

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-metodológica¹

Luis Merino Montero

Facultad de Artes, Universidad de Chile

lmerino@uchile.cl

Julio Garrido Letelier

Facultad de Artes, Universidad de Chile

julio.garrido.l@uchile.cl

Resumen

Se propone un modelo teórico-metodológico que se estructura en tres áreas de estudio: el perfil institucional general, el perfil institucional musical y el juicio evaluativo. Sobre esta base se analiza el proceso de permanencia y cambio de la circulación, preservación, recepción y valoración de 32 obras sinfónicas compuestas entre 1922 y 1952 por los compositores chilenos Próspero Bisquertt Prado (1881-1959), Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987), Jorge Urrutia Blondel (1903-1981) y René Amengual Astaburuaga (1911-1954). Se toman como referencia dos paradigmas para el análisis: el monoinstitucional, que corresponde al período de supremacía de la Universidad de Chile hasta los inicios de la década de 1970, y el multiinstitucional, que toma en consideración la importancia creciente que, a contar de las décadas de 1970 y 1980, cobran en el cultivo de la música en Chile otras universidades estatales y privadas e instituciones artísticas. Se identifica un período de crisis de la Universidad de Chile hacia fines de la década de 1970, como resultado de los cambios profundos que producen en su interior las medidas impuestas por la Dictadura Militar con posterioridad a 1973.

Palabras clave: Universidad de Chile, crisis, música sinfónica nacional, Instituto de Extensión Musical.

The Institutional Crisis of the University of Chile as pertaining to the Circulation, Preservation, Reception and Valuation of Chilean Symphonic Music: A Theoretical and Methodological Proposal

1. Este trabajo forma parte del Proyecto Fondecyt (Fondo de Ciencia y Tecnología) N° 1160102, "La institucionalización de la modernidad de la música clásica como práctica social entre 1928 y 1973 en el marco de la Universidad de Chile", en el que participan los autores del trabajo junto a Silvia Herrera Ortega y Cristián Guerra Rojas (coinvestigadores), Catalina Sentís Acuña y la doctoranda Fernanda Ortega Sáenz.

Abstract

A theoretical and methodological model is proposed. It is made up of three areas of study –the general institutional profile, the musical institutional profile and the evaluating judgment. On this basis, the process of permanency and change of 32 symphonic works is analyzed, in terms of their circulation, preservation, reception and valuation. These works were written between 1922 and 1952 by the Chilean composers Próspero Bisquertt (1881-1959), Domingo Santa Cruz (1899-1987), Jorge Urrutia (1903-1981), and René Amengual (1911-1954). Two paradigms are taken as a reference for the analysis –the mono-institutional and the multi-institutional. The first one is related to the period of supremacy of the University of Chile up to the beginnings of the 1970's. The second one considers the growing importance that, starting in the 1970's and 1980's, other state and private universities along with other artistic institutions take in terms of sponsoring the musical activity in Chile. A period of crisis of the University of Chile is identified, starting in the late 1970's because of the drastic changes imposed by the military dictatorship after 1973.

Key words: University of Chile, crisis, Chilean symphonic music, Instituto de Extensión Musical.

Introducción

Desde una perspectiva general, en el período comprendido desde 1910 hasta fines de la década de 1940 se establecieron las bases en América Latina para el cultivo de la así denominada música de arte dentro de la perspectiva nacional de cada país. Se podría hablar de una modalidad de desarrollo hacia adentro, que se tradujo en la creación de instituciones públicas de alcance nacional impulsadas por figuras de un fuerte liderazgo aglutinador, como fuera el caso de Carlos Chávez en México, Amadeo Roldán en Cuba, Andrés Pardo Tovar y Guillermo Uribe Holguín en Colombia, Carlos Sánchez Málaga, Andrés Sas y César Arróspide de la Flor en Perú, Lauro Ayestarán en Uruguay, Carlos López Buchardo y Alberto Ginastera en Argentina, y Domingo Santa Cruz en Chile.

En este período se plasmaron las instituciones que moldearon el quehacer musical del Chile contemporáneo, dentro de una fase de la historia del país que, de acuerdo a los historiadores Cristián Gazmuri y Rafael Sagredo, se extendió entre los años 1925 y 2000 (Sagredo y Gazmuri 2005, 5). El punto de inicio de este proceso de institucionalización correspondió al año 1928, durante una década en que se produjo un cambio profundo en Chile en el que confluyeron factores históricos, políticos, económicos, estéticos y musicológicos, por mencionar los principales. En lo que a la música concierne, se tradujo inicialmente en la reforma del venerable Conservatorio de Música y Declamación (creado en 1849), por iniciativa de un grupo de personas que ejercían las más variadas actividades y que estaban dirigidas por don Domingo Santa Cruz. Como resultado se produjo la incorporación del Conservatorio a la Universidad de Chile, una medida que marcó el inicio del proceso de institucionalización de la música al interior de esta universidad.

Este proceso de institucionalización de la música, que se extendió entre 1928 y 1947, consistió en la creación de instancias y mecanismos institucionales cuyo objetivo prioritario

fue promover de manera vigorosa la formación, el cultivo y la comunicación de la obra de los compositores del país y de los músicos chilenos en general. Entre 1948 y los inicios de la década de 1970, se produjo la proyección sistemática de la música y de los músicos nacionales hacia un público amplio, activo, crítico y no concentrado en el circuito de una sola clase social, lo que se vinculó con los rasgos identificados por la sociología como distintivos de la modernización cultural chilena y latinoamericana.²

Este proceso de institucionalización de la música se enmarcó a su vez en los cambios profundos que se implementaron en Chile durante la década de 1920, a raíz de la crisis del sistema político que imperara en el país después de la Guerra Civil de 1891. Los presidentes Arturo Alessandri Palma (1920-1924) y Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) fueron las cabezas políticas señeras de estos cambios, que culminaron en transformaciones de envergadura en la institucionalidad chilena del siglo XX, donde la Universidad de Chile juega un importante papel. Este sistema entró en crisis con posterioridad al 11 de septiembre de 1973, con el derrocamiento del presidente constitucional, Salvador Allende Gossens, y el establecimiento de la Junta de Gobierno Militar.

En lo político, se estableció entre 1973 y 1990 un sistema autoritario represivo basado en la doctrina de la seguridad nacional que produjo la detención, muerte, desaparición y exilio de muchos ciudadanos, algunos de ellos músicos. En lo económico y político se introdujo un cambio drástico que modificó el papel del Estado como el agente activo principal del desarrollo económico y político que se había iniciado en la década de 1920. Se pasó al llamado “Estado subsidiario”, que dio prioridad en esta función a los agentes económicos privados y al mercado, y disminuyó la participación estatal directa en la actividad económica. Paralelamente se estableció la apertura del país hacia el resto de los países del mundo en términos de comercio exterior, lo que produjo una inserción distinta de Chile en el contexto de la economía mundial.³

Con algunas transformaciones, los cambios señalados en lo económico y político se mantuvieron hasta el día de hoy en el país. La fuerte reducción del aporte estatal a los organismos públicos a partir de 1980, implicó una transformación de la Universidad de Chile y la reorganización de todo el sistema de educación superior nacional. La Universidad de Chile, al igual que las restantes universidades estatales, tuvo que generar la capacidad de allegar recursos propios a través de mecanismos tales como el cobro por el servicio docente de pre y postgrado, para continuar, aunque de manera disminuida, con su quehacer académico y cultural. Además, entre 1973 y 1990 se inició el sistema universitario privado, con la creación en 1982 de las universidades Diego Portales, Central y Gabriela Mistral, un cambio que se hizo extensivo al sistema de educación técnico-profesional.

Estos cambios estructurales a su vez produjeron un cambio de paradigma institucional en el cultivo de la música en Chile, que también se ha mantenido hasta el día de hoy. El paradigma monoinstitucional radicado en la Universidad de Chile hasta 1973 se transformó en un paradigma multiinstitucional, que, a contar de las décadas de 1970 y 1980 abarcó a otras universidades estatales, a universidades privadas y a otras instituciones y organismos musicales.

2. A este respecto ver Brunner 1990, 34, 35.

3. Sobre este período ver “Chile contemporáneo: 1973-1990” en Krebs 2005, 341-417.

Propósitos

El principal propósito de este trabajo es realizar una primera aproximación global a la historia de la Universidad de Chile que integre tanto los paradigmas monoinstitucional como multiinstitucional sobre la base de un modelo teórico-metodológico de estudio. Se establecen dos períodos históricos como ejes diacrónicos: el primero de ellos entre las décadas de 1940-1960, y el segundo desde la década de 1970 hasta la actualidad. El primer período corresponde al surgimiento y apogeo del paradigma monoinstitucional, mientras que el segundo corresponde al momento histórico de crisis de este paradigma y su gradual substitución por el paradigma multiinstitucional que prevalece en la actualidad en el país.

Para demostrar este proceso de permanencia y cambio se analizará una muestra de obras sinfónicas, escritas entre 1922 y 1952, por cuatro compositores chilenos: Próspero Bisquertt Prado (1881-1959), Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987), Jorge Urrutia Blondel (1903-1959) y René Amengual Astaburuaga (1911-1954). Los títulos se entregan en las tablas I, II, III y IV (que figuran como apéndice).

Desde el punto de vista de sus obras sinfónicas, cada uno de estos creadores representa diferentes momentos de la música chilena entre 1922 y 1952. No obstante, el foco del trabajo, más que en las obras mismas, se pondrá, de acuerdo al modelo teórico-metodológico, en el estudio de su circulación, preservación, recepción y valoración en relación con la vinculación de los compositores con la Universidad de Chile. De manera preliminar, se pretende abordar el grado de correspondencia entre la valoración de estas obras en la historiografía tradicional de la música chilena y su permanencia en términos de su comunicación al público desde una perspectiva actual.

La circulación se ha determinado mediante una revisión de la colección de programas de mano que se conservan en la Sección Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Para establecer la preservación se ha utilizado un catálogo sistemático de la colección de partituras y partes que se conservan en el Archivo Musical de esta Facultad. Para la recepción y valoración se ha recurrido prioritariamente a *La creación musical en Chile, 1900-1951* de Vicente Salas Viu (ca. 1951), fuente fundamental de referencia para el estudio del tema, junto al abundante material que figura en la *Revista Musical Chilena*.

Modelo teórico-metodológico

El desafío teórico que conlleva el estudio de la circulación y recepción de la música ha puesto sobre el tapete la necesidad de una reflexión sobre el concepto mismo de institución. Es así que Carl Dahlhaus ha escrito que "el que la recepción de las obras musicales deba ser apoyada institucionalmente para no quedar en algo casual y, por lo tanto, transitorio, es un lugar común de la sociología de la música" (Dahlhaus 1997, 123).

Hace más de cincuenta años Alphonse Silberman hizo notar que la institución "es el medio más altamente organizado y más firmemente establecido al servicio de las necesidades humanas

básicas” (Silbermann 1963, 130). En tal sentido, el gobierno, la moral, la familia, la educación, la ciencia y otras son, de acuerdo a Silbermann, instituciones (Silbermann 1963, 153).⁴

En un tono más específico, Kurt Blaukopf ha señalado que una institución musical es “una organización, una asociación, un cuerpo corporativo o un establecimiento creado con el propósito de proporcionar al público en general el acceso a interpretaciones de obras musicales” (Blaukopf 1972, 35). Por su parte, Omar Corrado ha acuñado el término “espacio institucional”, como un factor decisivo “en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon” (Corrado 2004-2005, 24).

El pensador chileno Fernando Flores ha aportado ideas muy interesantes sustentadas en la “conversación para la acción” como el sustento de una institución.⁵ Al acotarlas al terreno de la música, se podría plantear que una institución se conforma sobre la base de redes de conversaciones establecidas y socialmente aceptadas, que conducen a la materialización de acciones recurrentes en la creación, circulación, recepción, valoración y preservación de la música, de modo de abarcar a organismos de carácter tanto duradero como efímero.

El modelo teórico-metodológico del proyecto Fondecyt N° 1160102 se estructura en tres grandes áreas de estudio de la institución: el perfil institucional general, el perfil institucional musical y el juicio evaluativo.

El perfil institucional general abarca el estudio de la trama simbólica e imaginario institucional, por una parte, y la trayectoria histórica de la hegemonía y poder institucional, por la otra. Una institución se distingue de otra por lo que profesa, por lo que la convoca, por su destino, lo que se representa mediante redes de símbolos, que le sirven de sustento. Las redes de símbolos –sistemas o universos simbólicos– son instrumentos de conocimiento, comunicación y acción, “estructuras estructuradas” al decir de Pierre Bourdieu (Bourdieu 2011, 67-68). En cuanto a lo imaginario, Cornelius Castoriadis reconoce que en todo hecho simbólico hay un componente imaginario, lo que define como algo “inventado” o sacado de la realidad; como un invento parcial o total, “en el que unos símbolos ya disponibles están investidos con otras significaciones que las suyas ‘normales’ o canónicas” (Castoriadis 2013, 204). De este modo, las instituciones como redes simbólicas, socialmente sancionadas, combinan de manera proporcional, sus componentes imaginarios y funcionales (Castoriadis 2013, 211). Las redes simbólico-imaginarias constituyen sistemas de poder, cuya hegemonía tiene una trayectoria histórica en función de las condiciones objetivas de la sociedad en la que las instituciones se insertan.

El perfil institucional musical abarca de manera integrada la poiesis,⁶ el estreno, la circulación, la recepción, la valoración y la preservación de la música. La circulación considera la frecuencia, modalidades y patrones con que la obra del compositor se proyecta socialmente y se comunica

4. Ver además Silbermann (1963, 115) acerca del carácter efímero que tienen las asociaciones socio-musicales que aglutinan grupos con intereses comunes.

5. Al respecto, se pueden señalar las siguientes dos ideas formuladas en Flores 1994, 45: “Las conversaciones para la acción son aquellas mediante las cuales logramos que las cosas se hagan”, y p. 53: “Una organización es un lugar donde se producen conversaciones”.

6. El término “poiesis” se refiere a la creación de la obra musical por un compositor, que puede estudiarse en términos de estilo y estética.

a diferentes audiencias del país o del extranjero, en conciertos públicos, o mediante ediciones de partitura, fonogramas, y registros informáticos. La recepción analiza la respuesta social tanto específica como genérica de investigadores, críticos, músicos, estudiosos y público en general, respecto de obras específicas o del corpus creativo de un compositor, por medio de discursos acerca de la música desde la perspectiva del hecho y desde la perspectiva del valor, siguiendo la tipología de Charles Seeger.⁷ La preservación se refiere a la obra de un compositor que se conserva en forma de partituras manuscritas o impresas, registros sonoros o registros audiovisuales, y documentos existentes en archivos de acceso público, como el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional o los depósitos que mantiene la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El juicio evaluativo integra las conclusiones que se desprendan del estudio del perfil institucional general y el perfil institucional musical. En un plano específicamente musicológico aborda el perfil general de los patrones de circulación y recepción de la música y la valoración de las obras en términos de su permanencia, como una aproximación a explicar por qué algunas de ellas perviven en el tiempo, otras quedan en la penumbra y no pocas pasan al completo olvido.

Perfil institucional general. Trama simbólica, imaginario institucional, trayectoria histórica de la hegemonía y poder de la Universidad de Chile

Durante la vigencia del paradigma monoinstitucional, la trama simbólica e imaginario institucional se enmarcó en una ley de la República, que lleva el N° 6696. Fue una declaración única y explícita acerca de la misión institucional, que consideró, entre otros puntos, la comunicación de la obra de los compositores nacionales. Entre los fines esenciales del Instituto de Extensión Musical, esta ley estableció:

Atender a la formación y mantenimiento de una Orquesta Sinfónica, un Cuerpo de Baile y de entidades adecuadas para ejecutar música de cámara o cualquier otra actividad musical. Proveer los elementos necesarios para dar permanentemente espectáculos musicales, como ser conciertos sinfónicos, óperas o ballets en todo el territorio de la República. Estimular la creación de obras nacionales, mediante concursos anuales de composición, y difundir su conocimiento. Fomentar, por medio de subvenciones, las iniciativas musicales del país (Salas Viu *ca.* 1951, 56).

Determinó como fuentes de financiamiento los ingresos propios, además de los recursos generados por un impuesto de un 2.5% sobre las entradas de los cines, los que en la década de 1940 se encontraban en su apogeo como una instancia de sociabilidad con el florecimiento del cine sonoro (Salas Viu *ca.* 1951, 57).

Esta ley fue derogada de facto en la época de la dictadura, en los inicios del paradigma multiinstitucional, y no se sustituyó por nada similar.⁸ En subsidio, surgieron planteamientos explícitos acerca de la comunicación de la música de los compositores chilenos, que

7. Ver Seeger 1977a, 1977b, 1977c y 1977d.

8. Merino 2006 y 2011, 41-42, donde aborda la situación de la extensión profesional de la música dentro de la Universidad de Chile en el marco de las políticas económicas vigentes en el país.

rolan en declaraciones públicas que formularan algunos organismos durante el período multiinstitucional, como el Teatro Municipal de Santiago,⁹ la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago,¹⁰ la Orquesta Sinfónica de Concepción¹¹ y la Orquesta Filarmónica de Temuco.¹²

En consecuencia, la hegemonía y poder institucional no se concentró en un solo organismo, sino que se diseminó en varias instituciones que se preocuparon, junto a la Universidad de Chile, de promover la circulación de la música de los compositores nacionales dentro del país, de acuerdo a los recursos que contemplaron en sus respectivos presupuestos organizacionales. Desde una perspectiva histórica, se produjo un tránsito desde un sistema centralizado a otro descentralizado, el que todavía se encuentra en una etapa de consolidación en términos de abordar el desafío de la masificación de un arte musical de alta complejidad que esté al alcance de toda la ciudadanía.

Sobre la base de los cuatro modelos fundamentales identificados por Hally Hillman Chartrand y Claire McCaughey (1989), Arturo Navarro afirma que el Estado Arquitecto es el que mejor caracterizaría a Chile durante la primera mitad del siglo XX (Navarro 2006, 38). Chartrand y McCoughey (1989) observan que, como un rasgo característico de este modelo, el artista se consolida a través de su vinculación con asociaciones profesionales e instituciones, y goza de financiamiento público directo.¹³ Dentro del modelo chileno esta vinculación se hizo con instituciones. En tal sentido, la ley 6696 cumplió la función de una política cultural, continuada después de 1973 por las declaraciones de las otras instituciones a que se ha hecho referencia.

Perfil institucional musical

Relación de los compositores con la institucionalidad

En el marco de la investigación en curso (ver nota 1), se ha podido determinar que la vinculación de los compositores con la Universidad de Chile entre 1928 y 1973 se vertebra en cuatro categorías: (a) mayor, (b) intermedia, (c) menor, y (d) marginal. Los cuatro compositores incluidos en la muestra pertenecen a la primera de estas categorías. Desde la perspectiva de género, todos ellos fueron varones al igual que la gran mayoría de figuras vinculadas con la Universidad de Chile entre 1928 y 1973. En el caso de los cuatro compositores en estudio, su biografía se desarrolló prácticamente en su totalidad bajo el alero institucional, cumpliendo en grados variables tareas de dirección, administración y docencia.

Bisquertt fue administrador del Instituto de Extensión Musical entre 1940 y 1945 (Salas Viuca. 1951, 159). Santa Cruz se desempeñó como profesor y decano interino de la Facultad de Bellas Artes en 1932 y como decano en propiedad entre 1933-1953, lo que incluye el período en que la Facultad cambió su denominación a Ciencias y Artes Musicales como resultado de la

9. Ver *Política cultural Teatro Municipal de Santiago*, recuperada en formato pdf en http://www.municipal.cl/IMAGENES/doc/2015-Politica_Cultural.pdf (Acceso: 13 de febrero de 2017).

10. Ver <http://www.usach.cl/orquesta-universidad-santiago> (Acceso: 7 de marzo de 2017).

11. Ver <http://www.corcudec.cl/musica-chilena> (Acceso: 13 de febrero de 2017). Ver además Merino 2015.

12. Ver <http://www.teatromunicipaltemuco.cl/elencos-estables/> (Acceso: 13 de febrero de 2017).

13. Un recorrido histórico de la gestión cultural desde el feudalismo al Estado moderno, así como un análisis detallado de las principales políticas culturales del mundo, puede consultarse en Miller y Yúdice 2004.

división efectuada en 1948. En 1962 Santa Cruz fue nuevamente elegido decano y desempeñó el cargo hasta 1968. Urrutia asumió como secretario del Conservatorio Nacional de Música después de la reforma de 1928; posteriormente fue designado profesor de este organismo y cumplió además las funciones de miembro de la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical y secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales (Salas Viu *ca.* 1951, 459). Amengual fue profesor y director del Conservatorio, además de secretario del Instituto de Extensión Musical y miembro de su Junta Directiva (Salas Viu *ca.* 1951, 131).

Relación entre poiesis y circulación

La circulación de la obra musical de Bisquertt se inició a comienzos del siglo XX (Merino 2014, 40, 47). Por su parte, la circulación de la obra de Santa Cruz y Urrutia Blondel se inició entre fines de la década de 1910 y el transcurso de la década de 1920, mientras que la de Amengual se inicia en la década de 1930.

Para acotar la circulación al género sinfónico que constituye la muestra que se abordará en este artículo, se entrega un cuadro comparativo en la tabla N° 1, con la indicación del total de las obras que han sido catalogadas de cada uno de estos cuatro compositores, la incidencia de la música sinfónica en el total del corpus creativo y el porcentaje de las obras sinfónicas que han sido estrenadas (ver tabla N° 1).

Compositor	Total de obras catalogadas	Música para orquesta	Música para voz (voces), coro y orquesta	Razón estreno-circulación
René Amengual Astaburuaga (1911-1954)	29 obras	3 obras = 10.3%		3 obras = 100%
Próspero Bisquertt Prado (1881-1959)	53 obras	18 obras = 34%		9 obras = 50%
Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987)	42 obras	8 obras = 19%		8 obras = 100%
			5 obras = 11.9%	3 obras = 60%
Jorge Urrutia Blondel (1903-1981)	76 obras	12 obras = 15.8%		7 obras = 58.33%

Tabla N° 1 / Razón entre poiesis y circulación por compositor.¹⁴

La incidencia de la música sinfónica oscila entre un 10.3% en la obra de Amengual y un 34% en la obra de Bisquertt, mientras que el porcentaje de estrenos oscila entre un 50% en el caso de Bisquertt y un 100% en el caso de las obras para orquesta de Santa Cruz y Amengual. Estos números se pueden cotejar con aquellos que entrega Roberto Escobar en la estadística de la

14. Con la excepción de las tablas N° 2 y 3, que incorporan guarismos publicados anteriormente, todas las restantes han sido elaboradas por los autores del trabajo.

música chilena compuesta entre 1900 y 1968, que se sintetizan en la tabla N° 2, y aquellos señalados por Luis Merino para el período comprendido entre 1948 y 1969, que se entregan en la tabla N° 3.

Cifras globales (Escobar 1971, 242)		
Universo	1900-1968	Porcentaje
Total de obras	1.610 obras	
Total de obras sinfónicas compuestas	341 obras	21.18%
Total de obras sinfónicas estrenadas	156 obras	45.75%

Tabla N° 2 / Razón entre poesis y circulación entre 1900 y 1968.

Cifras globales Festivales de Música Chilena (Merino Montero 1980, 86)		
Universo	1948-1969	Porcentaje
Total de obras estrenadas	215 obras	
Total de obras sinfónicas estrenadas	76 obras	35.35%
Total de obras de cámara estrenadas	139 obras	64.65%

Tabla N° 3 / Razón entre poesis y circulación entre 1948 y 1969.

Se puede apreciar que la incidencia de la música sinfónica en el total de la obra creativa de Santa Cruz (19%), Urrutia (15.8%) y Amengual (10.30%), es inferior a la media calculada por Escobar para el período comprendido entre 1900 y 1968, la que asciende a un 21.18%. Por su parte, el 34% de Bisquertt por este concepto, además de ser superior a esta media, se aproxima al porcentaje total de obras sinfónicas que se estrenaron en los Festivales de Música Chilena, el que asciende a un 35.35% de acuerdo a la tabla N° 3 (Merino 1980, 86). De ahí la validez de lo señalado por Gustavo Becerra Schmidt para el caso de Bisquertt, en cuanto a su “inclinación casi exclusiva a la composición de obras orquestales, en las que se contienen las columnas determinantes de su personalidad artística” (Becerra 1954, 19).

El porcentaje de obras sinfónicas estrenadas de estos cuatro compositores, según las cifras entregadas en la tabla N° 1, es superior al porcentaje de estrenos indicados en su estadística por Roberto Escobar, el que asciende a un 45.75% (ver tabla N° 2). De este modo se establece una correlación directa entre la vinculación mayor de estos cuatro compositores con la institucionalidad musical de la Universidad de Chile y el estreno de una gran parte, si no la totalidad de su música para orquesta. Apoya esta correlación la información que se entrega en la tabla N° 4 en términos de la circulación de su obra sinfónica promovida por la Universidad de Chile y por otras instituciones del medio nacional.

La circulación de la música y su preservación

Para el estudio de la circulación de las 32 obras que componen la muestra, se ha tomado como unidad de análisis a las décadas entre 1940 y 2017. Se consideran dos períodos históricos: el primero entre las décadas de 1940 y fines de 1960, que corresponde al paradigma monoinstitucional y el segundo entre la década de 1970 y 2017 que corresponde al paradigma multiinstitucional, de acuerdo a las tablas N° I, II, III y IV (que figuran como apéndice).

De acuerdo a estas tablas, cada obra cuenta con a lo menos un registro de circulación. El número máximo de una obra alcanza a 24 registros en el caso de *Preludios dramáticos* de Santa Cruz (tabla N° III), 18 registros en el caso de *Preludio* de Amengual (tabla N° I), 17 registros en el caso de *Pastoral de Alhué* de Urrutia (tabla N° IV) y 11 registros en el caso de *Juguetería* de Bisquertt (tabla N° II). Desde una perspectiva global de cada obra, los resultados se pueden examinar en términos de la razón entre la circulación, que estuvo a cargo solamente de la Universidad de Chile, en el primero o en ambos períodos, y la circulación que estuvo a cargo de esta universidad y de otras instituciones del medio musical nacional, lo que sucede especialmente durante el segundo período histórico. Los números se entregan en la tabla N° 4.

	Próspero Bisquertt Prado	Domingo Santa Cruz Wilson	Jorge Urrutia Blondel	René Amengual Astaburuaga
Solo en la Universidad de Chile	6 = 66.67%	5 = 62.5%	9 = 81.82%	3 = 75%
En la Universidad de Chile y en otras instituciones	3 = 33.33%	3 = 37.5%	2 = 18.18%	1 = 25%
Total	9 = 100%	8 = 100%	11 = 100%	4 = 100%

Tabla N° 4 / Circulación de obra.

En orden decreciente, la mayor dependencia en la Universidad de Chile se advierte en el caso de la circulación de la obra sinfónica de Urrutia con un 81.82%, seguido de Amengual con un 75%, Bisquertt con un 66.67% y Santa Cruz con un 62.5%. *Mutatis mutandis*, de los cuatro compositores es la obra sinfónica de Santa Cruz la que tiene la mayor diversidad institucional en su circulación durante los dos períodos históricos y además presenta el número máximo de registros de circulación. Tal es el caso de *Preludios dramáticos*, según se ha señalado. Los diferentes niveles de circulación mono o multiinstitucional son totalmente independientes de su preservación, toda vez que las partituras y las partes de todas las obras que constituyen la muestra se encuentran disponibles en el archivo de música sinfónica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Recepción y valoración

¿Cómo se vinculan los patrones de circulación que se han señalado con el proceso de valoración de la música?

Una interesante perspectiva teórica se encuentra en el libro *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* de Barbara Herrnstein Smith (1991), quien señala que el discurso acerca del valor surge de “un proceso continuo de interacciones con nuestros entornos”, y que podría ser descrito como “la interacción continua entre múltiples sistemas configurables” (Herrnstein Smith 1991, 31). Distingue diversos modos de valoración que realizan, a modo de ejemplo, aquellas personas que publican, preservan o interpretan una obra. Estos se diferencian de las “actividades altamente especializadas de evaluación institucionalizada que figuran entre las actividades más o menos profesionales de estudiosos, profesores, y críticos académicos o periodísticos” (Herrnstein Smith 1991, 45).

Al vincular esta perspectiva con el tema en estudio, se pueden identificar dos modos de valoración. El primero de ellos se refiere a la valoración que se efectúa dentro de una institución, con el propósito de decidir la circulación de una obra musical determinada o de un conjunto de obras. El segundo se refiere a la valoración que se efectúa en el marco de un estudio sistemático, como puede ser un trabajo musicológico, o la valoración que efectúa un crítico con propósitos periodísticos. Ambos modos están relacionados, desde el momento que la comunicación y circulación de una obra constituyen un dato para el trabajo de un musicólogo o de un crítico.

El canon

La abundante literatura acerca de este punto ha dejado en palmaria evidencia que el canon, o el acto de canonizar, constituye uno de los procedimientos clásicos de valoración de la música artística de raigambre europea.

El modelo formulado por los musicólogos Rafael Díaz y Juan Pablo González, establece las siguientes condiciones para que una obra musical chilena pueda considerarse canónica: (1) su producción o puesta en música en soportes como el concierto público y particularmente el fonograma; (2) su circulación recurrente; (3) su recepción recurrente; y (4) la existencia de un conjunto de discursos acerca de ella (Díaz y González 2011, 22).

Sobre la base de estos criterios, ambos musicólogos determinan que son canónicas las siguientes tres obras de los compositores abordados en este estudio (ver tabla N° 5).

Bisquertt (tabla N° I)	<i>Procesión del Cristo de Mayo</i> (1930)
Santa Cruz (tabla N° III)	<i>Preludios dramáticos</i> (1946)
Urrutia (tabla N° IV)	<i>Pastoral de Alhué</i> (1937-41, 1975)

Tabla N° 5

Por su parte, otras dos obras de la muestra también cumplen con los cuatro requisitos que se han señalado. Ellas son *Cinco piezas* op. 14 (1937) para orquesta de cuerdas de Santa Cruz (tabla

Nº III),¹⁵ y *Preludio* (1939) de Amengual (tabla Nº I),¹⁶ compositor que no figura en el estudio de Rafael Díaz y Juan Pablo González. De este modo cinco obras de la muestra se pueden considerar como canónicas sobre la base del modelo propuesto por estos investigadores.

Cuatro obras de la muestra, señaladas en la tabla nº 6, también cumplen con los cuatro requisitos que contempla el modelo, pero con una diferencia: la circulación no corresponde al paradigma multiinstitucional, sino al monoinstitucional. En términos de una visión musical de país, estas cuatro obras no se proyectaron más allá de la Universidad de Chile, por lo que su irradiación es más limitada dentro del marco institucional que prevalece en la actualidad. En tal sentido, se les ha denominado como obras "semicanónicas".

Bisquertt (tabla Nº II)	<i>Dos emocionales</i> (1940, 1953) <i>1945, Poema sinfónico</i> (1945) <i>Taberna al amanecer</i> (1922)
Santa Cruz (tabla Nº III)	<i>Égloga</i> (1949)

Tabla Nº 6

Las restantes veinticinco obras se pueden agrupar en tres categorías con un rasgo en común: la inexistencia de un registro fonográfico. Difieren entre ellas en el patrón de circulación y el número de registros. No obstante, de todas se conserva un conjunto de discursos.

La primera de estas categorías comprende tres obras con un patrón de circulación multiinstitucional igual o superior a seis registros (tabla Nº 7).

Bisquertt (tabla Nº II)	<i>Juguetería</i> (1942) <i>Nochebuena</i> (1936)
Urrutia (tabla Nº IV)	<i>Suite Nº 3, Música para un cuento de antaño</i> (1948)

Tabla Nº 7

La segunda de estas categorías comprende siete obras con un patrón de circulación monoinstitucional igual o superior a seis registros (tabla Nº 8).

Amengual (tabla Nº I)	<i>Concierto para arpa y orquesta</i> (1943-50) <i>Concierto para piano y orquesta</i> (1941-42)
Bisquertt (tabla Nº II)	<i>Metrópolis</i> (1940)
Santa Cruz (tabla Nº III)	<i>Variaciones op. 20 para piano y orquesta</i> (1943) <i>Sinfonía concertante op. 21</i> (1945)

15. Sobre los detalles del fonograma de esta obra ver Merino 1979, 68.

16. El fonograma corresponde al volumen 11 del CD rotulado *Bicentenario de la música sinfónica chilena*. Fue grabado por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de David del Pino Klinge. Ver Sin firma 2005.

Urrutia (tabla N° IV)	<i>Danza de la súplica</i> (1942-45) <i>Danza del Diablo vuelto sapo</i> (1942-45)
------------------------------	---

Tabla N° 8

La tercera de estas categorías comprende trece obras con un patrón de circulación mono o multiinstitucional inferior a los seis registros (tabla N° 9).

Amengual (tabla N° I)	<i>El vaso</i> (1942)
Bisquertt (tabla N° II)	<i>Misceláneas</i> (1936) <i>Destino</i> (1934)
Santa Cruz (tabla N° III)	<i>Primera Sinfonía</i> op. 22 (1945-46) <i>Segunda Sinfonía</i> op. 25 (1948) <i>Cantata de los Ríos de Chile</i> op. 19 (1941)
Urrutia (tabla N° IV)	<i>Cortejo de santos labradores</i> (1938-47) <i>Danza triunfal del Diablo</i> (1938-47) <i>Danza de campos infecundos</i> (1938-47) <i>Danza de la buena cosecha</i> (1942-45) <i>Suite N° 1, ballet La guitarra del Diablo</i> (1937-50) <i>Villa señorial. Canto a La Serena</i> (1937-50) <i>Diálogo obsesivo para piano y orquesta</i> (1948-52)

Tabla N° 9

La información contenida en las tablas N° 5, 6, 7, 8 y 9, se sintetiza y representa numéricamente en la tabla N° 10:

Obras canónicas		
Tabla N° 5:	5 obras	15.62%
Obras semicanónicas		
Tabla N° 6:	4 obras	12.50%
Circulación multi-institucional igual o superior a 6 registros		
Tabla N° 7:	3 obras	9.37%
Circulación mono-institucional igual o superior a 6 registros		
Tabla N° 8:	7 obras	21.88%
Circulación mono o multiinstitucional inferior a los 6 registros		
Tabla N° 9:	13 obras	40.63%
Total:	32 obras	100%

Tabla N° 10

La información contenida en las tablas N° 5 y N° 6 corresponde al 28.12% del total, esto es a aquellas obras que se podrían considerar canónicas. En otras palabras, sobre el 25% de las obras que constituyen la muestra circula o ha circulado en soporte fonográfico, se ha comunicado en soporte concierto de manera mono y multiinstitucional y cuenta con un conjunto de discursos acerca de ellas. Por su parte las tablas N° 7 y 8 revelan que un 31.25% de las obras ha circulado de manera mono o multiinstitucional solamente en el soporte concierto con un total de seis o más registros. A lo anterior, la tabla N° 9 agrega que un 40.63% de las obras ha circulado de modo similar, pero con un total inferior a los seis registros.

Desde la perspectiva de los géneros cultivados, se aprecia que la gran mayoría de las obras sinfónicas señaladas en las tablas N° 5, 6 y 7 que no contemplan coro o voces solistas (como es el caso de la *Égloga* de Santa Cruz), corresponden a lo que el Dr. Cristián Guerra identifica como "música adjetiva" (siguiendo un concepto acuñado por Cirilo Vila), esto es, que está "vinculada con un elemento extramusical que se expresa a través de su título o de sus cualidades estructurales y en algunos casos relacionada con un programa literario" (Guerra 2001). En otras palabras, un 37.49% de las obras de esta muestra cuenta con registro fonográfico o con un patrón de circulación interinstitucional igual o superior a seis registros. En cambio, los grandes géneros orquestales como la sinfonía y el concierto aparecen solamente en las tablas N° 8 y 9, que constituye un 62.51% de la muestra, con un patrón de circulación mono o multiinstitucional igual o inferior a los seis registros.

Es dable inferir entonces que, en términos de esta muestra y de las evidencias de circulación que se señalan acerca de ella, la música adjetiva contribuye mejor a definir el perfil de una historia sonora de la música chilena que los grandes géneros sinfónicos, puesto que estos últimos se concentran en un patrón de circulación reducido y casi exclusivamente monoinstitucional.

Valoración sistemático-discursiva

Se ha señalado que Charles Seeger consideró una tipología del discurso acerca de la música en términos de la perspectiva del hecho y de la perspectiva del valor.¹⁷ A fines de la década de 1970 se produjo un vertiginoso proceso de renovación de la historia de la música y de la musicología con el estudio sistemático de la recepción,¹⁸ el que continúa durante el presente siglo con el estudio de la circulación.¹⁹ Durante este proceso, Carl Dahlhaus estableció las distinciones entre criterios estéticos e históricos en el capítulo dedicado al juicio de valor como objeto y premisa en *Fundamentos de la historia de la música*. Al respecto señaló que "el rango estético corresponde a la calidad de la obra en sí misma; la importancia histórica, en cambio, al papel que la obra desempeña dentro de un contexto" (Dahlhaus 1997, 115-116).

Para la valoración sistemático-discursiva se utilizarán como fuentes de consulta el libro acerca de *La creación musical en Chile: 1900-1951* de Vicente Salas Viu (ca. 1951), por la gran relevancia que tiene para el estudio del período monoinstitucional. Muy importantes además son los libros de Roberto Escobar (1971, 1995), de José Miguel Varas y Juan Pablo González (2005) y de Rafael Díaz y Juan Pablo González (2011) en lo que respecta a una mirada durante el período multiinstitucional a algunos de los compositores y obras incluidos en la muestra.

17. Ver Seeger 1977a, 1977b, 1977c, 1977d.

18. Para un resumen bibliográfico en castellano ver Merino Montero 2016, 13-19.

19. Ver Merino Montero 2017, 48, nota 2.

Asimismo, se utilizarán los escritos acerca de los compositores y obras que conforman la muestra aparecidos como artículos, crónica, notas y documentos, reseñas de fonogramas y reseñas de partituras publicadas en la *Revista Musical Chilena*.²⁰ Esta publicación de la Universidad de Chile, fundada en 1945, constituye una de las más completas fuentes de consulta acerca de la creación musical chilena, durante el período mono y multiinstitucional. En ulteriores trabajos se deberá ampliar el foco para incluir otro tipo de fuentes, en particular la prensa escrita, habida consideración de que los principales diarios de la capital mantuvieron importantes secciones de crítica musical especializada durante la vigencia del paradigma monoinstitucional.

Es posible distinguir dos planos en la valoración sistemático-discursiva: el genérico y el específico. El primero se aboca prioritariamente a los compositores en su contexto histórico. El segundo guarda relación con la valoración de las obras mismas.

Valoración de los compositores

Desde un plano genérico, los cuatro compositores que integran la muestra se han adscrito al período histórico de la música de concierto chilena que se extiende entre 1924 y 1947, el que se identifica como el de la consolidación de importantes líneas creativas en la entrada del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Merino 1999, 633).

Desde una perspectiva de valor, Vicente Salas Viu calificó a Domingo Santa Cruz Wilson entre las figuras de la época de “una significación de primer plano en la música chilena”. A Próspero Bisquertt Prado y Jorge Urrutia Blondel los consideró entre los que “les siguen en importancia”, mientras que René Amengual Astaburuaga figuró entre los “valores ya logrados” de la entonces “más joven generación” (Salas Viu ca. 1951, 102).

Desde un punto de vista estilístico, Salas Viu calificó a la “varia y extensa producción para orquesta” de Bisquertt, “de carácter nacionalista unas veces, descriptivo y poemático otras”, “siempre creando una música de hermosa realización y transparencia orquestal –sobre la que el ejemplo de Ravel es manifiesto– que resalta tanto como lo débil de su proceso constructivo” (Salas Viu ca. 1951, 86). Gustavo Becerra Schmidt calificó a Bisquertt como “uno de los primeros compositores chilenos de oficio” junto a Enrique Soro Barriga y Pedro Humberto Allende Sarón (Becerra 1954, 22). Vinculado con lo anterior está el planteamiento de Roberto Escobar Budge de ubicar a Bisquertt dentro de la generación de los iniciadores del movimiento compositivo chileno (Escobar 1971, 133).

A Santa Cruz, Roberto Escobar lo incluyó dentro de la generación de los fundadores, cuyos miembros ordenaron el “proceso cultural creando mecanismos sociales que regularon e hicieron posible y necesaria la vida musical, introduciendo para ello medios de organización originales, adaptados especialmente al caso chileno” (Escobar 1971, 137-138). Salas Viu consideró que su obra predomina con gran relieve “sobre la corriente universalista, dentro del grupo o generación que ocupa el centro y cima del presente musical chileno” (Salas Viu ca. 1951, 89), señalando a Richard Wagner y ulteriormente a Paul Hindemith como las figuras que gravitaron muy decisivamente en la formación de un estilo musical de raigambre

20. Acerca de esta nomenclatura ver Merino Montero 1985, 5.

expresionista (Salas Viu ca. 1951, 90-92, 97). Gustavo Becerra destacó "su predilección por las estructuras monumentales, que resultan en su mayoría, a través de las producciones de este autor, [en] obras de tesis con exigencias técnicas exhaustivas" (Becerra 1951, 120). Luis Merino Montero acotó que la labor creativa de Santa Cruz "es de fundamental importancia en la historia de la música chilena, pues marca hitos que, de una manera u otra, han servido como marco de referencia para los compositores ulteriores" (Merino 1979, 16).

A Urrutia, Roberto Escobar también lo ubicó en la generación de los fundadores (Escobar 1971, 138), mientras que Salas Viu lo incluyó dentro del grupo que sigue un "neo-clasicismo impresionista, con fuerte influencia de Ravel" al que también adscribió a Amengual (Salas Viu ca. 1951, 97).²¹ Por su parte, Roberto Escobar consideró a Amengual como "el músico más completo que ha tenido Chile" (Escobar 1995, 113), y lo adscribió a la generación de los formalistas, toda vez que "su preocupación estilística está centrada en un formalismo riguroso" de raigambre neoclásica (Escobar 1971, 133).

Valoración de las obras

Considerando el propósito preliminar del presente trabajo en cuanto propuesta metodológica, la valoración misma de las obras de la muestra se abordará de manera muy general, sin entrar a un análisis sistemático de carácter discursivo que corresponde en rigor a estudios ulteriores.

De esta primera aproximación fluye una perspectiva cualitativa global de los discursos que han sido consultados. Estos se enmarcan prioritariamente en la perspectiva del hecho, mediante aproximaciones analítico-descriptivas, entrando escasamente en la perspectiva del valor. Siguiendo a Dahlhaus, entre estos juicios de valor figuran aquellos que abordan la representatividad de una obra en el corpus del compositor, o en la historia de la música chilena, junto a juicios que inciden en el valor estético propiamente tal, o en el valor expresivo en términos de cómo el sentimiento humano se transmuta en la música. También se han detectado juicios de valor en términos de la recepción de una obra, o del significado que ella reviste en el contexto sociocultural.

La propuesta metodológica plantea la búsqueda de una vinculación entre el proceso de valoración que subyace de manera implícita en los patrones de circulación de la música, y aquel que aflora de manera explícita en los escritos de carácter crítico o de enfoque musicológico que se han escrito acerca de ella. En el caso de las obras canónicas y semicanónicas se podría establecer, con algunos matices, una concordancia entre ambos procesos de valoración. De acuerdo a los siguientes extractos, los juicios de valor han sido ampliamente favorables hacia estas obras durante los períodos mono institucional y multi institucional.

Acerca de la *Procesión del Cristo de Mayo* (1930) de Bisquertt se han formulado juicios de valor estilístico y en términos del contexto socio-cultural. Gustavo Becerra consideró que "aunque no es de las más importantes es una de las más características [obras]" del compositor (Becerra 1954, 28). Por su parte Cristián López aludió a la nostalgia, contradicción histórica y contingencia como valores histórico-culturales trascendentes de ella (López 2010, 153).

21. En un escrito posterior, Salas Viu (1964) agrega una derivación al expresionismo de la obra de Amengual.

Preludios dramáticos op. 9 (1946) de Santa Cruz ha sido objeto de una amplia cobertura con numerosos juicios de valor estético, estilístico y expresivo, en su gran mayoría favorables. Se advierte aquí una contradicción en su valoración de parte de Vicente Salas Viu, de quien se ha señalado su influencia en la valoración sistemático-discursiva de la música chilena compuesta hasta los inicios de la década de 1960. En 1946, destacó entre otros panegíricos, que esta obra se ubica “en la línea más alta, en cuanto a riqueza de contenido y solidez de realización, de las composiciones suyas que han sido estrenadas” (Salas Viu 1946, 32). Cinco años después el mismo musicólogo escribió que “es la obra menos original de Santa Cruz entre las de su madurez”, juicio que apoyó con un comentario similar del compositor Juan Orrego Salas (Salas Viu ca. 1951, 401). Una cobertura similar, en términos de juicios favorables de valor estético, estilístico y de recepción, se advierte en el caso de las *Cinco piezas* op. 14.²²

Pastoral de Alhué (1937, rev. 1975) de Urrutia Blondel concitó igualmente unanimidad en términos de juicios de valor estético y expresivo. Roberto Escobar advirtió una “idealización campestre” (Escobar 1971, 139), mientras que en el libro de Rafael Díaz y Juan Pablo González se señaló el “conocimiento y amor por su propia tradición”, el que “se ve reflejado en su obra musical” (Díaz y González 2011, 152).

Por otra parte, *Preludio* (1939) de Amengual ha sido objeto de juicios encontrados en términos de su valor, en los que nuevamente se constatan las valoraciones contradictorias de Vicente Salas Viu. En 1951 la elogió como un “modelo de equilibrio, transparencia y excelente organización formal, dentro de la libertad que el tipo de composición elegido permite” (Salas Viu ca. 1951, 132). En 1955 la consideró como una obra menor asimilable al género de la obertura (Salas Viu 1955, 5), mientras que en 1964 la describió como un “primer intento, sino un débil intento, de abordar lo sinfónico” (Salas Viu 1964, 65). Tampoco son favorables los juicios de valor publicados por Juan Orrego Salas en 1950 (1950, 55) ni los de Miguel Aguilar en 1954 (1954b, 12). Esto hace presumir que la amplia circulación de esta obra se debe más bien a lo conveniente que resulta su programación en conciertos sinfónicos, dadas su breve duración y su conformación para una orquesta reducida.

Entre las obras semicanónicas, se puede señalar el caso de la *Égloga* op. 46 (1969) de Santa Cruz en términos de juicios de valor estético y expresivo. Obtuvo en 1950 el primer premio y premio de honor en los segundos Festivales de Música Chilena (Merino 1980, 103). Salas Viu calificó en 1951 a la *Égloga* como “una de las obras cumbres de la música chilena contemporánea” (Salas Viu 1950, 20). Después de más de medio siglo el musicólogo Juan Pablo González la consideró entre las “mejores obras musicales chilenas”, “al menos de la primera mitad del siglo” (Varas y González 2005, 431), y Luis Merino la señaló como un hito histórico de la música chilena.²³ Por otra parte, Alfonso Letelier ha hecho notar lo que considera una desconexión entre los planos líricos y dramáticos de la obra, junto a sus desbordes ampulosos (Letelier 1951, 59), mientras que Merino ha señalado lo recargado de su escritura (Merino 1979, 32).

En cambio, no se advierte una concordancia similar entre la circulación de los grandes géneros sinfónicos representados en la muestra y la exaltación de que fueron objeto, en grados variables,

22. A este respecto, ver, a modo de ejemplo, Salas Viu ca. 1951, 386-387, Salas Viu 1951, 12, 15-16, 18-19, Leng 1951, 6-7, y Merino 1979, 28, 31, 33, 38.

23. Ver Merino 1979, 23 (“la segunda composición sinfónico-coral de largo aliento producida en Chile”).

en la literatura musicológica o crítica publicada bajo el alero de la Universidad de Chile, que a la vez impulsó preeminentemente su circulación. Solo dos de las siete obras estudiadas han sido presentadas hasta el momento por otras instituciones. Ellas son la *Segunda Sinfonía* op. 25 y la *Sinfonía* N° 4 op. 35 de Domingo Santa Cruz. La primera consigna una presentación por la Pontificia Universidad Católica de Chile, mientras que la segunda consigna otra presentación por la Universidad Austral de Valdivia.

Se colige de lo anterior que el paradigma de valoración, conducente a la circulación de estas obras en el ámbito de la Universidad de Chile, cambió en el período multiinstitucional. A lo anterior se agrega un matiz dentro del tono preeminentemente favorable de los escritos. Por una parte, se advierten contraposiciones entre lo que Dahlhaus denomina el valor histórico y el valor estético. Por la otra, algunas valoraciones estéticas no convergen en su apreciación, sino que resultan divergentes en su contenido. Esto se puede ilustrar con los siguientes extractos.

La *Sinfonía concertante* op. 21 (1945) de Domingo Santa Cruz ha sido calificada como un hito histórico, ameno intermezzo, que muestra humor, gracia, dosificación y galanura, además de buena orquestación e interesante contrapunto (Salas Viu 1951, 24; Salas Viu ca. 1951, 396). En cambio, las *Variaciones* op. 20 para piano y orquesta (1943) se han destacado, en términos de su representatividad, como la obra de mayor envergadura del compositor (Salas Viu 1945b, 32); como lo mejor de la música nacional para piano y orquesta (Amengual 1951, 113); por su nobleza, maestría y hermosura (Leng 1951, 7), y el valor expresivo de hondo dramatismo (Riesco 1987, 85). En cuanto al valor estético se ha señalado su contenido desigual y discutible, su densidad contrapuntística y su orquestación sorda (Salas Viu ca. 1951, 392), el desaprovechamiento de los recursos pianísticos, la vulgaridad, técnica abrumadora y caos sonoro (Amengual 1951, 90, 106, 109, 118), además de su excesiva densidad y duplicaciones innecesarias (Riesco 1987, 88).

De René Amengual, el *Concierto* para piano y orquesta (1941-42) ha sido valorado en términos de su recepción por el reconocimiento de que ha sido objeto y por su unidad de estilo (Salas Viu ca. 1951, 133), por ser representativamente su obra más importante (Quiroga 1950, 123) y de mayor envergadura (Aguilar 1954b, 13), además de, en lo que concierne a la estética, por su brillantez, logros pianísticos y virtuosismo espectacular (Salas Viu 1964, 65). Por otra parte, también se ha hablado en lo estético de su banalidad sentimental y superficialidad (Aguilar 1954b, 13, 14), además de su recargo orquestal y mórbido sentimentalismo (Salas Viu 1964, 65).

Su *Concierto* para arpa y orquesta (1943-50) obtuvo un segundo premio en 1950 en el segundo Festival de Música Chilena (Merino 1980, 98). Ha sido destacado en lo estético por la belleza del segundo movimiento (Salas Viu ca. 1951, 166, 168 y 1964, 68; Orrego Salas 1950, 59), la flexibilidad del lenguaje y la originalidad tímbrica y orquestal (Salas Viu ca. 1951, 136), además de la proyección del último movimiento al ulterior y postrer cambio estilístico del compositor (Aguilar 1954b, 15). Por otra parte, se ha hecho notar, también en lo estético, lo recargado de los efectos virtuosísticos y la falta de unidad orgánica (Salas Viu ca. 1951, 136), junto a una cierta falta de gusto (Salas Viu 1964, 68).

Otro aspecto necesario de considerar guarda relación con cuatro obras de Domingo Santa Cruz, por la contraposición entre la exigüidad de su circulación dentro de la Universidad de Chile y la valoración que figura en libros y artículos.

Una obra como la *Primera Sinfonía* op. 22 (1945-46) ha sido presentada tan solo cuatro veces en más de setenta años. No obstante, ha sido destacada por su representatividad como un hito histórico del sinfonismo chileno (Salas Viu ca. 1951, 397; Merino 1979, 22-23), por su recepción en los Estados Unidos y por el parangón que Vicente Salas Viu ha establecido con tres compositores canónicos: Brahms, Beethoven y Prokofieff (Salas Viu ca. 1951, 397, 398). En lo estético se ha señalado su vasto alcance y justo equilibrio artístico (Salas Viu ca. 1951, 397), su virtuosismo contrapuntístico (Merino 1981, 64) y en lo expresivo su sentido de lo trágico (Salas Viu 1948, 10). Por otra parte, Santa Cruz ha sido calificado, en relación a esta obra, como un compositor difícil (Salas Viu 1948, 9), cuya orquestación se revela como sorda en lo sonoro (Merino 1979, 31).²⁴

La *Segunda Sinfonía* op. 25 (1948) tiene un registro similar de reducidas presentaciones. No obstante, ha sido valorada en lo estético como una obra medular que revela depuración y concentración junto a una emoción desolada en lo expresivo (Salas Viu ca. 1951, 403, 405). También se ha escrito que, estéticamente, padece de agobio por acumulación (Salas Viu 1951, 41), de una excesiva homogeneidad (Merino 1979, 34), y de exhibición de oficio por sobre ideas musicales (Sin firma 1951, 91).

En el caso de la *Cantata de los Ríos de Chile* op. 19 (1941), su también exigua circulación contrasta con su valoración en dos libros y seis artículos.²⁵ Se ha considerado como un vasto poema sinfónico coral (Salas Viu ca. 1951, 390), en el que el creador revela toda su maestría (Leng 1951, 7). En lo representativo, ha sido calificada como una de las mejores obras del compositor (Amengual 1951, 105), como un ejemplo fundamental (Orrego Salas 1979, 13), como una metáfora del paisajismo chileno y un cántico a la geografía del país (Escobar 1971, 139; Merino 1979, 37) que abrió surcos en la historia de la música chilena (Merino 1979, 23). Entre sus debilidades se ha señalado, en lo estético, a la primacía sinfónica y la excesiva densidad horizontal (Letelier 1950, 55,57).

Juicio evaluativo

El propósito del juicio evaluativo es integrar las conclusiones que se desprendan del estudio de los dos ejes señalados, esto es, el perfil institucional general y el perfil institucional musical. Para ello resulta fundamental la consideración del proceso de valoración como el sustrato profundo de ambos ejes.

De la muestra de música sinfónica que se ha considerado en este trabajo, han sido las obras de música adjetiva las que se han proyectado hasta el día de hoy. Por el contrario, las grandes obras sinfónicas que la constituyen no han trascendido el paso del tiempo, y han quedado en su mayoría concentradas dentro del primero de los dos períodos históricos que se han establecido en este trabajo. Se podría decir que han quedado como metáforas sonoras del

24. El mismo compositor señala que, con posterioridad a su estreno, retiró de circulación la *Primera Sinfonía* para someterla a revisión, la que completó en 1974 (Santa Cruz 2008, 840-841). En la tabla N° III figura la única presentación a la fecha de esta versión revisada, por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Víctor Tevah.

25. Se trata de los siguientes dos libros: Salas Viu ca. 1951, 388-392 y Escobar 1971, 139, además de los siguientes seis artículos: Letelier 1950, 43-44, 54-55, 57-59; Amengual 1951, 105; Leng 1951, 7; Salas Viu 1951, 16; Merino 1979, 23, 32, 37; y Orrego-Salas 1979, 9, 13. Domingo Santa Cruz señala que la *Égloga*, al igual que la *Primera Sinfonía* (ver nota 24), fue retirada de circulación. No obstante, no concluyó su revisión (Santa Cruz 2008, 840, 842-843).

paradigma monoinstitucional radicado en la Universidad de Chile. Esto a pesar de la disponibilidad material de las obras para los efectos de su interpretación, y de toda la tinta que se derramara acerca de ellas en libros o escritos críticos o musicológicos aparecidos en la *Revista Musical Chilena*.

Conclusiones

Las conclusiones del artículo se abordarán en una doble perspectiva. Por una parte, en lo que respecta a la propuesta teórico-metodológica que se formula; por la otra, en lo referente a los resultados obtenidos de la aplicación de esta propuesta a una muestra de obras sinfónicas escritas por compositores chilenos.

La primera de estas perspectivas propone una mirada que ponga el eje del discurso en la Institución, y que, por lo tanto, pueda servir como complemento de aquella mirada que desde la Musicología se focaliza en el compositor, la obra, la poiesis, el estilo, la circulación y la recepción.

De ahí que se haga un énfasis especial en la valoración de la música, toda vez que la crisis institucional de la Universidad de Chile en los inicios de la década de 1970, y la subsecuente y radical transformación del sistema educativo del país –con el consiguiente cambio de paradigma institucional–, encuentra su correlación en un cambio de paradigma de valoración, el que incidió a su vez en los patrones de circulación de la música.

De la segunda de estas perspectivas, se pueden esbozar al menos cuatro áreas de estudio que se profundicen en ulteriores trabajos, refiriéndose la primera de ellas a la formulación de objetivos y políticas culturales. Durante el período de apogeo del paradigma monoinstitucional cumplió estas funciones la ley 6696, la que en términos prácticos se mantuvo vigente hasta 1973. En parte fue sustituida por las declaraciones formuladas por algunos de los organismos que participan durante el período multiinstitucional.

Hasta inicios de la década de 1990, Chile era, según Manuel Antonio Garretón, uno de los pocos países sin "un modelo institucional explícito, una institucionalidad orgánica coherente y definida formalmente para el desarrollo cultural" (1992, 71). En años recientes instituciones como el actual Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio han formulado una política de la música chilena. A este respecto sería de gran interés estudiar los efectos de esta u otras políticas similares en la circulación de la música docta nacional, una vez que haya transcurrido el tiempo suficiente para poder apreciar cabalmente sus efectos.

La segunda área de estudio se refiere a los compositores activos entre 1928 y 1973, que tuvieron una relación con la Universidad de Chile diferente a la que se ha señalado en los cuatro compositores estudiados, no solo en lo que respecta a la circulación de la obra sinfónica, sino que al conjunto de su producción creativa.

La tercera área la constituyen los grandes géneros sinfónicos abordados en el presente trabajo que, a pesar de su valoración generalmente favorable en la historiografía tradicional de la música chilena, no han resistido la prueba del tiempo en la vigencia de su circulación, en contraste con lo que se ha señalado acerca de la música adjetiva.

Una correlación podría establecerse con el cambio de paradigma de valoración. La otra con los criterios que orientan la programación de los conciertos en Chile, no solo en lo referente a la música de compositores nacionales, sino también de América Latina, Europa o de otras regiones del mundo.

De manera preliminar se puede señalar que la menor circulación de las sinfonías o conciertos escritos por Domingo Santa Cruz o René Amengual en las temporadas regulares de conciertos, especialmente durante el período multiinstitucional, se debe a que, de ser incluidos, obligarían a reemplazar como el número de fondo a obras de compositores del repertorio tradicional, preferidas por el público. No se produce esta tensión en el caso de la música adjetiva de estos o de los otros compositores estudiados, toda vez que se ubican mayoritariamente en la primera parte de los programas. Esto se ve facilitado por la menor complejidad formal y la mayor brevedad de las obras, a lo que se agrega una plantilla orquestal más reducida. A este respecto, sería de interés profundizar ulteriormente en el contenido de las temporadas regulares de concierto en Chile, considerando la totalidad del repertorio que se presenta, no solamente las obras de compositores nacionales.

Finalmente, la cuarta área de estudio guarda relación con un desiderátum: cómo avanzar hacia una historia sonora de la música de concierto en Chile, que sea verdaderamente supra institucional y de proyección nacional.

Desde la perspectiva de la Musicología sería necesario abordar una faceta que se advierte en la presente aplicación de la propuesta teórico-metodológica: la preeminencia de la perspectiva del hecho y la poca incidencia de la perspectiva del valor en el discurso musicológico relativo a las obras que se han estudiado. El profundizar en la perspectiva del valor reforzará una dimensión crítica de la Musicología que, además de las obras canónicas, considere las obras semi y no canónicas en un verdadero contrapunto entre la poiesis y la circulación. En este marco se podría formular un juicio musicológico acerca del porqué algunas obras de los compositores nacionales han resistido el paso del tiempo y otras no, independientemente de las circunstancias del medio que hayan promovido o inhibido su circulación.

De este modo sería factible identificar un conjunto completo de obras que hayan trascendido el paso del tiempo, en el que se justiprecie en una perspectiva histórica y valórica el aporte de la Universidad de Chile, como el de las restantes instituciones musicales del país, en la circulación, recepción y valoración de la obra de los compositores chilenos.

Apéndice

Tabla N° I

Tabla N° II

Tabla N° III

Tabla N° IV

Tabla N° I

Se entregan en esta y en las siguientes tres tablas los registros de presentaciones de las obras de cada compositor con la indicación de las orquestas, coros, directores y solistas que se ha podido identificar. Las obras se presentan en orden decreciente de acuerdo al número de registros de circulación. Al final de cada obra se señalan el número total de

registros de circulación y la razón entre las cifras que corresponden al primero y al segundo de los períodos históricos señalados. En estas tablas, la sigla OSCh hace referencia a la Orquesta Sinfónica de Chile.

Compositor: René Amengual Astaburuaga (1911-1954)

Obras - Títulos	Creación	1940-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	1990-99	2000-09	2010	Total circulación	Razón 1940-1969 1970-2017
<i>Preludio</i>	1939	9 OSCh, Víctor Tevah, Juan José Castro, Armando Carvajal	4 OSCh, Wilfried Junge	1 OSCh, Víctor Tevah	1 OSCh, Gyula Nemeth		1 Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago, Genaro Burgos	1 OSCh, David del Pino	1 Orquesta Sinfónica de Concepción, Julián Kuertri	18 registros	14 = 77.78% + 4 = 22.22%
<i>Concierto para arpa y orquesta</i>	1943 - 50		6 OSCh, Víctor Tevah, Erich Kleiber; Teresa Höfner, Clara Pasini (arp)	1 OSCh, Stanislav Skrowaczewsky; Clara Pasini (arp)			1 OSCh, Krzystof Dziewiecki; Manuel Jiménez (arp)			8 registros	7 = 87.5% + 1 = 12.5%
<i>Concierto para piano y orquesta</i>	1941 - 42	1 OSCh, Fritz Busch; Rosita Renard (pf)	2 OSCh, Víctor Tevah; Herminia Raccagni (pf)	2 OSCh, Víctor Tevah; Herminia Raccagni (pf)			1 OSCh, Agustín Cullell			6 registros	5 = 83.33% + 1 = 16.67%
<i>El vaso, poema para voz y orquesta de cámara (versos de Gabriela Mistral)</i>	1942	1 OSCh, Armando Carvajal; Blanca Hauser (S)								1 registro	1 = 100% 0

Tabla N° II

Compositor: Próspero Bisquerdt Prado (1881-1959)

Obras - Títulos	Creación	1940-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	1990-99	2000-09	2010-2017	Total circulación	Razón 1940-1969 1970-2017
<i>Juguetería. Diez piezas infantiles</i>	1942	3 OSCh, Víctor Tevah	4 OSCh, Víctor Tevah, Héctor Carvajal		2 Orquesta de Niños de La Serena, Jorge Peña Hen, Seis piezas, Orquesta Filarmónica de Temuco		2 Orquesta Sinfónica Juvenil de La Serena, Hugo Domínguez Cruzat			11 registros	7 = 63.64% + 4 = 36.36%
<i>Metrópolis</i>	1940	6 OSCh, Armando Carvajal, Víctor Tevah (en una ocasión se interpretaron solo dos movimientos)	1 Dos movimientos, OSCh, Víctor Tevah	2 OSCh, Luis Herrera de la Fuente				1 OSCh, David del Pino		10 registros	9 = 90% + 1 = 10%
<i>Procesión del Cristo de Mayo</i>	1930	2 OSCh, Erich Kleiber, Víctor Tevah	1 OSCh, Víctor Krüger		2 OSCh, Gyula Nemeth, Víctor Tevah				3 Orquesta Filarmónica de Santiago, Paolo Bortolameoli	8 registros	3 = 37.5% + 5 = 62.5%

Nochebuena	1936	3 OSCh, Armando Carvajal, Víctor Tevah (en una ocasión se interpretó un solo fragmento)	1 OSCh, Víctor Tevah	2 OSCh, Agustín Cullell, Víctor Tevah					1 Orquesta y Coro Sinfónico de la Universidad de Concepción	7 registros	6 = 85.71% + 1 = 14.29%
Misceláneas	1936	4 OSCh, Juan Casanova Vicuña, Armando Carvajal, Juan José Castro								4 registros	4 = 100% + 0
Dos emocionales, 1940 (desde 1953, Suite romántica, con tres movimientos agregados)	1940 [1953]	1 OSCh, Víctor Tevah	2 OSCh, Víctor Tevah							3 registros	3 = 100% + 0
1945, Poema sinfónico	1945	1 OSCh, Víctor Tevah	1 OSCh, Víctor Tevah							2 registros	2 = 100% + 0
Taberna al amanecer, poema sinfónico	1922	2 OSCh, Víctor Tevah								2 registros	2 = 100% + 0
Destino, poema sinfónico	1934	1 OSCh, Víctor Tevah								1 registro	1 = 100% + 0

Tabla N° III

Compositor: Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987)

Obras - Títulos	Creación	1940-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	1990-99	2000-09	2010-2017	Total circulación	Razón 1940-1969 1970-2017
<i>Preludios dramáticos</i> op. 23	1946	4 OSCh, Armando Carvajal, Victor Tevah	8 OSCh, Victor Tevah, Mario Rossi, Zoltan Fischer, Juan José Castro, Héctor Carvajal	1 OSCh, Hermann Scherchen; 1 Orquesta Filarmónica Municipal, Julio Malaval	2 OSCh, Victor Tevah		5 OSCh, Agustín Cullell, Michelangelo, Veltri, Vladimir Simkine	1 OSCh, David del Pino	2 Orquesta Filarmónica de Santiago, Julio Doggenweiler (director)	24 registros	14 = 58.33% + 10 = 41.67%
<i>Cinco piezas</i> op. 14 para orquesta de cuerdas	1937	3 OSCh, Juan José Castro, Theo Buchwald, Hermann Scherchen	1 Orquesta Filarmónica, Juan Matteucci	1 Orquesta de Cámara, Universi- dad de Concep- ción, Ernst Huber- Contwig				3 Orquesta Filarmónica de Santiago, Konstantin Chudovsky; 1 Orquesta de Cámara del Departamento de Música, UMCE, Daniel Miranda	9 registros	9 registros	4 = 44.44% + 5 = 55.56%
<i>Variaciones en tres movimientos para piano y orquesta</i> op. 20	1943	5 OSCh, Armando Carvajal, Fritz Busch, Hugo Fernández (pf)		2 OSCh, Georg Ludwig Jochum, Flora Guerra (pf)		2 OSCh, Guiller- mo Scarabi- no, Isolé Cruz (pf)				9 registros	7 = 77.78% + 2 = 22.22%

Égloga op. 26 para soprano, coro y orquesta	1949								2 OSCh, Patricia Vásquez (S), Coro de la Universidad de Chile					9 registros	7 = 77.78% 2 = 22.22%	+
Sinfonía concertante op. 21 para flauta y orquesta	1945								2 OSCh, Lucía Gana (S), Coro de la Universidad de Chile (Marco Dusí, director), Víctor Tevah					6 registros	5 = 83.33% 1 = 16.67%	+
Primera Sinfonía en Fa op. 22	1945-46								3 OSCh, Juan Bravo (ff), Víctor Tevah					4 registros	3 = 75% 1 = 25%	+
Segunda Sinfonía op. 25	1948								1 Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, Fernando Rosas					4 registros	4 = 100% 0	+

Sinfonía N° 4 op. 35	1968									2 OSCh, Aldo Ceccato				1 Orquesta de Cámara del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile, Eduardo Brownne	3 registros	0 3 = 100%	+
Oratio Ieremiae Prophetæ op. 37 para coro y orquesta	1969									2 O.T.M. Río de Janeiro, Mario Tavares; OSCh, Coro de la Universi- dad de Chile, Víctor Tevah				2 registros	0 2 = 100%	+	
Cantata de los Ríos de Chile op. 19 para coro mixto y orquesta	1941														1 registro	1 = 100% 0	+

Tabla N° IV

Compositor: Jorge Urrutia Blondel (1903-1981)

Obras -Títulos	Creación	1940-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	1990-99	2000-09	2010	Total circulación	Razón 1940-1969 1970-2017
<i>Pastoral de Alhué para orquesta de cámara</i>	1937-41 revisada en 1975	5 OSCh, Armando Carvajal, Erich Kleiber, Víctor Tevah	3 OSCh, Víctor Tevah		3 OSCh, Víctor Tevah; ----- Orquesta Sinfónica de Concepción, Ernst Huber Contwig	1 Sala Isidora Zegers	2 OSCh, Agustín Cullell	1 OSCh, David del Pino	1 Orquesta Sinfónica de Concepción, Vladimir Simikine 2 OSCh, David del Pino	17 registros	8 = 47.06% + 9 = 52.94%
<i>Danza de la súplica, ballet La guitarra del Diablo, Suite Sinfónica N° 2</i>	1942 - 45	6 OSCh, Víctor Tevah		2 OSCh, Walter Susskind						8 registros	8 = 100% + 0
<i>Danza del Diablo vuelto sapa, ballet La guitarra del Diablo, Suite Sinfónica N° 2</i>	1942 - 45	4 OSCh, Víctor Tevah	2 OSCh, Víctor Tevah	2 OSCh, Walter Susskind						8 registros	8 = 100% + 0
<i>Cortejo de santos labradores, ballet La guitarra del Diablo, Suite Sinfónica N° 1</i>	1938 - 47	1 OSCh, Víctor Tevah		2 OSCh, Walter Susskind						3 registros	3 = 100% + 0

<i>Danza triunfal del Diablo, ballet La guitarra del Diablo, Suite Sinfónica N° 1</i>	1938-47	2 OSCh, Armando Carvajal, Víctor Tevah							2 registros	2 = 100% 0	+
<i>Danza de campos infecundos, ballet La guitarra del Diablo, Suite Sinfónica N° 1</i>	1938-47	1 OSCh, Armando Carvajal							1 registro	1 = 100% 0	+
<i>Danza de la buena cosecha, ballet La guitarra del Diablo, Suite Sinfónica N° 2</i>	1942-45	1 OSCh, Víctor Tevah							1 registro	1 = 100% 0	+
<i>Suite N° 1, ballet La guitarra del Diablo</i>	1938-47							1 OSCh, Víctor Tevah	1 registro	0 1 = 100%	+
<i>Suite N° 3, Música para un cuento de antaño</i>	1948	3 OSCh, Víctor Tevah	3 OSCh, Víctor Tevah (en una sola ocasión se interpretó el primer movimiento)	1 Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, Ernst Huber-Contwig, solo un movimiento					7 registros	6 = 85.71% 1 = 14.29%	+

<i>Villa señorial. Canto a La Serena</i>	1937 - 50	1 OSCh, Juan Lémann, Víctor Tevah							1 registro	1 = 100% 0	+
<i>Diálogo obsesivo para piano y orquesta</i>	1948 - 52	1 OSCh, Juan Lémann, Víctor Tevah							1 registro	1 = 100% 0	+

Bibliografía

Libros y artículos

- Aguilar, Miguel. 1954a. "Los terceros Festivales de Música Chilena en 1952". *Revista Musical Chilena* 9 (44): 60-62. [www.revistamusicalchilena.uchile.cl]
- _____. 1954b. "La evolución estilística en la obra de René Amengual". *Revista Musical Chilena* 9 (47): 9-17.
- Amengual Astaburuaga, René. 1951. "El sentido dramático de Santa Cruz en sus obras para piano". *Revista Musical Chilena* 8 (42): 90-119.
- Becerra Schmidt, Gustavo. 1951. "Los 'Lieder' de Santa Cruz". *Revista Musical Chilena* 8 (45): 120-127.
- _____. 1954. "Próspero Bisquertt, Premio Nacional de Arte 1954". *Revista Musical Chilena* 9 (47): 18-29.
- Blaukopf, Kurt. 1972. "Musical Institutions in a Changing World". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 3 (1): 35-42.
- Bourdieu, Pierre. 2011. *Intelectuales, política y poder*. Traducción de Alicia B. Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba.
- Brunner, José Joaquín. 1990. *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*. Santiago: Documento de trabajo, FLACSO-Programa Chile, Serie Educación y Cultura, N°4.
- Castoriadis, Cornelius. 2013. *La institución imaginaria de la sociedad*. Traducción de Antoni Vicens y Marco Aurelio Galmarini. Buenos Aires: Tusquets.
- Chartrand, Harry Hillman y Claire McCaughey. 1989. "The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective – Past, Present and Future". En *Who's to Pay for the Arts?: The International Search for Models of Support*, editado por M.C. Cummings Jr y J. Mark Davidson Schuster. Nueva York: American Council of Arts.
- Colli, Nino. 1951. "Cuatro conciertos de Víctor Tevah". *Revista Musical Chilena* 7 (41): 118-122.
- Corrado, Omar. 2004-2005. "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones". *Revista Argentina de Musicología* 5/6: 17-44. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología [<https://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-omar-canon.pdf>](Acceso: 20 de diciembre de 2016).
- Dahlhaus, Carl. 1997. *Fundamentos de la historia de la música*. Traducción de Nélica Machain. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

Díaz, Rafael y Juan Pablo González. 2011. *Cantus firmus. Música y narrativa de la música chilena de arte del siglo XXI*. Santiago: Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Chile / Pontificia Universidad Católica de Valparaíso / Amapola Editores.

Escobar, Roberto. 1971. *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Santiago: Editorial Pomaire.

_____. 1995. *Creadores musicales chilenos*. Santiago: RIL editores.

Flores L., Fernando. 1994. *Creando organizaciones para el futuro*. Santiago: Dolmen Ediciones.

Garretón, Manuel Antonio. 1992. "Estado y política cultural, fundamentos de una nueva institucionalidad". En *Seminario políticas culturales en Chile*: 65-75. Santiago: División de Cultura, Ministerio de Educación.

Gazmuri, Cristián. 2005a. "1920-1932: crisis y cambios". En *Historia de Chile ilustrada. Desde los orígenes hasta nuestros días*, editado por Nicolás Cruz y Alejandra Vega, II, 148-187. Santiago: Zig-Zag / Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia.

_____. 2005b. "1933-1952: consolidación democrática, estatismo y urbanismo". En *Historia de Chile ilustrada. Desde los orígenes hasta nuestros días*, editado por Nicolás Cruz y Alejandra Vega, II, 188-237. Santiago: Zig-Zag / Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia.

Guerra Rojas, Cristián. 2001. "Carlos Riesco, Próspero Bisquertt, Jorge Urrutia-Blondel, compositores chilenos. Obras sinfónicas. CD. Orquesta Filarmónica de Santiago (dir. Juan Mateucci) y Orquesta Sinfónica de Chile (dir. Víctor Tevah). SVR Producciones, ABA-SVR-900000-2. Santiago: Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, 1999". *Revista Musical Chilena* 55 (296): 108.

Herrnstein Smith, Barbara. 1991. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives of Critical Theory*. Cambridge (Massachusetts) / Londres: Harvard University Press.

Krebs, Ricardo. 2005. "Chile contemporáneo: 1973-1990". En *Historia de Chile ilustrada. Desde los orígenes hasta nuestros días*, editado por Nicolás Cruz y Alejandra Vega, II, 341-347. Santiago: Zig-Zag / Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia.

Leng Haygus, Alfonso. 1951. "Domingo Santa Cruz W.". *Revista Musical Chilena* 8 (42): 5-10.

Letelier Llona, Alfonso. 1950. "Las composiciones corales de Santa Cruz". *Revista Musical Chilena* 8 (42): 43-61.

_____. 1959. "Editorial". *Revista Musical Chilena* 13 (66): 3-5.

_____. 1977. "Jorge Urrutia Blondel, sus obras sinfónicas". *Revista Musical Chilena* 31 (138): 22-32.

- López, Cristián. 2010. "Bicentenario de la música sinfónica chilena, volumen 4. CD. Obras de Próspero Bisquertt, Carlos Isamitt y Fernando García. Orquesta Sinfónica de Chile, director Rodolfo Saglimbeni. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, SVR Producciones Limitada, ABA-SVR-7000-4, 2009". *Revista Musical Chilena* 64 (213): 153-154.
- Merino Montero, Luis. 1979. "Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la historia de la música chilena". *Revista Musical Chilena* 33 (146-147): 15-79.
- _____. 1980. "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia". *Revista Musical Chilena* 34 (149-150): 80-105.
- _____. 1981. "Difusión de la creación musical chilena". *Revista Musical Chilena* 35 (156): 64.
- _____. 1985. "La Revista Musical Chilena y los compositores nacionales del presente siglo: una bibliografía". *Revista Musical Chilena* 39 (163): 3-69.
- _____. 1999. "Chile. Creación musical de arte en el Chile independiente". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, volumen 3, 628-639. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores).
- _____. 2006. "La Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno, el Coro Sinfónico y la Camerata Vocal de la Universidad de Chile ante una encrucijada crítica". *Revista Musical Chilena* 60 (206): 102-107.
- _____. 2011. "El septuagésimo aniversario de la creación de la Orquesta Sinfónica de Chile: los fundamentos de un proyecto cultural paradigmático en la historia de la música nacional". *Revista Occidente* 413: 28-42.
- _____. 2014. "La música en Chile entre 1887 y 1928: compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados". *Revista Neuma* 7 (2): 32-79. [<http://musica.utalca.cl/html/neuma/neuma.html>].
- _____. 2015. "La Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción". *Revista Occidente* 451: 56-62.
- _____. 2016. "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)". *Revista Neuma* 9 (1): 13-45.
- _____. 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* 21 (40): 47-70.
- Miller, Toby y George Yúdice. 2004. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Navarro Ceardi, Arturo. 2006. *Cultura: ¿quién paga? Gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*. Santiago: RIL.

Orrego-Salas, Juan. 1950. "El Concierto para arpa y orquesta de René Amengual". *Revista Musical Chilena* 6 (39): 54-64.

_____. 1979. "Compositor por sobre todo". *Revista Musical Chilena* 33 (146-147): 5-14.

Quiroga Novoa, Daniel. 1948-1949. "Festivales de Música Chilena". *Revista Musical Chilena* 4 (32): 46-49.

_____. 1950. "Conciertos de Víctor Tevah". *Revista Musical Chilena* 6 (38): 121-123.

Riesco Grez, Carlos. 1987. "Obras chilenas presentadas en la temporada de conciertos 1987". *Revista Musical Chilena* 41 (168): 83-89.

Sagredo, Rafael y Cristián Gazmuri (directores). 2005. *Historia de la vida privada en Chile*. Tomo I. *El Chile tradicional de la Conquista a 1840*. Santiago: Taurus.

Salas Viu, Vicente. 1945a. "Orquesta Sinfónica de Chile". *Revista Musical Chilena* 1 (6): 22-23.

_____. 1945b. "Despedida de David Van Vactor". *Revista Musical Chilena* 3 (7-8): 32-33.

_____. 1946. "Carvajal y Sandor en la clausura de la temporada sinfónica". *Revista Musical Chilena* 2 (15): 31-33.

_____. 1948. "La Primera Sinfonía de Santa Cruz". *Revista Musical Chilena* 4 (29): 9-14.

_____. 1950. "La Égloga, para soprano, coro y orquesta de Domingo Santa Cruz". *Revista Musical Chilena* 6 (39): 19-32.

_____. Ca. 1951. *La creación musical en Chile, 1900-1951*. Santiago: Editorial Universitaria.

_____. 1951. "Las obras para orquesta". *Revista Musical Chilena* 8 (42): 11-42.

_____. 1955. "Vacíos en nuestra producción musical". *Revista Musical Chilena* 10 (49): 5-7.

_____. 1964. "La obra de René Amengual. Del Neoclasicismo al Expresionismo". *Revista Musical Chilena* 18 (90): 62-72.

Santa Cruz Wilson, Domingo. 2008. *Mi vida en la música: contribución al estudio de la música durante el siglo XX*. Edición y revisión musicológica de Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile / Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

Seeger, Charles. 1977a. "Speech, Music and Speech about Music". *Studies in Musicology 1935-1975*, 16-30. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press.

_____. 1977b. "The Musicological Juncture: Music as Fact". *Studies in Musicology 1935-1975*, 45-50. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press.

_____. 1977c. "The Musicological Juncture: Music as Value". *Studies in Musicology 1935-1975*, 51-63. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press.

_____. 1977d. "Toward a Unitary Field Theory for Musicology". *Studies in Musicology 1935-1975*, 102-138. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press.

Sin firma. 1951. "Música chilena en el extranjero". *Revista Musical Chilena* 7 (41): 90-91.

_____. 1955. "Conciertos educacionales". *Revista Musical Chilena* 10 (49): 52.

_____. 2005. "Nuevos fonogramas en circulación". *Revista Musical Chilena* 59 (204): 124.

Silbermann, Alphons. 1963. *The Sociology of Music*. Traducción del alemán por Corbet Stewart. Londres: Routledge & Kegan Paul.

Varas, José Miguel y Juan Pablo González. 2005. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago: Presidencia de la República, Cuadernos Bicentenario / Andros Impresores.

Páginas Web

Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago.
<http://www.usach.cl/orquesta-universidad-santiago> (Acceso: 7 de marzo de 2017).

Orquesta Filarmónica de Temuco.
<http://www.teatromunicipaltemuco.cl/elencos-estables/> (Acceso: 13 de febrero de 2017).

Orquesta Sinfónica de Concepción.
<http://www.corcudec.cl/musica-chilena> (Acceso: 13 de febrero de 2017).

Teatro Municipal de Santiago.
http://www.municipal.cl/IMAGENES/doc/2015-Politica_Cultural.pdf
 (Acceso: 13 de febrero de 2017).

R