



Universidad de Valladolid

Grado en Historia y Ciencias de la Música

LA PROGRAMACIÓN MUSICAL EN LAS ORQUESTAS DE SANTIAGO DE CHILE (2006-2016)

Trabajo fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en
Historia y Ciencias de la Música por

EDUARDO R. SALGADO

Realizado bajo la dirección de la prof. Victoria Cavia Naya

julio de 2016

Curso Académico 2015-2016

LA PROGRAMACIÓN MUSICAL EN LAS ORQUESTAS DE SANTIAGO DE CHILE (2006-2016)



Universidad de Valladolid

Grado en Historia y Ciencias de la Música

LA PROGRAMACIÓN MUSICAL EN LAS ORQUESTAS DE SANTIAGO DE CHILE (2006-2016)

Trabajo fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en
Historia y Ciencias de la Música por

EDUARDO R. SALGADO

Realizado bajo la dirección de la prof. Victoria Cavia Naya
Curso Académico 2015-2016

El autor

Vº Bº de la tutora

AGRADECIMIENTOS

Como estudiante de la Universidad de Valladolid el hecho de haber llevado a cabo el grueso de la investigación acerca de los materiales en los que se sustenta el presente Trabajo Fin de Grado supone un reto que por sí mismo merece ser de agradecer. Gracias al Banco Santander por otorgarme la beca que ha financiado mi estancia, gracias a Victoria Cavia por posibilitar con su intervención este intercambio internacional, por acceder a tutorizar buena parte de la investigación desde la distancia, y en general, por facilitar tanto todos los trámites necesarios. Gracias a los maestros del Departamento de Historia y Ciencias de la Música que con entusiasmo me enseñaron las distintas vertientes del mundo musical. Por último, y como broche final a cuatro años de carrera universitaria, gracias a mis padres por apoyarme en mis anhelos.

La programación musical en las orquestas de Santiago de Chile (2006- 2016)

Resumen: El presente trabajo analiza los repertorios que durante una década (2006-2016) fueron interpretados por las dos mayores instituciones de música clásica de Chile: la Orquesta Sinfónica de Chile y el Teatro Municipal de Santiago. Once temporadas registradas donde se podrá constatar la tendencia a minimizar la presencia de autores contemporáneos frente a un puñado de autores de dominio universal que acaparan el protagonismo. Los datos obtenidos se comparan con estudios similares de otros países, con el fin de constatar si efectivamente la tendencia es un fenómeno de índole internacional.

Palabras clave: programación, repertorio, orquesta, categorías musicales.

Lista de Gráficos

Gráfico 1	38
Gráfico 2	39
Gráfico 3	41
Gráfico 4	42
Gráfico 5	43
Gráfico 6	47
Gráfico 7	49
Gráfico 8	50
Gráfico 9	51

Lista de Tablas

Tabla 1	44
Tabla 2	44
Tabla 3	53
Tabla 4	53

Índice General

AGRADECIMIENTOS	7
Índice	13
1. INTRODUCCIÓN	15
2. ¿Qué es la programación musical?	23
3. Modelos de gestión de orquestas sinfónicas.....	26
a. Modelo de gestión de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile	27
Diseño de la programación.....	28
Financiación.....	31
b. Modelo de gestión de la Filarmónica de Santiago	32
4. Análisis de las programaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile y del Teatro Municipal de Santiago (2006-2016)	36
a. Justificación de las categorías musicales utilizadas	37
b. El repertorio de la Orquesta Sinfónica de Chile	39
5. Análisis del repertorio del Teatro Municipal de Santiago	48
6. Comparativa con otros análisis de repertorios	58
7. Conclusiones	62
BIBLIOGRAFÍA.....	65

1.INTRODUCCIÓN¹

"Todos somos hijos de nuestro tiempo" (*Fenomenología del espíritu*, Georg Wilhelm Friedrich Hegel).

Siguiendo la premisa que enuncia esta célebre cita del filósofo alemán, el presente texto tiene como fin aportar una sucinta perspectiva acerca de la actualidad en la programación musical de orquesta acaecido en Santiago de Chile en los últimos diez años precedentes, es decir, en el período 2006-2016. Pese a que el estudio se halla encajado en una categoría geográfica específica, una ciudad, la presente globalización mantenida desde hace varias décadas permite pensar que lo que en Santiago de Chile ocurre no debe distar en gran manera de lo que sucede en otras grandes ciudades del mundo donde buena parte del sector cultural del país está centralizado, y por ende, también las prácticas musicales, o al menos, las mayores instituciones de índole musical.

Si bien, esta hipótesis se escapa del objetivo del presente trabajo, como veremos, otras investigaciones precedentes vienen a ahondar en una tendencia relativamente común presente en las últimas décadas. Incluso hay autores que toman el comienzo del siglo XX como el punto de inflexión en una deriva de la programación musical a nivel internacional que hoy sigue presente².

Esta tendencia ahonda en una separación entre las composiciones de autores vivos, y las programaciones de los espacios dedicados a las representaciones de música académica, en favor de un dominio de piezas enmarcadas en los estilos del romanticismo y en la música de la primera mitad del siglo XX. En definitiva, en un grupo reducido de compositores históricos³.

¹

² Miguel Ángel Marín. "Tendencias y desafíos en la programación musical", *Brocar*, 37 (2013), 98.

³Alex Turrini, Michael O'hare y Francesca Borgonovi, *The Border Conflict between the*

1.1 Tema y objetivos

En vista de que existen elementos suficientes para constatar este distanciamiento estandarizado y mantenido, el presente trabajo pretende cotejar las programaciones de las dos grandes instituciones musicales de la capital chilena, es decir, la Orquesta Sinfónica de Chile y el Teatro Municipal de Santiago, al que pertenece la Orquesta Filarmónica, el Ballet de Santiago, el Coro del Teatro Municipal y la Orquesta de Cámara del Teatro Municipal. De este modo, se busca constatar si efectivamente se prepondera a día de hoy músicas de épocas muy lejanas en el tiempo (Clasicismo o Romanticismo) frente a las creaciones de compositores coetáneos o cercanos al presente.

Tres son los motivos de la selección de estas dos entidades. Uno, porque en ambas existen sendas orquestas sinfónicas con plantilla estable de intérpretes en las cuatro familias básicas (viento madera, viento metal, cuerda y percusión). Dos, ambas orquestas están ligadas a sendos espacios que funcionan como sus sedes o residencias. En el caso de la Orquesta Sinfónica de Chile, su sede es el Teatro de la Universidad de Chile. Mientras, la Filarmónica de Santiago tiene su sede en el Teatro Municipal de Santiago. El tercer requisito considerado es el que la orquesta cuente con una programación anual continuada en el tiempo y distribuida entre la mayoría de los 12 meses.

Estos tres elementos, agrupación sinfónica estable más una sede y una programación periódica solo se cumplen, dentro de la ciudad de Santiago, en los dos casos seleccionados. Esta es la razón por la que el trabajo se centra exclusivamente en sendas agrupaciones.

Present and the Past: Programming Classical Music and Opera (Berkeley, University of California, 7/8/2010), 7.

John S., y James L. Kinght Foundation, *Classical Music Consumer Segmentation Study: How americans relate classic music and their local orchestras* (Southport: Audience Insight, octubre de 2012).

1.2 Marco conceptual: Fuentes y metodología

Las fuentes primarias son los programas de sendas agrupaciones de la última década (2006-2016). La recopilación de dichos programas ha sido posible gracias a la colaboración de ambas administraciones que me facilitaron el acceso a la documentación requerida.

Al cotejo de sendas programaciones se han añadido entrevistas con miembros de ambas orquestas, para conocer de primera mano el proceso del diseño de las temporadas. Estos encuentros permiten conocer, aunque de manera superficial y absolutamente subjetiva, una visión amplia de la gestión de las instituciones, el peso de la opinión de los músicos o sus representantes en la toma de decisiones respecto a la programación. El modelo de entrevista fue el de entrevistas abiertas, en las que el entrevistado podía añadir cuantos temas e informaciones estimara oportuno.

Al basarse el presente trabajo en información reciente, los datos conseguidos permiten, asimismo, contar con una fotografía general de la situación orquestal en Santiago de Chile, y por ende, del modelo de gestión predominante. Conociendo, de este modo, la relación de las agrupaciones musicales con las diversas instituciones públicas y privadas, así como sus modelos económicos.

1.3 Estado de la Cuestión

En cuanto a los documentos que han incidido en el análisis de la programación musical, en España sobresale el informe que la Fundación Autor, perteneciente a la Sociedad General de Autores y Editores, publicado en 2003: *El repertorio de las orquestas sinfónicas en España*. Un detallado informe que repasa minuciosamente a todas las orquestas sinfónicas con programación periódica del país durante las temporadas que van de 1997 a 2002. A modo de ensayo, Miguel Ángel Marín,

reflexiona sobre la tendencia de las programaciones en *Tendencias y desafíos de la programación musical* (2013).

La mayoría de los estudios encontrados tratan esta temática desde la perspectiva de la situación de la música contemporánea en las programaciones. Así, James Heilbrun ya avisa en 1998 con su artículo, "Empirical evidence of a decline in repertory diversity among American opera companies 1991/2 to 1997/8". Un estudio con objetivos parejos al presente que muestra la tendencia hacia la marginación de lo contemporáneo frente a la predominancia de un selecto grupo de autores históricos.

Por la misma línea se presenta el análisis bajo el título *The Border Conflict between the Present and the Past: Programming Classical Music and Opera*, que de manera grupal publicaron en 2010 Alex Turrini, Michael O'hare y Francesca Borgonovi. Otro pequeño texto que apunta en esta senda lo firma Bruno Frey en *The rise and fall of music festivals: Reflections on the Salzburg Festival*, publicado en el año 2000.

El artículo que firman Alex Turrini, Michael O'hare y Francesca Borgonovi me pareció especialmente interesante, ya que trata de dilucidar las causas del distanciamiento existente entre la música exhibida en las programaciones de música de orquesta y cámara y las obras de autores contemporáneos. "The absence of modern composers is complete. If we count only "contemporary" composers, the top five includes none who were alive after 1990"⁴.

Esta afirmación nace al observar los resultados de una tesis doctoral que registró la programación musical de las principales agrupaciones de Alemania, Francia, Reino Unido y Estados Unidos en el período

⁴ Alex Turrini, Michael O'hare y Francesca Borgonovi, *The Border Conflict between the Present and the Past: Programming Classical Music and Opera* (Berkeley, University of California, 7/8/2010), 73.

comprendido entre los años 1992 y 1995⁵. Un estudio que revela la poca presencia de repertorio de compositores contemporáneos frente al dominio de autores del siglo XVIII (Mozart y Haydn), y sobre todo, del XIX (Beethoven, Brahms o Tchaikovsky).

Desde una perspectiva de la mercadotecnia, incidiendo en todas las vicisitudes que provocan uno u otro comportamiento del público con según qué programaciones, así como en las consecuencias que ciertas programaciones repercuten en la respuesta del público, en 2002 John S., y James L. Knight Foundation publicaron: *Classical Music Consumer Segmentation Study: How americans relate classic music and their local orchestras*. Como se observa, los textos que abordan las programaciones musicales son relativamente actuales.

1.4 Justificación del tema

Sobre los motivos que justifican la elección de este tema de trabajo, el principal es el de ayudar a comprender el contexto del sector de la música académica en la actualidad. Desde mi posición personal de estudiante de musicología, aficionado a la música académica y amigo de estudiantes de composición e interpretación, el panorama de la música contemporánea, en el sentido contemporáneo más estricto, es decir, del riguroso presente; se me presentaba desconcertante, en tanto, comprobaba, simplemente conversando con cualquiera, que el grado de conocimiento de compositores y obras de las últimas décadas es cuando menos alarmantemente escaso.

Recientemente, el 05/04/2015, falleció un compositor oriundo de la provincia de Palencia, Claudio Prieto. Probablemente uno de los artistas

⁵ Pierre Korzilius, *Soutien Public et Programmation de Musique Contemporaine en France, Allemagne, au Royaume-Uni et aux Etats-Unis*, PhD diss., (Paris: F: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2001), 20.

palentinos con una mayor trayectoria dentro de su campo de las últimas décadas. Sin embargo, como palentino de nacimiento y residente, no recordaba interpretaciones de sus obras ni en dicha ciudad, ni en la cercana Valladolid, donde reside la Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Y tras una pequeña búsqueda, corroboré que efectivamente, estas fueron escasísimas a lo largo del tiempo tanto en Palencia como en el resto del país.

Esta situación me llevó a preguntarme por las programaciones, por la situación de los compositores, por los públicos, así como, por si la tendencia repercute en otras partes del mundo. Algunos de los estudios anteriormente citados subrayan que la inclinación sigue pautas a escala global, sin embargo, los estudios mencionados solo se centran en orquestas de Europa y Norteamérica. Por eso, me parece interesante analizar si las mismas preferencias se producen en una de las mayores metrópolis de Latinoamérica, en este caso, la capital de Chile, Santiago.

1.5 Estructura del trabajo

En cuanto a la estructura del trabajo, este se divide en dos grandes áreas. La primera trata de acotar y definir el concepto de programación musical y el de programador. Una vez tratados estos temas se abordan los modelos de gestión de ambas instituciones musicales, y las vicisitudes administrativas que de una u otra manera repercuten en el diseño de la programación.

Más adelante se justifica bibliográficamente la elección de las categorías musicales en las que se agrupan las piezas de las programaciones registradas, para luego, tratar el tema principal del trabajo, es decir, los dos análisis de los repertorios de cada institución musical.

Finalmente, se dedica un espacio a la interpretación de los datos obtenidos a modo de conclusión. Los conceptos específicos acerca de

la programación musical y la economía y gestión de la cultura se abordan en el siguiente epígrafe: Capítulo 2. ¿Qué es la programación musical?

2. ¿Qué es la programación musical?

«Pese a la presencia enraizada que tienen los conciertos de música clásica en nuestra cultura y el auge notable de la gestión cultural como disciplina, existe una llamativa ausencia de reflexiones teóricas sobre la programación musical» (Marín, 2013).

Esta sentencia resume la escasa bibliografía dedicada al estudio de las vicisitudes que se requieren para todo el proceso de la programación musical. Si bien es cierto, el interés por analizar cuestiones de gestión cultural se está viendo impulsado. Tal como reza la cita, este interés hacia la Economía de la Cultura, que Ruth Towse define como la «aplicación de la economía a la producción, distribución y consumo de todos los bienes y servicios culturales» en *Alan Peacock and Cultural Economics* (2005); permite creer en que el panorama de la programación musical comience a generar mayores inquietudes. Dentro de esta subcategoría de la Economía, la gestión cultural ocupa un relevante espacio. Es por tanto, natural que comience a despertar mayor interés el estudio y análisis de todo aquello que rodea a la programación musical.

Pero, ¿qué es la programación musical? Al respecto, Marín lo define como: «elección coherente y atractiva de intérpretes y de obras acorde a las posibilidades económicas y al perfil de la institución, así como a los tipos de público destinatarios»⁶.

Esta descripción incluye hasta ocho elementos que de alguna manera acotan el sentido de programación. El primero y más elemental es la elección. Es decir, la programación está conformada por una serie de piezas previamente escogidas. Pregunta aparte, y que se tratará de dilucidar mediante entrevistas con los directores artísticos de las

⁶ Miguel Ángel Marín. "Tendencias y desafíos en la programación musical", *Brocar*, 37 (2013)11.

orquestas, es conocer los motivos, las intenciones que acompañan esa selección de obras.

Como sigue la definición, esa selección debe ser coherente y atractiva. En esta aseveración se entiende que el fin de dicha selección de obras tiene que responder a dos objetivos. Por una parte, tiene que contar con una consistencia común entre las piezas. Esta coherencia puede darse en multitud de formas. Desde el plano meramente musical: estilos, géneros, instrumentaciones... a otros, como pueden ser aspectos históricos y/o geográficos; programáticos, siguiendo una pauta en torno a la idea que el autor quiso transmitir en la composición, etc. Es decir, la coherencia puede darse de multitud de maneras. Pero, esta debe de transmitirse de tal forma que consiga atraer al público. Por esta razón, Miguel Ángel Marín habla de programación "atractiva", entendiendo que el concierto tiene como objetivo cosechar réditos de audiencias.

Otros dos elementos incluidos en la definición responden directamente a la música: "intérpretes" y "obras". Obviamente, toda programación musical, como conjunto de conciertos repartidos en el calendario, requiere de una agrupación instrumental y de unas piezas.

Y todos estos elementos, deben estar dentro de las "posibilidades económicas". Esta limitación es crucial en el diseño de cualquier programación, ya que de ello depende el tipo de agrupación musical, las obras seleccionadas, y por tanto, la coherencia y el atractivo de ambas. Pero asimismo, todo el proceso en el diseño de la programación tiene que ser acorde al perfil de la institución. Por tanto, en la programación no solo se tienen en cuenta criterios musicales y económicos, sino que también inciden elementos en torno a la imagen y proyección que la institución responsable de la programación desea ofrecer al público, en base a criterios como la imagen corporativa, la gestión de comunicación, su exposición en los medios de comunicación...

Por último, Marín añade que la coherencia y el atractivo de la selección debe ser acorde a los «tipos de público». De este modo, Marín asume que el público se conforma de varios perfiles diferenciados entre sí, y que por ende, demandan cosas distintas. Dar cabida a las demandas de esos «tipos de público» supone uno de los principales retos de la dirección artística que diseñe la programación.

Con estos elementos, para Marín hay cinco apartados sobre los que el programador toma decisiones:

- Repertorio
- Intérprete
- Presupuesto
- Mercado
- Público

Cada elemento no es independiente del otro, sino que existe una relación de dependencia entre todos. Por tanto, el proceso de programar música conlleva el conocimiento y valoración de factores interdependientes de diversas áreas de conocimiento.

De las cinco decisiones anteriores, dos se relacionan directamente al plano musical, repertorio e intérprete, aunque su elección puede responder a la suma de factores externos al criterio meramente musical. Mientras tanto, el presupuesto se vincula a cuestiones de gestión y administración económica, y el mercado y el público, está relacionado con conocimientos de mercadotecnia y comunicación.

Se entiende, por tanto, que la programación musical es un proceso interdisciplinar que va más allá del elemento musical para atender requerimientos, fundamentalmente, de índole económica, de gestión y de comunicación.

3. Modelos de gestión de orquestas sinfónicas

Una orquesta, como entidad cultural, requiere de un modelo de gestión. De este, dependerá el funcionamiento de la misma, y en consecuencia, la programación que oferte. Por tanto, detenerse en la gestión de una orquesta no solo no es un tema baladí, sino que supone una cuestión crucial, como apuntarán los miembros de las dos orquestas entrevistados.

En Europa predomina el modelo francés en la gestión cultural. Es decir, es el Estado, la administración pública, el principal agente promotor de las actividades y entidades culturales. El otro modelo, mayoritario en los países de influencia anglosajona, impera el modelo liberal donde dichas actividades y entidades son sufragadas mayoritariamente con dinero privado en forma de mecenazgo o donación⁷.

En España se instauró el modelo centralista francés, aunque a tenor de la crisis económica que vive el país desde 2008, con los consiguientes recortes públicos en los presupuestos dedicados a entidades culturales, son muchas instituciones públicas que se han visto obligadas a recurrir al mecenazgo y/o a buscar otros tipos de financiamiento privados. Véase como ejemplo paradigmático el caso del Teatro Real de Madrid cuya información interna, publicada en su web, anunciaba que los ingresos propios y el patrocinio suponían el 70% de sus presupuestos (Teatro Real, “El Teatro Real alcanza en 2015 su equilibrio financiero con solo un 30% de financiación pública y sin endeudamiento”)⁸.

⁷ Bruno S. Frey, *El apoyo público a las artes*, en *Manual de Economía de la Cultura* Frey, ed. Ruth Towse 71-85. Madrid, Fundación Autor, 2005.

⁸ Teatro Real, edición online (15/12/2014): <http://www.teatroreal.com/es/noticias/detalle/el-teatro-real-alcanza-en-2015->

a. Modelo de gestión de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile

Durante los años que duró la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) el país sufrió una sistemática privatización de los servicios públicos. Un proceso del cual no fue ajena la Universidad de Chile, sino al contrario. Esta institución educativa se fundó en 1842 con la pretensión de llegar a todo el país. Con el gobierno militar las distintas sedes de la universidad diseminadas por las regiones de Chile pasan a ser independientes y la Universidad de Chile queda como una institución académica con presencia únicamente en la capital. Situación que permanece en la actualidad.

Con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile acontece un proceso similar. En 1940 se crea el Instituto de Extensión Musical, entre cuyos objetivos está el de crear un cuerpo de orquesta sinfónica. En 1942 el IEM se incorpora a la Universidad de Chile con la Orquesta Sinfónica ya constituida. En 1945 salen adelante el Coro Universitario y el Ballet Nacional Chileno⁹. Estas tres agrupaciones siguen hoy vigentes.

El financiamiento de la Sinfónica dependía por entonces del IEM, y este se encargaba de aportar a las cuentas de la orquesta el dinero recaudado mediante impuestos a las entradas al cine. Es decir, las cuentas de la Sinfónica dependían de la afluencia de espectadores a los cines¹⁰.

Poco antes de recobrar Chile la democracia, la Universidad de Chile crea el Centro de Extensión Artística y Cultural (CEAC), como

[suequilibrio-financiero-con-solo-un-30-de-financiacion-publica-y-sin](#) (fecha de consulta: 06/06/2016).

⁹ Luis Merino Montero, "70 años de la Orquesta Sinfónica", *Revista Occidente*, Noviembre 2014, N° 413, 28-42.

¹⁰ Ídem.

entidad encargada de la gestión de las agrupaciones culturales pertenecientes a la Universidad de Chile. Sin embargo, y esto es lo más complicado de entender, la Orquesta Sinfónica no recibe fondos de la universidad, sino que se debe financiar independientemente. De tal manera que buena parte del dinero que requiere el funcionamiento de la orquesta se obtiene de la venta de entradas. Esta vicisitud determina la gestión de toda la entidad, ya que, como es lógico, la financiación es una cuestión capital. No hay, por tanto, una normativa o una relación que establezca estabilidad presupuestaria por parte de las administraciones públicas

Esta falta de financiación pública va a determinar toda la actividad de la orquesta, y en última instancia, la programación de la misma. Esta es la conclusión derivada del encuentro con Alberto Dourthé¹¹, concertino de la Sinfónica desde hace 26 años, con quien se trató el proceso en el diseño de la programación de cada temporada.

Diseño de la programación

Según su testimonio, no hay un proceder sistematizado, por lo que el proceso cambia dependiendo de las personas que asuman los puestos de responsabilidad. Y pone como ejemplo la etapa del maestro David del Pino Klinge (1959, Lima), director de la Sinfónica de Chile desde 2001 hasta 2006, en la que el director reunía a los solistas o representantes de comisiones de solistas, para discutir la programación de la temporada. Es decir, existía un cauce de diálogo entre el director y los músicos en el diseño de la temporada.

¹¹ Entrevista realizada a Alberto Dourthé el 22/05/2016 en Santiago de Chile.

Por el contrario, el siguiente director titular, Michal Nesterowicz (Wroclaw, 1974), cuyo cargo se extendió de 2006 a 2011, mantuvo una actitud de exclusividad en la toma de decisiones. Lo cual motivó, como afirma Dourthé, que los intérpretes le recordaran que esta agrupación es la Sinfónica de Chile y que tienen unos objetivos fundacionales de apoyo y difusión de autores nacionales. Comenta Dourthé, que el director de origen polaco no prestaba apenas espacio en las temporadas a autores chilenos.

Un modo de operar semejante al del actual director titular, Leonid Grin (1947, Kiev). «Desde que llegó Grin en 2013 hemos tenido temporadas en las que no hemos tenido ningún tipo de acceso en el diseño de la programación. No teníamos la manera de darle ideas o ayudarlo». Aunque, precisamente ahora sí han conseguido mantener comunicación con el maestro para recomendar música chilena o nuevas creaciones de cara a la temporada de 2017.

Pese a que efectivamente entre sus fines fundacionales destaca este apoyo a la creación nacional, nunca se han establecidos cuotas mínimas de obras o autores nacionales que deban cumplirse en las temporadas. De ahí, que el peso de piezas chilenas oscile o dependa del interés de cada director titular.

Sin embargo, no es responsabilidad del Director titular este comportamiento sino que viene dado por la administración: «El antiguo Director Administrativo del CEAC fue quien nos quitó a los músicos cualquier responsabilidad en la elección de las programaciones y dejó bajo única responsabilidad a los directores de cada agrupación, en este caso de la Sinfónica. Pero ahora, con el cambio de Director Administrativo, Diego Matte Palacios, hemos tenido la apertura y el mismo maestro Lin ya se expresó como encantado de que los músicos participemos en la programación», asegura Dourthé.

Sin embargo, por encima de las jerarquías y de los gustos o preferencias, el elemento más determinante en la elaboración de la programación es el dinero. La precariedad por la falta de fondos públicos (en el siguiente epígrafe se aborda el modelo de financiamiento) provoca que en el diseño de la temporada se tenga más en cuenta aspectos comerciales que artísticos. «Si nosotros programamos, por ejemplo, a Andrés Alcalde, compositor chileno, Eduardo Cáceres, compositor chileno y terminamos con una sinfonía de Rolando Cori, compositor chileno, no viene nadie más allá de sus familias, y no podemos pagar los costes fijos de la orquesta». Esta realidad que relata Alberto Dourthé se explica por la falta de presupuestos públicos que obligan a la agrupación a depender de las ventas de entradas para poder mantener activa la orquesta.

«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...». Esta es la realidad que ilustra el joven concertino.

En el apartado 5, dedicado al análisis del repertorio de la Sinfónica de Chile se observará cómo el repertorio de Música del Siglo XX en la temporada 2015 tenía una alta presencia (45% sobre el total de piezas programadas), y en la temporada siguiente esta presencia desciende a prácticamente la mitad (22%). Por el contrario, las piezas románticas aumentaron del 35 al 65%. La explicación de Dourthé es franca: «la razón de este cambio es porque bajó ostensiblemente el público. Venía en torno a la mitad de la gente que habitualmente compraba entradas, así que hablamos con el maestro[el Director titular Leonid Grin] y le

comunicamos que así no podíamos continuar, así que se diseñó la siguiente programación buscando atraer al público».

Aunque, como se ha dicho, es el punto 5 donde se analizan las temporadas de la Sinfónica, como avance y a tenor de las palabras de Dourthé, en la temporada de 2016 un 12% de la programación corresponde a piezas de Ludwig van Beethoven, entre ellas su *Quinta y Segunda Sinfonías*, así como la *Cuarta Sinfonía* de Johannes Brahms, la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Antonín Dvorak, el *Magnificat* de John Sebastian Bach o *Sherezade* de Rimsky Korsakov. Un compendio de algunas de las obras más icónicas de todos los tiempos.

Financiación

Llegado a este punto, el concertino destaca la Ley N° 6.696 de 1940, por la que se crea el Instituto de Extensión Musical, antigua entidad responsable de la Orquesta Sinfónica. Dicha ley establece que la plantilla de la agrupación debe pagarse con los impuestos recaudados por las entradas al cine. «Pero a partir de la Dictadura la Ley deja de cumplirse, aunque esta, incluso hoy sigue vigente, pero como digo, no se cumple», concreta Dourthé. Y esa situación de incumplimiento es una situación, en palabras del instrumentista, que no va a cambiar, ese método de financiación nunca volverá a funcionar.

Desde que la democracia regresó en Chile, 1990, la Orquesta Sinfónica de Chile se financia directamente de fondos públicos. Unos fondos, como asegura Dourthé, «insuficientes si quiera para pagar la nómina de los cuerpos estables». Esta situación de precariedad no solo se refleja en el problema de pagar sueldos sino que también, como remarca, encuentran muy complicado financiar la renovación de los instrumentos.

b. Modelo de gestión de la Filarmónica de Santiago

La historia de esta agrupación comienza en 1955, llamada entonces como Orquesta Filarmónica de Chile. Sus comienzos fueron sustentados por donaciones privadas hasta que en 1957 la Municipalidad de Santiago subsidia a la orquesta, comenzando así su vinculación con la institución local.

Desde entonces esta agrupación ha estado vinculada a la Municipalidad de Santiago, y por ende, ha estado instalada en el actual Teatro Municipal de Santiago. Pese a ello, al igual que la Orquesta Sinfónica de Chile, esta no figura como parte de la institución pública, si no que opera como entidad privada.

La entidad que funciona como representante es el propio Teatro Municipal, que gestiona la Filarmónica, así como el resto de agrupaciones artísticas: Ballet de Santiago, Coro del Teatro Municipal, Orquesta de Cámara de Teatro Municipal, Coro Crecer Cantando y la Escuela de Ballet.

Por tanto, la Filarmónica es administrada directamente por los gestores del Teatro Municipal, el cual funciona como una fundación con un directorio encabezado por el alcalde de la Municipalidad de Santiago. El resto de asientos del directorio se lo reparten personalidades de la política y cultura chilena designados por el gobierno municipal.

Sin embargo, el gobierno del Teatro, y por ende, de la Filarmónica, reside en el equipo técnico, liderado por el Director general. Puesto en la actualidad ocupado por el francés Frédéric Chambert (1960, Aix-en-Provence). «El Director general es quien

diseña en exclusiva toda la programación del Teatro¹²», afirma Isaac Sanabria, segundo trombón de la Filarmónica desde 2008. En cuanto a la programación exclusiva de la orquesta, sin contar la ópera y el ballet, matiza: “el Director titular de la orquesta sí solo decide la temporada de conciertos de abono, que suelen ser unos 10”.

Por tanto, vemos que los miembros de la orquesta apenas tienen poder de decisión en el diseño de la programación, y que este, recae en solo una persona, sin que haya procedimientos de participación entre los distintos componentes. Hay que tener en cuenta, que la mayoría de las funciones interpretadas por la orquesta son óperas y ballets, siendo, como dice Sanabria, en torno a 10 los conciertos sinfónicos programados en cada temporada.

El resto de interpretaciones son recitales y conciertos de agrupaciones invitadas, cuya gestión también dependen del Director general.

En cuanto al modelo económico. Como se ha dicho, el Teatro depende en gran parte de fondos de la Municipalidad de Santiago, pero como en el caso de la Sinfónica, estos fondos no son mayoritarios, por lo que hay una serie de auspiciadores, tanto públicos como privados, que completan los presupuestos, más, obviamente, los resultados económicos de la venta de entradas. Los porcentajes que corresponden a cada entidad la financiación del Teatro no han podido ser obtenidos ya que el contacto con la Dirección del Teatro no fue posible.

¹² Entrevista realizada a Isaac Sanabria el 16/06/2016 en Santiago de Chile.

4. Análisis de las programaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile y del Teatro Municipal de Santiago (2006-2016)

Una vez vistas las singularidades de la programación musical, así como del oficio del programador, ahora podemos comenzar con el análisis de las programaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile y del Teatro Municipal de Santiago durante la última década, es decir, en el intervalo que va de 2006 a 2016.

El procedimiento consistió en un registro manual de las programaciones. En el caso de la Orquesta Sinfónica, al no contar con esta información en su portal web, tuvieron que hacerme llegar vía correos los ficheros en formato pdf de cada una de las diez programaciones. En el caso del Teatro Municipal, este sí tiene alojado en su web la totalidad de sus programaciones históricas, por lo que la consulta en este caso fue directamente con la fuente de su portal web.

Al tomar el registro se han obtenido una serie de datos en base a diversos criterios. Como el estudio se basa en programaciones musicales, cada pieza registrada se ha colocado en cinco categorías musicales, cuya justificación se explica a continuación. Con esta información se busca vislumbrar cuáles son los estilos musicales predominantes de acuerdo con las categorías estéticas estandarizadas por las historias de la música occidental.

Relacionado con el tipo de repertorio, también se ha puesto atención en los autores programados. Con ello se intenta ver si existe un grupo o no de compositores que de forma ininterrumpida son interpretados a lo largo de la década, así como qué porcentaje sobre el total suman estos autores más reiterados.

Asimismo, y para constatar la relevancia de los compositores nacionales en la programación de estas dos agrupaciones y sus espacios, se ha seleccionado a todos los compositores chilenos programados. De igual manera, se ha creado otro ítem para los autores chilenos vivos, y otro para los compositores vivos independientemente de su nacionalidad. De tal manera, que podemos describir el peso que se dedica en las programaciones a los autores de la actualidad, y así, obtener una somera imagen del estado de la música contemporánea en los teatros.

a. Justificación de las categorías musicales utilizadas

Dentro de la musicología, el uso de taxonómico de categorías musicales para aglutinar tipos de repertorios ha sufrido reiteradas actualizaciones demandadas por las tendencias musicológicas del momento. Así, el uso de categorías que aglutinen un tipo de repertorio ha sido motivo de discusión constante.

El presente trabajo no pretende ahondar en esta materia, ya que su discusión desborda las pretensiones de la investigación. No obstante, puesto que se analiza el repertorio de programaciones musicales, resulta imprescindible una justificación de las cinco categorías musicales empleadas en el registro de cada pieza programada:

- Música Antigua
- Clasicismo
- Romanticismo
- Música del Siglo XX
- Música del Siglo XXI

Como el fin de este trabajo es el del análisis de repertorio de orquesta, desde el principio se tuvo en cuenta que un excesivo celo con las categorías musicales restaría concreción a los resultados globales. Es decir, un uso numeroso de categorías podría diluir la obtención de

resultados globales. De ahí que se haya decidido usar categorías genéricas que engloban géneros elementales de la historia de la música occidental.

Si partimos por orden cronológico, la primera categoría corresponde a la Música Antigua. Esta categoría, cuya función responde tanto a una diferenciación temporal como a cuestiones de forma musical, en tanto en cuanto se diferencia de toda la música que le sigue, acoge toda la música europea anterior a los autores de lo que será el Clasicismo, a mediados del siglo XVIII¹³.

En esta categoría se incluye la Música Medieval, la música del Renacimiento, así como el Barroco. Una forma de englobar distintas músicas históricas consensuada por reputados musicólogos. Así podemos encontrar este concepto de Música Antigua usado por Richard Taruskin en el primer tomo de su reconocida colección *Oxford History of Western Music*¹⁴.

La siguiente categoría usada responde al Clasicismo, un término plagado de connotaciones tanto musicales como extramusicales, que dificultan la concreción de aquello que engloba. En la bibliografía de la Historia de la Música, el término Clasicismo viene enlazado a la Viena del siglo XVIII, de tal manera, que en muchas ocasiones se utiliza el término clasicismo vienés¹⁵. Esta acepción determina un período cronológico y unos autores y estilos concretos, situándose el intervalo de años entre la segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto del siglo XIX, con dos

¹³ Michael Randel (ed.). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macnillan, 1991.

¹⁴ Richard Taruskin, *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century: The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press Paperback, 2009.

¹⁵ Michael Randel (ed.). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macnillan, 1991.

autores principales, Haydn y Mozart¹⁶, además de incluir la primera etapa de Beethoven¹⁷.

A esta categoría le sigue el Romanticismo, la tendencia musical predominante durante todo el siglo XIX. ¹⁸ Si bien estas tres categorías responden a criterios tanto musicales como cronológicos, para las dos categorías restantes exclusivamente se ha tenido en cuenta su época, es decir, la selección de obras incluidas en las categorías Siglo XX y Siglo XXI, únicamente hace referencia a obras compuestas en sendas centurias. Se ha optado por esta vía por dos razones. Una son varios los manuales y ensayos que así se refieren globalmente a la música de ambos siglos¹⁹²⁰. Dos, al usar estos términos asépticos, que obvian las tendencias artísticas, tales como el Impresionismo, Neoclasicismo, Dodecafonismo o el Minimalismo, el foco de los resultados obtenidos se detiene en la cronología de las obras programadas, y no tanto, en los géneros y estilos. Esta pérdida de información se justifica en el temor de que un elevado uso de categorías diluya un resultado concluyente, o al menos, que permita ofrecer una fotografía amplia del análisis de toda una década de conciertos sinfónicos y ópera en Santiago de Chile.

b. El repertorio de la Orquesta Sinfónica de Chile

Como ya se ha escrito, la Orquesta Sinfónica de Chile tiene entre sus objetivos fundacionales el de fomentar y difundir las obras de autores

¹⁶ Philip G. Downs, *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid: Akal, 1998 (trad. de *Classical music : the Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Norton, 1992).

¹⁷ Giorgio Pestelli, *La época de Mozart y Beethoven, Historia de la música*, 7. Madrid: Turner, 1986.

¹⁸ León Plantinga, *La música romántica*. Madrid: Akal, 1992.

¹⁹ Robert P. Morgan, *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994.

Jean-Jacques Nattiez[dir.], *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI siècle. 1.- Musiques du XXI siècle*. Paris: Actes Sud – Cité de la Musique.

chilenos, para así apoyar la creación musical nacional, así como el interés por la misma por parte del pueblo chileno.

Debido a esta premisa, resulta interesante observar si efectivamente ese objetivo se sigue manteniendo en las programaciones 70 años después de su fundación. Para ello, vamos a comenzar con los números de la primera década de la programación de la orquesta que ofrece el artículo antes citado de Luis Merino, con motivo de los 70 años de la agrupación²¹.

En esa primera década, dada la ausencia de una agrupación orquestal asentada en el país, la mayoría de las piezas interpretadas fueron obras que nunca antes se habían tocado en Chile. Entre 1941 y 1951 se interpretó un total de 566 piezas, de las que 307 no se habían interpretado antes en Chile.

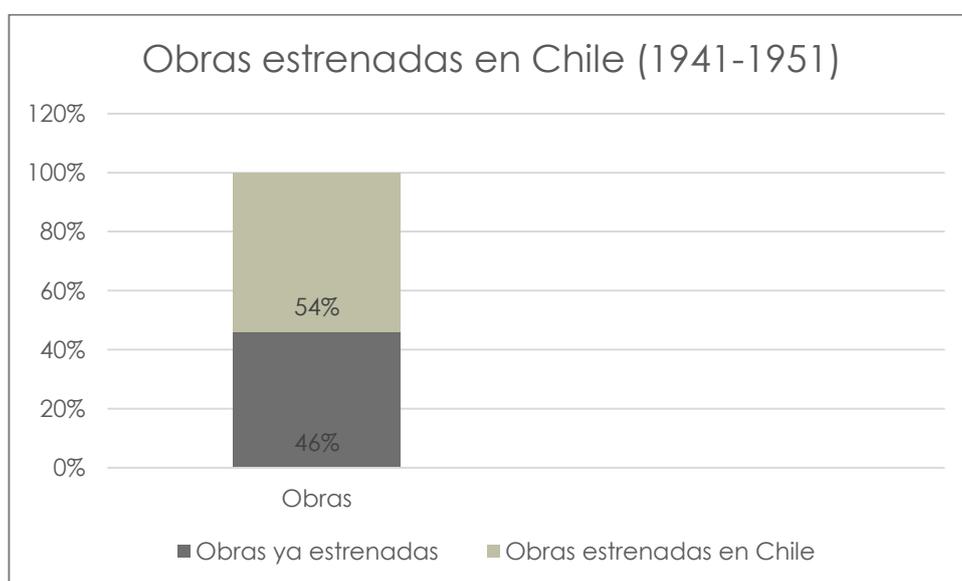


Gráfico 1. Datos obtenidos del artículo de Luis Merino.

²¹ Luis Merino Montero, "70 años de la Orquesta Sinfónica", *Revista Occidente*, Noviembre 2014, N° 413, 28-42.

Pese a que, efectivamente, la ausencia de una tradición sinfónica en el país propiciara que buena parte de las piezas no se interpretaron con anterioridad, no hay que minusvalorar la apuesta por repertorio novedoso.

De ese total de obras interpretadas en la década, 100 obras fueron estrenos compuestos por chilenos. Es decir, un 17% de las obras de la década fueron estrenos de obras chilenas. Un porcentaje que como veremos es muy alto, respecto a las prácticas actuales. Este dato revela que el fin de impulsar a los creadores chilenos se tomó desde el principio como uno de los fundamentos de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Las tres categorías antes mencionadas (obras de autores chilenos, obras de autores chilenos vivos y obras de autores vivos independientemente de su nacionalidad) tienen los siguientes resultados al cabo de la última década:

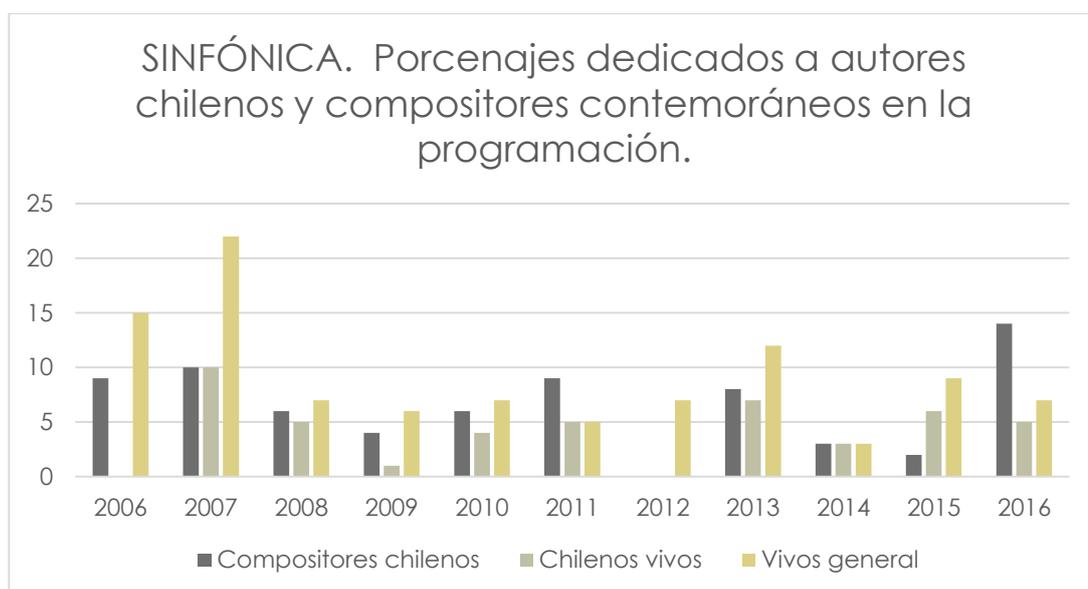


Gráfico 2. Fuente: Temporadas de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Se observa cómo ese 17% de composiciones de autores chilenos está bastante lejos de repetirse en la pasada década. De hecho, es en 2016 el año en el que más se aproxima con un 14% de la programación

dedicada a compositores nacionales. En el resto no se supera la barrera del 10%, con años como 2012 donde no se programó a ningún autor chileno, y otros, como 2014 o 2015 donde apenas se alcanzan exiguos porcentajes del 3% y 2%, respectivamente.

Las cifras son aún más pobres si nos detenemos en compositores chilenos vivos en el momento de ser programados. Un dato muy a tener en cuenta si queremos observar el interés por la creación de instituciones como esta orquesta. Solo en la temporada de 2007 se alcanza la cifra del 10%. También destacan 2006 y 2012 como temporadas en las que no se programa ninguna obra de autor chileno vivo. Por lo general, las obras de autores nacionales vivos representan un porcentaje muy escaso. Le corresponde una media del 4,6% de las programaciones de las 11 temporadas.

En el caso de las obras chilenas contemporáneas, como en el repertorio contemporánea en general hay que tener en cuenta que los cánones establecidos en el clasicismo y el romanticismo, donde las obras seguían patrones de formato y tamaño de las piezas, en muchas ocasiones no se cumplen. Así, podemos encontrar piezas de música contemporánea de muy corta duración en comparación con cualquier sinfonía o concierto de los estilos precedentes. De ahí que podamos encontrar programaciones de música contemporánea con un número bastante más elevado de piezas que cuando el repertorio se centra en el clasicismo o romanticismo. Por tanto, los porcentajes de piezas contemporáneas respecto a las de épocas pretéritas, en ocasiones pueden ser menos representativos.

Estilos musicales y autores más programados

La otra parte de la investigación se centra propiamente en el tipo de repertorio programado y en sus autores. Como ya se ha expuesto, se seleccionaron cinco categorías musicales (música antigua, clasicismo, romanticismo, música del siglo XX y música del siglo XXI).

Veamos, entonces, qué peso ha tenido cada categoría en las últimas 11 temporadas de la orquesta:

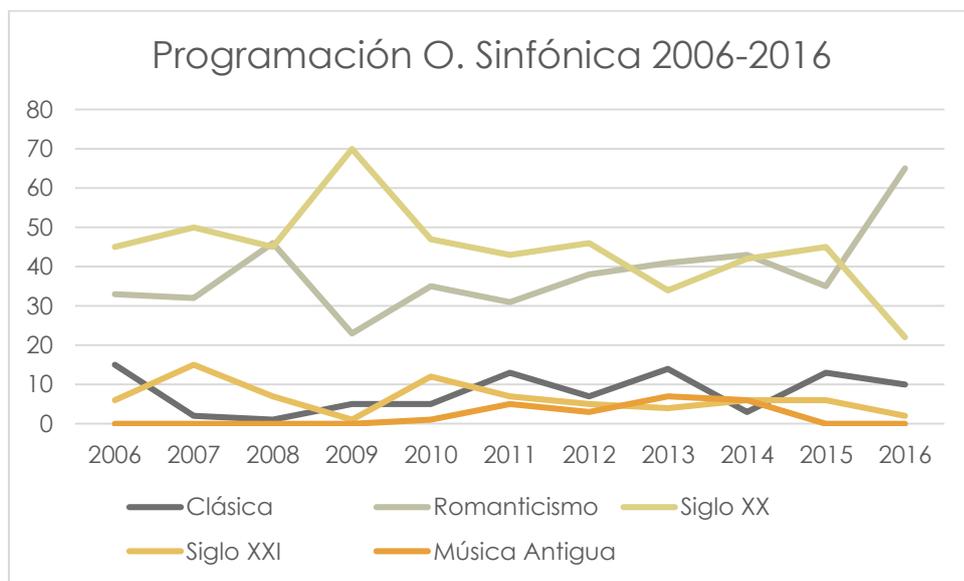


Gráfico 3. Fuente: Temporadas de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Este gráfico es bastante ilustrativo del peso que cada categoría alcanza a lo largo de la década. Sobresalen dos categorías a mucha distancia del resto: Siglo XXI y Romantismo. La programación de músicas insertas en estas dos categorías suman la inmensa mayoría de toda las programaciones. De hecho, en ninguna temporada desciende del 70% la suma de la música del Romantismo con la del Siglo XX. Llegando a porcentajes del 91%, 93% en las temporadas del 2008 y 2009.

También se desprende en el gráfico que las dos grandes categorías son dependientes. Es decir, cuando una aumenta su exposición en la temporada la otra desciende. Esta relación de dependencia parece aventurar que en la programación se compensa la presencia o ausencia

del Romanticismo con más Música del Siglo XX, o viceversa. Como si la alternativa hacia las otras categorías no se contemplara.

En cuanto a las diferencias entre piezas románticas y del Siglo XX, se observa que en la mayoría de las temporadas hay mayor número de obras del siglo pasado. Sumando las piezas totales de las 11 temporadas de sendas categorías, el resultado muestra que el Romanticismo y la Música del Siglo XX comprenden el 82% de las 1092 piezas programadas durante las 11 temporadas. Siendo la Música del Siglo XX, con un 45%, la categoría más repetida después del Romanticismo con el 39%. Unas cifras que dejan al Clasicismo con un 8%, a la Música del Siglo XXI con un 6%, y por último, un testimonial 2% dedicado a Música Antigua.

Si además, agregamos a la Música del Siglo XX, la del XXI, bajo la etiqueta de Música Contemporánea, tendríamos como resultado el 51% de toda la programación.

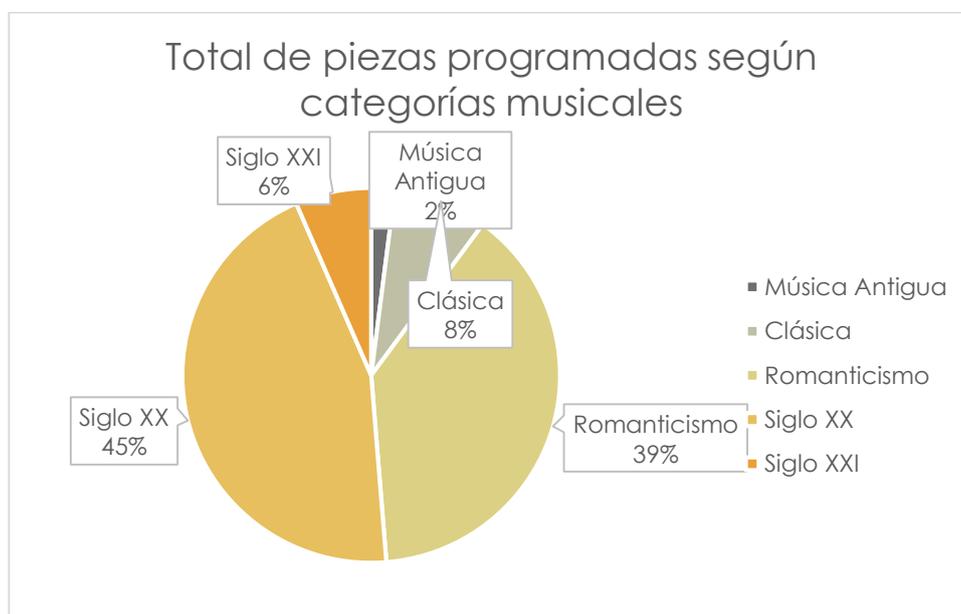


Gráfico 4. Fuente: Programaciones de la Orquesta Sinfónica.

Vista la concentración del repertorio en dos categorías vamos ahora a ver si se perpetúa esta tendencia en los autores programados.

Para ello, se han seleccionado a los 10 autores más repetidos en las 11 temporadas.

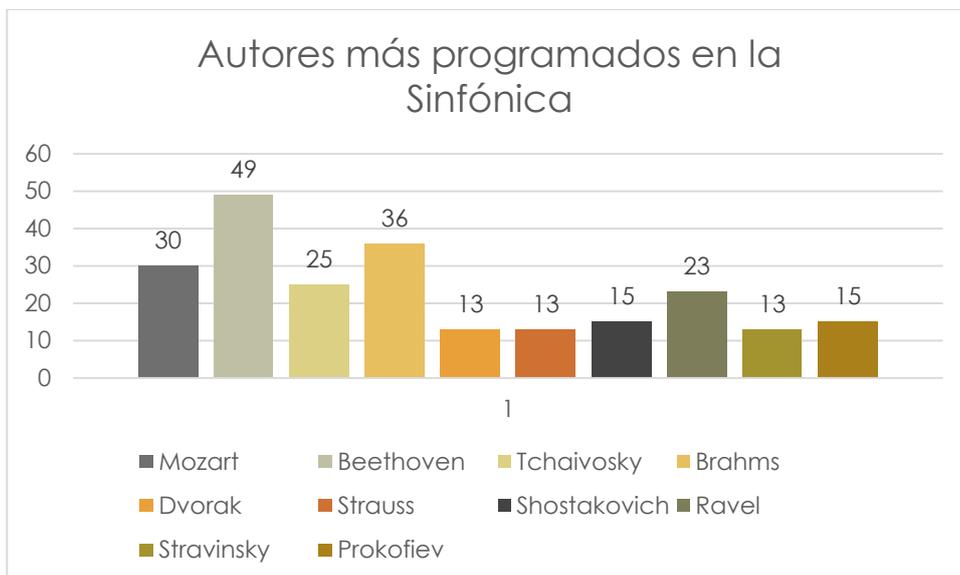


Gráfico 5. Fuente: Programaciones de la Orquesta Sinfónica.

Estos 10 compositores han sido programados en 235 ocasiones, o lo que es lo mismo, suponen el 21,4% del total de las temporadas analizadas. Vemos, por tanto, el peso que 10 autores representan en la programación de toda una década de una gran orquesta. Algo más de una cuarta parte de las piezas interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Chile entre 2006 y 2016 pertenece a uno de estos 10 nombres.

Todos ellos son parte de los principales autores de la historia de la música. Una serie de autores universales donde el más joven de ellos es Dmitri Shostakóvich (1906-1975). Es decir, el autor más joven de los más programados falleció 31 años antes del inicio de la década analizada, y buena parte de su obra interpretada tiene más de 50 años desde su composición.

Si dividimos a los autores por categorías, aunque su segregación no funcione taxativamente puesto que hay autores cuya producción aborda diversos estilos y épocas; podemos obtener la siguiente tabla.

Autor Romanticismo	Nº de piezas	% sobre el total
Beethoven	49	4.8
Brahms	36	3.2
Dvorak	13	1.1
Strauss	13	1.1
Tchaikovsky	25	2.2
TOTAL	136	12.4

Tabla 1. Fuente: Programaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Autor Siglo XX	Nº de piezas	% sobre el total
Shostakovich	15	1.4
Stravinsky	13	1.1
Prokofiev	13	1.3
Ravel	23	2.2
TOTAL	64	6

Tabla 2. Fuente: Programaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Se observa que el peso de los compositores románticos es muy relevante. Tan solo 5 autores llegan a significar el 12,4% de todas las programaciones. Y si unimos estos resultados al de los 4 autores del siglo XX de la Tabla 2, obtenemos un porcentaje del 18.4%. Por otra parte, llama la atención que de los 4 compositores más interpretados del siglo XX, 3 son de origen ruso. Puede ser mera casualidad o el hecho de que el director titular de la Orquesta Sinfónica desde 2013 sea el también ruso Leonid Grin.

Como se observa, Ludwig van Beethoven acapara en solitario el primer puesto con 49 piezas programadas y un 4,4%, seguido por Brahms y Mozart. Beethoven y Mozart, probablemente los dos compositores con mayor exposición mundial, el primero máximo representante del Romanticismo, y el segundo, del Clasicismo, suponen, ellos solos, el 7% de toda la programación. Y como veremos, Brahms y sus sinfonías son

también reiteradamente programadas en el Teatro Municipal de Santiago.

5. Análisis del repertorio del Teatro Municipal de Santiago

Para analizar el repertorio de esta orquesta lo primero que hay que entender es que es una agrupación sinfónica vinculada a un teatro cuyo máximo exponente es la producción operística. Es decir, la principal función de la orquesta no es la interpretación de conciertos sinfónicos, como en el caso de la Orquesta Sinfónica, sino la de ejecutar las músicas de las óperas.

Sin embargo, como ya se ha explicado en el apartado dedicado a la gestión de la Filarmónica, esta agrupación cuenta con un abono de conciertos que se celebran todas las temporadas. Una serie de en torno a 10 conciertos donde el protagonismo lo concita exclusivamente la orquesta.

El hecho de que buena parte del repertorio de esta agrupación corresponda a obras operísticas puede resultar interesante al aportar información sobre la programación en este tipo de formato, y poder contrastar este tipo de programación con la de una agrupación centrada en obras sinfónicas.

Asimismo, también se han registrado los repertorios de los recitales de solistas invitados por el Teatro Municipal como parte de su programación oficial. Pese a que en este tipo de piezas no suele haber espacio para la orquesta, se ha estimado pertinente incluirlo en el registro ya que enriquece la fuente informativa de la tendencia programática seguida por el Teatro Municipal de Santiago, y por ende, por uno de los espacios musicales emblemáticos de todo Chile.

Como en el caso de la Orquesta Sinfónica, los primeros datos que se presentan corresponden a las piezas de autores chilenos, autores chilenos vivos y compositores vivos independientemente de su nacionalidad.

Esta institución no comparte el interés de acicate hacia la creación chilena con que nació la Orquesta Sinfónica, sin embargo, como institución referencial no solo en Santiago, sino en todo el país, es presumible que en la programación haya intentos por fomentar obras de creación chilena. Máxime cuando tanto la sede como buena parte de los fondos son de titularidad pública. No obstante, como se ha citado, el diseño del repertorio de cada temporada recae exclusivamente en la figura del Director general.

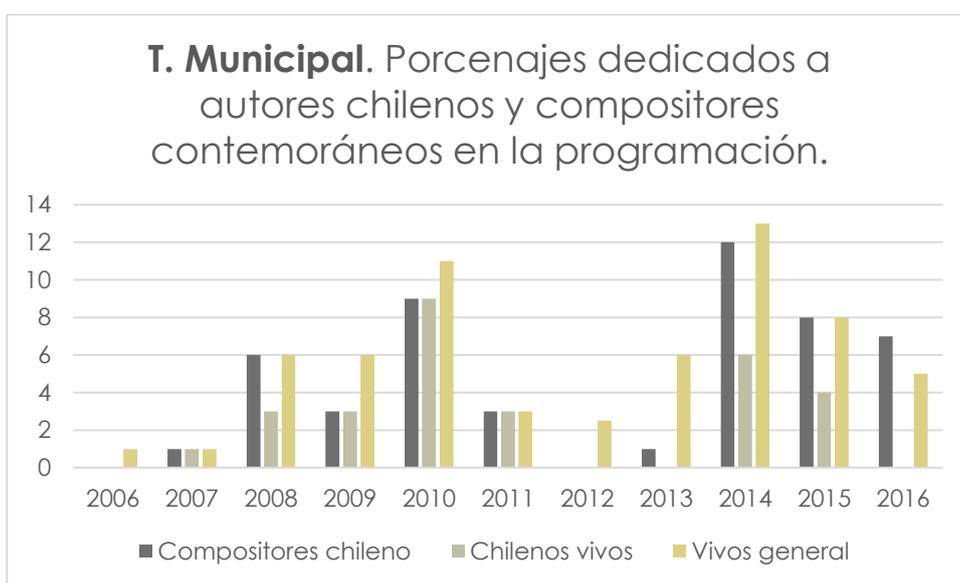


Gráfico 6. Fuente: Centro de Documentación de las Artes Escénicas.

Efectivamente, el peso de los autores chilenos en las temporadas es más discreto que en el caso de la Sinfónica, pero sin que la diferencia sea destacada. Si bien solo en la temporada 2014 se supera la barrera del 10% de la programación dedicada a autores chilenos, el resto de temporadas no están demasiado lejos de los números de la Sinfónica.

Donde sí se percibe mayor diferencia es en la programación de autores chilenos vivos, donde se observa su ausencia hasta en 4 temporadas (2006, 2012, 2013, 2016).

La distancia entre las programaciones de sendas agrupaciones se acentúa más en el caso de las piezas de autores vivos independientemente de su nacionalidad. La cuota más alta se produce en 2014 cuando se alcanza el 13% de obras de autores vivos, mientras en las temporadas de la Sinfónica esa cifra se sobrepasa en dos ocasiones, con un 22% como cota máxima. En términos comparativos generales, esta categoría resulta prácticamente un 40% inferior respecto a la Sinfónica, lo que denota un interés menor por parte de esta institución hacia la música contemporánea. Una tendencia que verificaremos con los datos del repertorio por categorías.

Estilos musicales y autores más programados

Al analizar la programación de dos instituciones musicales referentes de una misma ciudad, el estudio da pie a ver los resultados desde el prisma de la comparación. En este caso, resulta interesante contrastar la programación de una orquesta donde el impulso a los creadores chilenos formó parte de sus fines fundacionales (Orquesta Sinfónica), con otra en la que no se reprodujeron esas mismas metas.

De este modo, comenzamos el análisis con los datos del número de piezas correspondiente a cada una de las cinco categorías musicales.

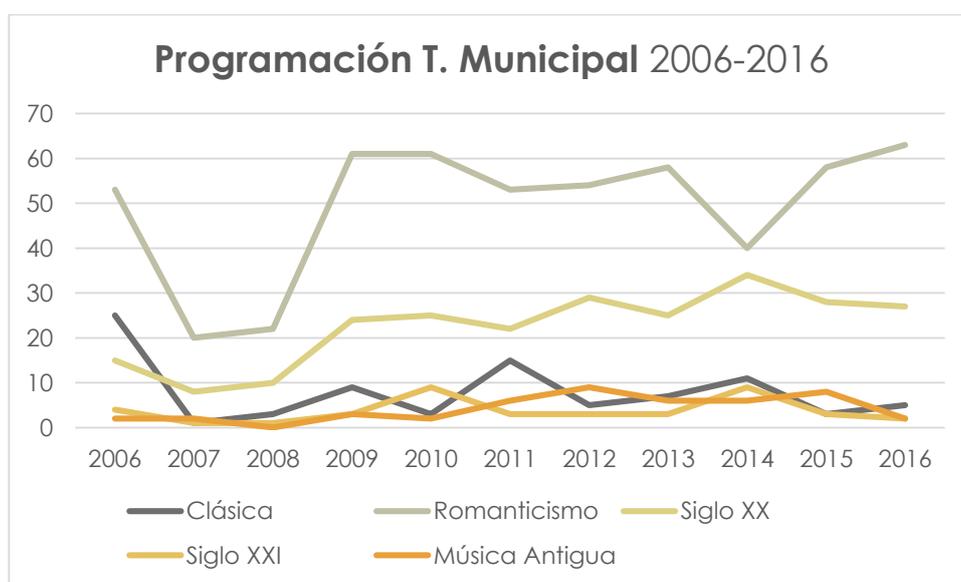


Gráfico 7. Fuente: Centro de Documentación de Artes Escénicas.

El resultado es notablemente diferente. En este caso, en las 11 temporadas las piezas de estilo romántico se sobreponen al resto con holgura. Es sin duda el estilo más representado en el Teatro Municipal, con una cuota de prácticamente la mitad de todo lo interpretado en las 11 temporadas (49,4%).

Sin embargo, como en el caso de la Orquesta Sinfónica, las dos categorías más destacadas siguen siendo el Romanticismo y la Música del Siglo XX. No obstante, son las categorías con diferencia con mayor repertorio sinfónico. En este caso, la Música del Siglo XX obtiene una cuota del 22,4%. Aunque en el Gráfico 6 se aprecia una ligera tendencia progresiva en la programación de la música del siglo pasado. Pasando de unos discretos porcentajes que no sobrepasan el 15% de la programación en los primeros años, a situarse en valores próximos al 30% según las temporadas avanzan en el tiempo. Solo en una temporada, 2014, se supera la barrera del 30% alcanzado la cifra del 34% del total.

Las tres categorías restantes (Música Antigua, Clasicismo y Música del Siglo XXI) se reparten entre las tres el 15% de todas las programaciones. Sin que haya apreciables diferencias entre las tres, la que más peso tiene es el Clasicismo, con picos como el 25% en 2006 y del 15% en 2011. Comparativamente con la programación de la Sinfónica, y como dato curioso, el Clasicismo alcanza el mismo porcentaje en ambas instituciones sobre el total, es decir, el 8%.

En cuanto a la Música del Siglo XXI, el total de 41 funciones solo representan el 3,7% de la programación de la década, frente al 6% que significaba en la Sinfónica. Sí se aprecia un mayor interés en este caso por la Música Antigua, aunque sin ser destacado. El Teatro Municipal dedica el 4% de su programación a este repertorio histórico frente al 2% de la Sinfónica.

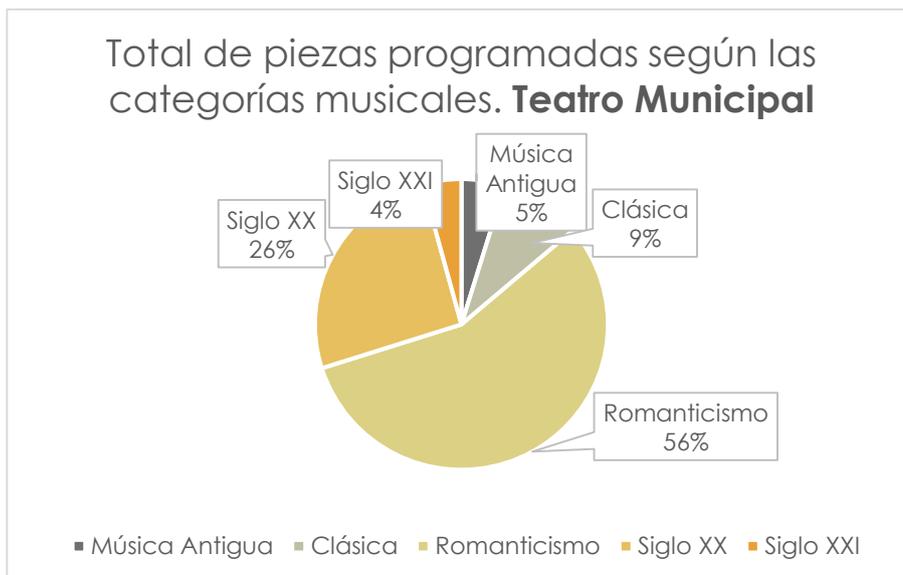


Gráfico 8. Fuente: Centro de Documentación de Artes Escénicas.

El Gráfico 6 es más que elocuente. Más de la mitad, el 56% de las 964 piezas programadas entre 2006 y 2016 en el Teatro Municipal corresponden a obras del Romanticismo. Un apabullante dominio que ilustra la línea más conservadora en contraste con la programación de la Sinfónica donde se escucha música más cercana a lo contemporáneo.

Se sigue manteniendo la preponderancia del Romanticismo y la Música del Siglo XX, con 82% del total. Prácticamente el mismo valor que en el caso de la Sinfónica (82%). Sin embargo, sí es notable el descenso en la música contemporánea, entendida esta como la conjunción de la Música del Siglo XX y la del XXI, que en este caso llega hasta el 30%, mientras en la Sinfónica alcanzaba el 51% del total de las piezas.

Visto el peso de cada categoría, ahora vamos a ver si esa preponderancia del Romanticismo se refleja también en los autores programados. Para ello, al igual que en caso anterior se han seleccionado los 10 autores más repetidos en las 11 temporadas.

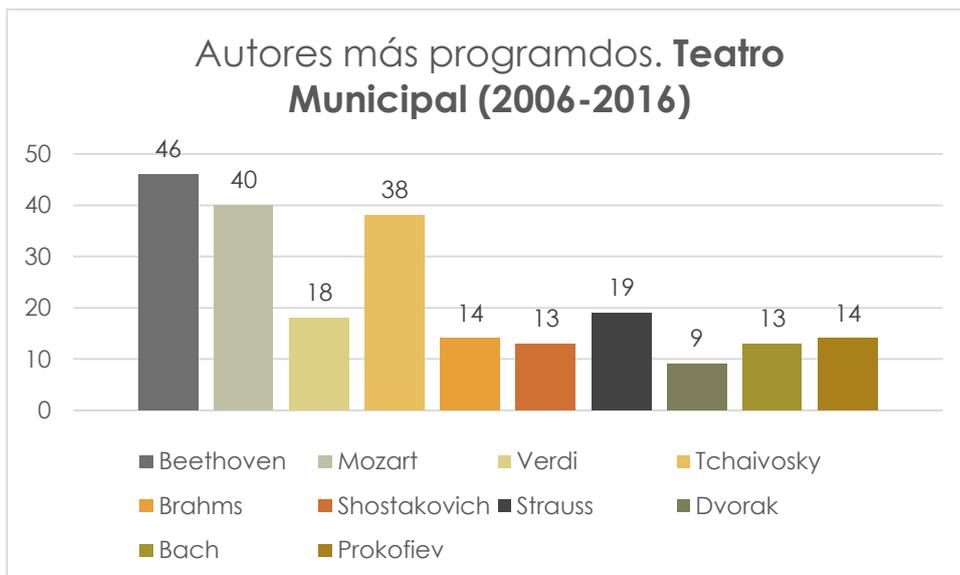


Gráfico 9. Fuente: Centro de Documentación de Artes Escénicas.

El compositor más destacado vuelve a ser Ludwig van Beethoven. Al igual que en la Sinfónica, el compositor del Himno de la Alegría repite como el autor con mayor número de piezas. Sin embargo, el espacio relativo dedicado a Beethoven respecto al que dedica la Sinfónica es prácticamente el mismo. Beethoven es programado el 4,7% de las veces frente al 4,4% de lo que le programa la Sinfónica.

En esta ocasión la segunda plaza del club de los compositores más programados recae en Wolfgang Amadeus Mozart, a tan solo 6 décimas (4,1%) del de Bonn. Estos dos autores junto a Piotr Ilich Tchaikovsky sobresalen sobre el resto a bastante distancia. De hecho, tan ellos tres suponen el 12,7% de todas las programaciones.

La abundante presencia de Tchaikovsky en este caso responde a la importancia de sus ballets, ya que el Teatro Municipal cuenta con sección de Ballet, y al igual que con los conciertos, todas las temporadas celebra una temporada de ballet. De ahí la presencia del autor de *El cascanueces*, cuyos ballets son representados profusamente en todos los teatros del mundo.

Aunque sin duda el dato más relevante es que estos diez compositores representan el 23,2% de las once temporadas. Dos puntos más que los diez compositores de la Sinfónica, e igualmente, un porcentaje muy significativo que otra vez, coloca en pocos autores casi una cuarta parte de todas las piezas programadas a lo largo de una década.

En cuanto a las características musicales de estos autores, el dominio de los románticos queda evidenciado. De los diez seleccionados, seis pertenecen a la era romántica. Y el conjunto de sus piezas acaparan el 14.6% de las temporadas. Un montante, no obstante, similar al 12% que supusieron en la música de la Sinfónica los románticos más interpretados.

La diferencia más notable entre este grupo y el de la Sinfónica, es que tan solo hay dos autores correspondientes al siglo XX, Prokofiev y Shostakovich. Siendo los otros dos, Mozart y Johan Sebastian Bach, representantes del Clasicismo y del Barroco (Música Antigua), respectivamente. Hay que decir, que en esta lista también podía haberse incluido a Joseph Haydn, puesto que suma tantas piezas como Dvorak, 9. Simplemente no aparece por el límite de diez compositores establecido también en el análisis de la Sinfónica.

Autor Romanticismo	Nº de piezas	% sobre el total
Beethoven	46	4.7
Verdi	18	1.8
Tchaikovsky	38	3.9
Strauss	19	1.9
Dvorak	9	0.9
Brahms	14	1.4
TOTAL		14.6

Tabla 3. Fuente: Centro de Documentación de Artes Escénicas.

Si ahondamos en la comparativa, un dato interesante es que salvo dos autores, la lista de los diez compositores más interpretados en ambos casos coincide. Es decir, hay ocho compositores que en once temporadas fueron los más reiteradamente tocados en las dos principales instituciones musicales que más música clásica programan en Chile. Un dato muy relevante acerca de la tendencia programática de este tipo de agrupaciones. La lista de estos ocho compositores por orden de mayor a menor presencia es:

LOS OCHO COMPOSITORES MÁS REPETIDOS EN AMBAS INSTITUCIONES		
	Autor	Nº piezas
1	Beethoven	95
2	Mozart	70
3	Tchaikovsky	63
4	Brahms	50
5	Prokofiev	29
6	Shostakovich	28
7	Strauss	22
8	Dvorak	22
% TOTAL		18.4%

Tabla 4. Fuente: CDAE y programaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Esta tabla muestra cómo ocho compositores acaparan el 18.4% de todas las piezas interpretadas en el Teatro Municipal de Santiago, así como por la Orquesta Sinfónica de Chile en su programación oficial a lo largo de la última década. Queda así patente la concentración en nombres universalmente consolidados del repertorio aquí mostrado. Cabe reiterar que tanto el Teatro Municipal de Santiago como la Orquesta Sinfónica de Chile son las instituciones más activas y

reconocidas entre las entidades dedicadas a interpretar obras del repertorio de música clásica, ópera o ballet.

Un estudio del repertorio interpretado por otras orquestas y/o en otros teatros del país se escapa de las dimensiones de este trabajo académico, sin embargo, no parece descabellado aventurar que buena parte de la programación de este tipo de repertorio que se ha practicado en Chile, lo concentran estas dos instituciones analizadas. Una hipótesis, en parte, sustentada por la concentración institucional, pero sobre todo, demográfica del país en Santiago de Chile. Prueba de ello, son los 5,1 millones de habitantes que la ONU atribuye a la ciudad en 2014. Lo que supone el 29% del total de la población de Chile, censada en 17.8 millones.

6. Comparativa con otros análisis de repertorios

«If one were to restrict orchestral programs to music written between 1785 and 1915, an extended 19th century, most concerts would remain unchanged»²².

Edward Rothstein firma esta frase como aviso de la falta de variedad en la programación de las orquestas y óperas de los Estados Unidos. Esa escasez en la diversidad de repertorio más allá de 1915, principalmente lo achaca al escaso interés que obras más tempranas despiertan entre los públicos, y por ende, en lo complicado de mantener económicamente un repertorio que no cuenta con el favor del público.

Este argumento financiero, como hemos visto en los dos relatos de miembros de ambas agrupaciones analizadas, es el principal, al menos en el caso de la Sinfónica de Chile, el principal criterio en el diseño de la programación.

Para contextualizar los datos aquí expuestos, otros estudios acerca de la programación de agrupaciones en las últimas décadas y años pueden facilitar la comprensión de que la tendencia en la programación es un fenómeno de índole internacional. Una investigación sobre las temporadas de 1995, 1996 y 1997 de varias orquestas en cuatro países (Reino Unido, Estados Unidos, Francia y Alemania) mostró que entre los cinco compositores más interpretados en todas las orquestas seleccionadas ninguno correspondía a creadores con obras más allá de la II Guerra Mundial²³. Siendo prácticamente absoluto el dominio de compositores románticos.

²² Edward Rothstein, *Orchestras Still Preserve the Myths, but Who Cares Now?*. New York Times, February 10, 2001, Arts Section.

<http://www.nytimes.com/2001/02/10/arts/connections-orchestras-still-preserve-the-myths-but-who-cares-now.html> (Fecha de consulta: 20/06/2016).

²³ Pierre Korzilius, *Soutien Public et Programmation de Musique Contemporaine en France, Allemagne, au Royaume-Uni et aux Etats-Unis*, PhD diss., (Paris: F: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2001), 20.

Prácticamente todos autores de esas tres listas compuestas por los cinco creadores más programados se repiten en el listado de los diez compositores anteriormente expuestos. Todos salvo Saint-Saëns, Berlioz, en el caso de Francia, y Sibelius en la programación británica. Resulta evidente que en Francia el hecho de programar tanto a compositores franceses no es casual, sino que existe un requerimiento por fomentar la música nacional.

De acuerdo a otro estudio, solo el 7% de las obras tocadas en orquestas estadounidenses fueron compuestas después de 1981²⁴. La Otra evidencia de la languidez en la que desde la segunda mitad del siglo XX se encuentran los compositores contemporáneos.

Si nos detenemos en las orquestas españolas, aunque no sea un estudio académico, existe un minucioso análisis del repertorio de las 23 principales orquestas sinfónicas de España durante la temporada 2014-2015²⁵. Al igual que en el presente trabajo, este análisis ha discriminado a los diez compositores más interpretados. Y la comparativa con los resultados aquí mostrados no podía ser más ilustrativa. De esos diez autores más interpretados en España en solo una temporada, siete están presentes en el top 8 elaborado en base a las programaciones en conjunto de la Sinfónica y el Teatro Municipal. Esta tal la semejanza, que los cuatro primeros autores se repiten en ambos estudios y en el mismo orden (Beethoven, Mozart, Brahms y Tchaikovsky), con la salvedad de que en el caso de las sinfónicas españolas, Brahms es más representado que Tchaikovsky.

²⁴ Alex Turrini, Michael O'hare y Francesca Borgonovi, *The Border Conflict between the Present and the Past: Programming Classical Music and Opera* (Berkeley, University of California, 7/8/2010), 4.

²⁵ In tthe Mood for Music, "La programación de las orquestas españolas". <https://psanquinblog.wordpress.com/2015/02/07/la-programacion-de-las-orquestas-espanolas/> (Fecha de consulta: 2/06/2016).

Asimismo, de los diez compositores más interpretados en las agrupaciones españolas todos salvo el finlandés Jean Sibelius aparecen en los listados equivalentes tanto de la Sinfónica como del Municipal.

Otro análisis del repertorio tocado por las agrupaciones sinfónicas de España es el que presentó en 2003 la Fundación Autor²⁶. Este estudio incluye una orquesta menos que el precedente. En las 22 orquestas incluidas, el 16,4% de la música correspondió a autores españoles. Un porcentaje bastante más alto que en los casos analizados, donde la Sinfónica dedica un 6,4% de su programación y el Teatro Municipal tan solo llega al 4,5%.

Del mismo modo, los diez autores más interpretados acumulan un altísimo porcentaje de piezas sobre el total, llegando en este estudio al 31%. El compositor más repetido es Mozart, seguido por Beethoven, Brahms, Chaikovski, Ravel, Bach, Richard Strauss, Stravinski, Haydn y Mahler. Otra vez, de entre los diez autores más tocados, se repiten los mismos compositores entre los cuatro que copan la lista (Mozart, Beethoven, Brahms y Tchaikovsky). Y de esta lista de diez compositores, tan solo Gustav Mahler no se repite en la lista equivalente de la Sinfónica y el Teatro Municipal.

La coincidencia prácticamente absoluta en los listados de los autores más interpretados de estos dos estudios con los resultados aquí mostrados, hacen pensar que efectivamente el repertorio tanto sinfónico, como operístico y de ballet cuentan con un altísimo grado de homogeneidad en los distintos teatros y auditorios de todo el mundo. Al menos, en cuanto a la programación de una serie de autores más que consagrados, pertenecientes especialmente al siglo XIX y al primer cuarto del siglo XX.

²⁶ Fundación Autor. *El repertorio de las orquestas sinfónicas en España*. Madrid: Sociedad General de Autores, 2003.

7. Conclusiones

Si hiciéramos la prueba de salir a la calle en cualquier ciudad donde existen una o varias agrupaciones orquestales con una programación relevante, y preguntásemos a un ciudadano al azar por un compositor nacional vivo, la respuesta seguramente sería de pleno desconocimiento. Si lo ponemos más fácil, un compositor vivo de cualquier nacionalidad, tampoco se esperaría una contestación positiva.

Esta negatividad se ve justificada por los datos aquí planteados. Sin embargo, no sería justo considerar que la responsabilidad únicamente recae en las programaciones de teatros y auditorios. Pese a que este trabajo no lo aborde, como apuntan varios estudios, el interés de las personas hacia músicas contemporáneas va en paralelo a sus conocimientos musicales²⁷. Es decir, cuanto más se sabe de música clásica, mayor es el interés que suscita la música de la actualidad.

Muestra de la falta de interés de los públicos, lo plasman las categóricas palabras de Alberto Dourthé acerca de la baja afluencia de público cuando se programa música de compositores nacionales coetáneos. Y por ende, el fácil recurso de programar obras de autores consagrados con más de una centuria, como mínimo, de distancia con el momento actual.

En última instancia, los datos aquí facilitados vienen a constatar que el espacio dedicado a programar a autores contemporáneos, en el sentido estricto del término, representa una parte mínima de los repertorios. Una tendencia que parece es compartida en buena parte de los teatros y auditorios del mundo.

²⁷ John S., y James L. Kinght Foundation, *Classical Music Consumer Segmentation Study: How americans relate classic music and their local orchestras* (Southport: Audience Insight, octubre de 2012).

Esta grave situación de aparente desinterés por los públicos hacia la música contemporánea contrasta con la realidad de otros ámbitos culturales como el teatro, la literatura o las artes visuales. Por ello, cabe pensar que el problema no radica tanto en el carácter artístico de las obras sino en la comunicación y/o difusión de las mismas. Hay una serie de escritores, actores o pintores que disfrutaban de éxito y fama mundial. Una circunstancia que en ningún caso sucede con los compositores de música académica. No así con intérpretes como el español Plácido Domingo o directores como el venezolano Gustavo Dudamel, que sí disfrutaban de fama y reconocimiento internacionales.

Por ello, no es achacable este distanciamiento a cuestiones de gustos o preferencias estéticas del público, si no que existen una serie de condicionantes que repercuten en esta situación. La difusión de los autores coetáneos se presenta como elemento determinante para conseguir un seguimiento por parte de los públicos. Uno de los canales más relevantes son las radios musicales, que pueden copar el modo de consumo de música académica²⁸. A este respecto, la programación de la única radio de cobertura nacional en Chile dedicada a este tipo de música, Radio Beethoven, no facilita la tarea de difusión, ya que el espacio dedicado a música contemporánea es muy reducido. Y dicha radio, tampoco cuenta con programas que aborden con entrevistas las nuevas creaciones de los compositores.

Teniendo en cuenta esto último, el relevante peso que los medios de comunicación tienen en el conocimiento de los compositores actuales hace que debamos poner atención en los modos de comunicar las creaciones y sus creadores al gran público.

La innovación o búsqueda de lo novedoso en el diseño de las programaciones orquestales, sin duda, resulta fundamental; sin embargo, no basta para revertir la tendencia. Las políticas de apoyo y fomento de

²⁸ Ídem.

los compositores deben ir acompañada de campañas de comunicación, así como de espacios periódicos en los medios de comunicación, ya sean de consumo masivo o de información genérica, como de espacios de divulgación especializados como sucede en España con la cadena pública de Radio Clásica, donde todos los días se dedican entrevistas y encuentros con creadores nacionales o extranjeros.

BIBLIOGRAFÍA

Ángel Marín, Miguel. "Tendencias y desafíos en la programación musical". *Brocar*, 37 (2013), 87-104.

Merino Montero, Luis. "70 años de la Orquesta Sinfónica". *Revista Occidente*, Noviembre 2011, nº 413, 28-42.

Turrini, Alex, Michael O'hare y Francesca Borgonovi. *The Border Conflict between the Present and the Past: Programming Classical Music and Opera* (Berkeley, University of California, 7/8/2010).

John S., y James L. Kinght Foundation. *Classical Music Consumer Segmentation Study: How americans relate classic music and their local orchestras* (Southport: Audience Insight, octubre de 2012).

Towse, Ruth. "Alan Peacock and Cultural Economics". *The Economic Journal*. Vol. 115, No. 504 (junio 2005): 262-276.

Korzilius, Pierre. *Soutien Public et Programmation de Musique Contemporaine en France, Allemagne, au Royaume-Uni et aux Etats-Unis*, PhD diss., (Paris: F: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2001).

Frey, Bruno S. "El apoyo público a las artes". En *Manual de Economía de la Cultura*, ed. Ruth Towse 71-85. Madrid, Fundación Autor, 2005.

Randel, Don Michael (ed.). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macnillan, 1991.

Downs, Philip G., *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid: Akal, 1998 (trad. de *Classical music : the Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Norton, 1992)

Pestelli, Giorgio. *La época de Mozart y Beethoven. Historia de la música*, 7. Madrid: Turner, 1986.

Taruskin, Richard, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Plantinga, León, *La música romántica*. Madrid: Akal, 1992.

Morgan, Robert P., *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994.

Natiez, Jean-Jacques [dir.], *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI siècle. 1.- Musiques du XXI siècle*. Paris: Actes Sud – Cité de la Musique.

Rothstein, Edward. "Orchestras Still Preserve the Myths, but Who Cares Now?". *New York Times*, February 10, 2001, Arts Section. <http://www.nytimes.com/2001/02/10/arts/connections-orchestras-still-preserve-the-myths-but-who-cares-now.html> (Fecha de consulta: 20/06/2016).

In tthe Mood for Music, "La programación de las orquestas españolas". <https://psanquinblog.wordpress.com/2015/02/07/la-programacion-de-las-orquestas-espanolas/> (Fecha de consulta: 2/06/2016).

Fundación Autor. *El repertorio de las orquestas sinfónicas en España*. Madrid: Sociedad General de Autores, 2003.

