tempo* demasiado lento, como casi siempre ha ocurrido, el movimiento entero pierde su cohesión unitaria.

También es interesante notar cómo la vieja costumbre de acelerar durante un *crescendo* sigue teniendo vigencia. Resulta que, en todas las ediciones, hay una indicación de *ritenuto* al final del tema B del primer movimiento; esta se extiende por dos compases, empezando en el 121.

En 1966 Max Rudolf alcanza la velocidad más alta que hayamos oído en el tema B entre todos los directores estudiados: él llega a 74 en el acelerando, para luego bajar a 54, logrando un efecto asombroso.

La música después del compás 153, que estructuralmente corresponde a la “codetta”, es notable por ser ligera y elegante; el *portamento* de las cuerdas que se escucha en las primeras grabaciones enfatiza este efecto galante; naturalmente, el oyente debe estar dispuesto a no rechazarlo como si fuera un artificio vulgar. Todas las grabaciones anteriores al 1950 presentan un *portamento* evidente, pero después de esa fecha, este desaparece por completo.

Una vez que uno se acostumbra al encanto especial de un *portamento* discreto, parece una pérdida lamentable el hecho de no tenerlo. Su efecto cálido y agraciado enriquecería cualquier ejecución dirigida con los *tempos* flexibles de antaño.

El Finale

La Séptima sinfonía ha sido siempre muy amada y admirada; sin embargo a menudo se le critica por tener un *finale* ligero e inconsistente -pese a que este movimiento contiene uno de los pasajes para los metales más admirables que Bruckner haya concebido jamás.

Este mismo pensamiento pudo habersele ocurrido al autor, como lo demuestra la carta del 17 de julio de 1884 que citamos anteriormente. Según Nowak, la solución de Bruckner fue introducir los *ritardandos* en el *Finale*, como parte integral de la estructura temática.

Fried (1923) y Ormandy (1935), ambos dirigiendo la versión Gutmann -que sí los incluye- producen *ritardandos* profundos y simétricos, pero Maticic (1984) también los hace, a pesar de estar usando en ese momento la versión Haas -que no los incluye. Evidentemente, Maticic debe haber pensado que la tradición interpretativa en la que él creció merecía ser conservada, independientemente del texto empleado.

Las tres grabaciones de Klemperer, todas con la versión Nowak -donde el editor apuntó los *ritardandos* a mano en las placas de impresión- ostentan *ritardandos* de profundidad creciente.

La última de estas, en 1960 con la Philharmonia, alcanza la asombrosa profundidad de 29, partiendo de una altura de 56. El crítico Mark Kluge considera los *ritardandos* de

esta ejecución de 1960 como una mera caricatura de lo que deberían ser; al contrario, David Aldeborgh y yo admiramos su persuasiva ponderosidad.

En cambio, los *ritardandos* entre tímidos y ausentes de Van Otterloo (1954), Hindemith (1960), Wand (1980), Rögner (1983) y Rattle (1996) le dan a la música un sentido de frío automatismo. El mismo Sir Simon me dijo, poco antes de grabar esta ejecución, que para él esos *ritardandos* eran “muy difíciles”; le contesté que tal vez fuesen difíciles, pero que también eran absolutamente auténticos.

En síntesis, si el primer movimiento se ejecuta como un largo andante discursivo y el *finale* como un allegro, corto y ligero, entonces es evidente que existe un problema de equilibrio interno.

No importa cuán lento y pesado se tome el tema C, con el objetivo de brindarle consistencia al *finale*, el daño ya está hecho si no se respetan los *ritardandos* en el tema A, que es donde realmente se requiere peso.

No se necesita un raciocinio tan avanzado para entender que si se respetaran las indicaciones de tempo de las primeras ediciones publicadas, entonces el primer movimiento resultaría más conciso, el *finale* tendría más peso y el problema del equilibrio entre movimientos no existiría.

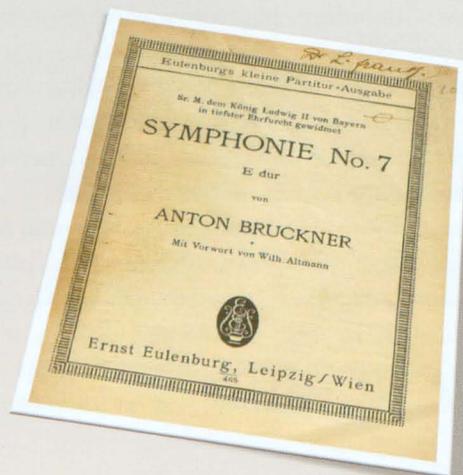
El Tercer Movimiento (Scherzo)

A este punto debo confesar que la razón original por la cual he ahondado con tanto detalle en el análisis de esta sinfonía es investigar la posibilidad de que, basándome en las indicaciones de las primeras ediciones, pueda justificarse un paréntesis de música más lenta en los *Scherzos*.

Las mediciones muestran que Schuricht (1938), Jochum (1939) y Kabasta (1942) toman *tempos* bastante más lentos a partir del compás 125, para reestablecer el *tempo* anterior al *ritardando* a la altura del compás 185. Fried (1923) desacelera de manera aún más evidente, y el freno que pone Abendroth (1956) logra un efecto realmente estupendo.

Al contrario, los directores de los 1990's no ven ninguna oportunidad para un marcado cambio de *tempo*. Rattle desacelera ligeramente respondiendo tal vez a las evidentes exigencias de la música. Eugen Jochum tiene una técnica extraordinaria que le permite hacer *accelerandos* amplios y al mismo tiempo casi imperceptibles. De alguna manera, él logra acumular *tempo* sin dar nunca la impresión de prisa o de urgencia: es como si la misma música llevase al oyente a una velocidad más alta. Es de creer que este sentido de elegancia y de garbo apropiado fuesen las características distintivas del estilo de dirección de los viejos tiempos.

El *Scherzo* de Wand (1980) está bien organizado y tocado con cierta elegancia, pero no produce el sentido de entrega y abandono que logra Jochum. El de Rosbaud (1957), es notable por su lentitud –que muchos oyentes le han criticado. Sin embargo, en éste me ha sorprendido el sonido de las trompetas en el pasaje entre los compases 169 y 180; bajo la dirección de Rosbaud estas no suenan raucas, sino que el director logra darles un cierto sentido lírico y melódico.



Conclusiones

Se pudiera argumentar que las elecciones de *tempo* son cuestión de gustos, tanto para el director como para los oyentes. Con todo, cuando nos damos cuenta de que tantos efectos fascinantes, y la solución de muchos problemas, nos llega directamente de las primeras ediciones publicadas, entonces tal vez se nos perdona un poco de impaciencia para con los directores modernos que no saben sacar provecho de ellas.

Si bien es cierto que todas las primeras ediciones publicadas contienen algunos elementos espurios, también es innegable que la historia nos ha demostrado que éstas han dado lugar a ejecuciones mejores que las que derivan de las ediciones modernas que las han reemplazado. Las ediciones críticas modernas, asépticas y poco explicativas, a menudo han dejado que los directores cayeran en serios errores de interpretación. Con toda la honra y el respeto que se le debe al concejal Nowak¹, yo sigo siendo de la opinión que es necesario tomar

en cuenta todas las valiosas indicaciones presentes en las primeras publicaciones para insertarlas de alguna manera en las partituras actualmente en uso. No me cabe ninguna duda que hacerlo sería un gran servicio a beneficio de la música de Bruckner.

La tendencia hacia *tempos* lentos, contradiciendo las indicaciones más antiguas, es indudablemente un error. Podríamos preguntarnos ¿dónde están las ejecuciones rápidas para balancear la plétora de las lentas de Asahina, Celibidache, Davis y demás? No ha habido ninguna rápida desde Horenstein en 1928 y ¿debería haber habido muchas más!

Lo que está permitido para el individuo, no está permitido para el conjunto: es un principio bien reconocido, y ha llegado la hora de aplicarlo también a Bruckner.

Por: William Carragan

Editor de la Bruckner Gesamtausgabe, Viena

Título original del ensayo: "Those Pesky Ritardandos"

Versión abreviada con el permiso del autor por: M. Wax

Traducción: M. Wax.

¹ Leopold Nowak (1904-1991), fue un notable musicólogo austriaco, editor en jefe de la colección completa de las obras (Gesamtausgabe) de Bruckner después de Haas (1946) y hasta su muerte. Carragan lo llama "Hofrat" en el original inglés. El término es un título oficial en uso desde los tiempos del Sacro Imperio Romano germánico, hasta nuestros días en Austria, para designar destacados oficiales públicos. Literalmente significa concejal, o consejero de la corte del emperador.



La historia de las grabaciones de la Sinfonía No. 7 de Anton Bruckner

Por: John Berky

En 1884 con el debut en Leipzig de la séptima sinfonía, Bruckner obtuvo su primer gran éxito de público. La reacción de los presentes fue de tremenda exultación, tanto que el mismo Eduard Hanslick tuvo que reconocer el éxito de la sinfonía aunque él no aprobara la música en sí.

A la primera ejecución de Leipzig le siguieron, en rápida sucesión, muchas repeticiones en Europa y en los Estados Unidos. La séptima sinfonía fue la obra que condujo Bruckner a la senda de las grabaciones fonográficas. En el 1924, en ocasión del centésimo aniversario del nacimiento del compositor, Polydor en Alemania contrató al maestro Oskar Fried para que dirigiera la orquesta de la Opera Estatal de Berlín en la primera grabación de la Séptima sinfonía. Eso ocurrió antes del advenimiento de las grabaciones “eléctricas” y de la introducción de los micrófonos. El conjunto orquestal, fuertemente reducido, tocó en el interior de una concha acústica y las vibraciones resultantes fueron literalmente surcadas en la superficie de un disco maestro. A pesar del proceso de producción un tanto rústico, el disco obtuvo un gran éxito.

Cuatro años más tarde, en el 1928, la compañía Grammophon produjo la primera grabación “eléctrica” de esta sinfonía, con Jascha Horenstein dirigiendo la orquesta Filarmónica de Berlín. En los años siguientes, el partido Nazi gradualmente sacó de circulación a todos los discos en los que figuraban intérpretes judíos. Por tanto, los Filarmónicos de Berlín volvieron a grabar la sinfonía en 1938, esta vez bajo la dirección de Carl Schuricht.

Durante esos años, RCA Victor grabó la primera ejecución de la sinfonía en el continente americano. En 1935 Eugene Ormandy dirigió la Orquesta Sinfónica de Minneapolis (hoy llamada Orquesta de Minnesota). Ormandy volvería a grabar la misma sinfonía en 1968, con la orquesta de Filadelfia.

Dado que el tercer movimiento está escrito en pura forma A-B-A (*Scherzo-Trio-Scherzo*), las tres grabaciones alemanas obligaban al oyente a girar el disco para escuchar el *Trio* (B) y luego volver a la cara anterior para escuchar la repetición del *Scherzo* (A). La grabación del Ormandy del 1935 fue la primera en contener el tercer movimiento completo, con la repetición del *Scherzo* en la misma cara del disco.

La compañía de grabaciones alemana Telefunken publicó su primera séptima de Bruckner en 1939, con la orquesta Filarmónica de Viena bajo la dirección de Eugen Jochum.

En los años 1940's, salieron varias grabaciones, todas en discos de 78 evoluciones, por Eduard Van Beinum (con el Concertgebouw de Ámsterdam), Oswald Kabasta (Filarmónica de Munich), Karl Böhm (Filarmónica de Viena) y Wilhelm Furtwängler (solo el *Adagio*, con la Filarmónica de Berlín). Todos estos discos existen hoy en CD.

Otras grabaciones, hechas en los años 40 y 50 para la radio, han sido publicadas en LP o CD y comercializadas sólo muchos años más tarde.

La aparición de los LP, a finales de los 1940's, resultó ser un gran estímulo para las grabaciones brucknerianas. Lo que anteriormente conllevaba de 12 a 15 discos pesados de goma-laca, ya podía caber en un solo LP. En ese periodo, surgieron docenas de grabaciones, y el número de éstas ha crecido extensamente con el advenimiento del CD.

Para obtener una lista completa de todas las grabaciones de esta sinfonía, rogamos visitar la Discografía Completa de Anton Bruckner en la página www.abruckner.com

John F. Berky
Discógrafo, Editor
www.abruckner.com



En busca de las verdaderas intenciones de Bruckner

Por: Benjamin Korstvedt

La posteridad no siempre ha tratado amablemente a Anton Bruckner. La imagen popular de este compositor como visionario involuntario – “*medio genio, medio tonto*” como una vez dijo el director Hans von Bulow - se desarrolló tempranamente. Durante la vida de Bruckner, los críticos conservadores rechazaban su música. Eduard Hanslick lo llamó el “*más tranquilo y más pacífico de los hombres que se convierte en un anárquico cuando compone.*”

Estos rechazos fueron vigorosamente contrarrestados en ese tiempo por críticos como Hugo Wolf, y, una generación más tarde, por teóricos de la música como Ernst Kurlth y August Halm, quienes argumentaron que la línea de maestría musical derivada de Bach y Beethoven encontró su culminación legítima en las sinfonías de Bruckner (1824-96).

A pesar de todo, Bruckner ha mantenido un lugar seguro en el repertorio sinfónico. Y hoy, son muchos los que experimentan una combinación de profundidad espiritual e intensidad intelectual en esta música que misteriosamente se adapta a nuestra condición posmoderna.

Sin embargo (...) las sinfonías de Bruckner permanecen bajo la sombra del Problema Bruckner. Este término se refiere a la confusión que ha surgido en torno a alegatos (reclamaciones) que compiten entre sí, acerca de las numerosas versiones y ediciones de sus obras, llenas de complejidades derivadas de los intrincados patrones de composición, revisión y publicación de Bruckner.

Desde la década de los sesenta, la solución convencional ha sido aceptar como auténticas sólo las “versiones originales” de las sinfonías de Bruckner, preservadas en manuscritos inéditos. Por el contrario, las versiones publicadas durante la vida de Bruckner son vistas como ediciones provisionales, preparadas por amigos y estudiantes bien intencionados pero mal orientados – en particular, los directores Ferdinand Lowe y Franz Schalk – que desvirtúan las verdaderas intenciones de

Bruckner. Con el tiempo, esas ediciones han sido eclipsadas por versiones “urtext” que no toman en cuenta las partituras publicadas en vida de Bruckner.

Naturalmente, está justificado el deseo por nuevas ediciones críticas de las obras de Bruckner. No todas las versiones tempranas publicadas cumplen con los estándares modernos de exactitud textual o autenticidad, pero esto no justifica condenarlas todas como espurias. Durante la última década se ha hecho evidente que algunas de estas partituras contienen revisiones hechas por Bruckner después de ensayos e interpretaciones y, por lo tanto, tienen mucho que revelar a los intérpretes contemporáneos interesados en las formas de enfocar la interpretación basadas en la información histórica. La creencia que las primeras ediciones publicadas están insalvablemente adulteradas se originó en el Tercer Reich. Esta creencia se desarrolló encabezada por el musicólogo Robert Haas, quien, del 1932 al 1945, dirigió la primera edición de las obras completas de Bruckner. Haciendo hincapié en la supuesta victimización de Bruckner por editores manipulativos, Haas presentó su edición como la reivindicación (saneamiento, recuperación, regeneración) de los textos puros originales de Bruckner, purgados de elementos extraños. (...)

Después de la guerra, el enfoque editorial básico de Haas, aunque no su agenda ideológica, fue continuada por su sucesor, Leopold Nowak. En la era de posguerra, el mundo de habla inglesa aceptó la premisa de que las versiones publicadas por Haas y, en menor medida Nowak, representan al verdadero Bruckner, y que las ediciones anteriores “*deben ser sencillamente repudiadas*”, como escribió el crítico británico Deryck Cooke en su influyente ensayo de 1969 “*El Problema Bruckner Simplificado*”.

Como resultado, muchos amantes de Bruckner de habla inglesa se han obsesionado con cuestionamientos acerca de

las versiones de las sinfonías, a pesar de que las diferencias entre ellas no siempre son notorias. No obstante, la posición de Haas y los ecos de su lucha por establecer este dogma son generalmente adoptados por comentaristas que sin duda desconocen su bagaje ideológico.

No siempre fue así. El pensamiento radical sobre las versiones de Bruckner que surgió en Alemania en la década de los 30 fue relativamente lento en establecerse.

El musicólogo austriaco Egon Wellesz, en su artículo “*Anton Bruckner y el Proceso de Creación Musical*”, publicado en 1938, examinó las preguntas planteadas por las revisiones de Bruckner con el sentido crítico de un gran erudito y la sensibilidad musical de un compositor colega. Argumentó – ahora vemos que proféticamente – que las ediciones publicadas durante la vida de Bruckner no falsificaron sus intenciones, sino que consolidaron una fase diferente, posterior, de su proceso creativo. Por lo tanto, Wellesz consideró las nuevas versiones publicadas por Haas, no como restauraciones de las versiones auténticas que habían sido suprimidas, sino como versiones tempranas desechadas por Bruckner al tratar de encontrar la más eficaz “expresión concreta” de sus ideas musicales.

Las posturas pronto comenzaron a cambiar. En un ensayo escrito en 1942, “*Anton Bruckner: ¿Simplón o Místico?*”, el crítico británico Geoffrey Sharp adoptó la creencia de Haas de que la aparente ingenuidad personal de Bruckner era la clave para entender la condición (circunstancia, predicamento, situación) textual. Él propuso a la ligera que Bruckner se había convertido en “la víctima” de editores impulsados por “*una perspectiva Wagneriana devastadora y muy distorsionada*”.

“*Es muy probable*”, agregó, “*que Bruckner mismo no estaba más que medio convencido de la sabiduría de esto, pero desafortunadamente donde sólo tuvo dudas, él accedió*”

Este punto de vista llegó a dominar el pensamiento británico, y, a su vez, americano en relación a Bruckner (...).

El enorme cambio de opinión que tuvieron los de habla inglesa sobre el Problema Bruckner está claramente ilustrado al comparar el artículo sobre Bruckner de la primera versión del libro “*La Sinfonía*” publicado en 1949, con el de la segunda versión ampliada, de 1966. En 1949, el veterano crítico británico

Richard Capello tomó una postura más bien escéptica acerca de las reivindicaciones de las “versiones originales” y advirtió que las versiones revisadas fueron “*las versiones interpretadas en vida del compositor, presumiblemente con su aceptación*”. Reconoció que si bien está “bastante claro” que las ediciones de Haas transmitían “*los pensamientos originales de Bruckner*”, las partituras que Haas quería suprimir (erradicar) eran a menudo musicalmente “más eficaces”.

Capell indica con bastante razón – y, sabemos ahora, con considerable justificación – que “*hasta donde llega todo el conocimiento que tenemos sobre este asunto, las diferencias entre los manuscritos y estas publicaciones representan las modificaciones autorizadas por Bruckner.*” (...)

En 1966, Derrick Cooke introdujo el muy conocido término “*el fastidioso problema Bruckner*” – “*la confusión sobre las diferentes versiones que existen de la mayoría de sus sinfonías.*” Y dejando a un lado el planteamiento prudente de Capell, Cooke le dio rienda suelta a sus conjeturas temerarias: “*Por desgracia, en su extrema humildad, se dejó convencer por sus colegas y alumnos astutos para lograr que la resistencia del público que acudía a los conciertos ”pudiera ser vencida efectuando extensos cortes en la forma, y cambios en la orquestación*” de sus sinfonías.

Gradualmente los estudiosos de Bruckner están logrando comprender este asunto en su totalidad, en formas que toman en cuenta la historia de las publicaciones de Bruckner y acomodan la compleja gama de fuentes musicales ahora disponibles. Estos esfuerzos no sólo son importantes por derecho propio, sino que, a medida que continúan abriéndose paso hacia el pensamiento predominante de la época, ofrecen la esperanza de que los amantes de la música podrán apreciar las sinfonías de Bruckner con mayor claridad, libres de dudosas tradiciones de pensamiento que por largo tiempo han coartado la comprensión de estas obras musicales espléndidas.

Benjamín Korstvedt es profesor de música en Clark University en Worcester, Mass. y Editor de la *Bruckner Gesamtausgabe*, Viena. Título original: *Still searching for Bruckner's true intentions*. Traducción: H. Musri.





Darwin Aquino

BIOGRAFÍA

Director de Orquesta, Compositor y Violinista dominicano. Reconocido con los premios “Hildegard Behrens Young Artist”, “Musici Mojanesi”, “Personalidades Culturales”, “Joven Sobresaliente Jaycees 72”, “Artista Clásico del Año” y “Hombre del Año”. Con una intensa y brillante carrera como director, ha sido invitado en el 2012 a dirigir la Philharmonisches Orchester Mainz de Alemania y la Orquesta del Festival Alfredo de Saint Malo de Panamá, donde actuará junto a la famosa violinista Rachel Barton Pine.

Ha dirigido conciertos y festivales en Boston, Harvard University (director y conferencista invitado por el David Rockefeller Center for Latin American Studies), Uruguay, Panamá, Virginia, Alemania, New York, Haití, República Dominicana, entre otros. En el marco del Encuentro Iberoamericano de Música dirigió el estreno nacional de la zarzuela “La Revoltosa” de R. Chapí y a los maestros de la Academia Musicale Janua Coeli de Italia, en la Octava Sinfonía de A. Dvorak.

Desde el 2004 es Director Titular de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil de la República Dominicana, con la que ha realizado exitosas giras nacionales e internacionales, estas últimas a Alemania y Nueva York, como delegación artística de la Presidencia de la República. Es Director Artístico de la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil y representante nacional de las Jeneusses Musicales International.

Perfeccionó sus estudios de composición en el Conservatoire National du Strasbourg en Francia, con el maestro Ivan Fedele. Recibe el Premio de Composición Musici Mojanesi de Italia por su obra “La Nuit des Sens” para violín, violoncello y piano, siendo su obra publicada por Ars Publica Edizioni y la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) de Francia.

Es el miembro más joven en ingresar al prestigioso Colegio Latinoamericano de Compositores de Música de Arte y Foro de Compositores del Caribe. Obtuvo el Premio de Composición

Académica del IV Festival Musical de Santo Domingo, dirigido por el maestro Philippe Entremont, quien le comisionó la obra “Espacio Ritual” para gran orquesta en el concierto de clausura del VI Festival.

Galardonado con dos Premios Nacionales de Música en los renglones Sinfónico y de Cámara. Lanzó exitosamente en el 2008 su primera producción discográfica titulada “Espacio Ritual”. Nombrado en el 2008 como Compositor en Residencia de la Orquesta Sinfónica Nacional, distinción otorgada por primera vez por el Ministerio de Cultura.

Sus obras para orquesta han sido estrenadas por la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar, YOA-Orquesta de las Américas, Orquesta del Festival Musical de Santo Domingo y Orquesta Sinfónica Nacional de la República Dominicana. Ha sido compositor invitado en diversos festivales internacionales como el New Music ISCM Festival de Miami, Festival Latinoamericano de Música, Festival Internacional Flamingo, Festival SMASH de Música Contemporánea en Salamanca, Foro de Compositores Latinoamericanos en Colombia, Festival ATempo de Caracas, Foro Internacional de Nueva Música en México y Festival Musical de Santo Domingo.

Como violinista ha participado en los prestigiosos Cursos de Verano de Santander, España, en el Festival de Orquestas Sinfónicas Juveniles de las Américas de Puerto Rico; como violinista fundador de la YOA - Orquesta de las Américas y de la Orquesta de Jóvenes Latinoamericanos, bajo la batuta de Valery Gergiev, Leonard Slatkin, Gustavo Dudamel, Benjamin Zander y Carlos Miguel Prieto, en giras de conciertos por todo el continente americano. Es violinista del Trío Dominicano, para el cual ha compuesto transcripciones de las obras más representativas de la música dominicana.

Es graduado de licenciado en economía “Summa Cum Laude” por la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra.



Aquino

Bruckner



GRUPO VOCAL MATISSES

El Grupo Vocal Matisse se funda el 20 de febrero del año 1996, con la visión de un grupo de jóvenes profesionales de distintas áreas, tanto académica como musical, unidos por amistad y música con el propósito de desarrollar sus propias inquietudes, canalizando estas en un ensamble vocal que realiza un trabajo artístico incluyendo en su repertorio todo tipo de música.

Los componentes de Matisse participan en los más importantes grupos corales del país entre los que están: Coro Nacional, Coro de la Catedral y Coro de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD); y han desarrollado una amplia gama de actividades colectiva e individualmente, participando en zarzuelas, óperas, oratorios, musicales, y otras formas de desarrollo artístico.

SOPRANOS:

Wanda Guzmán
Carmen Genao
Claudia Vizcaino
Beatriz Arias
Enmanuela Arias
María Angelina Castro
Lia Vanessa Perez
María Isabel Castro

TENORES:

Rafael Calderon
Elvin Gil
Juan Domingo Reyes
Helvis De La Rosa
Marco Echavarría
Joel Nivar
Luis Daniel Nuñez
Juan Manuel Polanco

CONTRALTOS:

Diana Rodríguez
Rosa Carela
Isis Guilamo
Karina Arias
Mercedes Montalvo
Elizabeth Montalvo
Joyce Espino
Carolina Gonzalez

BAJOS:

Rafael Merejo
Iohann Sepulveda
Samuel Peña
Juan Fco Villavizar
Edward Vasquez
Joel Goico
William Gonell
Jose Rafael Medina

FILARMÓNICA MÚSICA SACRA

Compuesta por miembros del Grupo de Cámara InArt, la Orquesta Sinfónica Nacional, de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil y de la Youth Orchestra of the Americas (YOA).

VIOLINES I

Pavle Vujcic
Concertino
Zvezdana Radojkovic
Concertino Asociado
Felix Castillo
Lachapelle
David Diaz
Yolanda Jankar
Beckyrene Pérez
Alberto Iznaga
Guillermo Mota
Alfredo Luzón
Leonardo Mercado
Scarlet Martíneza

Charli Fermín

Ramses Cid
Luis González
Gisselle Sánchez
Pedro Mitrell

VIOLAS

Javier Reyes, *Principal*
Alberto Iznaga,
Asistente
Nenad Miloradovic
Julio Báez
Victor Torres
Rosanna Rosario
Oliver Martí

VIOLINES II

Militza Iankova
Principal
Hermes Mejia,
Asistente
Giorni Liriano
Priscila Gómez
Heiddy Cruz

VIOLONCELLOS

Juan Pablo Polanco,
Principal
Milena Zivkovic
Asistente
Guillermo Gómez
Angela Holguín
Georgina Betancourt

Claudio Reyes

Fairuz Issa
Nulibeth Ortíz

CONTRABAJOS

Antonio Gómez
Sotolongo, *Principal*
Velibor Velijkociv,
Asistente
Rodrigo Becerra
Esar Simó
Javier González

FLAUTAS

Alaima González
Michelle Gómez

OBOES

Dejan Kulenovic
Hardy Núñez

CLARINETES

Jorge Torres Sosa
Manuel Adolfo Galvan

FAGOT

Angel Cruz
Eduardo Albuerm

TROMPETAS

Victor Mitrov
Ernesto Núñez
Raldy Ramírez

CORNOS

Temístocles Luna
Wilfredo Medina
Mario Rivera
Juan Carlos Cruz

TROMBONES

Carlos Torres
Apolinar Peralta

TROMBÓN BAJO

Moreno Fassi

TUBAS TENORES

Juan García
Daniel Hernández
Luis García
José Bautista

TUBA

Gregorio Rodríguez

TIMPANI

Remy Taveras

PERCUSIÓN

Ramiro Compres
Marcos Vidal

45 AÑOS
CATALIZANDO
EL DESARROLLO
DE LA
REPÚBLICA
DOMINICANA



PARTE DE NUESTROS LOGROS HISTÓRICOS:

- ▶ Introducción del microcrédito al país.
- ▶ Miembro fundador de Alianza ONG.
- ▶ Ejecución del Plan de Desarrollo Artesanal (PLANARTE), de donde surgió la muñeca sin rostro de Higüerito.
- ▶ Creador de los clubes de amas de casa en Bonao, Baní y San Francisco de Macorís.
- ▶ Propulsores del desarrollo de los cultivos de las uvas de Neyba.
- ▶ Ejecución del Programa de Pieles de Higüey.
- ▶ Socio fundador de la Red Internacional SOLIDARIOS.
- ▶ Creación del Círculo de Coleccionistas para contribuir con temas artísticos y culturales del país.
- ▶ Miembro fundador de la Red Dominicana de Microfinanzas (REDOMIF).
- ▶ Pioneros en la creación de programas de reforestación en San Juan de la Maguana e Independencia.
- ▶ Administración del Centro Artesanal de Puerto Plata, capacitando a sus artesanos.
- ▶ Programa de demostraciones agrícolas del cultivo del maíz.
- ▶ Programa de promoción y financiamiento a los campesinos de Pedernales.
- ▶ Programa de promoción humana y financiamiento a comunidades rurales de Monseñor Nouel y el este del país.



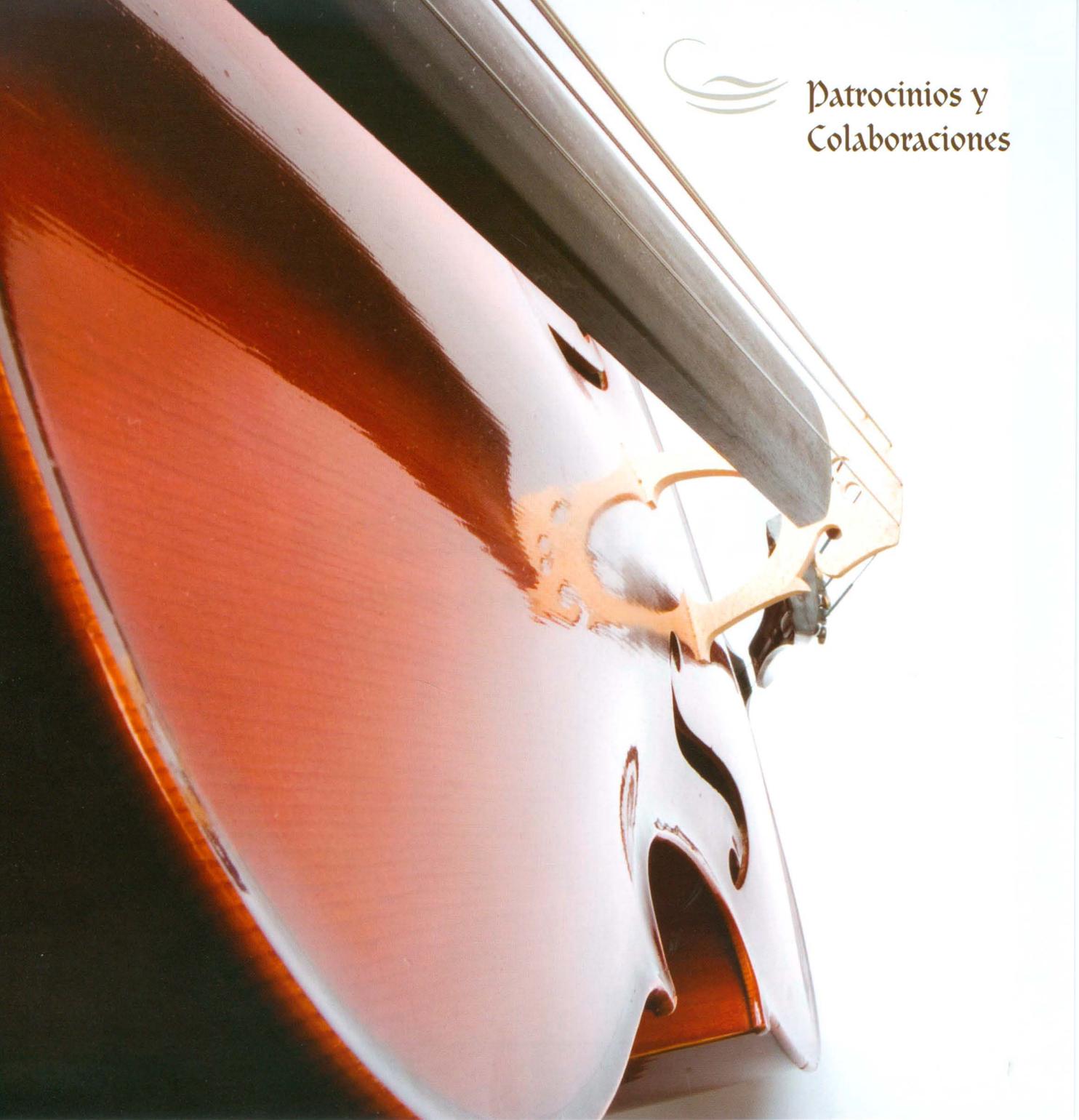
**Fundación Dominicana
de Desarrollo**

CAMBIAMOS VIDAS,
CREANDO EMPRESAS

www.fdd.org.do



Patrocinios y
Colaboraciones



Listin Diario

El periódico de los dominicanos



POPULAR[®]
Siempre a tu lado

Embajada de Austria



Caracas



MARITIMA DOMINICANA, S. A.





Banco BHD

*donde **tú** cuentas*



FERRETERIA
AMERICANA

¡Tiene de Todo y Mucho Más!

SQUIRE
SANDERS

LEGAL
COUNSEL
WORLDWIDE





CONSTRUCTORA ARMENTEROS, S.A.

*Franco & Acra
Tecniseguros*

Corredores de Seguros - Corresponsales de MARSH



FONT GAMUNDI, S. A.



INDUSTRIAS AGUAYO



Editorial Cartisa, S.R.L.



Agradecimientos

La Fundación quisiera agradecer a las siguientes personas sin cuya participación no hubiera sido posible este evento:

Benjamín Korstvedt	María de Fátima Geraldés	María Valera M.
Cabral & Díaz, abogados	Patricia Acra de Wax	Elizabeth Montero
Carolina Acra de Gamundi	Profesor Andrés Vidal	Idalia Canahuate
Escuela de Bellas Artes	YOA, Orquesta de Jóvenes de las	Carmen Lora de Herrera
Familia Piantini	Américas	Julio Fernández
Fernando Herrera	William Carragan	Angélica Noboa
Helen Musri	Sharlyn Rodríguez	Elizabeth Ortíz
John F. Berky	Fumie Hiromitsu	
Julia Ernst	Sahilys Duarte	



Créditos

Massimiliano Wax (*Concepto*)
María de Fátima Geraldés (*Preparación de los cantantes solistas y revisión editorial*)
Juan Pablo Polanco (*Coordinador de la orquesta*)
Juan Manuel Polanco (*Coordinador del coro*)
Hjalmar Gómez (*Luces*)
Media Films (*Grabación y edición en video*)
Terranota Producciones (*Toma y edición de sonido*)
Luis Péres Ballás (*Diseño Dossier y Programa*)
Pura Tyson (*Coordinadora Grupo Vocal Matisses*)

Producido por la Fundación Dominicana de Desarrollo

Derechos Reservados©. 2011





Fundación Dominicana
de Desarrollo

Si te **quieres** ser parte de
nuestro **proyecto**,
házte socio.