



**UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO HENRIQUEZ UREÑA**

Facultad de Arquitectura y Artes

Escuela Internacional de Música Contemporánea

**“EL NACIONALISMO SINFÓNICO DOMINICANO”**

**Sustentante:**

Dr. Manuel Antonio Tejada Tabar, Matrícula 16-2645

Trabajo De Grado Para Optar Por El Título De  
Licenciado En Música

Director:

M.A. Corey Allen

Asesoría metodológica:

Ph.D. Arq. Gilkauris Rojas Cortorreal

Asesor:

M.A. Corey Allen

Santo Domingo, República Dominicana 30 de abril de 2020



## Índice

---

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>3</b>
<b>JUSTIFICACIÓN</b> .....	<b>5</b>
OBJETIVO.....	6
OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....	6
<b>ANTECEDENTES</b> .....	<b>7</b>
APUNTES DE VARIOS INVESTIGADORES: .....	7
LUIS M. BRITO, COOPERSMITH, M.E. DAVIS, JUAN FRANCISCO GARCÍA, JULIO A. HERNÁNDEZ, E. RODRÍGUEZ	
DEMORIZI, ALBERTI, JOSÉ DEL CASTILLO, BERNARDA JORGE.....	7
APUNTES DE EDNA GARRIDO DE BOGGS .....	9
APUNTES DE ARÍSTIDES INCHÁUSTEGUI.....	12
<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>18</b>
<b>CAPITULO I. EL NACIONALISMO MUSICAL</b> .....	<b>18</b>
LOS ORÍGENES DEL NACIONALISMO MUSICAL .....	18
LA FUNCIÓN DE LA MÚSICA EN EL NACIONALISMO.....	19
LAS CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA NACIONALISTA .....	19
PRINCIPALES COMPOSITORES DEL NACIONALISMO MUSICAL A TRAVÉS DEL MUNDO .....	20
<i>Compositores de Rusia</i> .....	20
<i>Compositores Checoslovaquia</i> .....	21
<i>Compositores Hungría</i> .....	21
<i>Compositores España</i> .....	21
<i>Compositores Noruega y Finlandia</i> .....	21
<i>Compositores Estados Unidos</i> .....	21
<i>Compositores Brasil</i> .....	21
<b>CAPITULO II. EL NACIONALISMO MUSICAL DOMINICANO</b> .....	<b>22</b>
ORÍGENES DEL NACIONALISMO MUSICAL SINFÓNICO DOMINICANO .....	23
<i>Las características de la música nacionalista dominicana</i> .....	24
<b>CAPITULO III. BIOGRAFÍAS DE COMPOSITORES NACIONALISTAS DOMINICANOS</b> .....	<b>26</b>
JUAN FRANCISCO GARCÍA (DON PANCHO) .....	26
JULIO ALBERTO HERNÁNDEZ.....	29
BIENVENIDO BUSTAMANTE .....	31
<b>PROYECTO DE GRADO</b> .....	<b>33</b>
INTRODUCCIÓN .....	33
PLANTEAMIENTO .....	33
PROCESO DE COMPOSICIÓN Y ORQUESTACIÓN .....	34
DESCRIPCIÓN DE MATERIAL DE AUDIO O VIDEO (INCLUIDO EN CD-DATA) DE LAS OBRAS DEL PROYECTO .....	36
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>37</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>38</b>
<b>ANEXOS:</b> .....	<b>37</b>
<b>SCORES, AUDIO &amp; VIDEOS</b> .....	<b>37</b>



**Figura 1:** “Jolgorio” Pintura de Plutarco Andújar



*“Si pudiese comenzar de nuevo, me gustaría ejercer la música, pero no en el sentido especulativo. Preferiría aumentar mi cultura y desarrollar al máximo mi intelecto, para servir a los demás.”*

*“Del campo al barrio, del barrio al salón y de ahí a la música artística de más elevados aientos, ha sido el proceso normal de la evolución de nuestra música folklórica, genuino aliento del pueblo, que antes de ahora yacía tímida y arrinconada”.*

**Juan Francisco García**



## Introducción

---

Nacionalismo, palabra que proviene del latín conformada por el prefijo *nasci* que significa “nacer” y el sufijo *-ismo* que equivale a “sistema, teoría, doctrina o tendencia”.

Según la Real Academia de la Lengua Española el término **nacionalismo** significa:

- Sentimiento fervoroso de pertenencia a una nación y de identificación con su realidad y con su historia
- Ideología de un pueblo que, afirmando su naturaleza de nación, aspira a constituirse como Estado

Según Ernest Gellner, filósofo y antropólogo social británico de origen checo “*el nacionalismo es un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política*” o dicho con otras palabras “*el nacionalismo es una teoría de legitimidad política que prescribe que los límites étnicos no deben contraponerse a los políticos*”. (Gellner,2001)

Por su parte Liah Greenfeld, socióloga, antropóloga e historiadora estadounidense nacida en la U.R.S.S. de una familia de origen judío, define el término **nacionalismo** en un sentido general como el “*conjunto de ideas y de sentimientos que conforman el marco conceptual de la identidad nacional*”, esta última considerada como la “*identidad fundamental*” en el mundo moderno frente a otras identidades en cuanto que “*se considera definidora de la esencia misma del individuo*”. (Greenfeld, 1992)

Además de todo ello podemos exponer que existen diversos tipos de nacionalismo entre los que destaca, por ejemplo, el llamado **nacionalismo integrador** que es aquel que se sustenta en la intención de que poblaciones de distintos Estados pero que comparten muchas características se unifiquen.

En total contraposición al anterior se halla el **nacionalismo desintegrador** que se define porque apuesta de manera contundente por la secesión de una parte de un Estado pues se considera que la población de aquella tiene señas de identidad que difieren de las del resto del citado país.

Estas son las dos clases más importantes de nacionalismo, no obstante, no podemos olvidar que existen otras que toman como eje central diversos aspectos de la sociedad para cimentarse y plantearse. Así, nos encontramos, por ejemplo, con el **nacionalismo económico, el cultural o étnico** que sería el que llevó a cabo Hitler, y el **religioso**.

En nuestra región podríamos referirnos al antillanismo como expresión del nacionalismo caribeño. Se argumenta, de hecho, que los proyectos para una confederación de las Antillas se articularon para viabilizar las independencias de Cuba y Puerto Rico, y para defender las de Haití y la República Dominicana, frente a todos los imperios. Casi todos los proyectos coincidieron también, estimulados por la gran rivalidad contra Estados Unidos en Francia y España, en la promoción del latino americanismo para intentar conseguir apoyo regional para sus luchas antillanistas basada en la amenaza a todos de parte del llamado "Coloso del Norte."

Persiste, sin embargo, cierta tendencia a asumir el antillanismo y el latinoamericanismo en Betances, Hostos y Martí, por ejemplo, como dimensiones de un solo ideario, además relativamente generalizado y aceptado en la época. Hostos buscaba además enfrentar al Presidente Buenaventura Báez, quien tenía una visión anexionista, y durante sus seis años buscó con bríos la anexión de la República Dominicana a la gran nación nortea.

Entender el significado del término Nacionalismo desde el punto de vista social, político, económico y sobretodo el cultural o étnico, nos ayuda al entendimiento de lo que perseguía el Nacionalismo musical, muy íntimamente atado a lo cultural, al folklore y a la etnicidad y la raza.

Figura 2 : Dibujo de MOR



Fuente: (Thiwawat "Mor" Pattaragulwanit, Bangkok Post, Junio 30, 2008)

A lo largo de la historia de la música desde sus primeros pasos en la Grecia Antigua pasando por Egipto, Babilonia y llegar a Europa y desde aquí a América en la etapa de la colonización, el sistema composicional musical pasó por diferentes escuelas, teorías y desarrollo de las técnicas de hacer música.

En el siglo XVI surge la revolución más importante a la creación musical que es la **Tonalidad**, donde la música se centra en base a un centro tonal, me atrevo a comparar la tonalidad a nuestro sistema solar, donde 9 planetas (ahora 8) giran alrededor de una gran estrella: El Sol, así que este es el centro tonal de nuestro sistema de planetas conocido como Sistema Solar.

En este Proyecto de Grado y/o Portafolio de nuestro trabajo como creadores de música, hemos elegido como tema el **Nacionalismo Sinfónico Dominicano**, usado como base para poder presentarles la exposición de nuestras composiciones y orquestaciones, varias de las cuales, están basadas en la veneración a nuestro folklore, nuestra cultura y música popular, pero llevada a un estadio más complejo y académico como lo es la música sinfónica.

A lo largo del estudio de la historia de la música y de otras de las Bellas Artes, es notorio ver como van surgiendo compositores o artistas que van elaborando sus obras influenciados por una serie de factores que van desde el momento social, económico, la arquitectura, la sociología; y como cada cierto lapso de años ese estilo iba evolucionando hacia otro lado, sin duda influenciado por otras variables del entorno. El cansancio natural a lo vivido, el desarrollo socio-económico y político, nos hace ver como estos movimientos artístico culturales empezaban a emigrar hacia nuevas formas de ver las cosas.

El Nacionalismo musical nació en Europa, y lo habían antecedido algunos períodos anteriores como los son el Barroco musical, El Clasicismo Musical y el Romanticismo. En plena presencia de los últimos años del Romanticismo musical, empieza a surgir esta nueva escuela del Nacionalismo musical, donde la presencia del estilo musical del Romanticismo es notoria y hasta importante, pero añadiéndole la presencia de la veneración a lo autóctono, a lo nacional, a sus raíces como pueblo y como etnia, expresados a través de la exposición de sus orígenes y de su folklore.

## Justificación

---

Los músicos que han recibido una formación profesional como tales, ya sea proveniente de una Escuela de Música, un Conservatorio o de una Universidad, podemos definirnos a establecernos como músicos, intérpretes, educadores, compositores, orquestadores etc.

La formación la podríamos definir como un entrenamiento académico dentro de un esquema teórico y práctico destinado a formarnos dentro de los máximos estándares convencionales de la música. Por ejemplo, hasta hace poco tiempo nuestro Conservatorio Nacional de Música solo entrenaba a sus estudiantes en el área de la educación formal académica. Para lo que existían programas exclusivamente dirigidos a formar músicos y vocalistas mediante el aprendizaje a obras del repertorio clásico, desde la época del Barroco (Haydn, Bach...) pasando por los clásicos como Mozart o Beethoven, hasta quizás la época del Romanticismo musical (Chopin, Rachmaninoff) o hasta el período del Impresionismo (Gustav Mahler) como lo más moderno o actual a lo que se podía aspirar a llegar. Hoy día ya existe un departamento de música popular, donde, los que así lo deseen, puedan entrenarse en áreas como el jazz, y en cierta medida conocer sobre la Etnomusicología dominicana.

Al llegar hace pocos años la Escuela de Música Contemporánea y Artes de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU), el horizonte en el aprendizaje musical ha crecido y se ha ampliado el abanico de la creatividad a nivel compositivo e interpretativo de los estudiantes.

Debe ser motivo de estímulo continuar la obra iniciada hace mas de 100 años por los grandes músicos que bien supieron y pudieron combinar dos mundos: el popular-folklórico con el clásico o académico.

Elaboración de un documento que permita establecer que, a pesar de no haber existido como movimiento cultural e histórico, en nuestro país la República Dominicana hubo un grupo de compositores durante la primera mitad del S. XX que produjo una serie de composiciones y/o orquestaciones de obras donde la presencia del folklore dominicano esta manifestado. Demostrar la presencia de integración entre los ritmos folklóricos dominicanos con la música académica, conocida por muchos como “música culta” o “música clásica”.

Que ritmos folklóricos dominicanos como la sarandunga, la mangulina. La criolla, el merengue, la música de atabales pueden ser integrados al sonido de la instrumentación sinfónica como lo son los instrumentos de cuerda (violines, violas violoncellos y contrabajos), los de viento (trompeta, trombón tuba, corno francés), los instrumentos de maderas y hasta la percusión sinfónica (timpani, piatti, cymbal, bombo etc.)

Dar a conocer que la labor iniciada por nuestros compositores durante la primera mitad del siglo XX, ha perdurado y ha podido ser continuada por otros compositores hasta nuestros días, como lo demuestra el estreno digamos casi reciente la obra nacionalista de una de las leyendas vivientes de la música popular bailable dominicana como lo es don Papa Molina, que compuso las **Tres imágenes folklóricas**, que inicia con su primer movimiento adentrándose en Los Congos de Villa Mella

*silueteando la procesión que anualmente se realiza en esa localidad. El segundo movimiento, La Muerte de Mandé, recordó el balsié y los bailes que le acompañan. Monte Adentro, el tercer movimiento, comenzó con las cuerdas exponiendo el tema y abriéndose hacia un grandioso, como la cúpula de una catedral, con el merengue como trasfondo esencial. Parece unir en el tiempo sonoridades de los años 50 -aires de jazz band en las maderas- con pasajes un poco más complejos sobre todo en las cuerdas, de acento más contemporáneo. (Periódico Diario Libre, 2014).*



Y del maestro Papa Molina, el compromiso heredado por su hijo el maestro José Antonio Molina como lo demuestra en su obra **Merengue-Fantasía**, escrita a los 25 años de edad,

*y que mostró una fértil madurez, a partir de un leit motiv que va y regresa por la obra, y donde el ímpetu vanguardista, se va por caminos rurales con el merengue Los algodones, permite desestructurar lo que discurre y recomponer el motivo central, -lo rítmico es medular en la composición-hasta regalar en más de una ocasión una explosividad que pone en acción toda la orquesta y regala momentos de mucha belleza melódica y de profundo lirismo".* (Periódico Diario Libre, 2014).

Que, según el desarrollo y cambios en las estructuras creativas y modernización o nuevas expresiones composicionales, la música nacionalista dominicana ha podido continuar desarrollándose de acuerdo a los cambiantes cánones armónicos y estilísticos de la música académica con el avance de los tiempos y la tecnología.

**Figura 3:** Pintura de Max Oppenheimer: Mahler dirigiendo la Sinfónica de Viena.



Fuente: Mahler Foundation

## Objetivo

---

Elaborar una muestra representativa de las obras de música de carácter nacionalista realizadas durante la primera mitad del siglo XX y sus compositores más representativos. Presentación de una obra de mi autoría, incluida dentro de los Anexos de este Trabajo de Grado, que demuestre la presencia del uso de recursos del folklore y de la identidad dominicana.

## Objetivos específicos

---

1. Demostrar los resultados que hoy día podemos obtener al componer y orquestar una obra de corte nacionalista, fusionándolo con lo aprendido desde el punto de vista académico.
2. Incentivar a mantener vigente la creación de obras que manifiesten nuestros orígenes culturales, a través del uso de todos los recursos y habilidades que nos da el mundo moderno y el aprendizaje musical actual.
3. Recopilar información desde el punto de vista histórico-musical y desde el punto de vista del estudio de la Composición y Orquestación musical formalista, aplicado a su interacción con la música popular y el folklore.

## Antecedentes

---

### Apuntes de varios investigadores:

Luis M. Brito, Coopersmith, M.E. Davis, Juan Francisco García, Julio A. Hernández, E. Rodríguez Demorizi, Alberti, José del Castillo, Bernarda Jorge

---

En su libro *El Merengue y la realidad existencial de los dominicanos bachata y Nueva Canción*, su autor Luis Manuel Brito Ureña reseña que desde comienzos del siglo XVI llegaron a nuestra isla esclavos negros en un número tal que hubo necesidad de ponerle fin al tráfico. Es natural que la avalancha de africanos trajera consigo sus ritmos, su música, su cultura en general. De igual manera sucedería con los europeos, y en cierto modo con más razón, al ser ellos los que tenían en sus manos la toma de decisiones. (Brito, 1987)

Por otro lado, Coopersmith, en su obra *Música y Músicos de la República Dominicana* considera nuestra música como derivada de tres influencias: indígena, hispano-colonial y negra. Estima que la música secular española de principios del siglo XVI se había popularizado tanto "que el éxito continuo de la sublevación de los indios bajo el mando de Enriquillo fue atribuido por Juan de Castellanos al desordenado apetito por las canciones del público". (Coopersmith, 1974)

En su aspecto religioso la música estuvo muy presente y se usaba para la evangelización, y ya en ella se empleaban músicos nativos de la isla, como Cristóbal de Llerena. Pero para el s. XVII había sufrido gran precariedad debido al estado general deplorable de la colonia por la pobreza imperante entonces.

Según el Padre Lavat, citado por Coopersmith, refiriéndose a los negros y sus costumbres, para 1698 el baile más popular era la calenda, de origen africano, que hasta llegó a convertirse en una parte de los servicios religiosos. Como los negros estaban marginados, igual que los indios, esto provocó una pérdida gradual de sus raíces culturales, conservando tímidamente algunas, adaptadas a las condiciones imperantes, dado el menosprecio y la persecución. (Coopersmith, 1974).

Manuel Valdeperes dice que,

en este país apenas ha quedado huella alguna de los aborígenes en la música folklórica, por lo que considera que sus raíces son dos y bien distintas: las canciones de los españoles colonizadores; los ritmos de tipo africano que, mezclados a la frase melódica española, dieron por resultado un tipo de música criolla extendida rápidamente por las demás Antillas, adquiriendo en cada una de ellas formas variadas y nuevas. (Coopersmith, 1974)

Por su parte, Martha Ellen Davis, investigadora norteamericana, en entrevista publicada en el periódico Listín Diario, página 14-A, del 12 de agosto de 1980, manifiesta que en nuestra música se ven retenciones hispánicas, no exclusivas, y que son igualmente, o más importantes, las influencias africanas. Respondiendo a las concepciones que atribuyen lo nuestro como dependiente sólo de lo español y no también de lo africano, respondió que las mismas procedían de eruditos pertenecientes a una clase social que negaba, entonces, las influencias africanas en el país. (periódico Listín Diario, 1980)

Ella estima que,

tanto en la música como en los instrumentos de hacerla hay sincretismo, afirmando que la estructura poética de la música de los atabales es española, pero que las frases locales respondidas por un coro denuncian la presencia de una característica netamente africana. Y cita como ejemplo que todos los atabales o palos, gayumba, marimba y pandero o pandereta, se encuentran también en África. (Davis, 1980)

Por su parte, **Juan Francisco García** en "Panorama de la Música Dominicana" afirma,

de la fusión inevitable -artística y étnica- de tres razas tan heterogéneas, hubo de ir surgiendo el género criollo "amoldado por fuerza ineludible a la contingencia racial de blancos, mestizos, mulatos y negros, formando así el elemento fecundante en la gestación de un sinnúmero de melodías y formas que componen hoy el catálogo de nuestra música típica, que ya tiene existencia y vitalidad propias, aunque sea de origen híbrido. (García, 1972)

En la sección que se refiere a la música dominicana, escrita por **Julio Alberto Hernández**, en la "Enciclopedia Dominicana", nos dice que a mediados del siglo XIX la música de origen africano fue repudiada en los países coloniales y suplantada por piezas europeas, gratas a las personas de alta sociedad.

Para 1810, el navegante inglés William Walton,

en una crónica sobre sus viajes a Santo Domingo, afirma haber observado algunos bailes españoles, como el bolero y el fandango, así como el vals y el baile campestre español, que es la cuadrilla española. De ahí surgiría, como reacción, en 1822, la contradanza criolla o tumba dominicana, que se hizo muy popular en la isla. La tumba desapareció de la República Dominicana para 1850 al ponerse de moda el merengue, conocido desde los primeros años de la República, convirtiéndose en el baile nacional, acorde a las afirmaciones de Julio A. Hernández. (Hernández, s.f.)

De tal variedad de influencias exteriores, sumadas a las manifestaciones propias, en nuestro suelo se han presentado diversos bailes que de una u otra manera han servido de diversión, y de manifestación de su propia realidad a los nativos de las diferentes regiones del país: Sarandunga, Tumba, Baile de la Yuca, Palos o Atabales, Zapateo Dominicano, Sarambo, Guarapo, Callao, Fandango, Chenché Matriculado, Macoyombí o Baile de Zancos, Carabiné, Mangulina, Baile del Buey, Maboba, Baile del Monito, Ga-Gá, etc.

Sobre el Merengue, **Juan Francisco García** dice que

el merengue puede ser un derivado de lo que fue la contradanza criolla, de melodías populares religiosas a las que alguien tuvo la ocurrencia de acompañar con los grotescos ritmos de la tambora y la güira, o bien de otro desaparecido aire de danza y canto llamado merengue, caracterizado por su movimiento vivo y de expresión maliciosa y llena de voluptuosidad.

García afirma que:

No sabemos en realidad cuál es su origen ni de donde vino y creo que sería difícil ahora mismo encontrarle paternidad, pero sí se puede asegurar que el merengue dominicano, aunque en realidad no ha surgido de las piedras del Cibao, ha adquirido su más duradero y característico estilo en esa región del país, hasta presentar su inconfundible fisonomía rítmico-melódica, teniendo como vehículo el conjunto típico, ya tradicional, compuesto de voz, acordeón, saxofón (cachimbo), güiras y tambora. (García,1972)

Mientras que Julio A. Hernández dice que “el merengue nació aquí, es creación de los dominicanos y es nuestro primer baile verdaderamente autóctono”. (Revista Ahora, No.631,1975)

Por su parte, Luis Alberti,

dice que el género merengue existió en la mayoría de los pueblos donde hubo dominación española, tomando personalidad original al mezclarse con el ambiente musical de cada país. Pero que el merengue dominicano "ha recibido el bautismo de origen, porque ha sido en realidad el más alegre, el más vibrante y porque ha sabido mantener a través del tiempo su personalidad de género musical". Afirma que su bisabuelo, Juan Bautista Alfonseca, fue el primero que llevó el merengue al pentagrama. Para 1916, Espínola y Juan F. García volvieron a llevar al pentagrama el alma del pueblo en los merengues de autores típicos y de su propia composición. (Pérez, 2003)

**Rodríguez Demorizi** cree que “la dominicanidad del merengue es indudable, pero afirma también que sus orígenes siguen en la niebla, y que nació en los primeros años de la República, de 1844 a 1855, como una modalidad de la danza”. (Pérez, 2003)

Según afirma **Bernarda Jorge**,

Julio A. Hernández, diferenciándose de Pancho García, ya pone letras a los merengues, aunque no estaban destinados al baile, y tuvieron poca difusión porque él no disponía de orquesta de bailes. Los de Pancho eran para ser interpretados en salas de concierto, no para bailar, y



elaborados para piano, con lo que se desprendía así su dejo campesino. Se alteró, pues. Es la única manera de que pudiesen llegar a los sitios exclusivos de la sociedad. (Pérez, 2003)

En su libro *Perfiles Del Bolero Dominicano*, **José Del Castillo** afirma que:

Desde finales de la primera década del siglo XX y durante los años 20, un grupo de jóvenes músicos de Santiago se reunió en torno a Juan Francisco García, Pancho, quien realizaba una labor de rescate de aires folklóricos dominicanos y de tradiciones románticas, tanto líricas como musicales. **Julio Alberto Hernández** fue uno de sus miembros más destacados y publicó en 1927 un *Álbum Musical* de música vernácula. A las composiciones de Hernández y temas transcritos del folklore por éste y **Pancho García**, arreglados para su ejecución instrumental, se sumaron las de trovadores santiagueros como Piro Valerio, Bienvenido Troncoso y Chencho Pereyra, y las de autores como José Dolores Cerón, Max Guzmán, Leopoldo Gómez, Porfirio Golibart, y Enrique García, quienes aportaron los temas de algunas de las primeras grabaciones discográficas dominicanas realizadas en Nueva York. (Castillo, 2009)

Y agrega:

Como expresión del nacionalismo musical del cual formaron parte Pancho García, Julio Alberto Hernández, Luis Rivera y tantos otros buenos compositores, en la pista de Alberti, que era decir la preferida del Jefe— sólo sonaban boleros criollos, merengues como es obvio y cuantas cosas criollas se pudiese, incluyendo danzas y danzones. Por eso, mientras de la pista del Típico Najayo de la Feria queda en el oído *La Mulatona* de Piro Valerio y muchos boleros se esfuman en el recuerdo, excepto aquél que aludía a “otro fin de semana”, de la concha acústica del Jaragua quedan texto y música en la memoria, orquesta, arreglos y ambiente aparte. Era, como diría Marcio Veloz Maggiolo en función clasificatoria como buen arqueólogo, un bolero de elite. (Castillo, 2009).

Todas estas aseveraciones de estos grandes investigadores de la cultura y de a música nacional dominicana nos dan opiniones diferentes pero coherentes sobre el origen de nuestro folklore.

Lo que si debo afirmar es que somos el producto de la conjunción de tres etnias bien distantes y diferentes una de si y que a partir del llamado “Descubrimiento de América” se encontraron en la isla de Quisqueya, nombre como la llamaron sus primeros habitantes, loa taínos que emigraron desde la América del Sur. Estas tres razas culturales lo son: la taína, la española y la africana. Pero debemos agregar una cuarta, que no siempre se menciona y es la francesa, ya que en un momento fueron los gobernantes de Quisqueya, llamado luego Santo Domingo y Saint Domingue. Y es precisamente de ahí de donde proviene el vocablo que da nombre a la música folklórica dominicana por excelencia, ya que del vocablo francés meringue nace el de nuestro **merengue**.

### Apuntes de Edna Garrido de Boggs

**Figura 4:** Edna Garrido de Boggs



Fuente: Periódico Listin Diario. Abril 2010

**Edna Garrido de Boggs** (1913-2010), antropóloga pionera en la investigación folklórica dominicana y oriunda de la región sur del país, escribió varias obras relativas a las diversas expresiones culturales étnicas de la República Dominicana. Su trabajo de campo se concentra en la cultura tradicional campesina y popular de su país, hizo importantes recopilaciones del patrimonio oral del folklore infantil y general dominicano. Escribió artículos y ensayos referentes los juegos y cantos infantiles, danzas, composiciones de la cultura vernácula, refranes.



Reseña la señora Garrido, que fruto de sus investigaciones en la región sur recogiendo los romances conservados de la tradición española de manera oral, escribió su libro **Versiones dominicanas de romances españoles** en el 1946, libro que dio pie a la creación de la Sociedad Folklórica Dominicana, dentro de los cuales y notables miembros fundadores como el notable compositor **Enrique de Marchena**, se encuentra también el nombre de **Juan Francisco García**.

En su libro titulado Reseña Histórica del Folklore dominicano,

la investigadora Edna Garrido de Boggs, destaca que: lo primero que se publica acerca de nuestro folklore lo hace **Julio Arzeno** en su estudio **Folklore musical dominicano**, que apareció en 1927, trabajo de indiscutible valor para los que estudien la música folklórica, que yo sepa jamás se ha hecho en el país. **Manuel J. Andrade** viene a Santo Domingo y en 1930 publica el libro Folklore **de la República Dominicana**, que contiene la mayor colección de cuentos recogidos en nuestro país. (Garrido de B., 1927)

En 1944 el **Dr. R.S. Boggs**

llega a la capital dominicana para impartir un curso de folklore en la Universidad de Santo Domingo y quien se convertiría en el esposo de Edna Garrido, es cuando se inicia el despertar al interés por el folklore dominicano, que dio pie a importantes publicaciones como lo son: **Versiones dominicanas de romances españoles** (Edna Garrido), **La poesía folklórica dominicana** de Flérida de Nolasco, y es cuando sale el primer número del **Boletín del Folklore Dominicano**. (Garrido de B., 1927)

Más adelante, la señora Garrido de Boggs sigue haciendo publicaciones importantes a través de artículos de prensa, y en el 1955 se publica en Madrid su obra **Folklore infantil de Santo Domingo**.

En 1957, el inolvidable folklorista e investigador **Fradique Lizardo**

publica un ensayo sobre el carabiné, y en el 1958, su libro **La canción folklórica y popular en Santo Domingo**. En el 1970 el profesor, literato y pianista **Manuel Rueda**, quien fuera director del Conservatorio Nacional de Música en mi época de estudiante allí, publica **Adivinanzas dominicanas**. Un libro de importancia para el estudio de la música dominicana es publicado en el 1971 de la pluma de **Emilio Rodríguez Demorizi** titulado **Música y baile en Santo Domingo**. (Garrido de B., 1927)

A partir de mediados de la década de los 70 aumenta el número de obras que se publican sobre folklore en sus diversas ramas incluida la música, La maestra Garrido da como razón de ese auge a los cursos impartidos una década por los folkloristas Isabel Aretz (Argentina) y Luis Felipe Ramón y Rivera (venezolano).

En 1975 se publican "**Danzas y bailes folklóricos dominicanos**, también **Metodología de la danza** de Fradique Lizardo, así como **Lengua y folklore de Santo Domingo** por Emilio Rodríguez Demorizi." (Garrido de B., 1927)

Aparece la **Revista Dominicana de Folklore**

y su primer número en 1975, y su segundo número en 1980, la cual contaba como su director general con el Arq. José A. Caro Álvarez, con el Dr. Marcio Velo Maggiolo como su director de investigaciones. En esta misma década del 70 se publica el **Almanaque folklórico dominicano** escrito en 1978 por **Iván Domínguez, José del Castillo y Dagoberto Tejeda**. (Garrido de B., 1927).

En 1980, **Martha Ellen Davis**, investigadora norteamericana muy presente en nuestro país hasta estos días, publicó **Aspectos de la influencia africana en la música tradicional dominicana**, publicada en el número 13 del *Boletín del Museo del Hombre Dominicana*. Davis también publicó **Voces del purgatorio: estudio de la Salve dominicana** (1981).

Se destacan otros escritos como:

- Armando Villamil: *Danzas pre-clásicas* (1982).
- Fradique Lizardo: *Bailes de salón del siglo XIX* (1982).
- Emilio Rodríguez Demorizi, H. Hoetnik, M.E. Davis, L. Adams Jesurum, F, Lizardo, M. Alvarez Nazario: *Cultura y folklore de Samaná*. Recopilación de sociólogo y folklorista Dagoberto Tejeda.
- Martha Ellen Davis: *La otra ciencia: el vudú dominicano como religión y medicina populares* (1987).

El 5 de octubre de 1988 y con el objetivo de la investigación del folklore nacional y de todo el Caribe en todas sus manifestaciones, se crea el Instituto Dominicano de Folklore. Una institución privada dirigida por Dagoberto Tejeda Ortiz y que se mantiene hasta nuestros días.

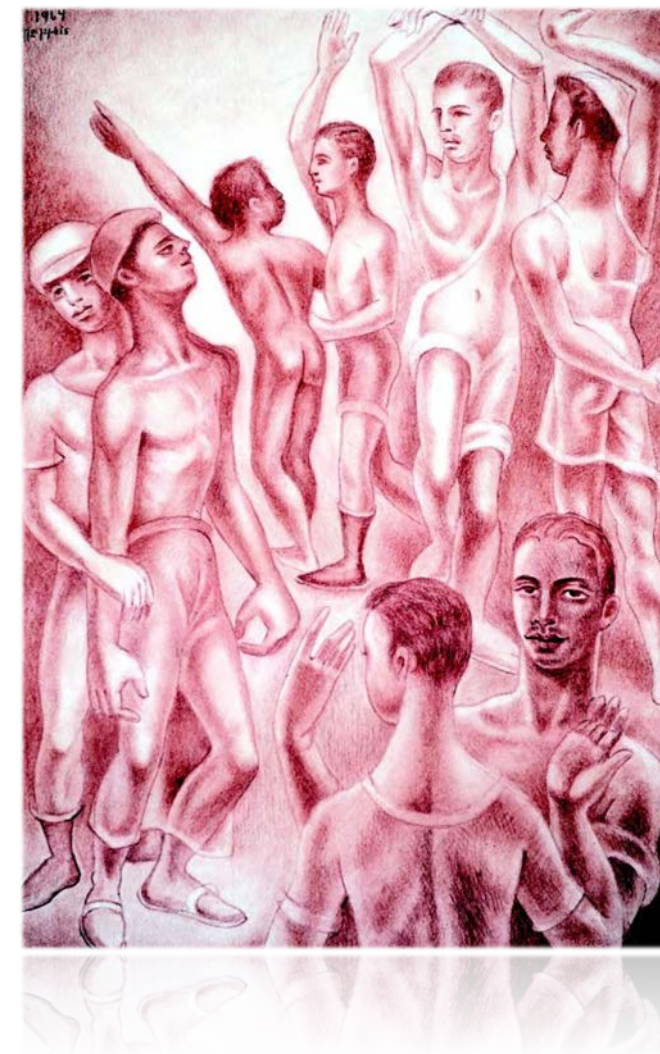
Ya en este Siglo XXI, continúa la publicación de obras alusivas a la idiosincrasia dominicana, sus costumbres y su folklore, mencionamos a:

- **Balsié**: medio de difusión cultural del Instituto Dominicano de Folklore. 1999-2000
- **Imágenes de posesión, vudú dominicano** (Geo Ripley). 2001.
- **Calendario folklórico dominicano** (Dagoberto Tejeda, Iván Domínguez y José del Castillo). 2002
- **Imágenes del carnaval oriental** (Dagoberto Tejeda). 2002

En el 2003 se publica el **Atlas folklórico de la República Dominicana**, sueño del Dr. Boggs desde 1944, y que fue publicado por editorial Santillana, y que es de gran ayuda a los investigadores de campo.

- **Carnaval popular de San Cristóbal**, una historia para contar (Jorge N. Güigni). 2003
- **Carnaval y sociedad** (editado por Dagoberto Tejeda Ortiz). 2003
- **Los carnavales del carnaval** (Dagoberto Tejeda Ortiz). 2003
- **Identidad cultural y religiosidad popular** (Carlos Andújar).2004

**Figura 5:** Pintura de Jaime Colson (Sin Título.1964)



Fuente: Museo Bellapart

En su libro **Por amor al arte** el inolvidable tenor e historiador musical dominicano **Arístides Incháustegui** dice sobre **don Pancho García**:

*“En composición fue un autodidacta. Sus dos grandes pasiones fueron el conocimiento de los ritmos del folklore dominicano y la composición de música sinfónica. Uniéndolas, volcó su talento artístico natural en la producción de una música que tuvo siempre un sello muy dominicano”.*

En el año 1919 preparó un concierto a base de composiciones suyas. Para balancearlo compuso dos piezas en forma de rondó con temas folklóricos, uno de los cuales era el merengue “Juan Gomero”. La noche del estreno recibió una respuesta tan cálida del público asistente al concierto, que todavía muchos años después recordaba este momento con gran alegría.

Ya antes, en 1912, había dedicado el danzón “Palo Viejo” a su amigo José Armando Bermúdez, y bajo el ropaje de danzón había hecho que la sociedad de Santiago que frecuentaba el Centro de Recreo de aquella ciudad bailara su primer merengue.

En sus composiciones hizo uso frecuente de los temas folklóricos. Compuso un cuarteto con el tema de “Morena ya lo vé” y una sinfonía con temas de una mediatuna arcaica, de “Por ahí María se va” y de “Me duele un pie”. Más adelante, en su tercera sinfonía usa el tema de una canción folklórica del Seibo que dice:

“Paloma, cuando me acuerdo de tí me acueto y no me presino...” (sic). Ese tema se lo cantó en San Pedro de Macorís el compositor de criollas petromacorisano Leopoldo Gómez.

En 1935 terminó la Sinfonía Quisqueyana, estrenada bajo su dirección el 21 de marzo de 1941, por la Orquesta Sinfónica de Santo Domingo, en el teatro Olimpia. Originalmente constaba de cuatro movimientos, pero luego el compositor decidió cambiar el Minuet por un Scherzo y finalmente el Scherzo fue separado de la obra, convirtiéndose en el “Scherzo criollo”, pieza de concierto. A partir de entonces, la Sinfonía Quisqueyana consta de tres movimientos.

La introducción del primer movimiento recuerda las primeras notas del Himno Nacional. El primer tema es un merengue muy antiguo, aprendido por el compositor durante su niñez, cuando lo oía traído por la brisa desde la gallera de “Sinforiano” que quedaba cerca de su casa, en Santiago. El segundo es un merengue con el melancólico tema de “Ay como me quería ella, ay como la quería yo”, que él recordaba haber oído muchas veces a Flinche y a Magayo, acordeonistas y cantantes de la época.

El segundo movimiento de la “Sinfonía Quisqueyana”, Andante, A la Mediatuna, tuvo su origen en una visita a un “tunero” ya octogenario, antiguo participante de certámenes poéticos, quien le describió la mediatuna y le cantó una, incluyendo el pasatiempo que tocaban los instrumentos de cuerda punteada (tiple, cuatro y guitarra). El pasatiempo era usado por los tuneros para ir pensando los versos o las respuestas que debían improvisar. El pie de la media tuna que le cantaron a don Pancho decía así: “Vuelvo de nuevo a quererte, dulce encanto de mi amor: que donde hubo candela, siempre encontrarás calor”. La melodía en tono menor puro que acompañaba ese texto se convertiría en el segundo movimiento de la “Sinfonía Quisqueyana”.

El tercer movimiento es un Rondó (estribillo y cuplés). La introducción evoca una romería en la que el pueblo se mueve y canta alegremente (Allegro giubiloso). El primer tema: “Todas las mujeres tienen la mala maña de llamar a su marido por la mañana” se la oyó el compositor al conuquero Isidoro, de Jacagua. El primer cuplé es “Por ai María se va”, el segundo, “Caracoles y más caracoles, vamos a buscar a San Juan”, tema que se cantaba mientras el pueblo buscaba una imagen del Santo que había sido escondido previamente como parte de las festividades. En medio de la búsqueda, alguno se detenía en alguna esquina y subido en un cajón o una silla, se dirigía al pueblo refiriéndose al Santo.

Esa voz el compositor la representa mediante una cadencia del violín que se alza sola por un momento. Este movimiento desemboca en una brillante coda que termina la obra.

La “Sinfonía Quisqueyana” es una obra romántica escrita de acuerdo a los moldes clásicos. El uso de los temas nacionales le da un cierto romanticismo. “Simastral” fue estrenada por la

Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la batuta de su entonces director titular Abel Eisenberg, el 23 de febrero de 1948, en el Salón de las Cariátides del Palacio Nacional.

A partir de esa obra, el estilo de composición de Juan Francisco García evoluciona y se adentra en el ámbito de la música serial, aunque su sensibilidad lo mantiene dentro del esquema diatónico. El uso de sus conocimientos y el dominio adquirido por tantos años de práctica bien dirigida lo habían capacitado para poder descollar en cualquier modalidad de la música, sin importar lo moderna o lo tradicional que esta fuera.

En una entrevista que le hicieran al cumplir sus 82 años de edad, Juan Francisco García dijo en un fragmento lo siguiente:

*“Siempre sentí el deseo de componer... de escribir música. A los 16 pedí a la capital el método de Fetís y ahí comenzó todo. Después de estudiarlo compuse la melodía de una mazurca y una “Romanza sin palabras” para violín y piano que me estrenaron Sully Bonnelly (hijo) al violín y Furcy Fondeur al piano. Fue mi primera composición que oía tocada por otro. Eso fue más o menos en 1910 en la residencia de don Sully Bonnelly.”*

*“Juan Francisco García había hallado lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado, lo eterno.”* Arístides Incháustegui.

*“Estoy satisfecho de mi labor como compositor, no porque haya hecho nada por la música en general, pero sí por haber hecho algo por la música dominicana. Mi pobre tierra quizás no sea la mejor... pero la quiero.”* Juan Francisco García

En su libro **Por amor al arte**, Arístides Incháustegui también nos habla del maestro **Julio Alberto Hernández**, y sus aportes a la música académica reflejada a través del folklore y el costumbrismo dominicano:

Como compositor, Julio Alberto Hernández es un exquisito miniaturista que ha sabido utilizar sabiamente las raíces de nuestro folklore, dejando en su obra la fijación más objetiva de los ritmos criollos dominicanos.

Sus estudios de la *Sarandunga*, danza de origen español que se baila desde tiempos remotos en Baní durante la fiesta de San Juan Bautista, han constituido un gran aporte a la conceptualización del folklore banilejo. En 1988, Julio Alberto Hernández compuso con un texto de Hipólito Billini, el “Himno de la Virgen de Regla”, estrenado el día 30 de abril del mismo año en la Catedral de Baní, en la voz del tenor Arístides Incháustegui con el acompañamiento del propio compositor. Este himno fue oficializado en esa oportunidad por el Obispo de aquella diócesis, Monseñor Dr. Príamo Tejera.

Gran parte de sus investigaciones sobre música autóctona dominicana ha sido recogida en libros, folletos y artículos diversos, entre los que merecen destacarse **Álbum musical, I** (1927), **Álbum musical, II** (1958), **Música folklórica y popular de la República Dominicana**. (1964), **Música tradicional dominicana** (1969), **Canciones dominicanas para masas corales** (1970), y otras.

En una entrevista hecha por Incháustegui a don Julio Alberto Hernández al cumplir sus 88 años de edad, en algunos de sus fragmentos destacamos lo siguiente:

Alrededor de 1915, Julio Vega, amigo y compañero de estudios en la clase de piano de José Ovidio García (Josesito), me mostró una mazurca que acababa de componer. Motivado por su ejemplo quise emularlo y como era de esperarse, compuse otra mazurca, que nuestro maestro generosamente acogió con entusiasmo. Eso me alentó a seguir y entonces me di a la tarea de componer un vals para piano que resultó ser “Dulce recuerdo-. Luego, para 1918, mi profesor de saxofón Ramón Emilio Peralta lo estrenó con la Banda Municipal de Santiago que él dirigía, recibiendo favorables comentarios por parte de amigos y del público que lo escuchó y estimulándome a seguir componiendo. (Incháustegui, 1995)

Don Julio y don Pancho establecieron una fuerte amistad, como de hermanos, y hablando sobre García dijo en la entrevista:

En Santiago nos reuníamos a intercambiar impresiones sobre música alrededor de Juan Francisco García (Pancho), quien nos aconsejaba escoger ritmos y melodías que aún tocaban los viejos músicos populares, para que les diéramos nueva forma artística. Pancho y yo tuvimos

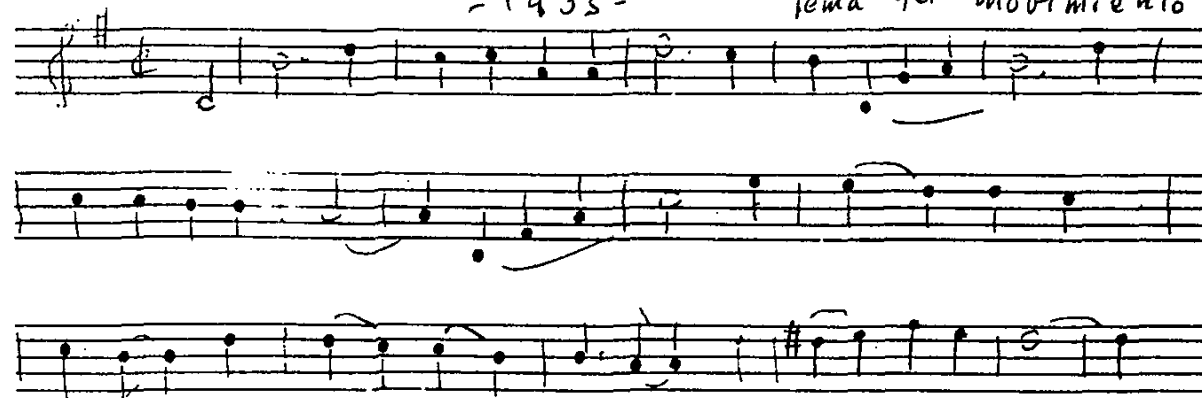


la suerte de encontrar un asombroso intérprete de merengues arcaicos, asombroso por lo bien que los tocaba y, sobre todo, por el instrumento con que lo hacía, una armónica, mejor conocida entre nosotros como “acordeón de boca-. Esas melodías, bellísimas, eran de la época de Lilis e incluso hasta más antiguas, según nos aseguraba nuestro alegre informante, quien en verdad no estaba tan seguro del origen de esos merengues... La mayoría de los ejemplos no pasaban de unos cuatro compases, con ligerísimas variantes, y nosotros los transcribíamos lo mejor que podíamos. Así fue enriqueciéndose una libreta de apuntes a la cual acudíamos con frecuencia en busca de giros autóctonos, con la sola idea de que quedaran plasmados como modelo de la inspiración criolla. (Incháustegui, 1995)

Incháustegui le pregunta sobre alguna obra que refleje del rescate realizado, y don Julio responde:

Creo que el más importante, por la trascendencia que ha tenido, es el de un merengue que transcribiéramos Pancho y yo y que él utilizó en 1919 en el rondó “Ecos del Cibao-, luego en un esbozo de sonata para piano y en su “Cuarteto Numero 2-, ambas obras destruidas por él, y que finalmente, en 1935, Pancho volvió a utilizar como uno de los temas del primer movimiento de su fundamental “Sinfonía Quisqueyana”.

**Figura 6:** Sinfonía Quisqueyana-Tema 1er. movimiento - 1935- Tema 1er Movimiento

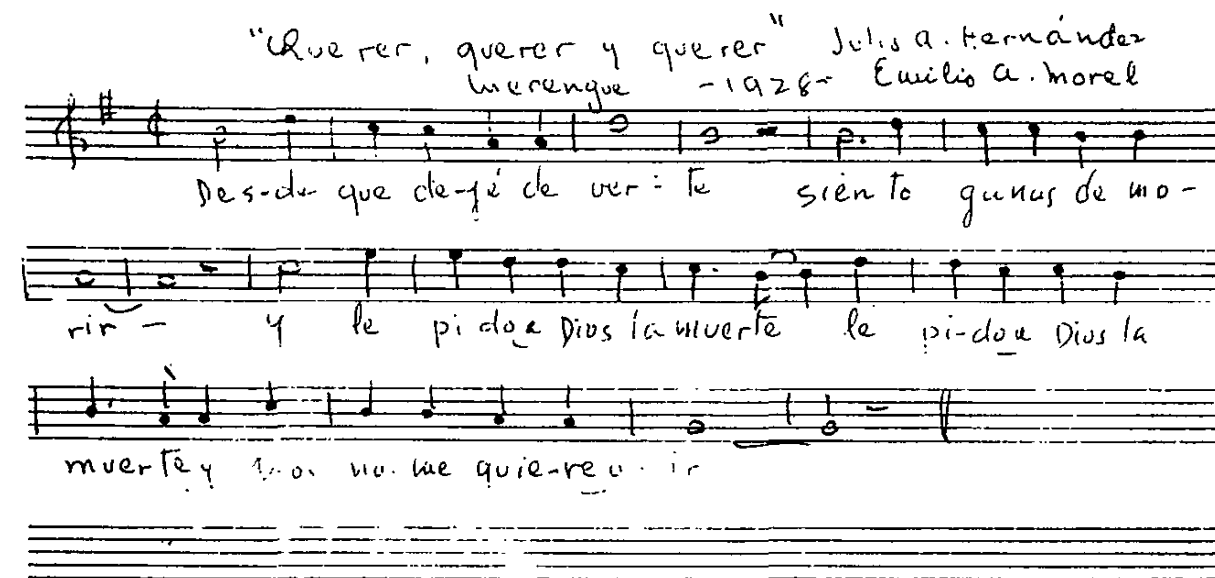


Fuente: “Por amor al arte”-Aristides Incháustegui

Continúa diciendo don Julio:

Yo, por mi parte, utilicé ese tema en 1928 en mi merengue “Querer, querer y querer”, con letra de Emilio A. Morel y que registráramos ante la Secretaria de Estado de Justicia e Instrucción Pública, el 8 de marzo de 1930,

**Figura 7:** Merengue “Querer, querer y querer” / J.A. Hernández



Fuente: “Por amor al arte”-Aristides Incháustegui

Luego, en 1930, Luis Alberti estrenó por los micrófonos de la H19B de Santiago su "Compadre Pedro Juan" que dice así:

Figura 8: Fragmento de la melodía del Merengue "Compadre Pedro Juan"- Alberti

"Compadre Pedro Juan"  
Merengue -1936- Luis Alberti

Compadre Pedro Juan baila el la-le-o com-  
padre Pedro Juan que esta sa bru-so aquella ni-ña de  
los ojos negro, que tiene el cuerpo fle-xi-ble baila la de empalmeza da

Fuente: "Por amor al arte"-Aristides Incháustegui

Sin embargo, el ejemplo más conocido de nuestra labor de rescate es el "Aguinaldo", al que le di forma partiendo de unas cuatro versiones diferentes que había recogido tanto en el Cibao como en el Sur. Me pareció que el ritmo quebrado de la versión cibaëña era más festivo y por eso lo adopté, con la única intención de que quedara como tema nacional de la Navidad. Se ha dicho que el "Aguinaldo" es de origen puertorriqueño, venezolano y hasta norteamericano, pero nosotros creemos que es de aquí, sin descartar que algún español lo trajera en su alforja de recuerdos en algún momento de nuestra historia. Quién sabe...

Siguiendo las directrices de Pancho, nosotros quisimos perpetuar los giros autóctonos del país utilizándolos como base de nuestras composiciones buscando con ello crearle a nuestro pueblo una voz propia que lo diferenciara de las demás culturas de América, para que el mundo, a través del merengue típico, llegara a conocer el alma festiva de los dominicanos.

Hoy, el negocio del disco traza pautas que no necesariamente centran su interés en la esencia nacional y ahora el afán del músico es atraerla atención del disquero con alguna novedad, sin importar su origen...

No es una crítica a los músicos, algunos de los cuales son excelentes... es una realidad dictada por el comercio del arte. Es lo mismo que si al sancocho criollo le agregáramos chorizos, aceitunas, jamón, etc., probablemente a algunos les gustaría muchísimo ese potaje enriquecido con ingredientes exóticos que nuestros abuelos no conocieron, pero estamos seguros de que quienes se acerquen a ese plato no podrán conocer nunca el verdadero sabor de un buen sancocho dominicano. Los merengues de Espínola, Pancho García, Toño Abreu, Níco Lora, Lolo Reynoso, Fello Ignacio, Luis Alberti, los míos y los de otros tantos, no eran iguales entre sí, pero todos tenían el sabor a merengue...

Pregunta Aristides Incháustegui. —La escritura musical ha sido uno de sus grandes intereses y ya en 1923, cuando usted instaló y dirigió la Escuela de Música de Santiago, con varios colaboradores, se introdujo allí por primera vez la enseñanza de la escritura musical. ¿A qué se ha debido ese interés suyo?

JAH.—Cuando Pancho García y yo lográbamos encontrar alguna de la poca música escrita por compositores dominicanos anteriores a nosotros, nos dábamos cuenta de que no entendíamos claramente cuales habían sido sus intenciones originales. Asimismo, los músicos extranjeros que nos visitaban criticaban no solo la forma de los dominicanos escribir música, sino la de los músicos antillanos en general... Por ejemplo, el cinquillo cubano se escribía por lo menos de cuatro maneras diferentes. Por eso nos dimos a la tarea de escribir observaciones de la manera de nosotros llevar los ritmos autóctonos al pentagrama para que quienes nos interpretaran pudieran entender más claramente aquello que habíamos tratado de plasmar en la partitura. O sea que desde siempre quisimos dejar claramente establecido a través de la notación musical ese elemento del espíritu popular tan difícil de presentar por los símbolos académicos tradicionales y que en definitiva es el que da las características a la música de cada región.

**Al.—Además de merengue, ¿cuales otros géneros dominicanos han ocupado su atención?**

JAH.—*El villancico, la canción romántica, la canción infantil, la criolla, el guarapo, el callao, el Sarambo, la yuca, el chenche... En Santiago había una señora Díaz, gran bailadora de todos esos ritmos. Yo captaba las células melódicas, el ritmo que muchas veces marcaba una guitarra, y sobre ello*

*Ponía mi propia melodía. Otras veces desarrollaba pequeñas células originales, hasta convertirlas en números de baile. En el caso del “Chenche”, por ejemplo, lo que hice fue una especie de rondó, partiendo de cuatro compases originales que oí.*

*He escrito además música para piano, coro, orquesta, banda, violín y piano, para voz solista, dúos, tríos, cuartetos, etc.*

**Al.—¿Y para orquesta sinfónica?**

JAH.—*Bueno, en mi juventud las pocas orquestas de corte clásico que había en el país no tocaban música de compositores dominicanos. La Sinfónica de Santo Domingo, fundada en 1932 y de la cual fui uno de sus directores, fue la primera en tocarla música de compositores nativos. Luego, a partir de 1941 la Orquesta Sinfónica Nacional sí ha tocado nuestra música.*

*Lo que yo he hecho han sido mas bien arreglos sinfónicos de música previamente compuesta para medios de expresión más modestos... Me siento muy agradecido de todos los directores que se han interesado en interpretar mi música con el ropaje sinfónico.*

**Al.—Si volviese a comenzar ¿qué le gustaría hacer que no haya hecho?**

JAH.—*Estudiaría composición de manera académica, porque hay momentos en que me gustaría hacer una buena modulación que fluyera con naturalidad y entonces me veo forzado a volver a los libros en busca de la solución a mi inquietud... En verdad, yo nunca me he considerado como un músico de carrera, aunque me haya pasado la vida entera haciendo música. Mas bien me siento un aficionado a la música que ha querido dejar su granito de arena en la consolidación de nuestra nacionalidad.*

**Al.—Al llegar a sus 88 años ¿cual sería su exhortación para las nuevas generaciones de músicos dominicanos?**

JAH.—*Les recomendaría que buscaran en las raíces de nuestra cultura su fuente de inspiración, para que de ese modo contribuyeran a la preservación de los auténticos valores de nuestro pueblo. Las modas pasan, pero las raíces permanecen y los dominicanos tenemos suficiente material para desarrollar un repertorio propio que nos enorgullezca y nos identifique como pueblo.*

Arístides Incháustegui, hizo también importantes apuntes sobre el maestro **Bienvenido Bustamante**, quizás el más prolífico compositor dominicano de obras sinfónicas y académicas, así como haber dejado un extenso legado como orquestador y arreglista de géneros tanto populares como clásicos.

Escribe Incháustegui sobre el maestro Bustamante lo siguiente:

Al crecer entre músicos, desde temprana edad se le fue agudizando su percepción armónica y a los 12 años ya escribía orquestaciones para diversos grupos musicales de su pueblo natal.

Aunque en composición y orquestación es un autodidacta, recibió clase de armonía del compositor español Enrique Casal Chapí (1909-1977), también de los maestros dominicanos Juan Francisco García y Manuel Simó, así como del arreglista y compositor panameño Avelino Muñoz (1920-1962).

Participó en los dos cursillos internacionales de dirección de orquesta impartidos en el país por el maestro español Enrique García Asensio.

Bustamante es un orquestador de primer orden cuyas obras por más de cincuenta años han servido de vehículo a los cantantes más sobresalientes del país, así como a muchos del extranjero. Al realizar sus arreglos musicales para composiciones de otros autores, sus ajustadas ideas armónicas enriquecen la obra original, convirtiéndola en una nueva expresión artística.

Escribió la música del himno de la Marina de Guerra Dominicana, con un texto del poeta Ramón Emilio Jiménez. Ha compuesto canciones, merengues y miniaturas para orquestas de cuerdas. Musicalizó la película puertorriqueña "Romance en Puerto Rico". En 1980 su *Fantasía criolla* ganó el concurso "Tierra y Alma", a base de composiciones de música sinfónica con temas del folklore nacional, patrocinado por las Secretarías de Estado de Agricultura y de Educación, Bellas Artes y Cultos. Esta es la obra del repertorio de la Orquesta Sinfónica Nacional que ha sido interpretada un mayor número de veces en los conciertos de esa institución. (Incháustegui, 1995)

En 1988, con el *Poema sinfónico*, ganó el Premio Nacional de Música "José Reyes" otorgado por la entonces Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos; volvió a ganarlo en 1990 con la *Suite Sinfónica Macorix*, y más recientemente, su *Concierto para el saxofón alto y orquesta en do* "Homenaje a Tavito Vásquez" le mereció el mismo galardón (1994-1995).

En 1993 Bienvenido Bustamante compuso para la Orquesta Sinfónica Nacional *Tríptico*, con las modalidades criollas de serenata, vals capricho y *merengulina* (mezcla de merengue y mangulina, de su creación).

A través de sus composiciones sinfónicas Bustamante busca fijar musicalmente las variantes rítmicas y melódicas del folklore nacional.

**Figura 9:** Tenor Aristides Incháustegui



Fuente: Álbum discográfico Canciones dominicanas de Navidad. Fotografía de Luis Nova.



**MARCO TEORICO**



**CAPITULO I**  
El Nacionalismo Musical



## Marco teórico

---

### Capítulo I. El Nacionalismo Musical

---

El **nacionalismo musical** es un movimiento surgido a mitades del siglo XIX que tiene como objetivo consolidar los códigos y valores principales de cada nación a través de la música popular o de su folclore, intentando destacar la esencia de una región determinada.

Hace referencia a la utilización de materiales de índole nacional o regional. Incluye el uso de temas, melodías y ritmos característicos de un territorio. Este movimiento musical surge como una medida reaccionaria al predominio del romanticismo de la música germana y de la ópera proveniente de Italia, las cuales ejercían un condicionamiento en la música europea de aquel entonces.

El nacionalismo musical suele vincularse con el romanticismo musical de los siglos XIX y XX. De hecho, el término suele utilizarse frecuentemente para describir la música de este último.

Es el modo en que las distintas naciones han encontrado para dar un estilo propio a la música, siendo ésta una expresión del sentimiento nacionalista. A través de ella, se expresaban los valores, las creencias y la cultura propia de cada pueblo a partir del nacimiento de nuevos modismos basados en la música popular de cada región.

### Los orígenes del nacionalismo musical

---

El nacionalismo, desde el punto de vista como movimiento, es aquel que proclamaba la libertad respecto al dominio de culturas extranjeras, tiene su origen en el Romanticismo. Así, La música nacionalista surge a raíz de este movimiento teniendo como finalidad, independizarse, mediante la unión territorial, cultural, lingüística y geográfica.

Es en la segunda mitad del siglo XIX cuando surge un movimiento musical como nueva perspectiva en torno a la música en diferentes ciudades europeas.

Este fenómeno consiste en la incorporación en la música de diferentes generaciones musicales. Éstas eran correspondientes a países que hasta entonces se encontraban influenciados por la música proveniente de Italia y Alemania.

Estos países, tales como España, Francia, Hungría y Rusia, entre muchos otros, tenían su música propia, pero se habían mantenido al margen de la evolución musical hasta entonces.

Compartían el sentimiento y la necesidad de generar algo nuevo, distinto, propio, algo que tenga las características correspondientes a sus propias raíces.

Es a lo largo del siglo XIX que Europa se alzó en un movimiento nacionalista, donde diferentes ciudades proclamaron su emancipación, defendiendo el derecho a su autonomía.

Con la independencia de Bélgica y de Grecia, este movimiento político nacionalista se acentuó, repercutiendo en el mundo de la música, campo que focalizó hacia la tradición, la lengua, la historia y la cultura territorial.

En estos lugares de la periferia de Europa es donde a mediados del siglo XIX comienzan a tener éxito las ideas nacionalistas, empezando a desprenderse del dominio musical predominante, y manifestando la voluntad popular.

Es a raíz de los movimientos revolucionarios de origen europeo que se empezó a desarrollar el nacionalismo de forma plena, a partir del cual cada país buscaba mostrar su propia identidad, resaltando su tradición cultural y folclórica.

Las leyendas populares, el folclore y la melodía popular habían sido foco de atención del Romanticismo, incluso en los países responsables del liderazgo musical de aquel entonces, por lo que esta nueva ideología del nacionalismo musical encontró la oportunidad de practicarse más fuertemente. Algunos países con ambición nacionalista empezaron a utilizar la música para



manifestar sus ideales. De este modo, la música empezó a utilizarse no sólo para expresar una cultura regional, sino también para manifestaciones propias más pragmáticas que las artísticas.

El período del Romanticismo se vio enriquecido con la música nacionalista con el surgimiento del nacionalismo musical como un movimiento esencialmente romántico, pero con destacables diferencias respecto a otros movimientos.

El nacionalismo musical vendría a ser un caso particular del Romanticismo aplicado en determinados países. Así, los movimientos musicales de índole nacionalista, tienen sus bases en lo artístico, pertenecientes a la ideología romántica de entonces.

Es de este modo, como los países constituyentes del continente europeo, concientizaron sobre sus propios valores nacionales. Se manifestaron en el afán de liberarse del predominio e influencia cultural proveniente del extranjero y trataron de imprimir en las expresiones musicales sus propios códigos e ideales regionales.

Los músicos nacionalistas comenzaron entonces a realizar una música apoyada en los ritmos de sus danzas populares, a utilizar instrumentos musicales nacionales típicos y a dejar su impronta nacionalista en cada una de las canciones.

Reivindicaban con su arte la música popular inherente a sus patrias, impulsados por el interés de hacerla conocer al resto del mundo, como algo propio, de raíces nacionales. De este modo, comenzó a utilizarse la música para expresar los valores de una sociedad de carácter nacionalista, para impulsar las expresiones de índole artística y musical.

Los artistas comenzaron a buscar nuevos modos de expresión que se correspondieran más con sus propios sentimientos y a su vez, respondan a su propia cultura.

Esto despertó el sentimiento de unidad y el deseo de diferenciarse de los otros, por los cuales habían estado reducidos. El nacionalismo musical opera como puente entre los siglos XIX y XX conviviendo con otros movimientos musicales presentes.

## La función de la música en el nacionalismo

---

El principal atributo de la música durante el nacionalismo, es el de poder expresar el deseo de unificación territorial e independencia. El estilo musical intentará rendir culto al folclorismo característico de la nación.

Los músicos consideraban la necesidad de realizar adaptaciones de melodías folclóricas para que una tendencia musical pueda ser considerada como nacionalista, siendo fundamental que se pueda transmitir el mensaje con dicho carácter en la obra musical.

Es en aquellos países, que se habían encontrado por fuera de las grandes corrientes artísticas y culturales, donde el nacionalismo musical va a manifestarse exponencialmente, permitiéndoles a estas naciones manifestar sus tradiciones folclóricas al resto del mundo.

## Las características de la música nacionalista

---

La música nacionalista tiene sus orígenes a raíz del movimiento que dio inicio al nacionalismo musical, el cual tenía como finalidad lograr la independencia respecto al predominio de la música extranjera, principalmente la proveniente de alemana e italiana.

Entre las características principales de la música nacionalista pueden destacarse la búsqueda permanente de identidad realizada mediante la adaptación de diversas formas musicales. La música nacionalista se convierte en una óptima forma de expresión asumida y aceptada por el resto de las naciones. A través de ella, se recurre a las formas propias y tradicionales de cada pueblo, utilizándose ritmos, técnicas e instrumentos autóctonos.

La voz era considerada el instrumento natural por excelencia, a la cual se la acompañaba con sonidos generados por el propio cuerpo, como chasquidos o palmas. Muchos de los instrumentos musicales que se utilizaban podían ser elaborados con materiales caseros con elementos provenientes de vegetales, animales o cualquier pieza que resulte de utilidad para poder construirlo.

También se utilizaban instrumentos de origen culto, como el violín o el acordeón, correspondientes a las modas propias de cada época. El piano se convierte en uno de los instrumentos de predominio, pero también se crean instrumentos como el saxofón, la celesta y el arpa de pedales.

En el romanticismo la música instrumental pasa a ser considerada la más importante entre todas las artes, teniendo supremacía sobre la música vocal. Es la orquesta la que pasa a ser considerada el instrumento, para el músico que la dirige.

Otra de las características de la música nacionalista radica en la constante referencia a la música folclórica perteneciente a cada país, generando constantemente un enriquecimiento en las melodías y produciéndose una gran variedad y riqueza melódicas.

De este modo nace la etnomusicología, con la aparición de nuevos estilos musicales y con el agregado de elementos melódicos, rítmicos y estructurales de cada tradición local, al lenguaje musical romántico.

La música pasa a ser entonces un símbolo de identificación utilizado por los ciudadanos pertenecientes a una nación. Las formas musicales preferidas por los músicos nacionalistas fueron el poema sinfónico, el ballet y la ópera.

### Principales compositores del nacionalismo musical a través del mundo

a) Dado que crearon y escribieron obras musicales relevantes basadas en elementos de sus países de origen, se consideran como músicos antecesores del Nacionalismo Musical europeo a:

- **Frédéric Chopin** (Polonia, 1810-1849) con sus polonesas y mazurkas.
- **Franz Liszt** ( Hungría, 1811-1886) con sus rapsodias húngaras

b) Los países en los cuales se desarrolló el movimiento del Nacionalismo musical son:

Rusia, Checoslovaquia, Hungría, Noruega, Finlandia, España, Estados Unidos y Brasil

### Compositores de Rusia

En Rusia, así como prácticamente en los demás países, el Nacionalismo musical se basa en el uso de su música folklórica, mediante la incorporación de la etnia a través de las melodías, los recursos armónicos y rítmicos.

Así nace en Rusia un grupo de compositores denominado **Los Cinco**, integrado por:

- Milij Balakirev (1837-1910)** . Considerado el padre del Nacionalismo musical ruso  
Obras: El Príncipe Igor.
- Cesar Cui (1835-1918)**. Obras: El prisionero del Cáucaso.
- Alexander Borodin (1833- 1887)** Obras: En las Estepas del Asia Central.
- Modest Mussorgsky (1839-1881)** Obras: Una noche en Monte Pelado, Cuadros de una exposición.
- Nicolái Rimsky-Korsakov (1844-1908)** Obras: Capricho español, Scherezade

También es considerado como uno de los más reconocidos compositores rusos, pero no de **LOS CINCO** a: **Piotr Ilych Tchaikosky (1840-1893)** Obras: El Cascanueces y El Lago de los Cisnes

## Compositores Checoslovaquia

---

**Bedrich Smetana (1824-1884)** Obras: Mi patria, Moldava, La novia vendida.

**Anton Dvorak (1841-1904)** Obras: Sinfonía El Nuevo Mundo.

## Compositores Hungría

---

**Bela Bartok (1881-1945)** Obras: Improvisaciones sobre canciones campesinas para piano, Romanian Folk Dances

**Zoltan Kodaly (1882-1967)** Obras: Variaciones sobre una melodía popular húngara.

## Compositores España

---

**Felipe Pedrell (1841-1922)** Obras: Quasimodo, Cleopatra.

**Isaac Albéniz (1860-1909)** Obras: La Suite Iberia, Cantos de España, Sute Española

**Enrique Granados (1867-1916)**

Obras: Las Danzas Españolas y Goyescas.

**Manuel de Falla (1876-1946)**

Obras: Noches en los Jardines de España. El sombrero de tres picos, La Atlántida, El amor brujo

**Joaquín Turina (1882-1949)**

Obras: Las Danzas Fantásticas, Danzas gitanas.

## Compositores Noruega y Finlandia

---

**Edward Grieg (1843-1907)** Obras: La Mañana, En la gruta del rey de la montaña.

**Jan Sibelius (1865-1957)** Obras: Kalevala.

## Compositores Estados Unidos

---

**Aaron Copland (1900-1990)** Obras: Rodeo, El Salón México, Appalachian Spring (

**George Gershwin (1898-1937)** Obras: Concierto para piano en Fa, Porgy and Bess Un americano en Paris, Rhapsody in Blue.

## Compositores Brasil

---

**Héctor Villalobos (1887-1959)** Obras: Amazonas, Bachianas Brasileiras, Descubrimiento do Brasil.

**Figura 10:** Grupo de compositores rusos, denominado **Los Cinco**



Fuente: [www.habanaradio.cu](http://www.habanaradio.cu) Artículo **Música y descolonización** por Hamilé Rozada Bestard. 8 de enero 2020

**CAPITULO II**  
El Nacionalismo Musical Dominicano







## Capítulo II. El nacionalismo musical dominicano

---

Aunque no existió como tal un movimiento histórico o estilo de composición académica, la música sinfónica en República Dominicana tuvo una importante relevancia como una Escuela o un grupo de creativos de la música occidental.

Sin embargo y, un tanto rezagado, es a partir de inicios del siglo XX donde se despierta el alma nacionalista en la música dominicana, tomando en cuenta que el Nacionalismo Musical como tal, nace en Europa unos 50 a 60 años antes, en plena mitad del siglo XIX.

Las primeras muestras fuera de Europa del Nacionalismo musical están expresadas en Brasil y en México, países de un arraigo cultural nativo de gran extensión, como lo es la cultura maya de los mexicanos.

Al igual que como sucedió en los músicos europeos y en Brasil con Villalobos, el motor creativo del movimiento en República Dominicana tiene su inspiración en realzar el uso de los recursos orquestales sinfónicos, aplicado de una manera académica o clásica, considerando que no usamos la palabra clásica en referencia al movimiento musical surgido en Europa en el siglo XVIII, sino como una referencia a la formalidad en la escritura.

La inclusión del ritmo madre por excelencia, el merengue fue uno de los elementos que sirvió de bujía al inicio de este estilo composicional, así como también las danzas tradicionales folclóricas de nuestro país como lo son la salve, la sarandunga, mangulina, el carabiné, ritmos y bailes campesinos nacidos en el Sur y en Cibao y zonas cercanas a la capital dominicana. Muchas de estas están íntimamente relacionadas a las celebraciones religiosas católicas dominicanas, así como las hay las que nacieron bajo el espíritu del sincretismo religiosos, fruto de la permisividad de la Iglesia hacia los cultos religiosos paganos de los habitantes de la isla desde la época de la ocupación española colonizadora. Por esto podemos escuchar elementos que agregan pinceladas de cánticos a las deidades, pero representadas a través de Santos Católicos.

Entran en juego entonces las influencias cocolas, los inmigrantes ingleses, esclavos o libertos que llegaron a co-habitar nuestra isla, así como las influencias culturales, religiosas de los haitianos, habitantes de la parte occidental de la isla de Quisqueya, aportando sus valiosos ritmos del gagá, los cocolos de San Pedro de Macorís, o los maravillosos cantos religiosos acapella en las “chorchas” de la península de Samaná.

De todas estas convivencias de música, religión, sincretismo, deidades, surgen varios nombres que ya reservaron para la historia su puesto como los compositores que, sin buscarlo fueron la base para el **Nacionalismo Sinfónico Dominicano**: Juan Francisco García (Pancho), Julio Alberto Hernández y Bienvenido Bustamante. Los dos primeros nacidos en Santiago de los caballeros y Bustamante de San Pedro de Macorís.

La carrera como compositores de estos grandes maestros dominicanos, no se limitó al Nacionalismo, sino que tuvieron otras actividades dentro de la misma como músicos intérpretes, arreglistas/orquestadores y directores de orquesta, así como la de componer música en otros géneros y estilos como lo fue la música popular bailable y la romántica popular.

Para este trabajo han sido seleccionados solo estos tres de destacados compositores dominicanos, que pudieron navegar en el mundo del lirismo musical, la música clásica o académica y la música popular. La simbiosis con las otras culturas cercanas como la cubana y la puertorriqueña, sin duda crearon la cultura musical antillana, que bien podríamos definir como Antillanismo musical.

Pero estos tres no fueron los únicos en el siglo XIX, solo por razones de delimitar mejor este trabajo lo hemos incluido. Pero no debemos dejar de mencionar la labor en este movimiento nacionalista a otros relevantes compositores como los son:

**Luis Rivera**, quien fuese además el esposo de la gran folklorista dominicana Casandra Damirón.

Maestro **Luis Mena**, compositor de un estilo propio, y dentro de lo que se destaca la creación de canciones infantiles de corte nacionalista.

**José Dolores Cerón**, con una labor pedagógica y de composición académica y popular de grandes dimensiones.

**Figura 11:** "Tamborero" de Jesús Desangles



Fuente: Colección Ricardo Canalda (Arte Maxx)

## Orígenes del nacionalismo musical sinfónico dominicano

Hemos hecho hincapié en que, en República Dominicana no se puede determinar el nacimiento histórico de un movimiento o escuela musical nacionalista. Entonces, como establecer un origen, ¿un nacimiento? Quizás podríamos ser arriesgados y proponer que, en la República Dominicana si existió un real interés en la composición de carácter nacionalista, y quizás sean las primeras muestras de una identidad musical nacionalista, las composiciones de los diferentes "Himno Nacional" que se escribieron. Y esto tiene su origen en los años de las guerras de Independencia. Aparece ahí la figura del coronel Juan Bautista Alfonseca (1810-1875), quien compuso el primer Himno Nacional. Alfonseca fue comandante en las guerras independentistas, pero además está considerado por ser el primer músico que llevó a la escritura musical al merengue dominicano, incorporando el merengue al repertorio de la Banda de Música que dirigía en Santo Domingo. Y un dato interesante es que, como director de la Banda de Música Militar, impartió clases de música a **José Reyes**, quien es el compositor del oficial Himno Nacional Dominicano, que tiene las letras de Emilio Prud'Homme.

Si hablamos del Nacionalismo dominicano desde el punto de vista social y político las guerras para lograr la Independencia Dominicana, constituyeron los hechos históricos de mayor trascendencia y luego coronado por el triunfo de la Guerra de la Restauración.

Pero es en los inicios del siglo XX, cuando se podría decir que esa célula iniciada por Alfonseca y por Reyes tomaría su definición con la aparición del maestro santiaguero Juan Francisco García, quien se ganó el mote de "Pancho", quien ya en el año 1912 se convirtió en un recolector de merengue campesino dominicano, a lo mejor sin imaginarse que a los pocos años estaría integrándolo a todo el conocimiento que fue adquiriendo de sus profesores y de su propia iniciativa del estudio de la música académica. Su experiencia se fue acrecentado como músico acompañante, músico intérprete, lo cual pudo servirle para ir desarrollando su oficio más trascendente que fue el de la composición desde lo popular hasta lo clásico.

Su entorno de ser de Santiago de los Caballeros lo puso en interacción con nuestro segundo músico de este trabajo, siendo el puesto segundo solo porque nació ocho años más tarde que don

Pancho en el año 1900, en el mismo inicio del siglo XX. Se habla de la gran amistad que desarrollaron los maestros Pancho y Julio que los mantuvo unidos toda la vida en la profesión y en las andanzas de juventud.

Nuestro tercer compositor Bienvenido Bustamante, de nacimiento 23 años después a Hernández, es el constructor que desarrolla los cimientos iniciados por Pancho García y Hernández. Sin duda hombre de grandes luces, de un manejo único de los instrumentos sinfónicos, que lo hace merecedor del título de padre de la orquestación dominicana.

### Las características de la música nacionalista dominicana

Si la comparamos con las características del Nacional Musical Europeo, podríamos afirmar que tienen fines similares, el cual es la exaltación a las raíces, a la tradición, acrecentando su contenido aplican técnicas compositivas de alto valor sin crear contrastes sino mediante una simbiosis de dos mundos musicales cercanos.

La Isla de Santo Domingo, es la simbiosis de varias culturas: taína, española, africana y francesa. Sus danzas fueron evolucionando a partir de la llegada de los españoles a finales del siglo XV, luego con el esclavismo de los negros africanos traídos para el trabajo pesado, así como la contradanza francesa, de la cual, y fruto de la transformación junto a la contradanza española nació la contradanza criolla, antecesora del baile nacional dominicano: el Merengue.

De todas estas culturales tenemos las danzas religiosas y las de regocijo, las cuales también fueron y siguen siendo fuente de creación para los músicos que bien podemos llamar nacionalistas:

#### a. DANZAS DOMINICANAS DE PROCEDENCIA NEGROAFRICANA

- o **RITUALES:** Baile de los palos, Congos, Sarandunga.
- o **DE REGOCIJO:** Chenche matriculado (Baile de los espantos).
- b. DANZAS DE PROCEDENCIA BLANCOHISPÁNICA

- o **RITUALES:** Ninguna.
- o **DE OCASIÓN ESPECIAL:** Baile de las cintas (Echar la cinta, Tejer la cinta, Baile de los enmascarados)
- o **DE REGOCIJO:** Carabiné (Ron, El baile del soldado), Mangulina (Cola), Yuca, Zapateo dominicano con tres modalidades: Sarambo, Guarapo y Callao, Contradanza criolla o Tumba dominicana, Merengue.

Los instrumentos musicales juegan un papel preponderante en la creación de la música, fiel e indispensable acompañante de las danzas folklóricas:

#### a. INSTRUMENTOS DOMINICANOS DE PROCEDENCIA NEGROAFRICANA

- o **IDIÓFONOS:** Castañuelas (Matracas), Matracas circulares (Matrácalas), Claves o Palitos, Palos Catá (Palitos, Maracas o Alcahuetes), Canoíta, Cencerro, Maracas (Güiritos), Maraca ocoeña, Güiro (Bangaño, Calabazo, Calabacito), Guayo.
- o **MEMBRANÓFONOS:** Timbaletas (pailas), Balsié y sus variantes: Pri-pri o Balsié pequeño, Balsielito largo y Balsié largo, Palos o Atabales (Bambú, Bambulá, Cañones, Canutos, Cañutos, Juanbeses, Palitos, Quijombos Y Quijongos) que se usan en juegos de tres, con diferentes tamaños: El grande: Palo grande, Palo mayor, Ahullador, Pujador, etc., El mediano: Palo segundo, Respondón, Palo de en medio, Adulador, Adulón, La chivita, etc., El pequeño: Alcahuete, La chivita, El chiquitico, Palo menor y El pequeño Mongó o Bongó, Botijuela (Betijuela), Congo mayor; Conguito (Alcahuete de Congo), Panderero, Tambores rituales de la Sarandunga (un tambor grande y dos más pequeños de iguales diámetros), Tambora (diferentes tipos), Marimba o marímbula. (Pérez,2003)



**Figura 12:** Instrumentos de procedencia negroafricana



Fuente: Colección Edis Sánchez, del libro EL MERENGUE DOMINICANO-Música y Baile de la República Dominicana. Parte Primera: GÉNESIS DEL MERENGUE RAICES, TRAYECTORIA Y DIFUSIÓN EN EL SIGLO XIX (Catana Pérez de Cuello)

**Figura 13:** "Bachata" de Yoryi Morel



Fuente: Colección Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, R.D. (1941)

b. INSTRUMENTOS DOMINICANOS DE PROCEDENCIA BLANCOHISPÁNICA

- o **IDIÓFONOS:** Palitos del baile de las cintas (Macanitas)
- o **MEMBRANÓFONOS:** Pandereta
- o **CORDÓFONOS:** Bandurrias rústicas: Tiple, Tres y Cuatro, Guitarra.

## **CAPITULO III**

### **Biografías de Compositores Nacionalistas Dominicanos**





### Capítulo III. Biografías de compositores nacionalistas dominicanos

#### Juan Francisco García (don Pancho)

Nace el 16 de junio de 1892 en Santiago de los Caballeros Juan Francisco García, quien desde su niñez dio muestras de un excelente oído musical y de una gran habilidad para la ejecución de diversos instrumentos musicales. Inició sus estudios musicales en la academia municipal de la ciudad de Santiago de los Caballeros en marzo de 1905, cerca de los 13 años. Un año y medio más tarde, en 1907, ingresa a la Banda Municipal de la citada ciudad. Estudió solfeo y bugle alto con el Maestro José Oviedo García quien era subdirector de la banda de música e instructor de una parte de los alumnos de la academia, y luego cambia al cornetín, instrumento en el que llevó a convertirse en un virtuoso y, más tarde, aprendió a tocar el violonchelo (1910) y el piano de manera autodidacta, instrumento que llegó a manejar con bastante habilidad, alcanzando un primer puesto en la orquesta del Centro Lírico Rafael Ildefonso Arté.

Los músicos e investigadores Julio César Paulino y Ana Silfa,

relatan sobre el maestro García lo siguiente:

En el año 1912 inicia la recolección de nuestro cancionero vernáculo y comienza a introducir el merengue, música despreciada por la alta sociedad, en los salones de baile. Este hecho tuvo lugar en el aristocrático centro de recreo de la ciudad de Santiago, cuando el joven compositor escribió el danzón Palo viejo, que dedicó a su amigo, el empresario José Armando Bermúdez, dueño de la licorería Bermúdez (El danzón es un género musicalailable de la música cubana, que tiene cuatro movimientos, y de los cuales el último movimiento por lo regular era una rumba o un pregón). De ahí que Pancho García cambió el final de la rumba o el pregón por el popular merengue folclórico Juan Gomero. De esta manera la alta sociedad del aristocrático centro de recreo de la ciudad de Santiago de los Caballeros bailó por primera vez en la República Dominicana el merengue vestido de danzón.

Entre 1912 y 1914 ya había compuesto muchas piezas de diversos géneros, la mayoría de expresión popular. Hacia el año 1916 comenzó a estudiar el piano en la misma forma que el violonchelo como autodidacta, instrumento que le ayudó a aumentar sus ingresos económicos. Ese mismo año de 1917, en plena intervención norteamericana a la República Dominicana, el cuarteto de cuerdas, integrado por Jacinto Sánchez (Morito), primer violín, América Sánchez, segundo violín, Machilo Guzmán, viola y, don Pancho, violonchelo, fueron detenidos por una patrulla del ejército norteamericano cuando estaban tocando el Cuarteto de Haydn, que tiene como tema el Himno Austríaco (el motivo de haber hecho preso a los jóvenes músicos fue que Estados Unidos estaba en guerra contra Alemania y sus aliados, entre estos el imperio Austro-Húngaro, y se les acusó de estar tocando música pro-alemana en plena Primera Guerra Mundial). (Paulino y Silfa, s.f.)

Este hecho trajo como consecuencia un cambio radical en la vida del joven compositor. El propio autor escribió sobre este acontecimiento (Canciones dominicanas, página 8):

*“Es esta la época en que me propuse hacer algo en beneficio de lo que pudiera llamarse música dominicana y me dediqué con ahínco al estudio de la composición disponiendo para ello nada más que de un firme propósito y la ayuda de unos cuantos libros que ya se consideraban arcaicos [...]. Basado en los conocimientos adquiridos con otros más formales y recientes estudios, dejé a un lado los danzones, danzas y valeses para abordar composiciones de clase más elevada sin olvidar el propósito de dar sitio preferente en mis ensayos a la música de carácter nacional o folclórico”. (García,1972)*

En el año 1919 prepara un concierto con sus composiciones, donde presentó dos piezas en forma de rondó con temas folclóricos, donde una de las obras tenía el tema del merengue Juan Gomero.

Para 1923 había compuesto numerosas piezas musicales de carácter general y se traslada de Santiago a San Pedro de Macorís con el cargo de pianista y director de la pequeña orquesta que amenizaba las películas de cine mudo del teatro Colón. En esta ciudad compone el primer cuarteto

escrito en la República Dominicana para instrumentos de cuerdas, empleando en este la forma sonata, y conteniendo temas de nuestra música folclórica. Este cuarteto se estrenó en Santiago en 1929 con Luis Rivera, primer violín, Luis Alberti, segundo violín, Machilo Guzmán, viola, y Juan Francisco García, violonchelo.

El estudio del método de Fetis fue toda su guía para Juan Francisco García en el arte de la composición, que llegó a dominar y a partir del cual creó un extenso y valioso catálogo de obras de diversos géneros.

En 1925 viajó a Cuba a realizar una gira como pianista acompañante del tenor Susano Polanco. En esa ocasión el Maestro García conoció al poeta Nicolás Guillén, de quien tomó los versos para componer la música de su canción **Espejo**. La pieza fue estrenada durante aquella gira y, algunos años después, en 1930, Eduardo Brito la grabó en la ciudad de New York para darla a conocer al mundo entero.

Toda su obra está completamente llena del folklore dominicano, creando composiciones a un grado muy alto como el **Cuarteto de cuerdas No.1**, que compuso en 1922 y que fue estrenado en Santiago de los Caballeros.

A partir de 1930, continúa componiendo obras de corte nacionalista. **La Sinfonía Quisqueyana No. 1** resulta ser su obra cumbre. Fue terminada en 1935 y estrenada por la Orquesta de la Sociedad Sinfónica de Santo Domingo el 28 de marzo de 1941, en el teatro Olimpia, bajo su dirección. La Sinfonía Quisqueyana está escrita dentro de los moldes clásicos del romanticismo.

Su segunda obra en importancia, aunque no hace uso del material folclórico, es su Fantasía Simastral, estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Abel Eisenberg, el 23 de febrero de 1943, en el Palacio Presidencial.

A fines de 1941, se le nombró director de la academia y la Banda municipal de Santiago, puesto que ocupó hasta abril de 1944, cuando fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música

y Declamación. Este cargo lo ocupó hasta junio de 1955, año en que se jubiló después de 50 años de haber servido al Estado dominicano.

García compuso también la Fantasía **concertante para piano y orquesta** en 1949, y un gran número de piezas para piano de corte nacionalista.

Entre sus más conocidas obras del género popular están, además de su canción **Espejo**, la canción **Mal de amor**, el **Himno a la bandera** y la criolla **Margarita del Campo**.

Juan Francisco García falleció el 18 de noviembre de 1974, en la ciudad de Santo Domingo, capital de la República Dominicana.

### **SÍNTESIS DEL CATÁLOGO DE OBRAS:**

*(fuente: Julio César Paulino y Ana Silfa)*

**Para orquesta:** Fantasía Sinfónica Simastral (1935); Scherzo y Trío (1940), Sinfonía no. 2 Ligera (1941); Vals Scherzo (1942), Sinfonía no. 3, Poemática (1943), Simastral, Fantasía Sinfónica (1953); Scherzo Criollo (1954); introducción y rondó (1954). Cuatro piezas para orquesta (1965).

**Para piano y orquesta:** Fantasía Concertante. *Para piano.* Catorce caprichos criollos; Doce valeses (1933-1940); Cuatro rondós; ocho danzas criollas; nocturno, Remembranzas, Impromptu, Humorada, Gavotina y Valse (1940-1945); Suite de impresiones; Tríadas no. 1 y no. 2; Fantasía indígena; Rapsodia Dominicana (1946-1950) Cuatro piezas, sonatina (1966). *Para canto y piano:* Cuatro cantos escolares, letra de Ramón Emilio Jiménez; doce canciones: Tus ojos, Quisiera, Mal de amor, Tus caprichos, por fin, Emoción Feliz, Ven acá, Muchacha, Gallito de caña, Tu risa; El espejo, letra de Nicolás Guillén, nocturno, letra de Adán Aguilar, Azul remanso, letra de Pedro Rosell.

**Para banda:** Homenaje a la Bandera, obertura (1930); Sinfonietta (1941).

**Música de cámara.** Minuet en Sol para violín y piano; Dueto para violín y flauta con piano acompañante (1917- 1920); Cuartetos para arcos no. 1 y no. 2; Cuatro piezas arcos (1922-1930).

**Para orquesta de arcos.** Tres piezas cortas (1967).

**Zarzuelas criollas.** El triunfo de Matilde, libreto de Ramón E. Jiménez; una gira a la otra banda, libreto de Bien- venido Julián; Goyito-Goyo, libreto de Claudio Martínez.

**Criollas:** Margarita del campo; Sin amor y fe; Amor ingrato (criolla-danza); Te lo dije una vez (melo-danza).

**Figura 14:** Juan Francisco García (Pancho)



Fuente: Almanzor González Canahuate,  
Edición Recopilación de la Música Popular Dominicana.  
Santo Domingo, 1988, p 34.  
Julio Alberto Hernández.  
Colección Archivo Histórico de Santiago.

## Julio Alberto Hernández

---

Nace el 27 de septiembre de 1900, en la ciudad de Santiago de los Caballeros, quien se distinguió como pianista y director de orquesta. Inició sus estudios musicales con su tío Pedro Camejo, luego pasó a la Academia de Música donde estudió saxofón con Ramón Emilio Peralta y piano con José García Vila.

Julio Alberto Hernández, de joven se dio a la tarea de recoger los giros y ritmos del folklore dominicano.

Como pianista fue acompañante de los artistas más destacados del país, así como de muchos de los extranjeros que visitaron la República Dominicana. Fue de tanta demanda que esto le obligó a mudarse a Santo Domingo, la ciudad capital dominicana.

Por el 1921 junto a otros músicos como Juan Francisco García en el cornetín, Luis Rivera en el violín y Susano Polanco con voz tenor, el maestro Hernández realizó una serie de conciertos por el país y el vecino Haití.

En 1924, Julio Alberto Hernández estudió armonía en la Habana, Cuba, con Pedro San Juan, director de la Filarmónica de esa ciudad, aunque al igual que la mayoría de sus compañeros de generación en el arte, podría considerarse ante todo como un autodidacta.

A su regreso a Santo Domingo se convirtió en un experto pianista musicalizador de las funciones del cine mudo, en especial en el Teatro Capitolio, donde interpretaba una serie de obras para piano recopiladas en libros especialmente editados para ser tocados acompañando las diversas escenas de las películas y existían cuanto modo existía como la alegría, la tristeza, el miedo, lo romántico, la tensión, el miedo etc. Además de continuar su labor como pianista acompañante de todas figuras que se presentaban en el país.

Se conoce de la gran amistad que existió entre don Julio y don Pancho García, que la historia también los uniría por sus grandes aportes a la música dominicana y a la difusión de su folklore.

Aristides Incháustegui escribió: "Como compositor; Julio Alberto Hernández, es un exquisito miniaturista que ha sabido utilizar sabiamente las raíces de nuestro folklore, dejando en su obra la fijación de los ritmos criollos dominicanos".

A pesar de que su obra no fue concebida en mayoría a la Orquesta Sinfónica, no es para menos que su labor por el folklore y el Nacionalismo musical dominicano fue extensa y grandiosa, destacándose en componer para su instrumento como lo fue el piano, así como obras concebidas en el ámbito de la música de cámara, o grupos minimalistas como bien lo describe el gran historiador musical dominicano Aristides Incháustegui.

**Figura 15:** Maestro Julio Alberto Hernández



Fuente: Periódico El Caribe. 1 noviembre, 2019

Fue uno de los primeros directores de la Orquesta Sinfónica de Santo Domingo (fundada en 1932) que pasaría luego a llamarse Orquesta Sinfónica Nacional.

Las composiciones de Julio Alberto Hernández han traspasado las fronteras del país, difundiendo la esencia de la dominicanidad musical.

Entre las canciones de Julio Alberto Hernández, figuran:

- 🇩🇲 Dulce Recuerdo
- 🇩🇲 Serenata en La
- 🇩🇲 Feliz eres labriego
- 🇩🇲 Sarandunga
- 🇩🇲 Miniatura Sinfónica
- 🇩🇲 Dos Suites de Danzas criollas
- 🇩🇲 Obras para violín y piano
- 🇩🇲 La Zarzuela "La bruta de la loma"
- 🇩🇲 Caminito de tu casa
- 🇩🇲 Amor profundo
- 🇩🇲 Mañanitas de San Juan

Y no se puede dejar de mencionar su emblemático tema AGUINALDO DOMINICANO, que todos conocemos como LAS ARANDELAS, tema emblemático y esencial de la celebración de la Navidad en la República Dominicana.

Julio Alberto Hernández, maestro de varias generaciones de músicos, murió en la ciudad de Santo Domingo, el 2 de abril de 1999, en tan solo 5 meses hubiese cumplido los 100 años de edad.



## Bienvenido Bustamante

---

Nació el 27 de febrero de 1923, hijo de un clarinetista y director de orquestas de bailes en San Pedro de Macorís llamado José María Bustamante, apodado Pepino, quien le enseñó a tocar clarinete y solfeo (lectura musical, y ya a los doce años de edad realizaba sus primeros trabajos musicales y tocaba el clarinete).

Contratado por La Voz del Yuna para integrar el equipo de arreglistas de la emisora, los Maestros Enrique Casal Chapí y Avelino Muñoz fueron sus profesores de orquestación y composición.

Su labor como arreglista ha sido reiteradamente elogiada y ya en 1965, con sus orquestaciones, dirigió la orquesta del Metropolitan Opera House, en el Lewinson Stadium de New York, para acompañar a la cantante boricua Ruth Fernández.

En 1969, 1970 y 1971 las canciones arregladas por él resultaron ganadoras en los Festivales de la Canción que en esos años realizó la Asociación de Músicos, Cantantes, Bailarines y Locutores (AMUCABA). En 1979 obtuvo el premio El Dorado, que se le otorgó como el mejor arreglista del año.

Fue clarinetista de la Banda Municipal de Música de San Pedro de Macorís y luego ingresó a la Banda de Música del Ejército Nacional y posteriormente a la banda de la Marina de Guerra, llegando a ser quien compuso la música de su himno.

Su obra sobresale tanto en los géneros populares como en la música sinfónica. Fue autor de canciones, criollas, merengues y de marchas militares, entre ellas el *Himno de la Marina de Guerra*. Sus canciones más conocidas son: *Tus preciosos ojos*, *Balandrillo viajero*, y *La canción de los pescadores*, entre muchas otras.

Como clarinetista, el maestro Bustamante se desempeñó durante muchos años en la Orquesta Sinfónica Nacional, donde adquirió el bagaje práctico necesario para sus creaciones sinfónicas.

De; maestro Bustamante se destacan sus obras:

***Fantasia criolla*** con la cual, en 1980, obtuvo el primer premio de composición en el Concurso para Compositores de la República Dominicana auspiciado por las Secretarías de Estado de Bellas Artes y Cultos y la de Agricultura.

***Poema sinfónico No.1***. con la cual. en 1988 ganó el Premio Nacional de Música José Reyes.

***Suite Macorís*** con la cual, en 1990, ganó nueva vez el Premio Nacional de Música José Reyes.

***Concierto para saxofón alto y Orquesta en do menor***. Con esta obra el maestro Bustamante obtiene de nuevo el Premio Nacional de Música José Reyes en el año 1995. Este Concierto puede ser considerado como su obra cumbre en la forma en la que logró dar una nueva dimensión al merengue sinfónico dominicano, labor iniciada por don Pancho García. Y su empeño en elevar no solo el ritmo del merengue, sino demostrar además el virtuosismo que se puede alcanzar en la escritura del “jaleo dominicano” a través del saxofón alto.

Esta obra fue compuesta y dedicada al virtuoso saxofonista dominicano Tavito Vásquez, era el deseo de Bustamante que su estreno estuviese interpretado por este genio saxofonista, pero lamentablemente Tavito falleció antes de su estreno.

El músico e investigador cubano Antonio Gómez Sotolongo (Mundo clásico, 2014) refiriéndose a esta obra escribió:

La historia de la música académica está llena de obras que en su estreno no tuvieron suerte ni con el público ni con la crítica, pero luego se convirtieron en parte incuestionable del repertorio de todas las orquestas del mundo, así como también han habido muchas que siendo recibidas con grandes reverencias, pasaron, en un abrir y cerrar de ojos, al olvido; por eso, cuando una obra de arte nos mueve el tapete, nos saca del curso tradicional, o nos llena de dudas, lo mejor es esperar a que el tiempo diga la última palabra”. Y continúa diciendo: “El hecho cierto es que la obra de Bustamante se ha ido internacionalizando y eso le hace bien. Ha sido estrenada en

Cuba y Chile por Miguel Villafruela, ha sido interpretada en la República Dominicana por algunos de los más importantes solistas de ese instrumento; entre ellos, Choco de León, quien la estrenó, Luis Ruiz, quien hizo una versión para flauta, y Sandy Gabriel, y muy probablemente, a partir de este nuevo relumbro que ha tenido la obra, al ser interpretada por uno de los músicos más conocidos en todo el mundo, otros saxofonistas se interesen por disfrutar esa experiencia, la cual, dicho sea de paso, es todo un reto, porque la obra es demandante, y así, como quien no quiere la cosa, está llena de pasajes de ardua solución. (Gómez, 2014)

Además, la obra para saxofón y orquesta de Bustamante contiene esa exigencia extra a la que me he referido, entiendo que para abordarla con suerte es necesario equilibrar los lenguajes diferentes que se tejen en ella de manera feroz, de tal modo, que, si el solista no se pone a tiro, le puede salir un baile en lugar de un concierto.

Diversas han sido las instituciones que le han premiado por su labor como destacado músico. Así, recibió de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña el título de Profesor Honorífico, por la Facultad de Arquitectura y Artes, en 1983.

La Jefatura de la Policía Nacional le entregó un pergamino de Reconocimiento por su labor como artista destacado.

El Gobierno Nacional lo condecoró con la Orden de Duarte, Sánchez y Mella.

Fuera de la patria su labor también ha sido muy bien acogida. Como arreglista ha obtenido premios en Venezuela, Colombia, España y Puerto Rico; en este último país musicalizó la película titulada *Romance en Puerto Rico*.

El maestro Bienvenido Bustamante murió el 15 de noviembre de 2001 en la ciudad de Santo Domingo.

Se puede afirmar entre los especialistas, de que el maestro Bienvenido Bustamante es el padre de la Orquestación dominicana.

**Figura 16:** Maestro Bienvenido Bustamante



Fuente: Foto Revista ¡Ahora!, Núm. 194,31 de Julio de 1967, p. 67.  
Biblioteca del Museo Nacional de Historia y Geografía.

No hay duda que la historia de nuestra música dominicana ha contado la presencia de músicos con el genio y la creatividad de los que hemos elegido como una muestra tangible de su entrega a la investigación, la creación y al difusión de la cotidianidad, de lo auténtico y percedero.



# **PROYECTO DE GRADO**



## Proyecto de grado

---

### Introducción

---

Este proyecto va a incluir un total de 9 (nueve) piezas musicales entre arreglos, orquestaciones y composiciones, que pretenden ser la presentación de las diferentes disciplinas que hemos estudiado durante el tiempo de la Licenciatura en Música Contemporánea, mención en **Composición, Arreglo y Producción (CAP)**.

Estas son:

1. Composición: **FUGA** a 3 partes para Piano
2. Composición y Arreglo para Big Band: **“TEQUILA SHOT”**
3. Arreglo vocal a capella multiparte (4 voces o más): **“THE SHADOW OF YOUR SMILE”**, letras por Paul Francis Webster, composición de Johnny Mandel
4. Composición para Soprano, Orquesta de Cuerdas y Coro: **“AVE MARIA”**
5. Arreglo para pequeño ensamble: **“DEJAME QUERERTE”**, Luis Rivera compositor
6. Composición para un film corto para cine: **“ENTIERRO DE LAS MARIPOSAS”**, de la película Trópico de Sangre (Juan Deláncer)
7. Jingle, Música publicitaria: **“GRUPO LEON JIMENES INSTITUCIONAL”**
8. Composición: **“TEMA Y VARIACIONES”**, para Piano
9. Composición **“EL SUEÑO DE MI PADRE”**: Composición para Orquesta Sinfónica y percusión dominicana, que para los fines del proyecto y el tema elegido es la pieza de la que haremos el planteamiento de nuestro proyecto.

### Planteamiento

---

La composición orquestal **“SUEÑOS DE MI PADRE”** para Orquesta Sinfónica y percusión dominicana, es una obra de carácter sinfónico compuesta y orquesta inspirada en una fantasía histórica de la memoria de mi padre. El doctor Manuel Antonio Tejada Florentino al que simplemente definiré como un, filántropo, limpiabotas, músico, ebanista, médico cardiólogo y héroe de la Patria. Así inspirado en su corta vida de apenas 53 años, de los cuales pudo ejercer su carrera de médico por 19 años, su último paciente: un preso moribundo de la cárcel de “La 40” a quien pudo salvar de morir de un ataque al corazón.

Inicialmente la idea del título fue la de “Salxedo”, una ficción del nombre original de Salcedo, dado que la obra, aun buscando un lenguaje folklórico o nacionalista, tiene la intención de tener un estilo comosicionales contemporáneo, usando elementos de armonía contemporánea entremezclado con lo tradicional

Hago un planteamiento imaginario, como de fantasía de las diferentes etapas de su vida, desde una precaria niñez en el pueblo de Salcedo, en la que aprendió desde pequeño la importancia al trabajo y a la supervivencia desde el culto honestidad inculcada por su madre, él como hijo natural, por eso de usar el apellido materno como su primero.

La intención de esta obra, como autor, es manifestar los diferentes estados de ánimo que pudieron existir durante la vida del sujeto inspirador de esta obra, expresándolo todo a través un **tema o motivo musical único**, que va transitando a lo largo de la composición durante sus aproximados 12 minutos de duración.



## Proceso de composición y orquestación

---

“**EL SUEÑO DE MI PADRE**” es una obra que inicialmente fue escrita para piano, en un inicio no existía la intención de ampliar su espectro sonoro a algo más allá de un piano. El piano es el único instrumento que tiene el rango más amplio, es decir todas las notas musicales en sus diferentes registros o afinación desde la más grave hasta la más aguda están presentes en las 88 (ochenta y ocho) teclas que posee su diseño y construcción.

La obra está compuesta en 3 movimientos:

- i. **Andante**
- ii. **Moderato expresivo**
- iii. **Allegro festivo**

Durante el transcurrir de estos movimientos va surgiendo el tema musical, el cual es único a lo largo de toda la obra, pero que cada vez es expuesto en su trayecto desde diferentes perspectivas rítmicas y variaciones melódicas, así como si fuésemos viendo la película de vida de su **motivo inspirador**.

El **primer movimiento** inicia con un Interludio o Introducción que, en inicio del proceso de composición no existió, sino que inmediatamente iniciaba con el tema musical interpretado en un movimiento alegre. La inclusión posterior fue una necesidad de la expresión de la precaria niñez de la fuente inspiradora, por lo que resultaba imprescindible incluir esta introducción, que no manifiesta sonoramente tristeza o pesar, sino más bien, expresa introspección, meditación. Para esto musicalmente el autor persigue lograr este estado mediante el uso de poli-acordes sonoramente tonales.

Interpretada esta introducción meditativa se interpreta el tema por primera vez en voz de los violines agudos. En tonalidad mayor, que en términos sensibles y simples podría significar alegría, en este caso es preferible hablar de un estado juguetón propio de un niño inocente que quizás tomaba como parte de un juego el servir de “muchacho de mandados” de un señor, por lo cual percibía la suma mensual de **UN PESO**. Pero a medida que este tema, interpretado con jocosidad, comienza a ser seguido por una especie de respuesta o transición musical que, en contraposición,

dado su manifiesto carácter de tensión, empieza a expresar la realidad de su vida, que en edad temprana es contradictoria a lo que le tocaba vivir y dedicarse a labores de adultos.

Luego de esta transición de carácter tortuoso reaparece el tema musical orquestalmente ampliado, como una manera de reafirmar al inspirador como de carácter invencible desde su niñez, continuando sus oficios con orgullo y dignidad.

Figura 17: Manuscrito del sketch original de "Sueños de mi padre: Introducción"



Finalizado el **primer movimiento** con un cierre energético, y tras una breve pausa marcada por el **director**, inicia el segundo movimiento de manos del primer violoncello, quien tiene como base acompañante a la sección de violoncellos de la orquesta. De alguna manera el autor busca

expresar que su personaje inspirador ha llegado a una etapa más adulta de su vida, la voz melodiosa y a la vez de registro grave del cello es indicativo de este estadio del paso hacia la juventud o adultez temprana siempre llevado por la inspiración al trabajo y la vez de su necesidad para su superación: hacer muebles para poder emigrar a la capital y lograr uno de sus sueños: ser médico.

Logrado ese primer gran sueño, es la razón por la que el tema musical se crece de la mano de las cuerdas agudas y es re-expuesto con gran sonoridad orquestal, con carácter triunfante y orgullo de haber llegado a un gran meta, pero no la única. El segundo movimiento concluye con unas armonías suspensivas, pero no tensas, es el final para el inicio del tercer movimiento.

El **tercer movimiento** inicia con una re-exposición del tema musical como recordando los años de la figura inspiradora en su tiempo de especialidad en México, quizás sin saberlo, el autor puso en evidencia la similitud rítmica y melódica que pudo existir entre las melodías folklóricas de su natal Salcedo y la música del **jarabe tapatío** mexicano. Por primera vez se integra el uso de la percusión folklórica dominicana y que bien se pone evidencia desde el propio título de la obra sinfónica:

"Sueños de mi padre": Composición para Orquesta Sinfónica y percusión dominicana.

Logrado el sueño de convertirse en el primer cardiólogo dominicano, inicia el regreso a la Patria en un viaje en barco, acompañado de su esposa, un acordeón y una guitarra mexicana y re-establecerse en la capital en su nuevo consultorio de especialista. Por lo que la orquesta debe expresar eso como parte final de este movimiento último en toda su masa orquestal en uno de dinámica "fortissimo" y acelerados últimos compases que quieren demostrar que los sueños no se terminan, aún con el despiadado final que como hombre le acechaba desde la oscuridad de poder político.

Por eso el final musical es imponente, grandioso y sobre todo cargado de optimismo y alegría, como así debemos recordar los sueños de los grandes.

Figura 18: Manuscrito del sketch original de "Sueños de mi padre": Motivo musical

The image shows a handwritten musical score for a piano piece. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords and a dynamic marking 'mf'. The second system continues the melody and includes a 'cresc.' marking. The third system features a more rhythmic melody with triplets and a key signature change to one flat.

## Descripción de Material de audio o video (incluido en CD-DATA) de las obras del Proyecto

1. Composición: "FUGA A 3 PARTES" para Piano. Formato: **Audio**
2. Composición y Arreglo para Big Band: "TEQUILA SHOT"  
-Formato: **Audio de grabación de estudio en un formato de banda reducido**
3. Arreglo vocal a capella multiparte (4 voces o más): "THE SHADOW OF YOUR SMILE", letras por: Paul Francis Webster, composición de Johnny Mandel:  
-Formato: **Audio de archivo MIDI**
4. Composición para Soprano, Orquesta de Cuerdas y Coro: "AVE MARIA".  
-Formato: **Audio de grabación de estudio**
5. Arreglo para pequeño ensamble: "DEJAME QUERERTE", Luis Rivera compositor,  
-Formato: **Audio de grabación de estudio**
6. Composición para un film corto para cine: "ENTIERRO DE LAS MARIPOSAS", de la película Trópico de Sangre (Juan Deláncer).  
-Formato: **Audio de grabación de estudio, Video extraído del master de la película, Quicktime**
7. Jingle, Música publicitaria: "GRUPO LEON JIMENES INSTITUCIONAL"  
-Formato: **Audio de grabación de estudio y Video-Audio Quicktime**
8. Composición: "TEMA Y VARIACIONES", para Piano.  
-Formato: **Audio de grabación de estudio**
9. Composición "SUEÑOS DE MI PADRE": Composición para Orquesta Sinfónica y percusión dominicana, que para los fines del proyecto y el tema elegido es la pieza de la que haremos el planteamiento de nuestro proyecto.  
-Formato: **Audio de ensayo de la Orquesta Sinfónica Nacional (errores propios de origen)**







## **CONCLUSIONES**



## Conclusiones

---

Los diferentes países que conforman el ecosistema cultural han generado transformaciones a través de los años y los siglos. Las necesidades, el instinto de supervivencia, las costumbres, las religiones, las guerras, los conflictos mundiales, las enfermedades, la política han ido moldeando la aldea global al paso de todo el tiempo y el planeta. Así el hombre ha ido asimilando la necesidad de tener un ecosistema cultural propio, único y definido por su idioma, sus costumbres, sus tradiciones, su gastronomía, sus credos, su interacción ciudadana; convirtiendo a cada uno en un guardián, cultivador y preservador de lo que el entiende propio.

Y es el Nacionalismo el término que mejor define esa lealtad y defensa a lo que somos en cada lugar geográfico en que nos encontremos, así como a cada acción que la identifique, y son las artes y específicamente la música, que es de lo que se trata en este proyecto, parte esencial de su desarrollo.

La identidad nacional de la República Dominicana surge a través de la conjugación de varias culturas: la de los taínos, la de los españoles, la de los africanos, sin dejar de lado la de los franceses cuando quedó bajo su mando el poder de la isla de Santo Domingo. Los años fueron configurando a los criollos o nativos y finalmente a los dominicanos y así, junto a su mezcla de razas, religiones junto al sincretismo religioso, los rasgos sociales y políticos, así como las costumbres fueron desarrollando ideales nacionalistas en nuestros grandes pensadores, líderes y creadores.

A través de este Proyecto de Grado y, desde el punto de vista de la música, se ha mostrado la existencia de músicos dominicanos que se formaron de forma académica, pero a la vez apasionados por el folklore, las tradiciones, los juegos infantiles, por las danzas y por sus bailes, todos elementos que conforman su ecosistema cultural propio. El interés de elevar su formalidad musical a los más altos niveles de lo sublime, los llevaron a ser pioneros, aún si quererlo de un movimiento musical Nacionalista que perdura a lo largo de más de un siglo dentro de la vida Republicana.

Los maestros Juio Alberto Hernández, Juan Francisco García (Pancho) y Bienvenido Bustamante, quienes han sido la punta de lanza para presentar este proyecto, han demostrado a través de sus obras musicales de diversos estilos y géneros, la posibilidad de hablar de música dominicana formalista con características “clásicas” pero a la vez contemporáneas y con en identidad propia, que han perdurado a los tiempo, a las edades y a la transculturización. Sus obras ha sobrevivido al envejecimiento a la invasión cultural y social, y se ha convertido en estandarte de calidad de la que se puede afirmar fueron pilares en lo que se puede afirmar como la Escuela Nacionalista Musical Dominicana.

Junto a ellos, históricamente, otros nombres han tenido sobrada relevancia para ser soporte y pilares en igual época al fervor musical nacionalista como lo son los maestros Luis Rivera, Luis Mena y José Dolores Cerón. A partir del respeto y admiración a su gran obra musical, ellos todos fueron inspiradores de que su corriente musical se haya transferido hasta nuestros días en los nombres de grandes compositores como los son Margarita Luna, el maestro Papa Molina así como su hijo el maestro José Antonio Molina, actual director de la Orquesta Sinfónica Nacional Dominicana, y hasta de nóbeles compositores como lo es José Guillermo Puello, quien actualmente desarrolla su labor como compositor en Inglaterra donde también estudió la carrera graduándose de Doctor en composición.

Este recorrer histórico portando el arma de la música como estandarte, de un arte que sigue vivo abriendo paso ante el bullicio y la modernidad, no deja dudas que el Nacionalismo Sinfónico Dominicano nació a comienzos del siglo XX y se mantendrá en las mejores manos como parte de la identidad de la República Dominicana.



## **BIBLIOGRAFIA**





## Bibliografía

---

Alberti, L. (1975). *Música y Orquestas Bailables Dominicanas 1910-1950*. Santo Domingo, República Dominicana: Editora Taller.

Andrade, M. (2009). *Folklore de la República Dominicana*. Santo Domingo: Sociedad de Bibliófilos & Banreservas.

Batista, C. (1999). *Historia y Evolución del Merengue*. Santo Domingo, República Dominicana: Banco Intercontinental (BANINTER).

Bonnely, A. (1981). *Breve Historia de la Música Dominicana*. Santo Domingo, República Dominicana: Banco de Reservas.

Brito, L. (1987). *El Merengue y la Realidad Existencial de los Dominicanos, Bachata y Nueva Canción*. Santo Domingo, República Dominicana: Editora Universitaria de la UASD.

Coopersmith, J. (1974). *Música y Músicos de la República Dominicana*. Santo Domingo, República Dominicana: Secretaría de Estado de Educación, Editora Moderna.

Diario Libre. (2014, agosto 15). *Merengues sinfónicos*. Diario Libre, 12.

García, J. (1972). *Canciones Dominicanas*. Santo Domingo, República Dominicana: UASD

Garrido, E. (2013). *Reseña Histórica del Folklore Dominicano*. Santo Domingo, República Dominicana: Editora Nacional. Ministerio de Cultura de la República Dominicana.

Gaztambide, A. (2004). *La Geopolítica del Antillanismo En El Caribe De Fines Del Siglo XIX*. Ciencia y Sociedad, Volumen XXIX, Número 4.2004 , p. 570-575.

Gellner, E., Versión española de Cueto, J. (2001). *Naciones y Nacionalismo*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Gómez, A. (2000). *Los Cien Músicos del Siglo*. Santo Domingo, República Dominicana: Editorial Caña Brava.

Gómez, A.. (2014). *El 'Concierto para saxofón' de Bustamante*. Diciembre 20, 2019, de Mundo Clasico Sitio web: <https://www.mundoclasico.com/articulo/19565/El-Concierto-para-saxof%C3%B3n-de-Bustamante>

Greenfeld, L. (1992). *Nationalism: Five Roads to Modernity*. Cambridge, MA, USA: Harvard University Press.

Hernández, J. (1992). *Música Dominicana*. Santo Domingo, República Dominicana: Editorial Universitaria UASD.

Incháustegui, A. (1995). *Por Amor al Arte, Notas sobre músicos, compositores e intérpretes dominicanos*. Santo Domingo, República Dominicana: Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos.

Pérez, C. (2003). *El Merengue, Música y Baile de la República Dominicana- Génesis Del Merengue Raíces, Trayectoria Y Difusión En El Siglo XIX*. Santo Domingo, República Dominicana: CODETEL.

Veloz M., Delgado, P. & del Castillo, J. (2009). *El Bolero, Visiones y Perfiles de una Pasión Dominicana*. Santo Domingo, República Dominicana: CODETEL.



**ANEXOS:**

**SCORES, AUDIO & VIDEOS**