

ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 7. NÚMERO 13. 2025/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

Repertorios y tendencias en la programación de siete orquestas profesionales en Chile (2010 – 2024)

Repertoires and Trends in the Programming of Seven Professional Orchestras in Chile (2010–2024)

Diego Gerardo Caris Lazo*

UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

 <https://orcid.org/0009-0001-8300-8301>

José Manuel Izquierdo König**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA D CHILE

 <https://orcid.org/0000-0003-1671-6364>

Daniela Fugellie Videla***

UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

 <https://orcid.org/0000-0002-7401-980X>

Ignacio Rivera Volosky****

INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

 <https://orcid.org/0000-0003-4466-7272>

Resumen: Este artículo analiza la programación de siete orquestas profesionales en Chile entre 2010 y 2024, con especial foco en la inclusión de obras chilenas, en el contexto de políticas públicas que imponen una cuota del 25% de música nacional en ciertos elencos. Se examinan las tendencias en la preservación del canon occidental y la diversidad en el repertorio orquestal nacional. La investigación revela que la presencia de música chilena es limitada, aunque variable según la orquesta, y destaca el impacto de los mecanismos de financiamiento en la programación. A través del análisis de más de 1.000 conciertos y 3.200 obras, el estudio ofrece una visión amplia sobre cómo los repertorios orquestales reflejan tensiones entre el canon global y la promoción de música local.

* Licenciado en Música. P. Universidad Católica de Chile. Correo: diegocarislazo@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

** Doctor en Estudios Musicales. Universidad de Cambridge. Master en Musicología. Universidad de Chile. Licenciado en Música. Pontificia Universidad Católica de Chile. Correo: juizquie@uc.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

*** Doctora en Musicología. Universidad de las Artes de Berlín. Magister Artium. Universidad de la Música FRANZ LISZT. Bachiller en Ciencias Sociales y Humanidades. P. Universidad Católica de Chile. Correo: dfugellie@uahurtado.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

**** Doctor en Sociología. Goldsmiths, Universidad de Londres. Magister en Musicología. Universidad de Chile. Licenciado en Sociología. P. Universidad Católica de Chile. Correo: iarivera@uc.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.



DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)

Abstract: This article analyzes the programming of seven professional orchestras in Chile between 2010 and 2024, with a special focus on the inclusion of Chilean works, within the context of public policies requiring a 25% quota of national music in certain ensembles. Trends in the preservation of the Western canon and diversity in the national orchestral repertoire are examined. The research reveals that the presence of Chilean music is limited, though variable depending on the orchestra, and highlights the impact of funding mechanisms on programming. Through the analysis of over 1,000 concerts and 3,200 works, the study provides a broad perspective on how orchestral repertoires reflect tensions between the global canon and the promotion of local music.

Keywords: Programming in orchestra, canon, repertoire, classical music, public policy.

Introducción[1]

Las orquestas, en sus diversos formatos y configuraciones, son un componente central del ecosistema de la música clásica [2]. Por su rol en la cultura y el medio musical, tanto del pasado como el presente, han sido foco constante de investigaciones no sólo desde la musicología, sino que también desde el campo más amplio de las ciencias sociales, las humanidades y las artes. Entre algunas perspectivas de análisis recurrentes en tiempos recientes se encuentran las formas de financiamiento, las políticas culturales y la relación entre orquestas, repertorio y canon (Thuerauf 2008; Pompe, Tamburri, y Munn 2011; 2013; Beltramino 2014; 2016; 2021; Gotham 2014; Marín 2018; Bols 2020; Yanchenko 2020; Saá, 2022). Uno de los espacios más interesantes de trabajo sobre el material de orquestas es el estudio de la programación de las mismas, que puede ser entendida como una forma de curatoría. Dichas curadurías nos hablan de decisiones políticas y estéticas, pero también prácticas, que pueden definir cambios y permanencias a través del tiempo.

[1] Este artículo fue desarrollado en el marco del proyecto Animupa, Anillo de Música de Arte como Patrimonio (ANIMUPA, Proyecto Anillo ATE220041) de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID). Parte de este trabajo fue presentado por Diego Caris en su tesina: “¿Un canon nacional en Chile?”, presentada a la Licenciatura en Música, mención musicología, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y dirigida por José Manuel Izquierdo König, en el marco del proyecto Anillo Animupa.

[2] Utilizaremos este término en forma intercambiable con otros similares referidos al mismo campo musical, como son música docta, de arte, o académica.

En este trabajo, queremos revisar algunas de estas problemáticas, observando la programación de orquestas en Chile entre los años 2010 y 2024 [3]. Para esto, hemos considerado un grupo acotado de conjuntos profesionales, en este periodo igualmente acotado. Como orquesta profesional hemos considerado agrupaciones que tienen una continuidad en el tiempo, se encuentran establecidas institucional y formalmente, y que emplean músicos profesionales a quienes se les paga un salario que permite vivir de dicho trabajo (Kennedy 2020).

Sin embargo, reconocemos que muchas veces en Chile dicha estabilidad salarial no está garantizada sólo por el sueldo del trabajo de orquesta, y que este cubre solo parcialmente los ingresos de los músicos profesionales contratados. Aún así, consideramos que esta profesionalización de la orquesta, con un sueldo y una jornada definidas laboralmente, son claves para entender el fenómeno, y que las separa de otros tipos de conjuntos: formaciones sólo académicas, estudiantiles, aficionadas, o de participación no remunerada.

La elección de las orquestas se realizó en base a consideraciones de trayectoria y relevancia, y una diferenciación de orquestas condicionadas a cumplir con una cuota de 25% de música chilena en la programación, y aquellos conjuntos no condicionados a esta medida. La distinción entre un financiamiento libre y otro condicionado es útil para comparar el impacto que ha tenido esta medida, así como el comportamiento y presencia de la música orquestal nacional determinada por distintos tipos de financiamiento y políticas públicas. Dentro de nuestra muestra, tres agrupaciones no se encuentran condicionadas explícitamente por dicha cifra, y son de las de mayor trayectoria y relevancia nacional: la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile (OSNCH) y la Orquesta Filarmónica de Santiago (OFS), además de la Orquesta de Cámara de Chile (OCCH) [4]. Entre las agrupaciones condicionadas encontramos aquellas financiadas permanentemente vía Programa de Orquestas Regionales del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio —de las cuales fueron seleccionadas la Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena (OSULS), la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción (OSUC) y la Orquesta de Cámara de Valdivia (OCV)— y mediante fondos concursables del Programa de Apoyo a Orquestas Profesionales, entre las que se seleccionó a la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago de Chile (OCUSCH).

[3] Para el año 2024, algunas obras no estaban definidas en la programación, indicándose solamente si son estrenos u obras de compositores chilenos por definir. Sin embargo, dado que la gran mayoría de las mismas se encuentra identificada, hemos considerado también este año para nuestro análisis. Para algunas temporadas de años anteriores no fue posible encontrar los programas de concierto, como es el caso de la Orquesta de Cámara de Chile (OCCH) entre los años 2010-2012 y la OSULS entre 2010 y 2013.

[4] En el caso de la OCCH, se tiene constancia de estar condicionada a un 20% de música nacional hasta el año 2012, aunque debido al escaso número de programas de aquel periodo que fue posible recopilar, se decidió considerarla como no condicionada.

DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)

El criterio de selección consistió en abarcar orquestas de alta figuración pública, con temporadas estables por varios años, una planta contratada de músicos, que tuvieran presencia tanto en Santiago como a nivel regional, y con distintos mecanismos de financiamiento. Un número menor de orquestas que podrían haber sido relevantes para este estudio, como la de Marga Marga, fueron omitidas por diversas razones, particularmente por acceso a la documentación sobre los programas. Aún así, consideramos que el corpus registrado es representativo de la realidad nacional, con una mayoría de las orquestas con mayor estabilidad financiera e institucional. Las orquestas seleccionadas se presentan a continuación:

Orquestas	Integrantes	25%	Santiago o regiones
Orquesta Sinfónica Nacional de Chile (OSNCH)	90	NO	Santiago
Orquesta Filarmónica de Santiago (OFS)	73	NO	Santiago
Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción (OSUC)	48	SÍ	Región del Bio-Bio
Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena (OSULS)	29	SÍ	Región de Coquimbo
Orquesta Clásica Universidad de Santiago de Chile (OCUSCH)	39	SÍ	Santiago
Orquesta de Cámara de Valdivia (OCV)	11	SÍ	Región de Los Ríos
Orquesta de Cámara de Chile (OCCH)	32	No	Santiago

Tabla 1. Elaboración propia.

El periodo de conciertos a analizar corresponde a las temporadas oficiales efectuadas entre el 2010 y 2024, exceptuando los años 2020 y 2021, puesto que la situación irregular de las orquestas en pandemia merece su propia investigación. Fueron excluidos de este análisis los conciertos educativos, de extensión y otras series de las mismas orquestas, debido a notorias diferencias en los formatos, en comparación con los conciertos de temporada, que bien podrían tener incidencia en las estadísticas aquí recabadas. Los años 2013 y 2017 surgen como hitos relevantes justificados por el inicio de la exigencia del 25% en el Programa de Orquestas Regionales y el Programa de Apoyo a Orquestas Profesionales respectivamente, y las consecuencias de ambas iniciativas en las programaciones de conciertos. Si bien se pudo marcar el fin del periodo a analizar en 2019 por la

crisis que conllevó la pandemia, el gradual retorno a las actividades presenciales y masivas durante el 2022 y hasta el 2024 permiten una mirada más cercana a la fecha de la realización de esta investigación. La recopilación de datos corresponde a la catalogación de las temporadas oficiales de conciertos de las diferentes orquestas seleccionadas, que incluyen un total de 1.057 conciertos con 3.258 inclusiones de obras en programas.

Nuestro principal foco de investigación son aquellos elementos observables a partir de la programación misma de las orquestas. En tal sentido, no hemos recurrido a las entrevistas ni consultas con dichas instituciones, no fueron consideradas metodológicamente, teniendo como principal foco una perspectiva documental. Esta nos ayuda también a leer aquello que no se dice, sobre las decisiones detrás de la programación, en una perspectiva de análisis de datos que no pone el foco en las decisiones que llevan a dicha programación (input), sino en los resultados observables a partir de las obras programadas (output). Algunas de las consideraciones más importantes al respecto son: ¿Qué obras se programan con mayor frecuencia? ¿Qué formas de permanencia y cambio pueden observarse a través del tiempo? ¿Hay diferencias entre orquestas, y qué elementos pueden explicar dichas diferencias? ¿Cómo se compara la programación en Chile con la de otros países para los cuáles existen estudios? ¿Cuál es el rol que cumple la música chilena, así como compositores y compositoras locales, en dichas programaciones? ¿Cuál es la presencia de composiciones actuales en relación al repertorio histórico?

El problema de la programación orquestal

Para nadie es un misterio que existe una marcada preferencia por un número reducido de compositores en las programaciones de conciertos, lo que se traduce en la preservación y permanencia de un determinado canon musical clásico-romántico europeo, un campo que ha generado amplio debate desde la década de 1980 (Kerman 1983; Citron 1993; Weber 1999). Uno de los primeros autores en poner en la palestra el tema del canon musical fue Joseph Kerman (1983), quien plantea una clara línea divisoria entre el canon como una concepción abstracta de jerarquía de obras musicales, y el repertorio como un programa de acción ligado a la interpretación de dichas —u otras— obras. No obstante, otros autores como Omar Corrado y Marcia Citron (en Corrado 2005) advierten que “el uso corriente y la dinámica de las formaciones culturales son considerablemente más ambiguos que esta polaridad” (Corrado, 2005 21). En 1992 Lydia Goehr dio un marco a este debate, definiendo la sala de conciertos como un museo imaginario de obras musicales, idea especialmente relevante para este trabajo (Goehr 1992).

El problema es que teóricamente tampoco hay consenso sobre los criterios que han construido este museo imaginario, canónico, de obras, y cómo dichas obras canónicas se vinculan con el resto de la programación. William Weber (1999), propone cuatro aspectos fundamentales: la técnica o maestría del compositor (la idea de los grandes maestros), el repertorio (asociado, por ejemplo, a las programaciones de conciertos y óperas), el discurso crítico (que brinda empoderamiento y autoridad al repertorio) y la ideología (como dimensión moral que legitima y enfoca el canon hacia fines políticos y sociales).

Por otra parte, el análisis de las programaciones de conciertos nos revela que los mecanismos de financiamiento tienen fuertes repercusiones en la programación de temporadas. Por ejemplo, un financiamiento desde fondos estatales [5] usualmente da mayores libertades a los conjuntos para programar temporadas que exploren un repertorio menos conservador, puesto que dependen en menor medida de la venta de entradas, abonos o suscripciones (Pompe, Tamburri, y Munn 2011; Bols 2020). Estos elementos estructurales (financiamiento, organización, políticas públicas), antes que ser neutros, tienen también, siguiendo a Bols (2020), un directo impacto en las lógicas locales de la construcción de repertorios. Por ejemplo, la promoción de ciertos compositores “nacionales” por las orquestas del Reino Unido no es (ni fue) tan marcada como en Francia, puesto que la tradición musical británica usualmente se ha inclinado por un menos problemático “universalismo” en respuesta a los conflictos nacionalistas internos. En Francia, la política cultural se entiende como una misión nacional basada en excelencia, inclusión y democratización de las artes, lo que se tradujo en esfuerzos del gobierno central en difundir la música nacional de diversos períodos, o al menos tanto como fuera posible (Bols 2020).

Historia y actualidad de la muestra seleccionada

En el caso chileno, y hasta donde sabemos, existe solo un trabajo en el cual se abordan temporadas de orquestas chilenas —desde el 2006 al 2016 de la Orquesta Sinfónica de Chile y la Orquesta Filarmónica de Santiago— desde un enfoque del repertorio general (Salgado 2016). Además, existen trabajos que realizan un recuento histórico de las orquestas (Guarda e Izquierdo, 2012) o que utilizan las programaciones de conciertos para abordar la circulación de determinadas obras orquestales nacionales en un contexto de institucionalización musical o discusiones sobre el canon nacional en un contexto histórico (Merino 2014b; 2014a; 2016a; 2016b; Merino y Garrido, 2018; Guerra 2019).

[5] Para el caso de Estados Unidos, es importante notar que el financiamiento proviene de distintos niveles de gobierno (local, estatal o federal), los cuales tienen distintas repercusiones en la programación. Véase Pompe, Tamburri, y Munn (2011)”.

Es importante indicar que la bibliografía señalada discute la idea de canon nacional sólo desde el lugar de la composición chilena, y no desde otros aspectos. Como veremos, también existe en Chile un “canon nacional” entendido como una versión, o variante, del canon global, determinada por las prácticas y gustos locales por ciertos repertorios, obras y compositores.

Entender el contexto histórico que lleva al desarrollo de orquestas nacionales y regionales es importante para comprender mejor cómo se construyen hoy sus realidades y repertorios, en el siglo XXI. La tradición orquestal en Chile ha pasado por distintos estadios de desarrollo. Recién a inicios del siglo XX surge un mayor interés por el repertorio orquestal, junto a un sinfonismo temprano en el país (Izquierdo 2011). La reforma al Conservatorio Nacional de Música en 1928, impulsada por Domingo Santa Cruz y la Sociedad Bach, sentó las bases para la Asociación de Conciertos Sinfónicos, dirigida por Armando Carvajal, que devino en 1940/41 en el primer conjunto orquestal estable e institucionalizado del país: la Orquesta Sinfónica de Chile (Matte 2022). Le siguieron en 1955 el Teatro Municipal de Santiago con la Orquesta Filarmónica de Chile (actual Filarmónica de Santiago) y posteriormente otras ciudades e instituciones en regiones, como la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción (1958), la Orquesta de Cámara de la Universidad Austral de Chile (1961) y la Orquesta Sinfónica de Antofagasta (1962), entre otras (Guarda e Izquierdo 2012).

La dictadura iniciada en 1973 significó un gran quiebre en la tradición orquestal chilena. El asesinato en 1973 de Jorge Peña Hen conllevó el truncamiento del proyecto sinfónico de La Serena y otras ciudades del norte, lo cual no fue retomado sino hasta 1993 por la Universidad de La Serena (Guarda e Izquierdo 2012). También se implantó un nuevo sistema económico que tendió a debilitar el Estado en pos de la privatización —fuertemente criticado desde el mundo de la cultura [6]— que disminuyó considerablemente el financiamiento a entidades como el Instituto de Extensión Musical (IEM) de la Universidad de Chile, del cual la Orquesta Sinfónica de Chile era dependiente (Merino 2003; Merino y Garrido 2018). Desde el retorno a la democracia en 1990, gobiernos, universidades y otras instituciones buscaron reactivar la cultura musical orquestal. Así, surgieron nuevos conjuntos como la Orquesta de Cámara de Chile (1991) bajo el alero de la Fundación Beethoven y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA); la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil (1992) como iniciativa del Ministerio de Educación (Mineduc); y posteriormente la creación de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles (2001) (Guarda e Izquierdo 2012). Con todo, existen notorias diferencias entre cada orquesta en impacto, visibilidad y formas de financiamiento. En el esfuerzo por fomentar la vida orquestal nacional, se han ideado una serie de mecanismos de financiamiento

[6] Por ejemplo, las numerosas columnas de Fernando Rosas en las que habla de la insuficiencia de los montos de los fondos concursables. (Véase https://www.maestrofernandorosas.cl/pv_escritos.html)

DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)

diferenciados según grupos metropolitanos y regionales. Dichos mecanismos incluyen fondos provenientes del Ministerio de Educación (Mineduc), el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Mincap), instituciones universitarias, corporaciones culturales municipales, fundaciones y la Ley de Donaciones Culturales —la cual regula los aportes desde privados hacia proyectos culturales— entre otros. Si bien todavía se considera que existe una situación precaria —particularmente en elencos regionales (Alarcón 2018)— los diversos mecanismos de financiamiento significan un aporte relevante al funcionamiento de los conjuntos, aunque determinados en gran medida por una abrumadora concursabilidad a fondos.

El fomento a la música sinfónica nacional —la cual también perdió apoyo estatal en el nuevo paradigma económico y cultural desarrollado durante la dictadura— va de la mano con el apoyo a las orquestas. Además de los distintos concursos de composición orquestal, tanto el Programa de Orquestas Regionales como los fondos concursables del Programa de Apoyo a Orquestas Profesionales —iniciados en 2012 y 2017 respectivamente— exigen una cuota mínima de un 25% de música nacional [7] en sus temporadas de conciertos, aunque, como ya se mencionó, la Sinfónica Nacional, la Filarmónica de Santiago y la Orquesta de Cámara de Chile —las dos orquestas de mayor trayectoria y el único elenco completamente dependiente del Mincap— no se encuentran condicionadas por aquel porcentaje mínimo que determina la programación de otras agrupaciones, por financiarse a través de otros mecanismos.

Fuera de una revisión histórica general del panorama de las orquestas en Chile, es importante observar también el detalle de las diferencias entre las orquestas revisadas en el contexto de esta investigación. Primero, la más antigua entre ellas: la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile. Hacia 1940 era evidente la necesidad de contar con una orquesta profesional y cuyos músicos no estuvieran supeditados a otras instituciones, lo que llevó a Domingo Santa Cruz a poner en marcha, junto a un grupo de diputados, el proyecto que se transformó en la Ley 6.696, que creó al interior de la Universidad de Chile el IEM, bajo cuyo alero quedaron ensambles y proyectos creados a partir de 1940, entre ellos la Orquesta Sinfónica de Chile. En 2017 la institución añadió el calificativo “Nacional” a su nombre. Originalmente, para financiar la planta y actividades de la orquesta se estableció que el 2% del Impuesto a Espectáculos Públicos (como el cine) iría en su directo beneficio, y se otorgaron una serie de beneficios tributarios (Matte 2022). Sin embargo, el beneficio del 2%

[7] En el caso de los elencos regionales, los convenios entre el antiguo CNCA y las orquestas indican que la exigencia del 25% comenzó en 2013, un año después del inicio del programa.

fue abolido de facto durante la dictadura. Actualmente, su financiamiento y funcionamiento (como parte del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile, sucesor del IEM) cuenta con un aporte desde el Mineduc definido según la Ley de Presupuestos para el Sector Público —sumado a auspiciadores y alianzas estratégicas— aunque según Eduardo Salgado (2016) el conjunto depende en mayor medida de la venta de entradas, abonos y suscripciones. Hoy en día es la agrupación más numerosa del país, con 90 integrantes.

La ciudad de Concepción, por su parte, contó con algunas iniciativas orquestales desde la primera mitad del siglo XX. Una de ellas fue una orquesta de cámara de alumnos de la Universidad de Concepción, formada por ex integrantes de la Orquesta del Liceo de Hombres. En 1952, aquel conjunto fue apadrinado por la Universidad y se conformó la Orquesta de Cámara Universitaria, la cual adoptó el título y configuración de Orquesta Sinfónica en 1958; la más antigua de regiones que todavía perdura. Hacia 1960 comenzó un proceso de profesionalización del elenco mediante concursos para sus diferentes filas, y desde 1963 adoptó como sede el Teatro de la Universidad de Concepción (Guarda e Izquierdo 2012). Desde el año 2003 se producen temporadas de ópera de las cuales la orquesta es un elemento central y, a nivel nacional, destaca su Plan de Puesta en Valor de la Música Chilena, con montajes orquestales de repertorio de Violeta Parra, Víctor Jara y Los Jaivas, entre otros. En parte, fue esta labor de difusión por la que recibió el Premio a la Música Nacional Presidente de la República en 2004. En temas de financiamiento, desde su inclusión en la Universidad, fue dicha institución la que adoptó el rol de sostenedora, y actualmente, recibe aportes desde el Mincap vía Programa de Orquestas Regionales que financian, entre otras cosas, una planta estable de 48 intérpretes.

La Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena tiene antecedentes que se remontan hasta 1950, cuando Jorge Peña Hen creó la Sociedad Juan Sebastián Bach. Peña además fue responsable en gran parte de la fundación del Conservatorio Regional de La Serena (1956) y de la Orquesta Filarmónica Regional de La Serena. Hacia 1965, la Filarmónica Regional ya contaba con 300 conciertos en La Serena y 128 en otros lugares, con obras de 107 compositores y 128 directores y solistas invitados, que corresponden a “cifras históricas en Chile para una agrupación de provincia” (Guarda e Izquierdo 2012, 145). Sin embargo, razones económicas fueron mermando la planilla de la orquesta que ya en 1963 contaba con una configuración de cámara, y hacia 1966 fue reorganizada. El asesinato de Jorge Peña Hen, por parte de militares tras el Golpe de Estado de 1973, implicó un gran quiebre en la vida musical serenense. El proyecto oficial no fue retomado hasta 1993, año en que se reorganizó como la Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, que actualmente cuenta con 29 integrantes. Desde el 2009, el elenco recibió aportes desde el Fondo de Fomento a la Música Nacional y desde 2016 forma parte de las seis orquestas regionales financiadas permanentemente

DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)

por Glosa de Presupuesto Nacional vía Programa de Orquestas Regionales. La agrupación cuenta con el respaldo de la Red de Amigos Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, que reúne municipalidades de la Región de Coquimbo y empresas (Miranda s.f).

La Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago fue creada en 1982, en plena dictadura militar, y actualmente la integran 39 intérpretes. Su temporada de extensión se concentra principalmente en comunas de la Región Metropolitana, aunque también cuenta con visitas a otras ciudades de la zona central y las Semanas Musicales de Frutillar. Un hecho interesante se dio entre 1997 y 1999, cuando el elenco fue la base del Teatro Municipal de Santiago para sus presentaciones en regiones, con conciertos sinfónicos y escenificaciones operáticas. Desde el 2017, la orquesta se ha adjudicado ininterrumpidamente fondos del Programa de Apoyo a Orquestas Profesionales.

La Orquesta de Cámara de Chile tiene una larga historia previa, de la mano de su primer director e impulsor, Fernando Rosas. Lo que fue, primero, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, pasó a ser la Orquesta del Ministerio de Educación, y desde ahí la Orquesta ProMúsica. En 1991, con el retorno a la democracia y el apoyo de la Agrupación y luego Fundación Beethoven, que Rosas creara junto a Adolfo Flores, la Orquesta de Cámara de Chile comenzó su tradición de extensión y experimentación, incluyendo su temporada de conciertos en Ñuñoa (Izquierdo y Guarda, 2012; Pabst y Donoso, 2014). Actualmente, la Orquesta de Cámara de Chile cuenta con un equipo de más de treinta músicos, siendo la orquesta residente del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

La Orquesta de Cámara de Valdivia hereda, por su parte, una rica tradición local, pero su origen está específicamente en 2010, cuando es apadrinada por la Universidad Austral de Chile. Además del sostén económico universitario, el elenco recibe aportes de auspiciadores privados, el Gobierno Regional de Los Ríos y, desde el 2012, cuenta con aportes desde el Programa de Orquestas Regionales. Hoy en día cuenta con una planta de 11 músicos profesionales de tiempo completo y apoyo de intérpretes invitados según la ocasión.

Como se ha observado, estas orquestas tienen formatos, marcos institucionales y formas de financiamiento muy distintos. Aunque no es objeto de este trabajo el analizar en profundidad las fuentes de ingresos de las orquestas y sus posibles efectos en la programación, sí es necesario abordar dos programas que son clave para la inclusión de obras chilenas en las temporadas de algunos conjuntos y que ya han sido mencionados. Estos son el Programa de Orquestas Regionales y el Programa de Apoyo a Orquestas Profesionales, que buscan financiar parcialmente el funcionamiento de las orquestas y brindar mayor estabilidad económica a la actividad orquestal.

En el caso de los elencos regionales, el programa comenzó en 2012 con cinco conjuntos [8] (Sinfónica Universidad de La Serena, Marga-Marga, Clásica del Maule, Sinfónica de la Universidad de Concepción y Cámara de Valdivia), a los cuales se sumó en 2014 la Filarmónica de Temuco. Un año después del inicio del programa, en 2013, se añadió a los convenios entre el CNCA y las orquestas la exigencia del 25% de música nacional.

En un principio, los fondos eran otorgados desde el CNCA por intermedio del Fondo para el Fomento de la Música Nacional y, desde el 2016, pasaron a ser financiadas directamente desde la Glosa del Presupuesto Nacional. Los convenios entre cada orquesta y el Mincap (sucesor del CNCA) establecen una serie de obligaciones que apuntan hacia la difusión de la música de arte en su respectiva región. Por ejemplo, en el caso de la OSULS, el convenio dicta que la orquesta debe contribuir al “desarrollo integral de la Región de Coquimbo, mediante la implementación de programas de conciertos, de extensión, de formación, entre otros, en diferentes comunas y en distintos establecimientos educacionales de la región” (Mincap 2022, 3) [9]. Lo anterior evidencia un impulso a la descentralización de la actividad orquestal, no solo fuera de Santiago, sino dentro de la propia región, modelo que se replica para los otros conjuntos. Por su parte, el Programa de Apoyo a Orquestas Profesionales consiste en fondos concursables anuales para conjuntos metropolitanos o regionales, con algunos elencos que se adjudican fondos de manera constante, como la Orquesta Clásica USACH y la Orquesta Barroca Nuevo Mundo. No obstante, más allá de las diferencias entre ambas iniciativas, existe una gran similitud entre los mencionados programas.

Repertorios de orquesta(s)

Al revisar en forma comparada el repertorio de las siete orquestas estudiadas para este trabajo, se vuelve evidente la enorme presencia de obras que en Europa tienen un estatus canónico. Por lo mismo, una primera tarea es delinear cómo se comporta este repertorio en Chile, qué elementos generales podemos observar, y también qué diferencias aparecen entre las distintas orquestas.

El primer aspecto analizado —quizás el más amplio y general— tiene que ver con las proporciones en la programación de obras de los distintos periodos según la división empleada en este trabajo.

[8] Estos conjuntos fueron seleccionados en 2011 para ser financiados desde el 2012, con excepción de la Orquesta Marga-Marga que fue seleccionada en 2012 para ser financiada ese mismo año.

[9] La Orquesta Sinfónica de La Universidad de la Serena tiene una sección de Transparencia en su página web, con acceso a este y otros documentos. <https://www.sinfonicalaserena.cl/transparencia>

DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)

Con el fin de disminuir las ambigüedades de una clasificación estilística, se decidió optar por una división cronológica en medios siglos [10]. Fuera de dichos periodos, se consideraron dos “estilos” que no pueden clasificarse como periodos, por una parte el repertorio docto o clásico, y por otra la categoría de “popular/cine”, diseñada en esta investigación para agrupar arreglos orquestales (muchas veces con coro o cantantes populares) de villancicos navideños, canciones populares y música de películas, entre otras, un repertorio que para la gran mayoría de las orquestas funciona en forma “independiente” al repertorio habitual con que trabajan.

Como ya se mencionó, este trabajo se basa en lo que las orquestas definen como sus conciertos de temporada. Muchas de las orquestas chilenas, con la excepción de la Orquesta de Cámara de Chile, hacen una clara distinción en la programación de su temporada oficial, con conciertos de extensión u otro tipo de programaciones. Estos otros conciertos, considerados como no-oficiales, son muchas veces aquellos donde ocurren mayores espacios de innovación en la programación, con arreglos de obras populares, crossovers, diálogos con otras agrupaciones, invitaciones, música de películas, entre otros. Ya que se optó por analizar las temporadas de las orquestas, no se abordaron estos programas alternativos, que eventualmente complementarían este estudio desde el comportamiento fuera de los marcos estéticos tradicionales que definen la programación, asunto que podía abordarse en futuras investigaciones. En parte, porque los propios integrantes de las orquestas pueden considerar dichos repertorios o trabajos como de un menor nivel, o como un ejercicio de programación para solventar gastos. Aunque nuestro trabajo no toma en consideración entrevistas, valga citar en forma complementaria lo señalado por Alberto Dourthé (concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile) en una entrevista el 2016:

Es obvio que este problema económico nos lleva a programar aquello que se vende. De hecho, hay reuniones en las que la administración nos comunica que no hay plata, por ejemplo, para noviembre y diciembre. ¿Qué pensamos? Pues en varias ocasiones para solventar esa situación programamos Carmina Burana, que siempre deja mucha plata, la Novena de Beethoven, música de película, una gran obra que requiera de mucho coro y sea operístico (Salgado 2016).

Finalmente, como último alcance, dado que las obras de música de cine y popular suelen ser más breves que las académicas, se optó por agrupar cada concierto de música popular o de cine de un solo autor como una sola obra, con el fin de evitar desproporciones estadísticas.

[10] De manera ocasional, las agrupaciones han programado obras de los siglos XVI y XVII, aunque debido a su baja incidencia estadística fueron excluidos del análisis por periodos.

El mismo criterio fue aplicado para los conciertos de arias. La proporción de los periodos del repertorio puede ser observada en el Gráfico 1.

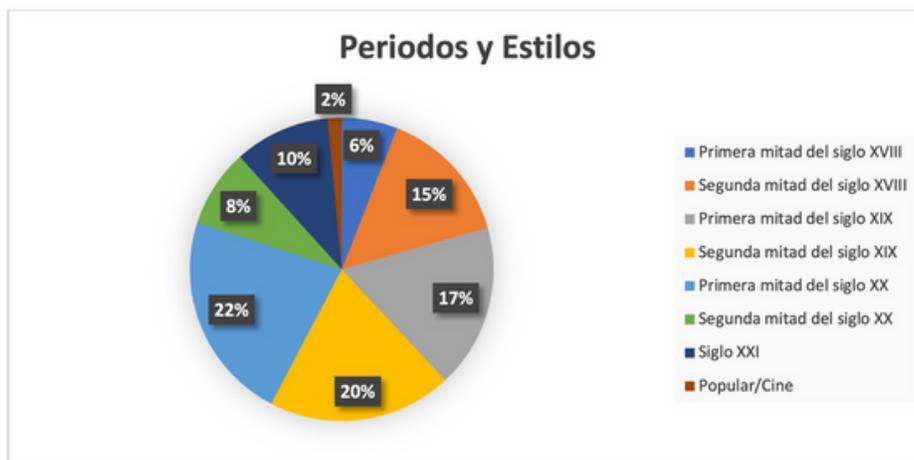


Gráfico 1. Elaboración propia [11].

Recordando que el foco de este artículo son las programaciones entre 2010 y 2024, lo primero que observamos, y que nos parece de interés, es que existe una preferencia por repertorio de la primera mitad del siglo XX, seguida de cerca por la segunda mitad del siglo XIX. El descenso en términos porcentuales entre un periodo y otro podemos entenderlo como gradual, aunque es evidente que los periodos asociados al repertorio contemporáneo (segunda mitad del siglo XX y siglo XXI) son los menos predilectos (excluyendo a la música popular/cine). La tendencia observada en los periodos cambia si consideramos la lista de los 15 compositores más programados (Gráfico 2).



Gráfico 2. Elaboración propia.

[11] Por estilos, se entiende a la categoría Popular/Cine

DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)

Existe una marcada preferencia por W. A. Mozart y L. v. Beethoven, autores cuyo grueso de obras se encuentran en la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX, lo cual no refleja la tendencia mostrada por periodos: esto es, hay ciertos compositores canónicos que tienen una preferencia que sobrepasa al interés estilístico por cierto repertorio de cierto periodo histórico. Sobre lo anterior, es relevante decir que solo Mozart y J. Haydn representan el 79,36% de la segunda mitad del siglo XVIII. Este análisis, además, revela que existen grandes similitudes entre el caso chileno y de otros lugares estudiados por otros autores, entre los que contamos el estudio de Buenos Aires y La Plata (Beltramino 2014), el caso de la Orquesta Sinfónica de Boston (Yanchenko 2020), el panorama estadounidense de Jeffrey Thuerauf (2004) y el estudio internacional de Miguel Ángel Marín (2018). Sin embargo, la ausencia de algunos autores que podrían ser esperados —como M. De Falla, C. Debussy o A. Bruckner— y las particularidades en el orden según frecuencia de interpretación nos hablan del repertorio — canónico, si se quiere— como un corpus dinámico, adaptado a las particularidades y necesidades institucionales y estéticas de cada territorio.

Un índice útil para observar el nivel de concentración de los conciertos en cuanto a compositores es determinar con cuántos autores se logra el 50% de la programación. En este estudio, los 22 compositores más programados corresponden al 50,09% del total. En contraste, los 518 compositores restantes logran en su conjunto un 49,91%. De este último grupo, 297 creadores —más de la mitad de los nombres— fueron programados solo una vez. Para comparar el caso chileno con otros tres escenarios nacionales, en Estados Unidos se logra una cifra cercana al 50% con solo 13 autores, en Reino Unido con 26 y en Francia con 36 (Bols 2020), lo que nos sitúa en un escenario similar al británico, aunque más concentrado.

Obra-compositor	Inclusiones en programas
Sinfonía N°7 - Beethoven	21
Preludio N°1 - Alfonso Leng	19
Sinfonía N°3 - Beethoven	18
Sinfonía N°4 - Mendelssohn	18
Sinfonía N°2 - Beethoven	16
Sinfonía N°8 - Beethoven	16
Sinfonía N°40 - Mozart	16
Sinfonía N°6 - Beethoven	15
Idilio de Sigfrido - Wagner	15
Obertura de Las criaturas de Prometeo - Beethoven	14
Sinfonía N°5 - Beethoven	14
Sinfonía N°5 - Tchaikovsky	13
Sinfonía N°39 - Mozart	13
Sinfonía N°41 - Mozart	13

Tabla 2. Elaboración propia.



Si aumentamos el detalle del presente análisis, como puede observarse en la Tabla 2, notamos que las 14 obras más programadas corresponden principalmente a los catálogos de Beethoven y luego Mozart, aunque podemos decir que de Beethoven se presenta un catálogo más concentrado que aquel de Mozart, sobre todo en las obras programadas en menos de cinco oportunidades. De las “otras” obras no tan frecuentes de Mozart y Beethoven, autores que dominan la programación nacional, cabe decir que incluyen algunas obras de cámara (en formato de cámara o adaptaciones orquestadas), oberturas, obras sinfónico-corales, arias, obras con solistas y, en el caso de Mozart, sinfonías tempranas. Por otra parte, el Preludio N°1 (1905) del chileno Alfonso Leng, una obra de la cuál existen varias versiones, de estilo romántico, muy propio de la transición entre los siglos XIX y XX, ocupa el segundo lugar, y corresponde a la obra más tardía presente en la tabla, aun cuando la primera mitad del siglo XX es el periodo más programado de la muestra. Lo anterior reafirma que, incluso con la primera mitad del siglo XX como periodo predilecto de la programación general, esta sigue dominada por autores que estilísticamente en su mayoría corresponden al clasicismo y romanticismo, mientras que de la primera mitad del siglo XX se presenta una mayor variedad de obras y autores. En tal sentido, puede observarse para esa primera mitad del siglo XX una preferencia estilística por una sonoridad romántica (como la de Leng o Soro, pero también de Richard Strauss o Gustav Mahler).

Un aspecto que comparten todas las orquestas aquí estudiadas es la baja programación de obras creadas por mujeres. En el plano general de la muestra, la inclusión de creadoras en los conciertos representa la ínfima cifra de un 1,7%, frente al otro 0,8% de obras de autoría anónima, tradicionales o no informada [12], y un abrumador 97,5% de obras de hombres. Dentro de este sombrío panorama, las orquestas con un mayor porcentaje de compositoras son la OCCH (3,55%), la OCV (3,33%) y la OSULS (1,67%); las cuatro orquestas restantes no alcanzan el 1%. El 2017 corresponde al año de mayor presencia de compositoras, en buena parte gracias a conmemoraciones del centenario de Violeta Parra en la OCCH y la OCV. En el caso de Valdivia, cuatro de las siete obras corresponden a un proyecto-homenaje a Violeta Parra titulado Identidad de Tierra, que consistió en cuatro encargos a compositoras nacionales [13] presentadas en cuatro conciertos diferentes. Por su parte, la OCCH marca el mayor número de compositoras en una misma temporada (ocho), cinco de las cuales corresponden a obras de Violeta Parra. Esta orquesta es también la única agrupación que ha incluido de manera ininterrumpida desde el 2016 a lo menos una compositora. Los años 2023 y 2024 presentan una ligera alza en la presencia femenina, con 11 obras de compositoras en cada año y concentradas nuevamente en la OCCH (seis en 2023) y la OCV (cinco en 2024).

[12] Dentro de la autoría no informada se encuentran aquellas obras de la temporada 2024 que, al cierre de este artículo, no están definidas.

[13] Valeria Valle, Fernanda Carrasco, Katherine Bachmann y Natalie Santibáñez.



DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)

A partir del marco general, pueden observarse también diferencias importantes entre las orquestas. Tal como defendía la británica Orchestra of the Age of Enlightenment en una reciente campaña, no todas las orquestas son iguales. En este caso, las diferencias están dadas por factores estructurales (financiamiento, espacios, tamaño de cada elenco), lo cual es un factor determinante a la hora de programar cada temporada. Por ello, es de esperar que el repertorio más frecuente de la OSNCH o la OFS tenga pocas similitudes con la OCCH o la OCV, por ejemplo.

En términos de los periodos, las tres orquestas más grandes —OSNCH, OFS y OSUC— mantienen una tendencia similar al panorama general. Esto es, una mayor preferencia por obras de la primera mitad del siglo XX y segunda mitad del XIX que, en los tres casos, supera el 50% de la programación. La OCCH, en cambio, el 50% de sus conciertos está orientado a la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX, con un gran énfasis en la trinidad clásica —Mozart, Beethoven y Haydn— y F. Mendelssohn. Las otras tres orquestas presentan una paleta más balanceada. Un aspecto para destacar es que la OSULS es la única de los siete conjuntos en que el periodo predominante es el siglo XXI, con un 24% de su programación; en contraste, la orquesta que menos programa este periodo es la OFS, con solo un 4%.

Respecto a los compositores más frecuentes, si bien la tendencia general ubica a Mozart como el más programado, la situación cambia al analizar cada orquesta. Pareciera ser que esto depende del número de integrantes y la conformación instrumental de cada agrupación: para las cinco orquestas más numerosas —OSNCH, OFS, OCUSACH, OSUC, OSULS— el primer lugar lo ocupa Beethoven, mientras que la OCCH y la OCV siguen la tendencia general con Mozart a la cabeza. Más allá de quién ocupa el primer lugar, en la mayoría de las orquestas existe un descenso gradual en la frecuencia de interpretación de cada compositor. El caso más extremo de este decrecimiento en la frecuencia ocurre en la OCCH, con Mozart programado en 100 oportunidades —que corresponde al 16,21% de la programación de la orquesta—, Beethoven con 77 y Mendelssohn con 38.

La sinfonía y obertura priman en todas las orquestas en las obras más frecuentes, con excepción de la OCV, dado el número de integrantes. Sin embargo, los títulos y autores varían ligeramente por agrupación. En cuanto a la inclusión de obras sinfónico-corales —que corresponden al 10% de la programación— no es posible determinar con seguridad de qué depende su realización. Probablemente dependa de factores de orden económico, del número de integrantes de la orquesta o de si existe un coro en la institución que las sostiene. En este último aspecto, hace sentido que las agrupaciones con mayor número de obras con coro sean la OSNCH (con el Coro Sinfónico y la Camerata Vocal de la Universidad de Chile), OCUSACH (con el Coro Sinfónico, Coro Madrigalista y Coro Polifónico USACH) y OFS (con el Coro del Teatro Municipal de Santiago). La OCCH, en cambio, se presenta junto a variadas agrupaciones, y la OSUC, OSULS y OCV, pese a contar con coros universitarios, no suelen programar obras con coro con la frecuencia de los otros elencos.

El problema de la música nacional

Como pudo observarse en el debate previo, dentro del marco general del repertorio orquestal, aparecen también en un lugar preponderante algunos compositores chilenos, como son Soro y Leng, respectivamente en los puestos 14 y 22 de los compositores más interpretados por orquestas en Chile. A esto se suma, además, que el Andante de Leng es la segunda obra más interpretada de la muestra, compitiendo en forma directa con una selección de obras de Beethoven. Estos elementos nos remontan a una realidad comentada previamente: mientras algunas políticas nacionales apuntan a potenciar repertorios universales (como en Reino Unido), otras defienden las orquestas como espacio de desarrollo compositivo local (Francia), tendencia que también ha estado presente en Chile al menos desde 1948 [14].

La difusión de la música nacional no solo se vio reforzada desde el nivel institucional con la Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022, sino que, en el ámbito de la música clásica, recibió un impulso con diversos programas ya mencionados. En ambos casos, una de las condiciones para la adjudicación de los fondos, sean concursables o por glosa, es la programación de un 25% de música nacional en sus temporadas oficiales y de extensión, medida que inició en 2013 para los elencos regionales y en 2017 para los fondos concursables. Esta política, además, va acompañada de diversos concursos de composiciones desde el Mincap, algunas orquestas y otras instituciones [15], y juntas pretenden fomentar la creación y circulación de obras orquestales chilenas. Hasta donde sabemos, la incorporación del 25% en los convenios entre cada orquesta y el Mincap parece ser una política cultural excepcional, puesto que en la literatura revisada no se menciona ningún ejemplo similar a nivel internacional, al menos a nivel de programación en vivo (a diferencia de cuotas radiales, por ejemplo). Explorar en los orígenes que gatillaron esta medida escapa a este trabajo, pero sus resultados y posible impacto (o ausencia de este) son observables a partir de nuestro análisis.

Es importante recalcar aquí que la tradición de la composición sinfónica tiene una trayectoria “joven e interrumpida” (Díaz y González 2011, 14) si la comparamos con la europea, y difícil de generalizar debido a la gran diversidad de poéticas musicales. Los autores también observan en el caso de las artes musicales un proceso de auto-canonización que es realizado por una micro-cultura musical que, para el caso nacional, ejemplifican con los Premios Altazor, Pulsar, Presidente de la República o, con el mayor prestigio, el Premio Nacional de Artes Musicales. Estas tensiones son importantes, aunque no permiten explicar del todo qué música chilena se toca, cuál no, y cómo eso se traspasa a las orquestas.

[14] Esto, debido a los Festivales de Música Chilena, iniciativa de la Universidad de Chile liderada por Domingo Santa Cruz, que promovió la composición y estreno de obras nacionales. Véase Merino Montero, Luis. 1980. «Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia». *Revista Musical Chilena* 34 (149-1): p. 80 - 105. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1565>.

[15] Como el Concurso de Composición Musical Luis Advis en la línea Clásica, el Concurso de Composición Orquesta Marga-Marga, el Concurso de Composición del Teatro Municipal de Santiago y el recientemente lanzado Concurso para compositores/as Roberto Mahler de la OCV, para chilenos y extranjeros residentes en el país.



DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)

Luis Merino, quizás el autor que con mayor profundidad ha abordado el tema, refiere a figuras clave de la composición, musicología e institucionalidad musical chilena: Eugenio Pereira Salas, Domingo Santa Cruz, Vicente Salas Viu, Samuel Claro, y a los propios González y Díaz, aunque manifiesta que existen diferencias entre la valoración proveniente de la musicología y la composición. De hecho, Merino otorga tal poder canonizante a figuras como Santa Cruz mediante líneas como “con estos juicios, de una plumada, Santa Cruz Wilson incorporó esta obra de Leng [La muerte de Alsino] en el canon nacional” (Merino 2017, 59). No obstante, así como una plumada puede canonizar, Merino también aborda en sus trabajos la importancia de la circulación de las obras en conciertos y el apoyo institucional, principalmente en el ámbito de la Universidad de Chile (Merino 2014a; Merino y Garrido 2018; Merino 2017).

Del total de obras programadas por las orquestas abordadas, el 16,25 % corresponde a presentaciones de autores chilenos. Al observar el panorama por cada orquesta (Gráfico 3), vemos que existen notorias diferencias [16].

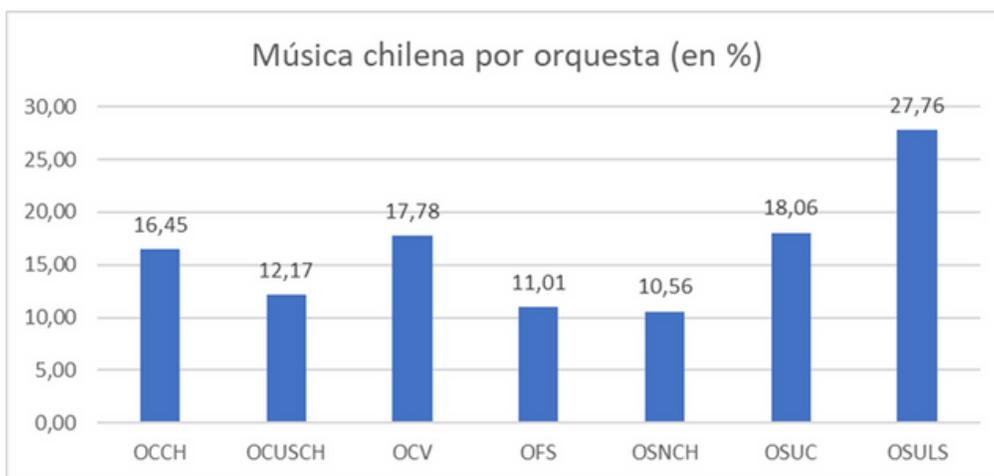


Gráfico 3. Elaboración propia.

Los cuatro elencos con un mayor porcentaje corresponden a los elencos regionales y la OCCH. En contraste, los tres elencos con la menor proporción corresponden a la orquesta más reciente en este estudio en incorporar el 25% de música nacional y a los dos elencos sin ningún condicionamiento. Los periodos y estilos de la música orquestal chilena consideran obras desde la primera mitad del siglo XX, etapa en que inició la composición orquestal de largo aliento en Chile [17].

[16] Es necesario aclarar que en términos brutos, la OCCH es la que más obras chilenas ha programado; pero también es cierto que el número de conciertos por temporada varía según agrupación. Por ello, creemos es más útil utilizar porcentajes como una medida para analizar la proporción según elencos, y no solo la cantidad total.

[17] La única obra anterior al siglo XX es la Romanza sin palabras (1899) de Enrique Soro, programada por la OSULS en 2024.

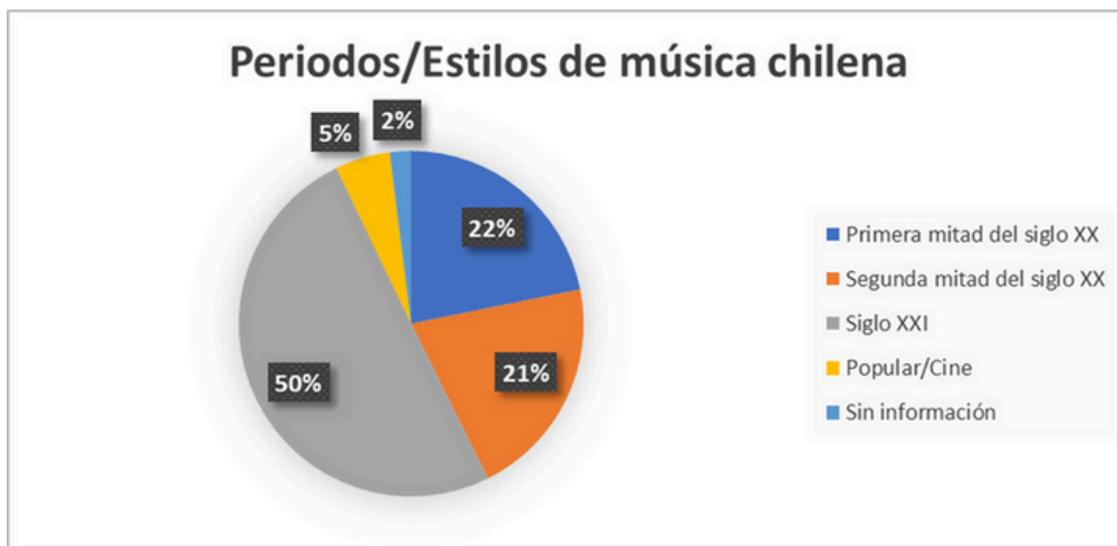


Gráfico 4. Elaboración propia.

Al analizar el Gráfico 4, se aprecia la clara dominación de obras del siglo XXI, aunque es necesario explicitar que, de las 253 programaciones pertenecientes a dicho periodo, el 67,6% (171 obras) corresponden a presentaciones únicas. Las razones de este fenómeno escapan a los alcances de este trabajo, pero demuestra la idea de Merino (2014b) de la música chilena como un corpus de obras que no sedimentan en hitos canónicos. Sin embargo, podría plantearse como hipótesis que los estrenos de obras chilenas cumplen un rol importante en la programación de algunas orquestas, aunque dichas obras luego no entren a un repertorio de obras estables con proyección canónica.

Desde el punto de vista de los compositores, hemos de decir que para poder completar el 50% de la programación de obras chilenas se necesitan solo 20 creadores, por lo que podemos afirmar que el repertorio chileno, en cuanto a compositores, es ligeramente más concentrado que el repertorio general. De los 149 autores programados, 117 lo fueron menos de cinco veces, y 76 de ellos fueron incluidos solo una vez. Si analizamos el grupo de los 17 compositores más interpretados (Gráfico 5), observamos que ocurre un caso similar al repertorio general, en el que Soro actúa como Mozart — compositor más frecuente— y Leng como Beethoven —en segundo lugar, pero con la obra más interpretada.

DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)



Gráfico 5. Elaboración propia.

La tendencia del decrecimiento en frecuencias de interpretación es similar al caso general, con una interesante composición desde el punto de vista de los periodos: tres autores de la primera mitad del siglo XX, siete de la segunda mitad del siglo XX y siete del siglo XXI. La baja diversidad de nombres de la primera mitad del siglo XX nos indica una gran concentración de aquel periodo en solo tres autores, pese al número de compositores activos en la época y a la importancia histórica que se le otorga como periodo fundacional del sinfonismo en Chile. Desde la valoración histórica y musicológica, sorprende la baja cifra de Pedro Humberto Allende —autor clave junto con Soro y Leng en los inicios del sinfonismo en Chile— y la ausencia en este ranking de Domingo Santa Cruz, cuyo nombre parece persistir desde la institucionalidad antes que desde la interpretación de su catálogo de obras.

El gran número de autores del siglo XXI también es sorprendente, y nos da indicios del estado de la composición orquestal en el Chile contemporáneo. Sin embargo, también podría observarse como una tendencia práctica: es muchas veces más fácil encargar una obra nueva a un compositor, que el trabajo de investigación, transcripción y edición necesarios para el rescate de una obra patrimonial del pasado musical chileno, sin considerar las dificultades en el acceso a dicha partitura, como a los derechos de la misma, el precario desarrollo de las ediciones musicales en Chile, la dificultad de localizar partituras en archivos personales e institucionales, entre otras.

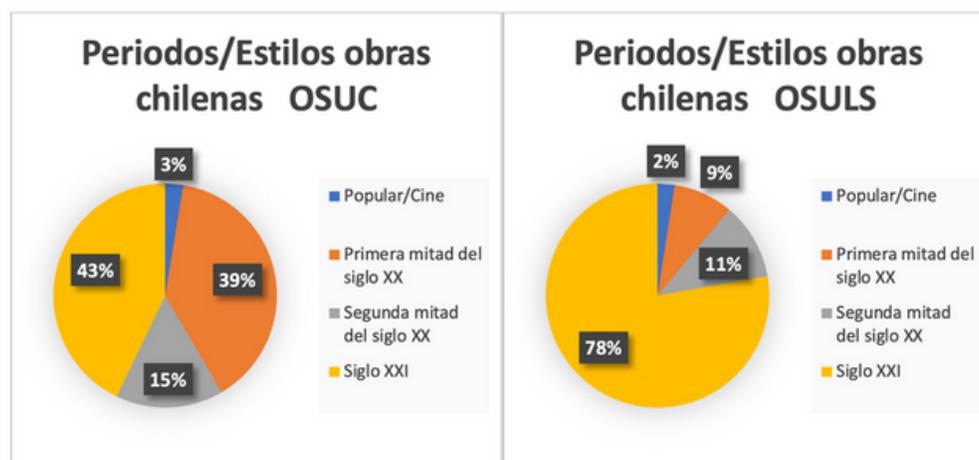
Al aumentar el nivel de detalle hasta las obras (Tabla 3), observamos un gran salto —mayor que en el caso del repertorio general— entre la obra más interpretada y las siguientes. Si consideramos a los dos chilenos más programados, la presencia de Leng gira en torno a su Preludio N°1, mientras que Soro presenta una mayor variedad de su catálogo.

Obra	Autor	Periodo	Nº de programaciones
Preludio nº 1/Andante para cuerdas	Alfonso Leng	Primera mitad del siglo XX	19
Tres aires chilenos	Enrique Soro	Primera mitad del siglo XX	7
Danza fantástica	Enrique Soro	Primera mitad del siglo XX	6
Andante apasionato	Enrique Soro	Primera mitad del siglo XX	5
Suite para pequeña orquesta	Enrique Soro	Primera mitad del siglo XX	5
Tramas Discontinuas	Aliocha Solovera	Siglo XXI	5
Momento andino	Vicente Bianchi	Segunda mitad del siglo XX	5
El gavián	Violeta Parra	Segunda mitad del siglo XX	5
Canción de cuna para Fuegia Basket	Tomás Brantmayer	Siglo XXI	4
Suite Al sur del mundo	Guillermo Rifo	Segunda mitad del siglo XX	4
Signos de otoño	Fernando García	Segunda mitad del siglo XX	4
Chanson Triste	Enrique Soro	Primera mitad del siglo XX	4
Árbol sin hojas	Andrés Maupoint	Segunda mitad del siglo XX	4
Paisaje Urbano	Guillermo Rifo	Siglo XXI	4
Voz de piedra	Miguel Farías	Siglo XXI	4
Concierto para violín	Gustavo Becerra-Schmidt	Segunda mitad del siglo XX	4
Y todavía tiene una pena	René Silva	Siglo XXI	4
Yin-Yín	Jaime Cofré	Siglo XXI	4

Tabla 3. Elaboración propia.

Vemos que existe un empate en términos globales (seis obras de cada periodo), aunque el top 5 se ve dominado por un repertorio más conservador que, en el caso chileno, corresponde a la primera mitad del siglo XX con autores de un lenguaje romántico o postromántico como Soro y Leng.

Si observamos en detalle las distintas orquestas, podemos ver también diferencias entre ellas. En relación con los periodos, la tendencia general es que sea mayor la presencia de obras del siglo XXI, exceptuando a la Filarmónica. Respecto a la inclusión de obras de la primera mitad del siglo XX — que pareciera ser el centro del canon nacional según buena parte de la musicología chilena— los casos más extremos (gráficos 6 y 7) se encuentran en regiones: la OSUC cuenta con la mayor presencia de aquel periodo (39%), contrastando drásticamente con la OSULS y su foco en la música contemporánea, logrando solo un 9% de obras de aquel periodo.



Gráficos 6 y 7. Elaboración propia.

DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)

A nivel de compositores, es común que cada orquesta se vea encabezada por Soro o Leng, a veces dentro de un empate con otros autores: Soro con Gustavo Becerra-Schmidt en la OCUSACH y Violeta Parra en la OCCH; y Leng con Roberto Falabella y Nicolás Ahumada [18] en Valdivia. La única orquesta que se desmarca de dicha línea es La Serena, con Esteban Correa, compositor residente en dicha ciudad, encabezando el listado. Esto último puede ser explicado por la tendencia serenense a preferir un repertorio centrado en el siglo XXI, además de la cercanía del compositor con el elenco. La orquesta que más suele repetir creadores chilenos (es decir, aquellos con más de dos programaciones por orquesta) es la OCCH; en contraste, el elenco con menos compositores chilenos con más de dos interpretaciones es la Filarmónica.

A nivel de obras, las diferencias se tornan notorias. La OCCH y OSUC son las agrupaciones que presentan más obras chilenas programadas más de dos veces. En contraparte, la OSNCH y la OFS son las que menos repiten obras; la Filarmónica solo repitió la Suite Latinoamericana de Luis Advis. El hecho de que las dos orquestas no condicionadas y de mayor trayectoria no suelen repetir obras puede guiarnos hacia dos conjeturas: 1) que exista una intención de presentar la mayor cantidad posible del repertorio nacional; 2) que, efectivamente, la música chilena no sedimente en hitos canónicos. Esto último parece ser una realidad más aplicable en las dos grandes orquestas capitalinas, dado que en regiones sí se recurre a la repetición de obras, particularmente el Preludio N°1 de Leng.

Un indicador que resulta interesante para la idea de los hitos canónicos es la proporción entre estrenos y no-estrenos. Los estrenos absolutos de obras en las siete orquestas son un fenómeno que atañe casi exclusivamente al repertorio chileno. De las 3.258 interpretaciones, 149 corresponden a estrenos absolutos, y 133 de ellas son obras chilenas. Naturalmente, una agrupación con altos índices de estrenos chilenos conllevaría a una mayor presencia de obras del siglo XXI, aspecto que hasta ahora parece no haber sido analizado, en sus proyecciones, por otros autores.

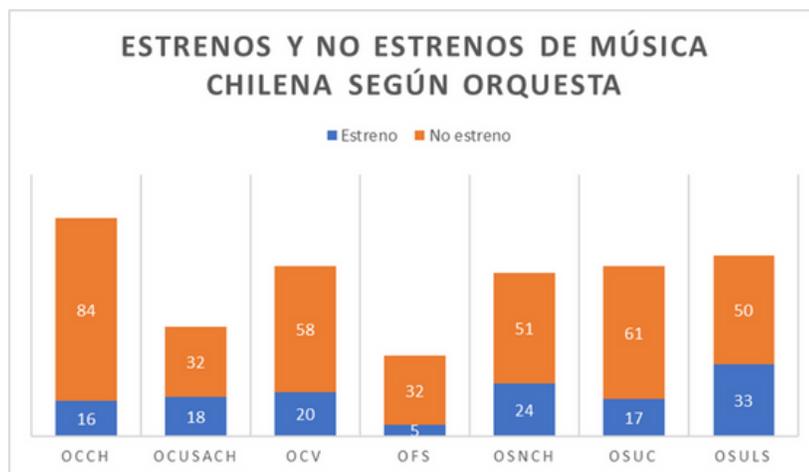


Gráfico 8. Elaboración propia.

[18] Compositor residente de la OCV en 2024, lo que conllevó el encargo y estreno de obras suyas para el elenco.

Al observar el Gráfico 8, notamos que, tanto en proporción como en cifra global, la OSULS es la principal plataforma de estrenos chilenos, y si consideramos que la programación de dicha agrupación aquí analizada inicia en 2014, la cifra se torna todavía más impresionante. Sin embargo, en términos de relevancia y público, probablemente sea la OSNCH la que logre mayor alcance. Aun así, si observamos tendencias de género (programación de compositoras mujeres chilenas), es evidente, al igual que en el repertorio canónico global, que ninguna orquesta lidera en este campo, a menos que consideremos arreglos de obras de Violeta Parra en este campo (como única compositora entre autores más interpretados a nivel nacional). Otro dato relevante es que las tres orquestas regionales presentan un comportamiento relativamente similar, particularmente entre los conjuntos de Valdivia y Concepción, aunque La Serena es claramente la orquesta más diferente en su comportamiento, entre las siete orquestas analizadas.

El problema del 25%

Una de las políticas públicas más comentadas en torno a la programación de música chilena, tanto en radios como orquestas y otros medios, ha sido la incorporación de porcentajes de música, además asociados a formas de financiamiento, determinadas en parte por la Ley de Fomento a la Música Chilena (2004 / 2020). La tensión producida, en el caso de las radios (20%), entre quienes favorecían estas medidas como formas de promoción de la cultura nacional, el apoyo a artistas locales, o la diversificación de la oferta (Sociedad Chilena del Derecho de Autor SCD, o la Asociación Gremial de Industria Musical Independiente IMI), ha chocado con la mirada de quienes entendían estas políticas como atentando a la libertad de elección, de expresión o como favoreciendo cantidad por sobre calidad (Asociación de Radiodifusores de Chile, ARCHI).

En orquestas (25%), fue similar: frente a la promoción del patrimonio, y de compositores locales, estaba la objeción de atentar contra la calidad del repertorio, el interés del público, o incluso de la falta de materiales que hicieran posible interpretar dicho número de obras. Las opiniones de la Asociación Nacional de Compositores (ANC), el Consejo de la Música, así como de diversos directores de orquesta y críticos musicales, fueron también relevantes al debate, aunque su detalle y análisis escapa a este trabajo.

Por lo mismo, vale la pena observar si dicha política ha tenido un impacto real en la programación, y de qué modo. Al analizar el comportamiento del repertorio nacional en el tiempo, dos eventos deben considerarse en forma sincrónica, impactando las estadísticas: la implementación de los programas con el 25% en 2013 y 2017, y la inclusión de la programación de la OSULS en 2014.

DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)

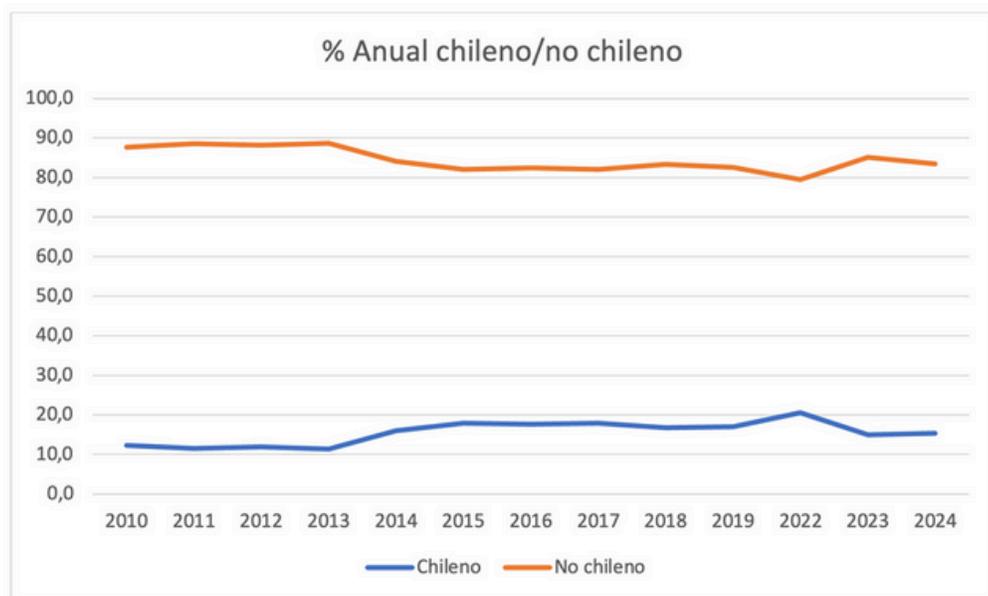


Gráfico 9. Elaboración propia.

El Gráfico 9 muestra que en términos globales —que incluyen a la Filarmónica, Sinfónica Nacional y la Orquesta de Cámara de Chile como orquestas no condicionadas al 25%—, el impacto de los programas implementados el 2013 y 2017 no parece haber sido especialmente significativo. Es posible que el efecto observado en 2014 tenga que ver con esta medida, pero en realidad parece estar más vinculado a un alza porcentual en la Filarmónica y a la inclusión de la programación de la OSULS con sus altas cifras de música chilena que con la normativa del 25%. Ahora bien, es relevante observar que el impacto de los programas cambia al observar el caso en cada orquesta, lo que permite entender mejor este comportamiento.



Gráfico 10. Elaboración propia.



El alto porcentaje en la Filarmónica en 2010 obedece a la celebración del Bicentenario Nacional, que implicó una programación con un carácter más nacional que en años posteriores, pues es evidente que esta orquesta es una de las que menos programa música chilena entre todas las estudiadas. En cuanto al efecto del 25% [19], desde su implementación en elencos regionales en 2013 [20], se aprecia una tendencia promedio al alza; la Orquesta Clásica manifiesta un cambio drástico con la implementación del programa en 2017. Para los años 2023 y 2024, sorprenden las bajas cifras de Valdivia y Concepción, particularmente esta última el año 2023 (0%). Sin embargo, es importante notar que la orquesta sí programó obras nacionales, aunque no fueron identificadas como parte de su serie de conciertos sinfónicos aquí analizada: la Cantata de los Derechos Humanos de Alejandro Guarello y Ortega, y conciertos con Nano Stern [21].

De los elencos no condicionados, la OSNCH presenta un comportamiento irregular que oscila entre el 7% y 17%. Curiosamente, y en contraste con la Filarmónica, su año con menor presencia chilena fue el 2010, año del Bicentenario, aunque es probable que sus conmemoraciones fueran externas a la temporada oficial. En el caso de la Filarmónica, su comportamiento es incluso más irregular, quizás asociado a los cambios de dirección que ha tenido en estos años. Sin embargo, su tendencia a la disminución sólo se ha acentuado: sigue siendo una orquesta donde la presencia de música nacional es particularmente escasa.



Gráfico 11. Elaboración propia.

[19] En este trabajo no se busca comprobar el cumplimiento del 25%, ya que los criterios empleados en la rendición de cuentas ante el CNCA o el Mincap pueden variar a los aquí empleados. Recordamos que en este análisis no se consideraron conciertos educativos, de extensión no oficiales, invitaciones, entre otros.

[20] Al no contar con la programación de La Serena al cierre de esta investigación, no es posible realizar la comparativa temporal para esta orquesta.

[21] Aunque lo hemos señalado previamente, es importante notar aquí que para este estudio se consideraron temporadas oficiales, y no conciertos extraordinarios, donde a veces estas obras y combinaciones suelen tener mayor presencia.

DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)

Si analizamos el Gráfico 11 y consideramos los años 2013 y 2017 como fechas clave dada la implementación de los programas que condicionan al 25%, no detectamos cambios significativos en cuanto a estrenos. El alza producida en 2014 se debe a la inclusión de la programación de La Serena y a estrenos en Concepción y Valdivia, principalmente. Sin embargo, ello no implica que exista una marcada tendencia a estrenar obras en regiones [22]. El año anterior, por ejemplo, tres de los cuatro estrenos fueron de la OSNCH y uno de la OSUC.

El comportamiento de cada orquesta respecto a estrenos varía cada año, pero de todos modos se aprecian algunas tendencias a lo largo del periodo aquí estudiado. Sin embargo, de los elencos condicionados, solo se aprecia un cambio significativo en la OCUSACH y que podría ser atribuido al 25% (Gráfico 12).

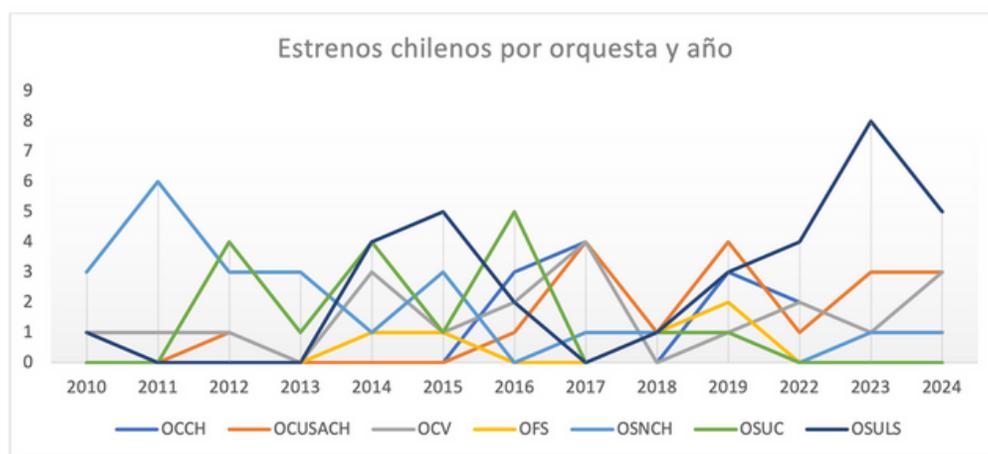


Gráfico 12. Elaboración propia.

Más allá de las variables esperadas de una temporada a otra, llama la atención el declive general observado en la OSNCH, OFS y OSUC. La Sinfónica Nacional vive un claro descenso desde el 2011; la Filarmónica se mantiene en sus bajas cifras, que coinciden con su baja presencia de obras chilenas; quizás la sorpresa proviene desde Concepción, a la baja desde el 2017 y que no cuenta un estreno chileno en su temporada sinfónica desde el 2022.

[22] En la muestra se contaron 63 estrenos en Santiago (incluyendo a la OCCH) y 70 en regiones.

Algunas conclusiones y perspectivas

El análisis del repertorio de las orquestas chilenas demuestra que el canon observado en Chile tiene sus particularidades, y que además no todas las orquestas responden de la misma manera a dicho canon. Por un lado, se mantiene la preferencia (observada globalmente) por un repertorio clásico romántico anclado desde fines del siglo XVIII a inicios de siglo XX, que es, finalmente, el repertorio central de la práctica orquestal. Quizás la sorpresa en este estudio corresponde a que, producto de la división en periodos de medios siglos, la primera mitad del siglo XX es el periodo más programado, por sobre la segunda mitad del siglo XIX (con Brahms y Tchaikovsky), la primera del XIX (con Beethoven y Schubert) o la segunda del XVIII (con Mozart y Haydn). Estos tres últimos periodos corresponden a más de la mitad de la programación analizada, y los autores mencionados y sus obras son de los más frecuentes en todas las orquestas.

Esto nos lleva a preguntarnos por las formas de construcción de un canon a nivel nacional, una versión o variante del canon global, adecuada a ciertos elementos propios. ¿Gusto del público, repertorios disponibles a nivel de archivo de las orquestas, tendencias en la educación local en términos de obras? Lo cierto es que la casi total ausencia de autores relevantes en la programación en otros territorios (como Claude Debussy, Manuel de Falla, o Anton Bruckner) y la preferencia por ciertos autores que han ido en declive en otras regiones (como Tchaikovsky), son elementos importantes a considerar. También la permanencia de Haydn y Mozart en el repertorio de orquestas sinfónicas es destacable, puesto que refleja que varias de las orquestas chilenas son, finalmente, agrupaciones de cámara, lo que aumenta la prevalencia de dicho repertorio antes que las grandes obras románticas que requieren un instrumentario mayor.

Es visible la tendencia a una alta concentración en autores y obras. El canon occidental como repertorio, en este estudio, parece seguir grosso modo las normas internacionales, siguiendo los énfasis estilísticos internacionales, pero presentando menor diversidad de compositores y obras que en otros territorios. Con todo, la consideración de elencos regionales en esta investigación demuestra que el diagnóstico realizado por Salgado (2016) en dos orquestas capitalinas no corresponde necesariamente a una realidad nacional total. Mientras la OSNCH, la OFS y la OSUC revelan tendencias similares en términos de los periodos, la Orquesta Clásica, la OCV y, particularmente la OSULS se desmarcan de aquella tendencia con una programación más balanceada en cuanto a periodos. La OCCH, en cambio, presenta una inclinación por un repertorio entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Las diferencias entre orquestas crecen según se aumenta el detalle del análisis. Particularmente, el nivel de obras, antes que aquel de periodos, revela preferencias notoriamente diferentes, lo que responde principalmente al número de integrantes.

DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)

No todas las orquestas son iguales, y tienen curatorías y formas de programación muchas veces distintas, al menos en los porcentajes marginales en relación a un gran bloque de música canónica occidental. La orquesta de La Serena, la OSULS, es significativamente la orquesta con una programación más distinta al resto del corpus estudiado. Pocas orquestas pueden decir que su fuerte en la programación corresponde a obras del siglo XXI, y en Chile podemos encontrar a una de ellas, más aun destacando que se encuentra fuera de la Región Metropolitana. Su rol como difusora de la música contemporánea en el norte del país es digno de reconocer, y su alto índice de estrenos nacionales nos habla de un interés por fomentar la composición orquestal del país.

Por otra parte, la OCV destaca, junto con la OCCH, como una agrupación que otorga un mayor espacio a compositoras. Sin embargo, es necesario el desarrollo de estudios que cuantifiquen la composición orquestal de compositoras, para así dar mayor contexto a estos indicadores, entendiendo a su vez que existe una correlación entre los encargos de obras y la incursión en determinados géneros, es decir, resultará poco probable que las compositoras nacionales escriban obras orquestales si no existe una posibilidad de estrenarlas. También, por su conformación, la OCV tiene una tendencia a programar autores de muy diversos periodos y con formaciones muchas veces poco tradicionales, siendo en este sentido la orquesta más flexible en el país. La Orquesta Clásica Usach, por su parte, ha tenido algunos objetivos de programación particularmente intrigantes, como la musicalización en vivo de películas como *El húsar de la muerte* y *Viaje a la luna*, en colaboración con Horacio Salinas o Jorge Pepi, respectivamente.

La OSUC, en este estudio, destaca por ser la agrupación que más espacio otorga a las obras chilenas de la primera mitad del siglo XX, componentes medulares del llamado canon nacional. En parte, esto puede ser explicado por la existencia de un archivo de partituras históricas de la propia orquesta, evitando la problemática de rastrear las obras. Sin embargo, a nivel nacional ha destacado por su difusión en formato orquestal de música popular chilena. Su Violeta Parra sinfónico o su Manuel García Sinfónico, por nombrar algunos, son una forma interesante de revitalizar el concierto orquestal y de diversificar el funcionamiento de la institución de la orquesta hoy en día. Su impacto incluso se ha visto reflejado en otros elencos aquí estudiados, como la OCUSCH.

El único elenco completamente dependiente del MINCAP, la OCCH, destaca, además de ser el elenco que más espacio otorga a compositoras, por orientar sus conciertos a repertorios más antiguos que las otras agrupaciones, especialmente en autores del periodo clásico y romántico temprano (Mozart, Haydn, Beethoven y Mendelssohn, entre otros). Su rol, según lo que se refleja en este estudio, parece estar orientado más a la difusión de la música orquestal en general antes que la música nacional. Lo anterior se ve reflejado en que todas las obras chilenas (106) apenas superan a Mozart, su compositor más programado (100); comparar a Enrique Soro o Violeta Parra (ambos con ocho programaciones) con Mozart no tiene sentido.

Sin embargo, su rol difusor de la cultura orquestal se entiende mejor con su organización de conciertos: toda la temporada es de extensión, y no hay separación entre oficial y extensión. Lo anterior los lleva a realizar conciertos que, si bien se concentran en la región Metropolitana —y en menor medida en Valparaíso y O’Higgins, regiones aledañas— incluyen giras por regiones, generalmente más de una vez al año.

La Sinfónica Nacional, de manera intrigante, es la orquesta más cercana a la muestra general, un reflejo del promedio. En este estudio corresponde a la agrupación con el menor porcentaje de obras chilenas (10,56%) y, como vimos, sus estrenos de música nacional vienen en descenso. Su foco, más bien, parece estar actualmente en aprovechar, al igual que la Filarmónica, su gran capacidad instrumental para interpretar obras de gran formato que otras orquestas nacionales no pueden llevar a cabo. La Filarmónica de Santiago, valga decirlo, es la orquesta más conservadora de la muestra.

El repertorio contemporáneo y el nacional reciben escasa atención. Si bien la OSNCH es la que cuenta con una menor proporción de música chilena, la Filarmónica —que también realiza menos conciertos por temporada— es la que menos obras de autoría chilena incluye (37 de 336). Las razones de este fenómeno escapan a este estudio, y pueden variar desde propósitos institucionales hasta motivos económicos: como se ha visto en otros casos de estudio, una mayor dependencia de la venta de abonos y entradas tiene efecto en la programación, y una programación de obras nacionales —usualmente asociadas a lenguajes contemporáneos y vanguardistas— puede tener un impacto en sus ingresos.

En cuanto a la política del 25% de música nacional, pudimos observar que el efecto en la programación general no fue significativo en términos globales. A nivel de orquesta, el impacto en los elencos regionales, si bien generó un leve aumento, las cifras fueron más o menos constantes, pues ya venían realizando porcentajes similares. Tampoco es claro cómo dichos porcentajes se calculan para cumplir con la norma, considerando, por ejemplo, conciertos con múltiples pequeñas obras de un mismo autor. El único caso en que se ve un impacto real fue en la Orquesta Clásica de la USACH, agrupación que hasta antes del 2017 presentaba las cifras más bajas, y que tuvo una radical transformación en su línea curatorial. Ello nos lleva a decir que la efectividad de esta política está determinada por las tendencias previas de la orquesta, aunque en términos generales, la música nacional puede sobrevivir por sí misma, al menos en regiones y en la OCCH. El porcentaje histórico, entre un 10 y 20% real, se ha mantenido.

Quizás más importante, es también observar la distancia entre el prestigio académico y crítico de la tradición orquestal chilena, con la interpretación de dichas obras. Obras como *La voz de las calles*, de Pedro Humberto Allende, *el Gran concierto de Soro*, *La muerte de Alsino* de Leng o *los Preludios Dramáticos* de Santa Cruz, son rara vez interpretadas.

DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)

Las obras chilenas más tocadas son composiciones relativamente simples, breves, fáciles de ensayar e interpretar, como el Preludio N°1 de Alfonso Leng (la segunda obra más interpretada de la muestra), o Enrique Soro con su Danza Fantástica. Esto nos lleva a visibilizar el problema de la ausencia de ediciones y mecanismos para que las orquestas, e intérpretes en general, tengan acceso a la música clásica chilena, que mayormente permanece inédita, en manuscritos que poseen las propias orquestas, y que pueden seguir utilizando (que es el caso, en particular, de la OSNCH y la OSUC), o en archivos personales o institucionales, algunos de difícil acceso. Por ejemplo, la Sinfonía Romántica de Soro recién cuenta con una edición crítica desde el 2022 de la mano de Julian Kuerti, quien cuenta en una entrevista con Radio Beethoven los desafíos que implicó interpretar esa obra en 2015 con la OSUC sin una edición crítica y profesional (de la Sotta 2022). Como esta obra, hay muchas otras de gran relevancia nacional que no cuentan con una edición.

Los desafíos que plantea el investigar, acceder, transcribir y, muchas veces, corregir una partitura casi manuscrita plantean problemáticas que pueden desembocar en preferir tocar obras más recientes que no requieran aquel proceso, o bien, obras más cortas (como los Preludios de Leng o la Danza Fantástica de Soro) que pueden demandar un menor trabajo. En esa línea, el repertorio chileno puede obedecer más al pragmatismo que a la canonicidad de una obra. En este sentido, el caso chileno ratifica la dificultad de separar el canon occidental, las prácticas locales, las necesidades de las orquestas, y el repertorio como entidades separadas.

Lo que vemos es que al mismo tiempo encontramos en Chile una tendencia general a un cierto repertorio canónico, pero también a una gran variedad de prácticas e intereses, determinados por diversas razones, donde la música chilena, pero también los gustos o tradiciones chilenas por ciertos aspectos del canon global de la música clásica, negocian sus espacios en una práctica que, a todas luces, sigue teniendo aún amplios espacios para su análisis y discusión actual. A su vez, estos análisis develan desafíos aún pendientes que podrían devenir en la canonización, o al menos aumento de la frecuencia del repertorio chileno, que implicarían una colaboración de diversos agentes e instituciones, incluida la musicología chilena, para fomentar su circulación.

Referencias

- Alarcón, Rodrigo. "Las luces y sombras de las orquestas regionales". *Diario y Radio Universidad Chile*, 21 de julio de 2018. <https://radio.uchile.cl/2018/07/21/las-luces-y-sombras-de-las-orquestas-regionales/>
- Beltramino, Fabián. 2014. «La música en números. Relevamiento de la programación de conciertos de las ciudades de Buenos Aires y La Plata (2010-2013): Permanencias, dominios y resistencias». *Revista Argentina de Musicología*, n° 15-16 (2015): 339-54.
- . 2016. «Presencia e incidencia de la música del siglo XX en la programación de conciertos generales. Su relación con lo “antiguo”, lo “moderno” y lo “contemporáneo”». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega» XXX* (30): 85-100.
- . 2021. «Canon y música contemporánea: el ciclo ‘Colón Contemporáneo’». *Artes en Filo*, n° 1: 139-47.
- Bols, Ingrid. 2020. *Programming Choices and National Culture: The Repertoires and Canons of French and British Symphony Orchestras (1967-2019)*. Tesis de Doctorado, Glasgow: University of Glasgow. Impreso.
- Corrado, Omar. 2005. «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». *Revista argentina de musicología*, n° 5-6: 18-44.
- Díaz, Rafael, y Juan Pablo González. 2011. *Cantus firmus: mito y narrativa de música chilena de arte del siglo XX*. Santiago, Chile: Amapola Eds. Impreso.
- Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Nueva York: Oxford. Impreso.
- Gotham, Mark. 2014. «First Impressions: On the Programming and Concert Presentation of New Music Today». *Tempo68* (267): 42-50. <https://doi.org/10.1017/S0040298213001320>.
- Guarda, Ernesto, y José Manuel Izquierdo. 2012. *La orquesta en Chile: génesis y evolución*. 2.a ed. Santiago de Chile: Catalonia. Impreso.
- Guerra, Cristián. 2019. «La procesión de Próspero Bisquertt: instituciones y mediaciones en torno a una obra chilena en proceso de canonización y la trayectoria de su compositor». *Resonancias: Revista de investigación musical* 23 (44): 101-25. <https://doi.org/10.7764/res.2019.44.5>.
- Izquierdo, José Manuel. 2011. «Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX». *Resonancias: Revista de investigación musical* 15 (28): 33-47.
- Karmy, Eileen. 2021. *Música y trabajo: organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940*. Primera edición. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones. Impreso.

DIEGO CARIS LAZO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG, DANIELA FUGELLIE VIDELA & IGNACIO RIVERA VOLOSKY
REPERTORIOS Y TENDENCIAS EN LA PROGRAMACIÓN DE SIETE ORQUESTAS PROFESIONALES EN CHILE (2010-2024)

- Kennedy, Jamie Lachlan. 2020. *Learning in Professional Orchestras*. Tesis presentada para el grado de doctor, Universidad de Brisbane, Australia. Impreso.
- Kerman, Joseph. 1983. «A Few Canonic Variations». *Critical Inquiry* 10 (1): 107-25.
- Marín, Miguel Ángel. 2018. «Challenging the Listener: How to Change Trends in Classical Music Programming». *Resonancias: Revista de Investigación Musical* 22 (42): 115-30. <https://doi.org/10.7764/res.2018.42.6>.
- Matte, Diego. 2022. «Del Instituto de Extensión Musical al Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile: una reseña histórica». *Anales de la Universidad de Chile*, n.o 20: 249-73. <https://doi.org/10.5354/0717-8883.2022.70404>.
- Merino, Luis. 2003. «1973 - 2003. Treinta años.» *Revista Musical Chilena*, 199 (2003), 39 - 56.
- . 2006. «Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena». *Revista musical chilena* 60 (205). <https://doi.org/10.4067/S0716-27902006000100002>.
- . 2014a. «La música en Chile entre 1887 y 1928: Compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados.» *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* 2: 32-79.
- . 2014b. «La problemática de la creación musical, la circulación de la obra, la recepción, la crítica y el canon, vistas a partir de la historia de la música docta chilena desde fines del siglo XIX hasta el año 1928». *Boletín música*, n° 36: 3-20.
- . 2016a. «Más allá del nacionalismo: Una aproximación al compositor Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959) desde la recepción de dos de sus obras en Chile y el extranjero: Escenas campesinas chilenas (1914) y Concierto sinfónico para violonchelo y orquesta (1915)». *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* 1: 12-45.
- . 2016b. «Más allá del nacionalismo. Una aproximación al compositor Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959) desde la recepción de dos de sus obras en Chile y el extranjero: La voz de las calles para orquesta (1920) y las Doce tonadas de carácter popular chileno para piano». *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* 2 (diciembre): 12-43.
- . 2017. «El cultivo de la música docta en Chile como una práctica histórico-social. La comunicación, circulación y recepción de tres obras sinfónicas pioneras en dos espacios institucionales: 1918-1923 y 1928-1950». *Resonancias: Revista de investigación musical* 21 (40): 47-70. <https://doi.org/10.7764/res.2017.40.4>.
- Merino, Luis, y Julio Garrido. 2018. «La crisis institucional de la Universidad de Chile y la circulación, preservación, recepción y valoración de la música sinfónica de los compositores chilenos: una propuesta teórico-metodológica». *Resonancias: Revista de investigación musical* 22 (42): 79-114. <https://doi.org/10.7764/res.2018.42.5>.

- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. 2022. *Aprueba Convenio de transferencia de recursos y ejecución de actividades entre el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y la Fundación Orquesta Sinfónica Regional La Serena*. MINCAP. Impreso.
- Miranda, Carolina. s. f. «Historia». *Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena*. Consultado el 14 de septiembre de 2023. <https://www.sinfonicalaserena.cl/historia>.
- Pabst, Hilda y David Donoso. 2014. *Orquesta de Cámara de Chile*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Impreso.
- Pompe, Jeffrey, Lawrence Tamburri, y Johnathan Munn. 2011. «Factors That Influence Programming Decisions of US Symphony Orchestras». *Journal of Cultural Economics* 35 (3): 167-84. <https://doi.org/10.1007/s10824-011-9142-6>.
- . 2013. «Symphony Concert Demand: Does Programming Matter?» *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 43 (4): 215-28. <https://doi.org/10.1080/10632921.2013.818085>.
- Saá, Guido Agustín. 2022. «El “Nuevo Teatro Colón” (2009-2019). El canon musical entre el gestor y el espectador». *Artes en Filo*, n° 2: 25-47.
- Sotta, Romina de la. 2022. "Julian Kuerti estrenará la Sinfonía Romántica de Soro en EEUU". *Entrevista Online*: <https://www.beethovenfm.cl/recomendado/julian-kuerti-estrenara-la-sinfonia-romantica-de-soro-en-estados-unidos/>
- Salgado, Eduardo. 2016. *La programación musical en las orquestas de Santiago de Chile (2006-2016)*. Universidad de Valladolid. Impreso.
- Thuerauf, Jeffrey P. 2008. «A Survey of American Symphony Orchestra Programming for the 2003-04 Season». *MusikeI*: 1-7.
- Weber, William. 1999. «The history of musical canon». *Rethinking Music*, Nick Cook y Mark Everist, 316-55.
- Yanchenko, Anna K. 2020. «Network Analysis of Orchestral Concert Programming». *arXiv*. <http://arxiv.org/abs/2009.07887>.

Recibido: 14 de octubre 2024

Aceptado: 7 de julio de 2025