



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACION

Programa doctorado: Investigación e innovación educativa

Dpto. de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal

Perfil y trayectoria profesional de los ganadores del Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén” (1996/2012)

Tesis doctoral

Víctor Alberto Sánchez López

Directora: Ana María Díaz Olaya


Málaga, 2017





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Víctor Alberto Sánchez López

 <http://orcid.org/0000-0002-5808-8717>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



Dra. Ana María Díaz Olaya, directora de la Tesis doctoral

PERFIL Y TRAYECTORIA PROFESIONAL DE LOS GANADORES DEL CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO "PREMIO JAÉN" (1996/2012),

realizada por el doctorando Víctor Alberto Sánchez López con dni 76749707H, otorga a la misma el visto bueno y autoriza para su lectura y defensa, ya que su objeto de estudio, metodología y conclusiones alcanzan el rigor científico necesario.



[Handwritten signature]
Dra. Ana María Díaz Olaya



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

La música es suficiente para una vida. Pero una vida...

no es suficiente para la música

Sergei Rachmaninov



Dedicatorias

La presente tesis se la dedico a:

*A mis amigos más cercanos, por su incondicional apoyo y su fe en mí,
en esos momentos de debilidad y dificultad,*

Gracias

*A toda mi familia, padres y hermanos, gracias a los cuales
he llegado donde he llegado, apostando siempre por mí,
os quiero de corazón,*

Gracias



Agradecimientos

Al Dr. Germán Sánchez, gracias al cual me decidí a emprender y realizar el complejo camino que conlleva una tesis.

A Juan Ignacio Fernández Morales, por dedicarme amablemente parte de su tiempo libre y sus buenos consejos.

A Jesús Polonio, mejor amigo y mejor persona, un ejemplo claro de profesionalidad a seguir dentro de la educación musical, gracias por tu tiempo, tus palabras y tus recomendaciones.

A la Dra. Ana María Díaz Olaya, mi tutora y directora de esta tesis, sin la cual habría sido imposible llegar a este punto, por su entera y siempre disponible disposición y dedicación cuando la he precisado.

A José Luis Chinchilla, por su amabilidad y disposición siempre que la he requerido.

A Jesús Pedro Castro, por su apoyo y gran ayuda en todo momento, siempre atento y dispuesto.

A Helios López, por guiarme en mis primeros años de aprendizaje musical.

A la Diputación Provincial de Jaén y a Manuela Gámez, coordinadora del Concurso Internacional de Piano Premio Jaén, por su ayuda desinteresada, su amabilidad y su entera entrega en los momentos que se ha necesitado.



Índice

INTRODUCCIÓN	17
Estado de la cuestión	23
Cultura general y musical.....	23
Concursos y competiciones musicales	25
Factores relacionados con el concursante	26
CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO	29
1.1. Contexto sociocultural durante los inicios del concurso: La década de los 50 y la sociedad española	29
1.1.1. Conceptos.....	29
1.1.1.1. Cultura.....	30
1.1.1.2. Política.....	31
1.1.1.3. Religión	31
1.1.1.4. Migración	32
1.1.2. Aspecto sociocultural y religioso	33
1.1.3. Aspecto migratorio.....	37
1.1.4. Aspecto político	38
1.1.5. España y su cultura musical	47
1.1.5.1. Cambio de siglo.....	47
1.1.5.2. El gran auge cultural: La Edad de Plata	53
1.1.5.3. Los años cuarenta: La postguerra y la década de los 50.....	57
1.1.6. Jaén, capital musical.....	65
1.2. Fundamentación teórica sobre el concurso de piano “Premio Jaén”	68
1.2.1. Origen de las competiciones musicales.....	68
1.2.2. Concursos internacionales en España.....	70
1.2.3. Historia del “Premio Jaén”	72
1.2.4. Críticas y notas de prensa.....	80
1.3. Factores que afectan a los concursantes	85
1.3.1. Técnica pianística.....	85
1.3.2. Miedo escénico.....	88

1.3.3. Salida profesional del músico	93
CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA	97
2.1. Metodología empleada en este trabajo de investigación.....	98
2.1.1. Objetivos	104
2.1.2. Hipótesis.....	104
2.1.3. Variables	105
2.1.4. Muestra.....	106
CAPÍTULO 3: RESULTADOS.....	107
3.1. Primera parte: Estudio por épocas.....	107
3.1.1. Época 1996-1999. Perfil de los concursantes.....	107
3.1.2. Época 1996-99. Comparativa de perfil entre premiados / no premiados	116
3.1.3. Ediciones 2010-12. Perfil de los concursantes.....	118
3.1.4. Ediciones 2010-12. Comparativa de perfil entre premiados / no premiados	128
3.2. Segunda parte: Estudio comparativo entre épocas.....	129
3.2.1. Comparativa del perfil de los concursantes.....	129
3.2.2. Comparativa del perfil de los premiados.....	133
CAPÍTULO 4: DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES.....	135
4.1. Ediciones 1996, 1997, 1998 y 1999	138
4.1.1. Participantes	139
4.1.2. Comparativa premiados/no premiados	142
4.2. Ediciones 2010, 2011 y 2012	143
4.2.1. Participantes	144
4.2.2. Comparativa premiados/no premiados.....	146
4.3. Comparativa de ediciones entre 1996-1999 y 2010-2012	147
4.4. Discusiones y conclusiones sobre los entrevistados	149
CAPÍTULO 5: INVESTIGACIONES RELACIONADAS Y LIMITACIONES .	153
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	155

Índice de anexos

Anexo I Entrevista a Juan Pérez Floristán	167
Anexo II Ediciones del concurso y entidades institucionales que lo patrocinan	168
Anexo III Ediciones del concurso de 1953 a 2007	169
Anexo IV Premiados desde 1956-2014.....	173
Anexo V Orquestas y directores.....	178
Anexo VI Lista de autores y obras obligadas.....	179
Anexo VII Relación de concursantes inscritos por nacionalidad. 2016.	181
Anexo VIII 58º Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén” 2016, bases	183
Anexo IX Entrevista realizada a los cinco ganadores seleccionados del primer premio	186

Índice de ilustraciones

“Ilustración 1”, La niña hacendosa.	35
“Ilustración 2”, Cambios en el rol social de la mujer desde 1945.	37
“Ilustración 3”, España es así.....	40
“Ilustración 4”, Ejemplo de artículo revista Vértice.....	44
“Ilustración 5”, Franco y el arzobispo Morcillo, reflejo de buenas relaciones iglesia-estado.....	46
“Ilustración 6”, Orquesta Filarmónica de Madrid (1916).....	48
“Ilustración 7”, Enrique Granados. Programa del 10-XI-1916.....	50
“Ilustración 8”, Joaquín Turina. Programa del 16-II-1917.....	50
“Ilustración 9”, Concierto dedicado a Tomás Bretón, con motivo de su fallecimiento. Programa del 7-XII-1923.....	50
“Ilustración 10”, Guía de la buena esposa.	59
“Ilustración 11”, Rafael Quero Castro, Vocal del jurado en 2015.....	74
“Ilustración 12”, Felipe López recibe de manos de Manuel Chaves el Premio Manuel de Falla al Premio Jaén de Piano, detrás Rosa Torres, Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía.....	77
“Ilustración 13”, Presentación de la última edición del "Premio Jaén" de Piano.	80
“Ilustración 14”, Fragmentos entrevista revista <i>Ritmo</i>	81
“Ilustración 15”, Anastasia Rizikov recibe el aplauso del público tras alzarse con el primer premio.....	82
“Ilustración 16”, Presentación de la última edición del Premio Jaén de Piano.....	83
“Ilustración 17”, Tres mujeres llegan a la final del concurso de Piano de Jaén.....	83
“Ilustración 18”, Comienza el premio Jaén de Piano con 45 pianistas de 16 países. ...	84
“Ilustración 19”, Pianista Juan Pérez Floristán.....	85

Índice de tablas

“Tabla 1”, Niveles de estudios de varones y mujeres nacidos entre 1940 y 1969, a los 32-36 años de edad. (%)	36
“Tabla 2”, Listado de los principales concursos internacionales en España	71
“Tabla 3”, Resumen de las características sociodemográficas de esta primera época:	110
“Tabla 4”, Resumen del perfil profesional de la muestra de concursantes (N=29). Época 1996-99.....	111
“Tabla 5”, Resumen del perfil de concursos/premios de la muestra de concursantes (N=29). Época 1996-99.....	116
“Tabla 6”, Test de diferencias entre porcentajes. Comparativa entre premiados/no-premiados. 1ª época 1996-99.....	117
“Tabla 7”, Resumen del perfil socio-demográfico de la muestra de concursantes. Época 2010-12. N=185.....	121
“Tabla 8”, Resumen del Perfil profesional de la muestra de concursantes (N=185). Época 2010-12.....	122
“Tabla 9”, Resumen del Perfil de concursos/premios de la muestra de concursantes (N=185). Época 2010-12.....	127
“Tabla 10”, Resumen Test de diferencias entre porcentajes. Comparativa entre premiados/no-premiados. 2010-12.....	128
“Tabla 11”, Resumen Test de diferencias entre porcentajes. Comparativa entre épocas.	131
“Tabla 12”, Resumen comparativo entre perfil de los premiados según época	134

Índice de figuras

“Figura 1”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=22) por género	108
“Figura 2”, Histograma de edad de los concursantes de la 1ª época (N=19).....	108
“Figura 3”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=21) por nacionalidad....	109
“Figura 4”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=21) por nacionalidad reagrupada	109
“Figura 5”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=28) por beca.....	112
“Figura 6”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=27) por curso de perfeccionamiento	112
“Figura 7”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=29) por actividad concertista.....	113
“Figura 8”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=29) por grabaciones.....	113
“Figura 9”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=29) por docencia.....	114
“Figura 10”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=27) por premios en concursos nacionales	114
“Figura 11”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=27) por premios en concursos internacionales	115
“Figura 12”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=29) por premios en música de cámara.....	115
“Figura 13”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por género ...	119
“Figura 14”, Histograma de edad de los concursantes de la 2ª época (N=185).....	119
“Figura 15”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por nacionalidad.	120
“Figura 16”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por nacionalidad reagrupada	121
“Figura 17”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por beca.....	123
“Figura 18”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por curso de perfeccionamiento	123
“Figura 19”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=29) por actividad concertista.....	124
“Figura 20”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por grabaciones.	124
“Figura 21”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por docencia.....	125
“Figura 22”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por premios en concursos nacionales	126

“Figura 23”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por premios en concursos internacionales.....	126
“Figura 24”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por premios en música de cámara.....	127

Introducción

El principal objetivo que se aborda en esta investigación es analizar los factores que están asociados al éxito de los ganadores del concurso, con el fin de obtener una perspectiva poliédrica, localizada y actualizada que asocie aspectos como la formación académica, el sexo y la edad a las posibilidades de resultar premiados en el concurso Internacional de Piano “Premio Jaén”. Nos hemos centrado en las ediciones 1996-1999 y 2010-2012, para analizar y comparar entre sí, por un lado, los distintos años y ediciones del concurso que componen cada uno de los bloques de estudio seleccionados, y por otro, establecer una comparativa entre los dos bloques de ediciones, con el propósito de observar y analizar el cambio y la evolución que va tomando y experimentando el concurso a lo largo del tiempo, edición tras edición. Se trata de un objetivo de amplias y complejas dimensiones del que subyacen y se originan objetivos secundarios que también serán tratados a lo largo de todo el trabajo, el cual se ha dividido en dos partes claramente diferenciadas debido a la metodología empleada en cada caso. Como veremos con minucioso detenimiento en el apartado dedicado a la metodología, para la obtención de los datos que nos permitirán llegar con buen criterio tanto al objetivo principal como a los secundarios, comparar y ver la relación de las variables establecidas y saber si se cumplen o no las hipótesis principales y de trabajo, emplearemos una metodología cuantitativa basada en tablas de porcentaje, de contingencia y pruebas de significación, entre otros. Por su parte, para comprender mejor el mundo del concurso “Premio Jaén” de piano y todo lo que lo rodea, utilizaremos métodos de enfoque cualitativo, realizándose una serie de entrevistas cualitativas de tipo estructuradas a varios de los ganadores, con el fin de ver, entender y comprender su propio punto de vista y la experiencia que tiene cada uno de su paso por el concurso.

Como en todo trabajo científico que se precie, lo primero es crear un marco de referencia y un contexto en el que encuadrar todo la investigación, por lo que antes de centrarnos en el objetivo principal, hemos querido comentar la historia de nuestro concurso, buscando un marco referencial que sirva de respuesta a preguntas que nos hacemos sobre cómo son los concursos musicales, cuál es la filosofía que bajo ellos subyace, y cuales fueron, en nuestro caso, las motivaciones o circunstancias que al creador del premio le impulsaron a ello. Hablaremos, pues, de la creación del concurso, de las colaboraciones con las que contó, de la evolución de sus presupuestos, de fechas,

locales, reglamento, jurado, de alguna colaboración especial digna de tener en cuenta, de su categoría internacional, de su valoración y de su reconocimiento. Ciertas fechas revisten singular importancia, como la de su creación, la de su internacionalidad, la correspondiente al encargo de la obra obligada, y, sobre todo, la fecha de incorporación de una prueba final con orquesta (Jiménez Cavallé, 2008).

El “Premio Jaén” representa la iniciativa más sólida en la historia de los concursos internacionales para piano en España. No solo por la importancia que tiene el hecho de haber materializado un proyecto que comenzó hace ya más de medio siglo, sino porque gracias a la iniciativa de sus organizadores, se ha alcanzado una meta que contiene distintos fines: por un lado, el haber potenciado al máximo nivel el virtuosismo interpretativo pianístico, y por otro, el logro de conseguir una historia de la música española para piano representada mediante las obras-encargo del “Premio Jaén”, a través de la colaboración con el CDMC desde 1993 hasta la fecha actual (Cureses, 2009). Sin duda alguna, los concursos musicales, pianísticos en nuestro caso, son una parte prácticamente fundamental en la carrera y formación de los futuros músicos profesionales, ya que al participar en ellos están probándose a sí mismos como los intérpretes que serán, consolidando una manera más seria y profesional de actuar ante un público. Cada vez existen más y más concursos musicales de cualquier modalidad, tanto de piano como de violín, violonchelo, conjunto instrumental, composición, de cámara, etc. y de todo tipo en cuanto a funcionamiento: de centros y escuelas de música, de los propios conservatorios (incluso por departamentos), regionales, provinciales, nacionales e internacionales. En ellos encontramos una amplia gama de concursantes, desde el que se presenta voluntario y con gran ambición hasta el que va animado por sus profesores. Éste es un punto clave a la hora de comprender y entender factores que pueden darse a posteriori en los alumnos, como, por ejemplo, el aumento de motivación, el interés o las ganas de estudio hacia el instrumento o el nivel de abandono y fracaso del mismo e incluso de la música en general, entre otros. A la hora de presentarse a un concurso se debe tener en cuenta, por parte del tutor sobre todo, el tipo de concurso al que se enfrenta su alumno en relación a su nivel técnico, interpretativo, musical, mental y de autoestima. Podemos observar cientos de casos, desde el que se presenta a menudo, una o varias veces y resulta ganador o finalista del mismo, hasta el que nunca se ha presentado o el que se presenta una sola vez y abandona después de la experiencia. Y es que presentarse a un concurso requiere mucho más que ir e interpretar el trabajo

realizado en clase previamente al día citado. El concursante tiene que hacer frente a una serie de parámetros o factores que afectan en mayor o menor medida en el resultado de su actuación. Principalmente son la técnica pianística y el control del miedo escénico, de los cuales hablaremos detalladamente en capítulos posteriores.

Hablando desde mi propia experiencia como concursante, a grandes rasgos, una buena y adecuada ejecución técnica de la obra en cuestión, una interpretación previamente estudiada, analizada a conciencia y un saber estar, tener o desarrollar la capacidad de calmar o templar los nervios y que estos no afecten al resultado deseado, son los principales objetivos de todo concursante, los pilares básicos sobre los que se cimientan la mayoría de los concursos musicales. Estos objetivos están claramente vinculados entre sí, puesto que si falla uno suelen fallar el resto. Cuando aludimos a la técnica, a la ejecución de un concursante, nos fijamos en el potencial meramente físico que posee, la habilidad que ha desarrollado y el despliegue de recursos del que dispone. Ahora bien, todo esto, que está regido por la parte motora del cuerpo, bajo una circunstancia de agravio, inquietud o miedo dejará de funcionar al 100% quedándose al nivel que el temple y la seguridad en sí mismo del concursante le permita ejecutar, es decir, su parte emocional. El nivel psicológico de un participante en cualquier concurso es igual de importante que el nivel físico, puesto que se complementan el uno al otro. Aquí ya no hablamos únicamente del factor fisiológico, sino que entra en juego también el mental, el psicológico, la capacidad de resolución y de concentración en situaciones de estrés ante un público o jurado. Ya desde mediados del siglo pasado, gracias al avance técnico del propio instrumento y de la pedagogía, se sabía que el factor psíquico influye de manera directa sobre el estudio técnico, mermando las capacidades del alumno que se sienta angustiado o bajo presión, o, por el contrario, alzando al que el interpretar ante un público o subirse a un escenario le proporcione sensación de valentía, consiguiendo dominar la situación con temple y calma (Neuhaus, 1987).

Bajo mi punto de vista y desde mi humilde experiencia, tanto de participante en diversos concursos y de intérprete de varios recitales, existe un matiz y una serie de diferencias identificables entre un concurso, de piano en nuestro caso, y un recital o concierto; estamos hablando de un factor claramente psicológico, la intencionalidad. El pianista que va a un concurso va con una mentalidad competitiva y ve a los otros concursantes como rivales que debe superar. Debido a ello, y a que en las últimas décadas han proliferado pianistas con una técnica y ejecución casi perfecta o

milimétrica gracias también, al imperante avance técnico que ha ido puliendo el instrumento hasta llevarlo al límite de sus posibilidades tanto técnicas como sonoras, el concursante opta por acudir a los concursos con una meta precisa en la mente: ser el mejor técnicamente, intentando desplegar todos sus recursos al 100%, dándole en muchas ocasiones más importancia a no fallar una nota que al sentido musical de una frase por ejemplo. Por su parte, el pianista que va a dar un recital no lleva en mente esa rivalidad ni esa presión puramente técnica, sino que sabe que le espera un público que en un alto porcentaje no entienden en profundidad o no son músicos profesionales, por lo que valoran especialmente el resultado sonoro, por encima del técnico en muchas ocasiones.

Desde la iniciación del alumno en el instrumento no es necesario asistir, ni siquiera es recomendable sino todo lo contrario, a concursos de un nivel tan exigente como el del “Premio Jaén”, pues existen muchos y muy variados en cuanto a ciudades, repertorio, obras obligadas, niveles, etc. En muchas ocasiones solo se hace referencia a su lado más competitivo y menos musical, que es cierto que lo tiene, aunque es aconsejable ver el concurso como un todo, como una vivencia más positiva que negativa al conocer e interactuar con la realidad musical, relacionarse con estudiantes que tienen fines comunes, comparar el propio trabajo y el que se está realizando en otros conservatorios, etc. siendo precisamente éste, uno de los fines que me llevó a elegir el tema de investigación en cuestión: el mundo de los concursos musicales y el mito que los rodea. Recordando mis años de concursante, allá por los años 2008 en adelante aproximadamente, aludo a ellos para intentar plasmar y explicar mi propia experiencia y conectarla con el punto de vista de entender un concurso como algo positivo, una nueva oportunidad de aprendizaje, de conocer y ampliar conocimientos y experiencia musical. Resulta fácil hablar a toro pasado, pues tengo que reconocer que, aunque ahora hable desde este punto de vista, durante mis años de presentarme a concursos no pensaba de igual forma. Sin embargo, también recuerdo hechos muy positivos, de enriquecimiento personal y musicales que son de los que estoy hablando: se conoce gente nueva, se hacen nuevos amigos y se viven experiencias que ayudan a crecer como persona al concursante. Analizando estas últimas palabras y en relación a todo ello, considero que todo individuo debe iniciarse en una adecuada educación musical desde pequeño, pues atendiendo a las palabras de Oriol y Parra (1979), mediante ésta, se generan toda una red de lazos positivos, de afecto, cooperación y empatía con los demás. Ayuda al niño a

relajarse y romper tensiones, y a relacionarse con otros, mediante actividades colectivas dejando a un lado sentimientos como la timidez, la vergüenza o el miedo a expresarse ante los demás. La educación musical, al igual que toda la cultural, es fundamental en el adecuado desarrollo de un individuo como persona. Volviendo al tema de los concursos, creo que una buena educación desde el inicio de los estudios musicales es clave y fundamental, pues se reflejará en años posteriores en todas las facetas del alumno como artista, incluyendo el presentarse a concursos y recitales.

Por todo ello es por lo que se inicia esta investigación, por querer profundizar en el campo de los premios y concursos de piano, analizando tanto su contribución musical como la cultural y de revalorización intrínseca que aportan a su ciudad. Un factor importante a la hora de comenzar ha sido el problema de vacío bibliográfico, la poca documentación científica sobre las competiciones pianísticas. De los escasos artículos que hacen alusión a una competición musical podemos destacar (Ginsburgh, 1996) y (Ginsburgh & Ours, 2003), centrados prácticamente en su totalidad en el ámbito económico y otro editado en una revista musical (Uszler, 1999). Debido a ello se ha recurrido únicamente a las pocas fuentes primarias que hay sobre este concurso, citadas en la posterior bibliografía, y a algunas páginas web de interés. A la hora de estructurar el trabajo, se ha optado por seguir un modelo dividido en capítulos subdivididos a su vez en apartados más concretos, detallados a continuación.

Comienza nuestra investigación mediante una introducción, una toma de contacto en la que se presenta el principal objetivo de esta investigación, se explica lo que es en sí el concurso de piano “Premio Jaén” dando respuesta a preguntas como por qué se ha escogido el tema de los concursos pianísticos como tema a investigar, lo que significa y qué representa este concurso dentro del ámbito internacional de los concursos musicales, así como la experiencia personal del autor como pianista y participante en concursos de piano, plasmada de forma detallada.

Capítulo 1

Consta de un marco teórico que aborda todo el contexto histórico, político, social y cultural en el que nace el concurso “Premio Jaén” de piano. Mediante la realización de una sólida y coherente búsqueda y recopilación de información a través de bases de datos, webs de interés relacionadas con el tema en cuestión, artículos de revistas y

periódicos, libros y capítulos de libros editados de autores expertos en el campo de estudio, otras tesis relacionadas, programas musicales y de las bases de este y de otros concursos, se ha conseguido obtener una adecuada perspectiva de todo el ambiente histórico que lo rodea, así como el alcance de su impacto y las repercusiones que ha supuesto para España. Se establecen y detallan una serie de conceptos a nivel etimológico imprescindibles como cultura, política, religión y migración. A continuación, se fijan una serie de subcapítulos en los que se realiza un recorrido histórico que abarca el ámbito social, cultural y político de España desde finales del siglo XIX hasta mitad del siglo pasado, para volver a hacer la misma ruta pero centrada en el ámbito y panorama musical.

Capítulo 2

Este es el capítulo dedicado a la metodología de trabajo. En él, una vez realizada una adecuada búsqueda bibliográfica se analiza y se aclara el concepto de metodología científica, se pasa a explicar la metodología empleada en nuestro caso de estudio concreto, presentando y analizando los objetivos, las hipótesis, las variables y la muestra, explicando detalladamente las técnicas de investigación empleadas. Para la parte cuantitativa han sido Tablas de frecuencias y porcentajes para variables, tablas de contingencia con test Chi-cuadrado de independencia entre dos variables cualitativas y análisis descriptivo de variables cuantitativas y pruebas de significación de diferencia de medias: T de Student y Anova de 1 factor. Para la parte cualitativa, se ha elaborado una entrevista de enfoque cualitativo, que se ha realizado a través de correo electrónico debido a la residencia de los entrevistados, para analizar y obtener información de lo que piensan y opinan cada uno de los seleccionados en relación al concurso y a su paso por él.

Capítulo 3

Apartado en el que se exponen los resultados obtenidos a través de las técnicas de investigación explicadas anteriormente; tablas y gráficas de los dos bloques de ediciones y de la comparativa entre ambos.

Capítulo 4

Son las discusiones y conclusiones que sacamos de los datos obtenidos. Primero se valoran y se interpretan los datos para posteriormente elaborar nuestras propias conclusiones en función de todo ello. Se realiza primero de las ediciones 1996-1999, después de 2010-2012 y por último de la comparativa entre ambas.

Capítulo 5

Este último capítulo está dedicado a comentar y valorar las dificultades encontradas a lo largo del proceso de investigación, así como a hablar sobre posibles trabajos de investigación relacionados con este.

Estado de la cuestión

El marco teórico en el que se encuadra este trabajo de investigación está constituido por tres epígrafes o apartados mediante los cuales se intenta dar una visión global y explicar el entorno en el que se encuentra el concurso de piano “Premio Jaén”, así como su impacto en el plano cultural y musical de nuestro país y a nivel internacional. Consta de un primer epígrafe que se centra en el plano cultural, social y político de la España de mediados del siglo XX, desde la Restauración hasta finales del siglo, incidiendo mayormente en los años cincuenta, década en la que nace el “Premio Jaén” de piano. Le sigue un segundo apartado que trata el tema de las competiciones musicales, los concursos de piano desde la antigüedad y los concursos internacionales de nuestro país, concluyendo con un detallado análisis de la historia del Premio Jaén de piano. Por último, el tercer punto está orientado hacia posibles factores que determinan la carrera o vida profesional del pianista; hablamos pues de técnica pianística, del miedo escénico y de las posibilidades laborales que ofrece esta carrera artística.

Basándonos en estos puntos o epígrafes que conforman dicho marco teórico, vamos citar las principales obras y autores que trabajan en profundidad estos temas y en los que nos hemos basado y fundamentado a la hora de elaborarlo.

Cultura general y musical

Para poder entender el plano político, cultural, religioso o musical de cualquier sociedad que se pretenda estudiar, así como la cultura general, y musical en este caso, de un país,

creemos conveniente comenzar por definir y aclarar conceptos que entendemos como básicos para poder sumergirnos con total veracidad y autonomía posteriormente. Por ello, hemos dividido en tres bloques este apartado; un primer punto que define los conceptos básicos, seguido de un segundo que se centra en el aspecto sociocultural, religioso, migratorio y político de España. Por último, profundizamos de manera clara en el aspecto musical español durante gran parte del siglo XX.

1. Comenzamos por definir los términos cultura, política, religión y migración aludiendo a escritos de autores como los de Büchel 2014, Herrero 2002, Perruchoud 2006, Neira (s.f.) o Solozabal 1984 entre otros muchos. Como decimos, son autores que, además de exponer sus ideas personales sobre el tema, trabajan la definición del concepto base que queremos resaltar.

2. A la hora de hablar del aspecto social de España en todos sus planos, cultural, religioso, migratorio y político, vemos como la mayoría de los autores coinciden en que, aunque a simple vista puedan parecer aspectos que puedan separarse unos de otros, están estrechamente ligados y relacionados, formando una gran simbiosis a nivel social. Puede observarse también, como por ejemplo veremos, que músicos y artistas en sus escritos aluden y explican cuestiones sociales, religiosas o políticos y viceversa, como literatos, sociólogos, curas y escritores escriben y debaten temas musicales o culturales, ofreciéndonos sus puntos de vista. De este modo, para el aspecto sociocultural y religioso nos hemos basado en autores como Sopeña 1976, Marco 1983, Abellán (s.f.) y Pérez Rúa 2013 entre otros. Por su parte, para el plano migratorio y político, hacemos referencia a Carpintero 2004, Pereda, Actis y de Prada (s.f.), Abellán 1989, Fernández 2011, Pérez Zalduondo 2010 y Cabrera 2008, entre otros.

3. Como hemos comentado anteriormente, el plano sociocultural, el religioso y el político de un país van evolucionando de manera paralela, aunque sean aspectos independientes a la hora de clasificarlos. Aludiendo a la lectura y estudio de libros, escritos y artículos de los diversos autores sobre los que nos hemos basado para elaborar el contexto sociocultural del concurso, podemos observar como todos ellos coinciden en que el cambio y progreso de nuestra música estuvo estrechamente ligado a los sucesos y acontecimientos políticos y de gobierno del país. Conclusiones y opiniones que podemos extraer de todos ellos son que, a pesar de la italianizada cultura que impuso la Restauración borbónica, las primeras décadas del siglo XX fueron cruciales en el

cambio de rumbo que tomó la música española, llegando a tener su máximo esplendor durante la década de los veinte y los treinta. En su *Historia de la música española*. Volumen 6. Siglo XX, Tomás Marco 1983, o en *La música de España: Desde el siglo XVI a Manuel de Falla* de Adolfo Salazar 1972, entre otros, vemos como hablan y comentan el cambio que se empieza a producir en los artistas y en la sociedad musical del momento: se fomenta la música folklórica, se apuesta, en vano en un principio, por hacer ópera nacional, aparecen las primeras entidades y sociedades filarmónicas e incluso se organizan ciclos de conciertos invitando a músicos extranjeros de alto prestigio internacional. Todo ello fue el perfecto caldo de cultivo que culminó a partir de 1920 con la Generación del 27, el grupo de los ocho, la denominada Edad de Plata. La Guerra del treinta y seis y los numerosos casos de exilio fueron un duro golpe para nuestra cultura musical, como se recoge en artículos y en libros de Valls Gorina 1962, *La música española después de Manuel de Falla*, Pérez Zalduondo 2010, Fernández-Cid 1973 o Martínez del Fresno 2011, etc.; textos todos ellos en los que encontramos opiniones y hechos relatados en relación al gran apogeo musical del 27, que disminuyó drásticamente durante los años cuarenta, a favor de la utilización de la música como instrumento político y de acercamiento a países con ideologías afines al régimen, teniendo que esperar hasta mediados de la década de los cincuenta para que nuestra música volviera a despegar e influir en el plano musical internacional.

Concursos y competiciones musicales

Bloque dividido también en tres puntos, como se ha explicado al inicio de este apartado.

1. Para la elaboración de este epígrafe nos hemos basado en textos de Van Looy 1992, Sinn 2001 y Alink 2003, entre otros, de los que se puede extraer la importancia de los concursos y competiciones musicales a través de la historia que, organizadas ya en la antigua Grecia, han ido aumentando en número tanto de concursos como de concursantes hasta nuestros días, siendo un pilar fundamental en la carrera profesional de cualquier músico que se precie como tal.

2. En cuanto a los concursos internacionales de nuestro país, comentar que nos hemos centrado en artículos y autores como por ejemplo Deschaussées 1996, María Canals 2012 o en el artículo *XVII Santander International Piano Competition* (s.f.), los cuales hablan de la importancia de los concursos de piano en España.

3. En lo referente al contexto histórico del concurso, aludimos y nos apoyamos en escritos de importantes autores dentro del panorama musical, como lo son Jiménez Cavalle 2008 y su *El concurso internacional de Piano “Premio Jaén”*, Gallego 2012, Pérez 2009 y Cureses 2009. Todos mencionan la importancia del “Premio Jaén”, no solo como concurso, que ya sabemos que está catalogado como primer referente de España a nivel de concursos internacionales, sino como lo que aporta y significa para la ciudad de Jaén en sí misma. Puede leerse en sus artículos como la organización del concurso ha llenado de vida musical la ciudad, fomentando el interés general de muchos hacia la música, aumentando el nivel cultural y creando un clima cultural de gran nivel.

Factores relacionados con el concursante

Epígrafe centrado en la técnica pianística, el miedo escénico y la salida profesional del músico.

1. La técnica pianística es siempre un tema candente y de actualidad en cualquier debate de piano. Autores como Deschaussées 1996, Chiantore 2001 y Neuhaus 1987, comparten la opinión de que no existe una técnica estándar que se pueda aplicar a todo tipo de obra y estilo musical, además de que el alto nivel de grandes pianistas actuales es gracias al avance biomecánico del instrumento y al desarrollo de modernas teorías que incluyen el estado anímico y el factor psicológico dentro del estudio del instrumento además del puramente técnico.

2. Para analizar el miedo escénico hemos recurrido a autores de gran importancia dentro de este ámbito como, por ejemplo, Vanegas 2012, Jiménez 2013, Nagy 2014 y Conable (s.f.) entre otros. Todos ellos entienden el miedo escénico como otra parte más inherente al ser humano, que pertenece a eso que llamamos emociones o sentimiento. Entienden que, a pesar de poder parecer negativa en un principio, es una emoción más que hay que saber controlar y aceptarla en lugar de querer rechazarla continuamente. Para ello, proponen algunos ejercicios y una serie de pautas que ayudan al músico a intentar controlar y comprender esta reacción cuando se enfrentan a situaciones de estrés como pueda ser un recital o un examen.

3. Un tema que preocupa a la gran mayoría de los estudiantes de música es su futuro laboral, la salida profesional que tienen al acabar de formarse como tales. Polanco 2013 y León y Lago 2009, son algunos de los autores en los que nos hemos basado para elaborar y definir este punto. Comparten la opinión de que en España es más compleja

la salida laboral del alumno debido a un factor esencial. Alegan falta de recursos y de orientación desde el inicio de la propia enseñanza en los conservatorios, criticando que no ofrecen planes específicos divididos según el alumnado quiera orientarse hacia la docencia o hacia la carrera de solista.

Capítulo 1: Marco teórico

Aclarada la principal cuestión y causa de por qué se ha elegido este tema como objeto de estudio, los retos y las motivaciones que han llevado a la realización de esta tesis, es necesario concretar y contextualizar, a partir del análisis y estudio en profundidad de datos históricos, sociales y culturales, el eje central sobre el que se estructura todo este trabajo, el Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén”. Para ello, vamos a elaborar y argumentar el contexto sociocultural, político y musical de la época en cuestión, basándonos en las principales obras y autores que hay sobre el tema a través de una exhaustiva y profunda búsqueda y revisión bibliográfica.

1.1. Contexto sociocultural durante los inicios del concurso: La década de los 50 y la sociedad española

A la hora de hablar de los inicios y de la creación del concurso hay que remontarse a comienzos de la década de 1950, segunda mitad del siglo XX y pleno apogeo del régimen de gobierno de la época en nuestro país, el Franquismo. Aunque sus orígenes son algo difusos, pues existen documentos que fechan su primera edición en 1951 y otros en 1953 como veremos en capítulos posteriores, lo realmente importante es ver y analizar bajo qué situación social y cultural se llevó a cabo la creación de dicho concurso (Jiménez Cavallé, 2008) puesto que la situación de la población española, de la España en general (cultura, religión, sociedad, políticas y migraciones, entre otros) de mitad del siglo pasado dista bastante con el modelo actual al que estamos acostumbrados.

1.1.1. Conceptos

Concretar y analizar el contexto sociopolítico y cultural de un país en una determinada época o momento conciso de su historia, en nuestro caso la España de inicios del siglo XX y su evolución hasta los años 1950 y en adelante, es una tarea ardua y compleja. Para contextualizar el marco histórico en cuestión nos hemos basado en tres puntos o aspectos elementales y de gran relevancia, sin los que sería imposible entenderlo, estudiarlo o analizarlo: el aspecto cultural, el político-religioso y el aspecto social migratorio. Por otro lado, para comprender mejor el contexto en el que nos vamos a

desenvolver es conveniente, antes de adentrarnos en profundidad en ello, tener claros algunos conceptos básicos que utilizaremos y que conforman la historia demográfica y político-social del conjunto de la población, que son los siguientes: cultura, política, religión y migración.

1.1.1.1. Cultura

Haciendo alusión a sus orígenes, esta palabra o concepto proviene del latín “*colo*” que se traduce en nuestro idioma como cultivar, a las tareas del campo, es decir, el cultivo de la tierra, del terreno. Esta acepción del término puede compararse metafóricamente hablando y adecuarse al cultivo del espíritu que el ser humano realiza a través de dicho concepto (Granados y Gutiérrez, 2010). Desde el punto de vista social, podemos entender la cultura como algo que no es natural del hombre, sino que está presente en el área de la creatividad y actividad mental humana (Büchel, 2014). Es una construcción teórica y mental que realizamos a partir de la observación y comprobación de patrones sociales y hábitos de conducta que un individuo realiza en sociedad y, aunque por separado, existen numerosas definiciones y acepciones que la describen como, por ejemplo, la que nos ofrecen Spradley & McCurdy (1975) como “el conocimiento adquirido que las personas utilizan para interpretar su experiencia y generar comportamientos” (Herrero, 2002:1), debemos comprender que para definir y entender la cultura, una cultura en sí misma, es necesario explicarla conjuntamente al término de cultura social y desde el punto de vista denominado sociocultural, puesto que conforman una simbiosis en tanto que cultura alude al comportamiento de los miembros de una sociedad y sociedad implica a miembros que poseen una cultura propia o específica de ellos mismos (Herrero, 2002). Gracias al trabajo y estudio de numerosos antropólogos y sociólogos, y a los avances en el campo de las ciencias sociales y humanas aplicadas al contexto social, podemos entender, hoy en día, la cultura como una parte fundamental e indiscutible que forma parte de un todo mayor, junto a la política, la religión y la economía, que constituyen la sociedad en sí misma (Granados Martínez y Gutiérrez del Castillo, 2010).

1.1.1.2. Política

Concepto de amplias dimensiones cuyas delimitaciones o fronteras a la hora de definirlo son bastante complejas de establecer, pues está ligado y vive en simbiosis mayormente con otros conceptos relacionados e implicados en todo lo referente a lo social, al ser humano en sí mismo y en su conjunto o colectivo. Ejemplo claro de ello son términos como políticas sociales, económicas, política cultural o ciencias políticas entre otros. Etimológicamente deriva del griego “*Πολις*”, que significa comunidad organizada en la ciudad (Jiménez, 2012). Seguramente, el máximo exponente o representante más significativo de nuestro tiempo sea Max Weber, pero, para no alargarnos en demasía pues distingue dos formas de entender la política en la que introduce aspectos éticos, morales, religiosos, de estado, etc., podemos definir política como el conjunto de actividades y normas que van dirigidas al gobierno de una ciudad o país, es decir, al estado.

Según acepciones tradicionales, como la que ofrece el Diccionario de la Real Academia, política es “«la ciencia o el arte de gobernar y dar leyes y reglamentos para mantener la tranquilidad y seguridad públicas y conservar el orden y las buenas costumbres»” (Solozabal Echavarría, 1984:139). Se puede observar claramente la magnitud y dificultad de definir de una forma concisa este término dado que tiene miles de ramificaciones que tocan y afectan a otro tanto de aspectos relacionados entre sí (Solozabal Echavarría, 1984).

1.1.1.3. Religión

Concepto que como cualquier otro que quiera definirse puede hacerse desde el punto de vista etimológico. Entre las muchas propuestas que dan y exponen distintos filósofos y autores, observamos que la palabra religión proviene del latín, “*relegere*”, “*reeligere*”, que se traduce a nuestro idioma como volver a leer, recorrer y reelegir respectivamente. A tenor de estas palabras ejemplificamos definiciones de religión como la que nos ofrece Cicerón, el cual considera que la religión es la continua reflexión del hombre sobre el culto a los dioses o la de San Agustín, que la entiende como volver a encontrarnos con Dios después de que el pecado nos hubiese separado ineludiblemente, entre otras muchas. Dejando a un lado el enfoque etimológico, pueden establecerse tres puntos de vista desde los que se puede explicar y definir este término: el teológico, el

filosófico y el histórico (Neira Fernández, s.f.). Las cinco religiones que existen y cohabitan en el mundo hoy día (cristianismo, budismo, hinduismo, judaísmo y el islam) están marcadas y vinculadas en mayor o menor medida al contexto político social y cultural de la ciudad o país del mundo en la que se encuentren (Büchel, 2014). Atendiendo a la definición de cultura, podemos observar como la religión es un concepto claramente del hombre, interconectado y que interactúa socialmente con otras ramificaciones como política, desarrollo personal o ideología (Neira Fernández, s.f.).

1.1.1.4. Migración

Etimológicamente hablando, migrar o migración proviene del término latino “*migratio*”, que se traduce a nuestra lengua como desplazarse, moverse. Según su definición formal, consiste en el desplazamiento o movimiento de un individuo o colectivos sociales de un lugar, región, ciudad o país a otro (*Capítulo II. El concepto de migración y las diversas teorías acerca del fenómeno de la migración*, s.f.). Este concepto se compone a su vez de dos términos o conceptos claves que hay que saber diferenciar y comprender: la emigración y la inmigración. Según recoge la OMI (Organización Internacional para las Migraciones) en su glosario sobre migración, se entiende por emigración, textualmente:

Acto de salir de un Estado con el propósito de asentarse en otro. Las normas internacionales de derechos humanos establecen el derecho de toda persona de salir de cualquier país, incluido el suyo. Sólo en determinadas circunstancias, el Estado puede imponer restricciones a este derecho. Las prohibiciones de salida del país reposan, por lo general, en mandatos judiciales (Perruchoud, 2006:23).

También recoge el término inmigración, que lo define como “Proceso por el cual personas no nacionales ingresan a un país con el fin de establecerse en él” (Perruchoud, 2006:32). Para el concepto de migración, aludimos a las palabras de Michael Kearney y Bernadete Beserra, que definen el término como “Un movimiento que atraviesa una frontera significativa que es definida y mantenida por cierto régimen político –un orden, formal o informal- de tal manera que cruzarla afecta la identidad del individuo” (*Capítulo I. Definiciones y conceptos sobre la migración*, s.f:7). Por su parte, Ludmila Borisovna Biriukova en su libro *Vivir un espacio. Movilidad geográfica de la población*, alude al concepto de migración como una decisión que toma una persona en

base a la comparación del nivel de vida que lleva con el que pueda llevar en el lugar de destino (*Capítulo I. Definiciones y conceptos sobre la migración*, s.f.).

Una vez aclarados estos conceptos, fundamentales para comprender el contexto social sobre el que estamos trabajando, podemos avanzar en adentrarnos a explicar y contextualizar la situación sociocultural, religiosa y política que se vivía en nuestro país al albor del concurso y durante sus distintas ediciones.

1.1.2. Aspecto sociocultural y religioso

Con la frase “*¿Qué se debe a España?*”, recogida en un artículo publicado en la “*Nouvelle Encyclopédie*” en 1782, se inicia y se pone de manifiesto la polémica tanto dentro como fuera de España, desde Europa, del declive que sufrió nuestro país tras el siglo XVI en cuanto a cultura social, científica, artística y sobre todo musical se refiere, polémica que ha estado vigente hasta nuestros días. Numerosos han sido los eruditos, científicos, filósofos y hombres de ciencias y letras como Forner, Unamuno, Ortega, Américo Castro o Sánchez Albornoz entre otros, que han intentado explicar el problema cultural de España. Y es que la cultura española viene definida por su propia realidad territorial, llevándonos a un aislamiento con el resto de Europa que no ha sido solventado hasta hace bien poco (Abellán, s.f.). Tirando de la rama cultural y analizándola desde la perspectiva musical, podemos observar claramente como a la música española le ha pasado igual que al campo español; ambos han estado viviendo de la diosa fortuna, del azar de la lluvia y de un seguro e incierto final. Un ejemplo claro es el de la precipitada muerte de Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826), ya que nos dejó la duda de cómo hubiese sido de distinta la música española del siglo XIX si hubiese tenido una vida algo más longeva, pues sus cuartetos lograron hacerse un hueco entre la mejor música europea del momento. Por otra parte, no puede dejarse pasar por alto el hecho de que, aunque la Restauración Española llevada a cabo por la Monarquía Borbónica trajo consigo una “larga paz”, a nivel social y musical no se produjo ninguna mejora destacable. Tanto Alfonso XII como la regente María Cristina apenas prestaban interés alguno por la música; acudían al teatro Real casi por cumplimiento u obligación, interesándose únicamente por la ópera italiana, dejando de lado las grandes sinfonías u óperas de Centroeuropa. La aristocracia y la pequeña burguesía, dependientes del Real de Madrid e italianizadas en casi un noventa por ciento, apostaron por la ópera italiana,

el género chico y el nacional, la zarzuela, que comenzó a tener cada vez más éxito alzando la figura de compositores que trabajaron este estilo, y no por sus óperas u otros trabajos, como por ejemplo Federico Chueca, Jerónimo Jiménez o la clásica y archiconocida “*La verbena de la Paloma*” de 1894 de Bretón o “*La Revoltosa*” de 1897 de Chapí entre otros muchos. Todo ello, añadido a la incapacidad de la pequeña burguesía de llegar a comprender el ingenio y la maestría Wagner, Beethoven, Brahms o Verdi, ha contribuido al camino que ha tomado durante décadas la cultura musical española, y a que en España no comenzase a valorarse la música culta centroeuropea hasta los primeros años del siglo XX (Sopeña, 1976). Un movimiento intelectual y cultural que ayudó a ello y que contribuyó en la regeneración literaria, cultural y también musical de nuestro país fue la conocida “Generación del 98” (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán, Blasco Ibáñez, etc.), seguido posteriormente de la “Generación del 27” (Lorca, Cernuda, Alberti, Salinas, etc.) a medias entre la dictadura de Rivera y la segunda República. Con este movimiento vanguardista en cuanto a pensamiento filosófico, intelectual y cultural, se moderniza la literatura española asistiendo así al despegue de nuestra cultura en general de manera universal (Marco, 1983).

Al igual que ha pasado con la cultura en general y con la musical, aproximadamente, hasta mitad del siglo XX, la población española se ha descrito y caracterizado desde siglos anteriores, por su propia cultura histórica, como una sociedad agraria, emigrante y religiosa. Los trabajadores, es decir, la parte activa de la población, se dedicaba prácticamente en su totalidad al sector primario, más concretamente a tareas agrícolas y relacionadas con el campo (Pereda, Actis y de Prada, s.f.). Debido a ello y a que aún estaba por producirse el avance y la mejora de las ciudades en cuanto a infraestructuras que provocó el salto de multitud de familias a la vida urbana, una gran mayoría de la población creció y vivió en condiciones bastantes precarias. Por poner un ejemplo, que puede extrapolarse a prácticamente todas las comunidades españolas, las niñas gallegas de los 50 provienen de ámbitos rurales en los que las condiciones de vida no son las más adecuadas; viven en viviendas mal acondicionadas, no disponen de servicios públicos básicos en muchos casos, visten con ropas usadas y heredada de la anterior generación y en ocasiones no tienen una adecuada alimentación (Pérez Rúa, 2013). Aunque es cierto que España sufrió un notable progreso en lo que a cultura y ciencias se refiere durante el final del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, la guerra civil española y los ideales y principios del primer franquismo posterior como consecuencia de ésta,

influyeron de forma directa moldeando y marcando el tipo de sociedad de los años cuarenta y cincuenta en adelante (Abellán, s.f.). Un factor determinante, clave, fundamental y de peso que debemos tener en cuenta a la hora de estudiar y comprender el marco social de la época, y que marcó y moldeó el prototipo social, influyendo en el comportamiento y carácter de la población de después de la guerra civil española fue, sin duda alguna, la religión. Aunque en un principio este dogma estaba pensado o destinado para influir más en la mujer, debido al régimen franquista entre otros, el mensaje caló igualmente en la totalidad la población, sin distinción de género. Así, las mujeres de la generación de 1950, provenientes de generaciones anteriores, tuvieron una educación impuesta por la Sección Femenina, que estaba basada en el rezo, en misas semanales, eventos y en festejos religiosos como bautizos, bodas, comuniones, clases de catequesis, de costura, procesiones, etc. con la religión como eje principal de dicha institución, teniendo siempre como referencia una figura autoritaria a la que se tenía que respetar casi por obligación, ya fuese un padre de familia, maestros o las fuerzas y cuerpos de seguridad del estado entre otros (Ilst.1). Muchas de estas mujeres y sobre todo las niñas que nacieron entre estos años, 1945-1955, solían nacer en su propia casa, donde morían también miembros de la familia, considerando el hogar como un lugar sagrado y de culto legitimado cultural, social e institucionalmente (Pérez Rúa, 2013).



“Ilustración 1”, La niña hacendosa, de Teresa Meliá Santos: la educación doméstica de las niñas.

Fuente: Lomas, C. (2007:111). *Érase una vez la escuela. Los ecos de la escuela en las voces de la literatura*. Barcelona, España: GRAÓ.

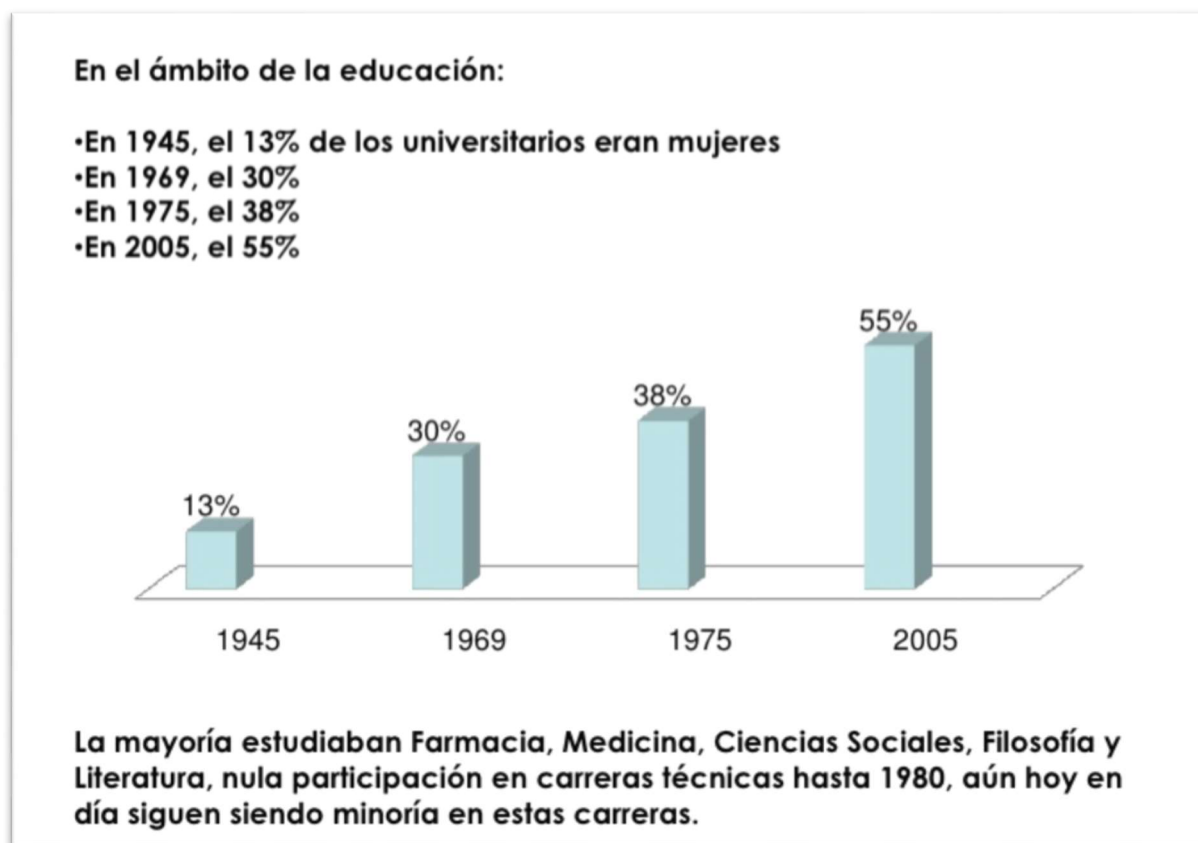
Si bien hemos visto que hasta 1950 la situación social del pueblo español dista de ser la adecuada para el desarrollo cultural, científico y del bienestar común de la población, también hay que mencionar el importante despliegue económico que se produjo a partir de esta fecha, 1950, hasta la muerte del caudillo en 1975. Durante todos estos años aumentaron de forma considerable el sector servicios e industrial en detrimento del agrario, se duplicó enormemente el producto interior bruto y, con el fin del régimen dictatorial, más de la mitad de la población pasó del ámbito rural al urbano, empezando a obtener prestaciones sociales, sanitarias y sobre todo públicas, como la enseñanza, la cual aumenta de manera exponencial, sobre todo a nivel universitario, tanto en prestaciones como en número de alumnos cuanto más nos acercamos a los años 70 (Perada et al., s.f.). La tabla 1 constata dicho auge de alumnos universitarios, tanto en el caso de los varones como en el de las mujeres durante el periodo de 1940 a 1970, aumentando esta tendencia más aun en el caso de las mujeres hasta 2005 (Ilust.2).

Varones	Primaria	Secundaria	Laboral no universitaria	Universitarios	Total
1940-44	77	7	7	9	100
1945-49	74	8	8	10	100
1950-54	61	14	14	11	100
1955-59	43	21	22	14	100
1960-64	25	32	28	15	100
1965-69	18	32	32	17	100

Mujeres	Primaria	Secundaria	Laboral no universitaria	Universitarios	Total
1940-44	86	6	4	4	100
1945-49	81	10	4	6	100
1950-54	67	15	8	10	100
1955-59	48	22	15	15	100
1960-64	24	31	27	18	100
1965-69	16	32	30	22	100

“Tabla 1”, Niveles de estudios de varones y mujeres nacidos entre 1940 y 1969, a los 32-36 años de edad. (%)

Fuente: Pérez Rúa, M. (2013:227-228). *La generación femenina de 1950 y el cambio social (1950-2000)*.



“Ilustración 2”, Cambios en el rol social de la mujer desde 1945.

Fuente: Cambios en el rol social de la mujer desde 1945.

1.1.3. Aspecto migratorio

Un factor de gran peso y relevancia en el ámbito social de cualquier país o comunidad es el tema de la migración. En la actualidad, España es uno de los países donde quieren venir y vienen cada vez más inmigrantes a intentar empezar de cero. Sin embargo, la situación que se vivía cuando comenzó a despegar el “Premio Jaén” de piano era completamente la opuesta. La guerra civil española hizo que muchas eminencias, científicos y gente preparada y formada tuviesen que salir del país bajo la condición de exiliado teniendo que rehacer sus vidas tanto personal como profesionalmente. Aunque muchos optaron por Centroeuropa, el destino más frecuente y común fue Latinoamérica (Carpintero, 2004). Concretamente, unos 3,5 millones de personas emigraron hacia América del Sur desde el siglo anterior hasta 1950 aproximadamente frente al medio millón de españoles que dejaron el país tras la primera guerra mundial hacia países europeos; sumándole a todo ello los 250.000 españoles que residían en el protectorado de Marruecos, que se independizó en 1956, a mitad del siglo XX la proporción de

emigrante e inmigrante era del 100/1. De 1950 a 1975 se fue produciendo un cambio importante en la sociedad española, disminuyendo la población agrícola en favor de la industrial y la de servicios, que también se reflejó y repercutió en los movimientos migratorios. Las zonas rurales empezaron a despoblarse cada vez más llegando a desplazarse hacia las de industria y urbanas más de 5 millones de personas. Por otra parte, desde 1956 aproximadamente, las migraciones exteriores hacia Latinoamérica disminuyeron hasta desaparecer casi por completo en torno a 1970, aumentando la salida hacia países europeos. Durante estos años la presencia extranjera y de inmigrantes fue en aumento pasando del 0,2% en 1960 al 0,4 de 1970. A partir de la muerte del dictador, el 60% de la inmigración extranjera procedía de países miembros de la Unión Europea (Perada et al., s.f.).

1.1.4. Aspecto político

Para entender la situación política que vivía España a mitad del siglo pasado, tenemos que observar y analizar los hechos y situaciones sociales que se dieron en el siglo anterior. Tomando como ejemplo la revolución francesa, en la gran mayoría de Europa continental surgió durante el siglo XIX una nueva clase social, promovida y basada en los ideales del capitalismo originario inglés frente al sistema económico de feudos imperante en casi toda la zona europea desde la Edad Media, que fue capaz de imponer sus leyes y creencias tanto a nivel político y económico como cultural. Nos referimos claramente a la denominada burguesía. Sin embargo, en España no ocurrió igual que en el resto de estos países (Alonso Gil, s.f.). Y es que una gran parte de los problemas actuales que sufre nuestra sociedad, y España como nación, vienen aun arrastrando desde finales del siglo XIX. El nombramiento del hijo de Isabel II, Alfonso XII, como nuevo rey del estado español supuso el fin del revolucionario Sexenio Democrático (1868-1874) así como de la Primera República Española (febrero 1873-diciembre 1874), siendo su reinado, de 1875 a 1885, el inicio de la denominada Restauración Borbónica. Todo ello surge como consecuencia y respuesta directa al fracaso de la burguesía progresista y de las ideas revolucionarias del Sexenio de 1868, que no fueron capaces de dar respuesta a los problemas que presentaba el país. La Primera República no alcanzó las expectativas deseadas, siendo reconocida únicamente por Suiza a nivel europeo. A nivel interno, España estaba inmersa en su segunda guerra carlista, escuchándose ya desde Cuba, los primeros gritos e indicios de independencia.

Y es que el reinado de Alfonso XII, apodado “el pacificador”, estuvo marcado previamente a su nombramiento y políticamente hablando, por la lucha entre absolutistas y liberales con ideales políticos totalmente encontrados, que acabó con el reconocimiento de la Constitución de 1869 que promulgaba el sufragio universal, libertad de rezo y culto, derechos de asociaciones y una soberanía nacional sin restricciones, y ya durante su reinado, por una lucha de poder entre la clase pudiente, la burguesía acomodada contra los trabajadores, el proletariado, que defendían y abogaban la creación de sindicatos y reformas laborales. En definitiva, la proclamación de Alfonso XII como rey de España y la Restauración del linaje de los Borbones fue tomado y calificado como un acto intencionado de frenar, desestabilizar y moldear las ideas políticas altamente revolucionarias y contrarias a la institución monárquica provenientes del Sexenio democrático y de la Constitución de 1869 (Abellán, 1989). El monarca y la Restauración borbónica se presentaban como un gobierno moderado conservador en el que convivían normas y leyes del Antiguo Régimen con características del Sexenio, sin que hubiese un adecuado equilibrio, provocando que fuese un gobierno más de formas que de hechos. De este modo, los cimientos sobre los que se fue fraguando el nuevo gobierno se establecieron en la Constitución de 1876, de gran similitud a la de 1845 durante el reinado de su madre, Isabel II. Un importante personaje político de este periodo fue Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897). Político de primer orden y de gran capacidad intelectual llegando a ser jefe del partido de Alfonso XII, Cánovas intentó encontrar una solución intermedia entre el movimiento conservador absolutista y el liberalismo extremo a través de la Restauración. Fue una de las principales figuras que consolidó y participó en la promulgación de las leyes y en el orden del sistema, llegando a originar lo que se conoció como el sistema canovista, que perduró tras el reinado del monarca logrando cincuenta años de formal paz para nuestro país. Atendiendo a los ochenta y nueve artículos de la Constitución de 1876, como principales rasgos de este gobierno destacamos que estableció la religión católica, apostólica y romana como intrínseca al estado, todo español estaba obligado a defender la patria a través de las armas, y la figura del rey era inviolable, tenía potestad absoluta y promulgaba y dictaba las leyes. La prematura muerte del monarca a sus veintinueve años y la brevedad de su mandato fue debida a una enfermedad bastante común por aquella época, la tuberculosis. Aunque apenas fueron diez años de gobierno, las bases del sistema canovista estaban ya consolidadas. Se estableció un nuevo modelo de gobierno que alternaba pacíficamente en el poder al Partido Conservador, liderado por

Cánovas y al Partido Liberal, de Sagasta. Este modelo de gobernar fue el establecido durante la Regencia de María Cristina, de 1885 a 1902, consensuado mediante el acuerdo “pacto de El Pardo”. El diecisiete de Mayo de 1902, Alfonso XIII es proclamado nuevo rey de España, encontrándose una situación institucional muy distinta de la establecida en los principios de la Restauración de 1875. Durante la Regencia de María Cristina, España sufrió un profundo cambio, una crisis que, si bien han tratado de pintarla como el fin del imperio español, el último escalón que le quedaba al país por bajar para tocar fondo, la realidad no fue otra que una crisis institucional financiera y del sistema creado por Cánovas. Muchos historiadores ven esta fecha no como un eslabón más de la decadencia española, sino como el inicio de la lenta y costosa recuperación económica del país. En señal de protesta y como respuesta a todo ello, surge y eclosiona un nuevo e importante movimiento intelectual- cultural, la denominada generación del 98; grupo de poetas, escritores y músicos españoles que mediante el arte manifestaron y expresaron la situación de pesadumbre, crisis interna y vuelta del patriotismo absolutista que se vivía en aquel momento. Por otra parte, a nivel externo, estallaba el conflicto cubano. Aunque este problema viene ya desde casi mitad del siglo, tras la Paz de Zanjón en 1878, la contienda bélica empeoró notablemente hasta que España, después el Tratado de París del 10 de Diciembre de 1898, cede ante Estados Unidos perdiendo Cuba y Puerto Rico, así como Filipinas, las Marianas, las Carolinas y Palaos (Abellán, 1989).



“Ilustración 3”, España es así.

Fuente: Sopena Monsalve, A (1994: Apéndice: los libros aquellos). *El florido pensil. Memoria de la escuela nacionalcatólica*. Barcelona, España: Crítica.

Como hemos podido observar, la pérdida de Cuba en el desastre del 98, el cuál supuso el fin del Imperio Español, y la fragilidad de la llamada “larga paz” que se inició con Alfonso XII y recogieron, primero María Cristina y después Alfonso XIII, prosiguiendo con la Restauración Borbónica, no bastaron para que España eliminase y se deshiciese de muchas leyes, normas, estructuras y costumbres medievales que no la dejaban evolucionar como el resto de Europa (Marco, 1983). La revolución burguesa no se asentó adecuadamente, se negó cualquier intento de instaurar el sistema capitalista, siendo el estancamiento y el bloqueo económico la tónica general; se dependía en gran medida de capital y del mercado exterior, de Francia e Inglaterra sobre todo, y el mercado interior estaba en manos de Europa casi en su totalidad (Alonso Gil, s.f.). Todo ello, hicieron de España un país subdesarrollado, semifeudal y atrasado hasta las primeras décadas del siglo XX cuando, con el cambio de siglo, surgió una generación socialmente muy activa que generó un importante cambio y transformación en la agricultura y la industria del país llevada de la mano por el desarrollo económico y financiero del momento (Sánchez Rodríguez, s.f.). Además, la lucha de los burgueses liberales periféricos, el proletariado en su mayoría, contra el estado central burocrático-feudal, el auge industrial, la voluntad de modernización y el desarrollo de infraestructuras consiguieron plantar la semilla del cambio y del rumbo a la deriva que estaba tomando el país (Alonso Gil, s.f.). El reinado de Alfonso XIII estuvo marcado por una alta presencia militar durante todo su mandato. Así lo refleja, por ejemplo, la Ley de Jurisdicciones de 1906, la cual permite la intervención del ejército en el ámbito político. Aunque surgieron nuevos grupos sociales que proclamaban un cambio, intelectuales que apelaban a la modernidad, un pequeño auge financiero y muchas de las principales figuras claves del régimen habían muerto; los políticos, y la política, permaneció apenas inamovible, pronunciando las diferencias de las dos realidades españolas. Este afán del monarca por la tendencia militar le llevó a confiarle al ejército un poder que posteriormente se volvió contra la propia monarquía. Son numerosos los críticos e historiadores que otorgan y achacan el fin del linaje de los Borbones a la ya mencionada Ley de jurisdicciones, y a este apoyo ciego al sector militar. Con la crisis de 1905, la situación fue empeorando, por la promulgación de dicha ley en 1906, su aplicación en 1909 y la aparición de las juntas militares de 1917. Desde 1921, todo ello condujo hacia un control político centrado en el poder militar, desembocando en 1923 en una dictadura (Abellán, 1989).

Gracias a la neutralidad de España en la Primera Guerra Mundial, el conflicto interno del país se vio calmado y atenuado por una leve y espectral recuperación económica que no duraría mucho. La Dictadura de Primo de Rivera de 1923 no supo dar solución a los problemas sociales y económicos del país y con la caída del dictador, aunque se esperaba la vuelta de la monarquía, una mayoría social apoyó el gobierno y la proclamación de una segunda república. Desafortunadamente, durante el periodo republicano la tensión social fue en aumento y el clima que se vivía era el de una preguerra que acabó con una rebelión militar en 1936 (Marco, 1983). Durante gran parte de los años veinte y treinta, van surgiendo numerosas revistas y escritos de prensa afines a las ideas y políticas franquistas del posterior régimen, en las que participan activamente un determinado sector de críticos e intelectuales que, si bien abogaban por los compromisos de cambio que se estaban produciendo en toda Europa a principios del siglo XX, en los que cultura, política e ideología iban de la mano, llegando incluso a luchar por el desarrollo vanguardista y político de España, veremos cómo al entrar en contacto con corrientes ideológicamente radicales como el fascismo o algunos regímenes autoritarios europeos, sus ideales darán un giro de 180 grados, apostando por estas corrientes como medio de salvación y desarrollo del país, surgiendo así un gran número de revistas afines como medio de propaganda esencial. Ejemplos significativos de antes de la guerra los tenemos en ABC, Cruz y Raya o Acción España, entre otros y ya durante la contienda y el franquismo encontramos revistas de máximo orden como Vértice, Arriba, Escorial, Santo y Seña, etc. (Cabrera García, 2008).

El sistema político imperante cuando nace y se consolida el Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén”, fue el implantado y gobernado por Francisco Franco, que abarcó desde la década anterior como consecuencia de su victoria contra el gobierno legal y legítimamente establecido de los republicanos en 1936 hasta su propia muerte en 1975 (Carpintero, 2004). Fue un gobierno o régimen autoritario, dictatorial, de carácter personal y militar, alejado de la democracia, que contaba con una gran simpatía y complicidad del componente militar y religioso, llegando a ser un sistema no totalitario, producto de la guerra civil para algunos historiadores como por ejemplo Tusell, o un régimen totalmente fascista vinculado a la Alemania nazi para Fontana entre otros (Fernández Puig, 2011). Durante el régimen dictatorial, el estado español, que se caracterizó por tener afinidad y mostrar simpatía con el bando nazi alemán y el fascista italiano, sufrió un duro golpe con la caída de dicho bando en la II Guerra Mundial en



1945. Diversos estudios e investigaciones han dado a conocer que entre los distintos regímenes autoritarios (Alemania, Portugal, Italia, España, etc.), además de darse cierta empatía ideológica en cuanto a política se refiere, también se manifestaban criterios comunes en materia cultural y musical, produciéndose intercambios culturales que acercaban posturas entre ambas naciones. Ejemplos claro de ello son ensalzar y realzar la figura de compositores clave de cada país, tomándolos como referentes nacionales por su producción musical autóctona y politizando su vida privada, llevándola al ámbito tradicional-religioso, utilizar la música como medio propagandístico y difusor de los ideales nacionalistas y culturales del régimen o utilizar las actividades musicales al servicio exclusivo de la institución gobernante. Uno de los casos en el que esta conexión fue bastante fuerte fue la de la España franquista y la Alemania nazi que, aunque tenían sus diferencias en cuanto a las distintas prácticas políticas, mantuvieron lazos de compromiso y apoyo hasta acabar la segunda guerra mundial (Pérez Zalduondo, 2010). Todos estos intercambios musicales y culturales respondían, evidentemente, a cuestiones de estado, circunstancias y estrategias de batalla. Al nivel que más nos interesa a nosotros, el musical, podemos encontrar dos momentos clave en este campo de relaciones gubernamentales: las fechas 1939, año en el que se celebra el Acuerdo Cultural Hispano-Alemán, y 1942, coincidiendo con un intento por parte del gobierno alemán de ganarse la empatía del pueblo español. El Acuerdo Cultural del treinta y nueve fue consecuencia directa de la intención de Hitler de ganarse la simpatía del pueblo español consolidando sus ideales y principios políticos fuera de sus fronteras y erradicar cualquier crítica a su modelo de gobierno, utilizando como instrumento político al servicio del estado, una vez más, la música y la cultura como medio propagandístico del nacionalismo nazi alemán en este caso. Durante algunos meses previos a que el acuerdo se cerrase por completo, podemos observar como en la prensa falangista española eran cada vez más frecuentes artículos en los que se alababa y aclamaba la política cultural de Hitler, así como el estilo propio de símbolos y lemas que estaba forjando el estado alemán de cara al extranjero. Sin embargo, lo que realmente despertó admiración fuera de Alemania fue el gran nexo de unión que el gobierno del Tercer Reich consiguió entre la música y sus principios políticos, su identidad como nación y su ideología. Uno de entre muchos ejemplos posibles que recoge este lazo musical-nacional lo encontramos en un artículo del diario Arriba, publicado en abril de 1939, que concluye de la siguiente manera:

Estos breves ejemplos de declaraciones importantes del Führer sobre la conexión orgánica que existe entre la concepción del mundo, cultura, arte y política, deben servir para hacer patente la comunidad del progreso universal o histórico de la lucha de Hitler y de la de Wagner (Pérez Zalduondo, 2010:419).

Como ya hemos dicho, éste es sólo uno de cientos de ejemplos que hay sobre este tema y así lo podemos comprobar si observamos, por ejemplo, el artículo publicado en 1937 en la revista *Vértice*, titulado “*El arte de la España nueva*” (Ilust.4), o el escrito bajo la firma de Regino Sainz de la Maza, guitarrista simpatizante del régimen que intenta encumbrar la política musical alemana a lo más alto. Así, defiende el papel salvador del régimen alemán y de la música europea, de origen nórdico según él, de los enemigos que quieren destruirla: “(...) La música europea es una invención nórdica, (...) Alemania nos ofrece hoy el espectáculo de una nación dispuesta a dirigir los destinos del arte, dándose cuenta de su valor cultural y espiritual, y de la influencia moral que ella ejerce” (Pérez Zalduondo, 2010:420).



“*Ilustración 4*”, Ejemplo de artículo revista *Vértice*.

Fuente: López Aranguren, J.L. (1937). *El arte de la España nueva*.

Durante estos meses y en los años venideros, la prensa falangista siguió insistiendo en los puntos comunes de ambas naciones; el diario *Arriba*, y también otros del momento, publicaban frecuentemente artículos de política alemana, sobre todo de Goebbels y de Hitler, en los que se alababa el trabajo de ambas figuras políticas por la supremacía

cultural y la mejora de la nación, comparándolo con el trabajo del régimen en España. En 1939, como ya hemos visto, coincidió el fin de la guerra civil española con la firma del tratado Hispano-Alemán cultural, aumentando considerablemente en nuestro país el número de simpatizantes del Tercer Reich, lo que consolidó el rumbo que estaba tomando España bajo el mandato del caudillo. Muchos textos y artículos empezaron a especular y debatir sobre los elementos que debían constituir el nuevo marco cultural. El pasado glorioso de España y su conquista, el gran imperio que fue y la hispanidad se convirtieron en iconos mediáticos de relevante importancia, ensalzando e incluyendo los conceptos de imperio, patria, raza, nación, catolicismo y casticismo como valores esenciales de la ideología y cultura del régimen. Hubo cambios importantes que afectaron al plano cultural y musical de lleno. Por ejemplo, a partir de esta fecha aumentaron y proliferaron artículos, noticias y textos sobre la música alemana en una de las revistas musicales más destacada del país, aunque no era un medio falangista. Se trata de la revista Ritmo. Su nueva acentuación y difusión de la cultura alemana coincidió con el nombramiento del padre Nemesio Otaño como su nuevo director (Pérez Zalduondo, 2010). Uno de los pilares fundamentales del franquismo, sobre todo durante la guerra, que también se intentó difundir y potenciar a través de la música, fue el ejército. Las marchas, los himnos y la música militar estaban presentes en casi cualquier acto público, así como en la formación juvenil.

A partir de 1940 empezaron a realizarse festivales de verano en Bad Elster, Alemania, que continuaron hasta 1943 convirtiéndose este acto en una fuente de relaciones político-culturales entre ambos países pues acudían ministros, músicos, críticos y altos cargos de toda España. En 1942 se celebró uno de los actos culturales que más repercusión tuvo a nivel de lazos políticos entre ambos países, la Semana de Música hispanoalemana, celebrada en Madrid y Bilbao del 26 de enero al 1 de febrero. Aunque los primeros años de esta década fueron de gran intensidad a nivel político y también musical, a partir de la segunda mitad de los cuarenta la historia cambió de dirección, enfrascándose España en un proceso de aislamiento de la comunidad europea (Pérez Zalduondo, 2010). En 1945, la ONU señaló nuestro país como un aliado potencial de la ideología nazi y fascista por las continuas y estrechas relaciones que había mantenido con Italia y Alemania, utilizando nuevamente la música y las relaciones culturales como vehículos de política exterior cuando el régimen intentó romper la situación de bloqueo internacional. De este modo, mediante actos culturales que incluían actuaciones

musicales, de danzas y coros, en 1948 se inicia el proceso de recuperación de las relaciones diplomáticas. Por un lado, se exploró la vía hispanoamericana, comenzando a establecer lazos y actos culturales con Argentina y parte de Sudamérica, con el objetivo de engrandecer el carácter patriótico y falangista español. Por el otro, de 1949 a 1952 se trabajó en la senda europea-estadounidense que también incluyó actos y eventos culturales de índole similar. Durante todas estas visitas y actos observamos como la mayoría de los artistas sufrieron importantes tensiones, así como las jóvenes que los acompañaban, pertenecientes a la Sección femenina, fueron recibidas igualmente entre insultos y abucheos por parte de estudiantes, políticos y otros músicos y poetas exiliados en ciudades tanto hispanas como europeas en señal de protesta y rechazo absoluto al gobierno del dictador español (Martínez del Fresno, 2010). A pesar de ello, a partir de 1950, debido entre otros factores a la guerra fría entre las democracias occidentales y el bando soviético, España, se fue integrando de manera paulatina en la Europa moderna como lo demuestran por ejemplo la incorporación a la UNESCO (1952), a la ONU (1955) o la renovación de acuerdos con el Vaticano en 1953 entre otros. A partir de estos hechos, en 1963 se produjo en el país una transformación y un notable desarrollo económico y tecnológico que, por el contrario, chocaba con la situación social, carente de democracia y libertad, controlada prácticamente en su totalidad por las doctrinas y enseñanzas religiosas que imponía la iglesia católica, hasta que se iniciara doce años más tarde el camino de transición hacia la democracia actual (Carpintero, 2004).



“Ilustración 5”, Franco y el arzobispo Morcillo, reflejo de buenas relaciones iglesia-estado.

Fuente: Martínez, J.M., Azaola, J.R., Peñalba, E., Pardo, J.R., Sáenz Almeida, J.M., Pecharromán, J.G., Pérez Iruela, J., Nieto, E., Castro, I., y Arenas, M. (1990:73). *La vida cotidiana en la España de los sesenta*. Madrid, España: Ediciones del Prado, S.A.

Para comprender mejor el sistema político y las condiciones bajo las que se creó y organizó el concurso de piano podríamos seleccionar las siguientes pautas como características generales del franquismo:

. Se tenía como objetivo prioritario engrandecer España comparándose con la época de los Reyes Católicos, llegando a suponer la Edad de Oro del conservadurismo español, basado en los ideales de religión católica, la patria por encima de todo, el orden y la unidad nacional, el principal referente.

. Tenía una visión nostálgica de la historia de España basada en el nacionalismo, el imperialismo y el catolicismo.

. Ausencia total de libertad de expresión que fuese en contra de las normas centrales.

. Existencia de un único partido político, el Movimiento Nacional.

. Predominio de la Iglesia Católica, que estaba estrechamente ligada al estado central y que gozaba de grandes privilegios debido a la buena relación que mantenía con el gobierno como lo muestra la fotografía anterior, en la que puede verse al caudillo reunido con el arzobispo Morcillo (Ilust.5).

. Estado centralizado y poder concentrado en una única persona, el caudillo en este caso (Fernández Puig, 2011).

1.1.5. España y su cultura musical

1.1.5.1. Cambio de siglo

Mientras que en el resto de Europa surgía y ganaba auge un movimiento basado en ideales políticos y sociales un tanto revolucionarios, el nacionalismo, expresado musicalmente a través de la ópera nacional durante todo el siglo XIX y parte del XX (Alemania, Polonia, Noruega, Hungría, etc.), en España hubo que esperar hasta las últimas décadas del siglo XIX y gran parte del XX para que musicalmente se produjese este fenómeno, pues el sentimiento nacionalista español estaba mermado por un sentimiento de amargura y pesadumbre, evocando el pasado glorioso del 98 (Sopeña, 1976). Aun así, con el inicio del siglo XX, se produjo en España un salto e importante cambio en cuanto a actividad musical se refiere, pues se crearon y formaron numerosas

e importantes sociedad filarmónicas en más de diez ciudades españolas, como por ejemplo la Sociedad Nacional de Música en 1915 entre otras, originándose por primera vez una red sólida y estable que posibilitó giras de grandes intérpretes, así como la llegada de figuras internacionales de alto prestigio a nuestro país (Marín, 2015). Estas sociedades fueron importantísimas para la evolución de la vida musical española siendo en un principio un vehículo muy bueno para la difusión y producción de la música de nuestro país, puesto que pusieron en contacto, por un lado, nuestra música con los principales intérpretes del momento dándoles la oportunidad de conocer nuestra música e incluirla en sus giras internacionales de conciertos, y por otro, trajo a España numerosos y grandes músicos e intérpretes foráneos, familiarizando a la sociedad española con las tendencias musicales europeas. Siendo las primeras sociedades filarmónicas la de Bilbao en 1896 y la de Madrid en 1904, van apareciendo nuevas sociedades por todo el país a un ritmo acelerado. La Orquesta Sinfónica de Madrid de 1904 fue el motor mediante el cual se reveló y se dio a conocer en nuestra sociedad el repertorio clásico, romántico y moderno, creando y originando un público musical serio y de nivel. Mediante la creación de la Orquesta Filarmónica de Madrid en 1915, dirigida por Bartolomé Pérez Casas, la situación musical mejoró notable y considerablemente a su vez que, en Barcelona, la Orquesta Sinfónica de Juan Lamote de Grignon, fundada en 1910, realizaba una función similar. Aunque surgieron abundantes agrupaciones orquestales en diversas comunidades y ciudades de todo el país, muchas de ellas fueron muy fugaces y desaparecieron pronto para ir dejando clara la partición de la vida musical española en manos de las dos ciudades punteras de España, Madrid y Barcelona, en detrimento de la música en general en todo el territorio nacional (Marco, 1983).



“Ilustración 6”, Orquesta Filarmónica de Madrid (1916). Archivo del Círculo de Bellas Artes (Madrid)
Fuente: Martínez del Fresno, Beatriz. (2011:33). *Música en identidad nacional en la España de entreguerras: Los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)*.

Un ejemplo claro, concreto y preciso del efecto que provocaron estas sociedades filarmónicas y sinfónicas, y que merece de nuestra atención en este cambio, lo reflejan a la perfección los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (Ilust.6). A pesar de que la situación musical que se vivía en España a finales del siglo XIX y comienzos del XX era un tanto delicada puesto que coincidió con la búsqueda y confirmación de la identidad nacional a través del denominado “Nacionalismo Musical” (escritos, ensayos y música popular, de carácter nacional y regional, únicas de las distintas zonas geográficas del país, que estaban en contra de la música centroeuropea y universal), el 6 de noviembre de 1914 la directiva del Círculo de Bellas Artes aprobó una serie de conciertos favoreciendo el ambiente musical (Martínez del Fresno, 2011). El principal objetivo del Círculo fue el de promover conciertos populares, de música folclórica y nacional para las clases sociales menos pudientes, participando además en el novedoso proyecto de formar una de las primeras orquestas filarmónicas más sólida de Madrid, siendo acogida de muy buen grado por el público en la primera edición y en posteriores, como lo refleja una nota que se incluyó en el programa de la primera serie de conciertos populares, los días 4, 11 y 18 de diciembre de 1914:

El Círculo de Bellas Artes, atento siempre, dentro de su esfera de acción, a cuanto pueda redundar en beneficio de la cultura patria, ha estimado que debe aprovechar las especiales inclinaciones que se advierten entre las clases menos pudientes de Madrid, a favor de la afición musical. La devoción y entusiasmo con que se escucha, cada vez con más público, la admirable banda municipal (...) El resurgimiento lírico español con los nombres de Usandizaga, Del Campo, Vives, Turina, Millán, Falla, etc. Demuestra que, contra lo que generalmente se propala, Madrid tiene amor a la música (...) el éxito de este cultísimo proyecto, el entusiasmo de los aficionados madrileños, (...) (Martínez del Fresno, 2011:31).

Como puede observarse, la gran masa social correspondió el esfuerzo del Círculo con una gran acogida acudiendo de buen grado a todos los conciertos. La década de 1914 a 1924 fue sin duda alguna el periodo más brillante de la flamante y acertada iniciativa del Círculo de Bellas Artes; celebraban numerosos conciertos en colaboración con personalidades del momento y realizaban veladas en memoria de grandes músicos españoles (Ilust.7, 8 y 9).

Los conciertos se iniciaron en el teatro Price y posteriormente en otros grandes salones o edificios de eventos, llegando en 1928 a la décimo cuarta edición, alcanzando la cifra de 190 conciertos populares (Martínez del Fresno, 2011).



“Ilustración 7”, Enrique Granados.

Programa del 10-XI-1916



“Ilustración 8”, Joaquín Turina.

Programa del 16-II-1917

Fuente: Martínez del Fresno, Beatriz. (2011:36). *Música e identidad nacional en la España de entreguerras: Los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)*.



“Ilustración 9”, Concierto dedicado a Tomás Bretón, con motivo de su fallecimiento. Programa del 7-XII-1923.

Fuente: Martínez del Fresno, Beatriz. (2011:37). *Música e identidad nacional en la España de entreguerras: Los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)*.

Es evidente que el ámbito musical en cuanto a instrumentistas, conciertos y representaciones crece, va en aumento y se enriquece. Sin embargo, perdura el problema en cuanto a la aceptación o gusto por la música culta, especialmente por la ópera, tanto nacional como foránea, pues como ya se ha mencionado anteriormente,

durante la época de la Restauración, tanto la aristocracia como la pequeña burguesía apostó por la música popular, la zarzuela y el género chico, dejando a un lado la música clásica. La única actividad musical que tuvo cabida a ojos de la institución gobernante fue el teatro lírico, acaparando y dominando el escenario por completo la ópera italiana. El rechazo a la ópera nacional fue evidente y muchos de los compositores que se atrevieron a intentarlo y consiguieron llegar o pasar la muralla del teatro Real de Madrid, tuvieron que hacerlo a un alto precio (Marco, 1983). La clase gobernante y gran parte de nuestra burguesía estaba italianizada casi al cien por cien, perjudicando seriamente la creación y composición musical española, llegando al punto de acoger lo italiano en detrimento de lo autóctono; la llegada de Rossini a Madrid, la fundación del Conservatorio de Madrid en 1831 por orden de María Cristina bajo la tutela de un cantante italiano o la construcción de Teatro Real son solo algunos ejemplos de la situación asfixiante que sufría nuestra música. En torno a 1850 se genera una protesta en contra de estos actos, la denominada reacción castiza, que tiene como objetivos prioritarios la construcción de un teatro lírico autóctono, cien por cien nacional y dar a conocer y expandir nuestra cultura musical, que estaba cayendo en el olvido desde unos años atrás. Aunque España gustaba y estaba en lo más alto del romanticismo europeo, la sociedad española, bastante inculta en cuanto a educación musical, rechaza todo lo que no conoce generando un clima negativo y tóxico para el arte nacional. Se intentó crear un teatro lírico nacional se quedó en eso, en un intento, porque, aunque se construyó, la burguesía en su italianizada educación solo aceptaba óperas escritas en italiano y la zarzuela. Aunque este género, ligero y de poca carga literaria tiene carácter nacional y resuelve con alusiones folklóricas, cuando es de gran amplitud, a menudo se asemeja a la estructura de la ópera italiana, siendo en el llamado género chico donde se consigue apreciar el verdadero espíritu del folklore y la esencia nacional de nuestro país. Destacados compositores de esta época son Emilio Arrieta, Tomás Bretón, Ruperto Chapí o Hilarión Eslava entre otros (Torres, Gallego y Álvarez, 1976). De este modo, ambos estilos populares siguieron su camino, eclipsando por completo y dejando a la sombra y casi sin reconocimiento algunas óperas de Bretón, como “Rachel” de 1900, “Tabaré” de 1913 o “Circe” de Chapí estrenada en 1903 entre otras muchas. La zarzuela, que pasó a llamarse comúnmente “comedia musical” seguía teniendo su respetada audiencia entre la pequeña burguesía, y el género chico, aunque seguía gustando a todo el mundo, por falta de iniciativa, inventiva y creatividad en los estrenos, fue disminuyendo su ámbito hasta pasar su legado al cuplé (Sopeña, 1976). Puede

observarse como la vida musical española del siglo XIX y comienzos del XX careció de obras sinfónicas y música de cámara en pos de la música demandada por la pequeña burguesía y la permitida por la institución de los monarcas, la zarzuela, el género chico y la música popular (Marco, 1983). Sin embargo, ante todo pronóstico siempre hay quien intenta cambiar el rumbo de la situación, y el terreno musical no iba a ser una excepción. Es en este ambiente, a mediados de 1914, justo en los albores de la primera Guerra Mundial, donde debemos colocar la vuelta de dos jóvenes compositores a España, a Madrid, que acababan de terminar sus estudios musicales en París, trayendo con su vuelta el aroma y las primeras ráfagas del primer impresionismo de Ravel o Debussy entre otros: Joaquín Turina y Manuel de Falla. A su llegada a la capital, el Ateneo de Madrid les da la oportunidad de debutar y darse a conocer al público español. Turina estrenó su Rima de Bécquer junto a algunas piezas para piano y Falla sus Cuatro piezas populares y las Siete canciones populares españolas. Su música gustó y fue acogida de buen grado por el público entusiasta de esta música nacionalista, lo que llevó a Falla a explotar al máximo su música basada en raíces y de origen popular, no folclórica (Salazar, 1972). Por otra parte, una figura a tener muy en cuenta y que no hay que pasar por alto es la de su padrino, la del hombre que los recibió y los acogió en la capital, Conrado del Campo. Apasionado de la lectura de Nietzsche y amante impasible de Strauss y Wagner, de pensamiento y estilo musical más acorde al de Viena y Berlín que el parisino, del Campo busca alejarse de la música oficial, de la música española demandada por el populacho y crear y difundir una música española que lo sea por su propio temperamento y empuje, a través de su música de cámara, tratando el campo sinfónico desde el poema y no desde la propia sinfonía, elevando el nivel de la música española al de la centroeuropea del momento (Sopeña, 1976). Analizando el pensamiento, no solo musical, sino cultural y las obras de estos grandes compositores, junto a otros como Julio Gómez u Óscar Esplá entre otros, puede compararse en cierta medida su producción con la de las grandes figuras del 98 (Albéniz, Sarasate o Pedrell entre otros). Observando con detenimiento, donde si puede establecerse una comparativa clara es entre los poetas y literatos del 27 y los músicos de la misma (la generación de músicos del 27, paralela a la de los escritores de la misma generación, alude a los músicos nacidos en torno al 1900). La formación musical de la mayoría de los poetas y escritores y la formación literaria de muchos músicos, así como la colaboración mutua entre ambos, es mucho mayor que la dada en la generación del 98. Como máxima inspiración y figura a seguir de esta generación e intentar expandir y

universalizar su obra musical y cultural, tenemos nada más y nada menos que a Falla. Natural de Cádiz y con un sentimiento andaluz impreso en toda su producción, Falla, junto a Granados, Albéniz y otros compositores de renombre, fueron los encargados de darle el impulso que necesitaba la música española para llevarla fuera de nuestras fronteras, otorgándole el carácter universal que tiene a día de hoy; legado que recogió, consolidó y continuó la sucesiva generación de músicos y compositores de esta época (Marco, 1983).

1.1.5.2. El gran auge cultural: La Edad de Plata

Aunque en etapas anteriores la música ha seguido una senda algo individualista en relación a otras artes (pintura, escultura, poesía, etc.) hay que remarcar que gran parte de la corriente vanguardista musical de nuestro país tomó conciencia, contacto e interés por la creación artística en general, compartiendo el camino evolutivo y de progreso musical hasta nuestros días. Y es que las décadas de 1920 y 1930 han sido denominadas y se conocen como la Edad de Plata de la música y de la cultura general española (se alude a esta expresión para diferenciarla de la Edad de Oro del siglo XVII) pues se consiguió que la música, y la cultura artística en general pasase a ser una parte fundamental e indiscutible de la cultura del país (Ordoñez Eslava, 2011). Así lo reflejan la multitud de libros, ensayos, partituras y obras literarias que vieron la luz durante los años veinte por parte de una generación de una importancia nacional e internacional inigualable, la generación del 27, conocida también como generación de la República, de la amistad o de la vanguardia. Ejemplos de todo ello son *España invertebrada* (1921), *El tema de nuestro tiempo* de 1923 y *La deshumanización del arte* (1925) de Ortega y Gasset, *Marinero en tierra* de 1924 y *Sobre los ángeles* en 1929 de Alberti, *Teresa* de 1923, *La agonía del cristianismo* y *De Fuerteventura a París* de Unamuno en 1925, *La corte de los milagros* de 1926 de Valle-Inclán o *La España del Cid* de 1929 de Méndez Pidal entre otras muchas obras y ensayos de renombrados poetas y literatos como García Lorca, Los hermanos Machado, Salinas y Jorge Guillen entre otros (Abellán, 1991). Si bien las primeras décadas del siglo XX están consideradas como una etapa de máximo esplendor y desarrollo artístico, el contraste con los años cuarenta es bastante desolador, pues este periodo se cataloga como uno de los más oscuros en cuanto a producción y desarrollo musical se refiere. No obstante, el ímpetu de los compositores por reavivar la

cultura española y las ganas de crear una escuela musical nacional, tomando como ejemplo la del siglo XVI, sirvieron de nexo entre compositores de comienzos de siglo y de después de la guerra. La intención era clara: formar una escuela española que reflejase todo el potencial y esplendor de nuestra cultura musical, fortaleciendo el nacionalismo basándose en el modelo cultural del siglo de Oro español. Se utilizó, una vez más, el folclore, la música popular y nuestras raíces históricas como señas de identidad nacional. Muchos compositores de la generación del 27 y de después de la guerra (Esplá, Falla, Joaquín Rodrigo, Del Campo, Julio Gómez, Bacarisse, Aula, Arbó, Turina, etc.) recurrirán a ello, por lo que asistiremos a una vuelta en el tiempo, hacia la Edad Media artísticamente hablando, a numerosas obras musicales y teatrales basadas en temas medievales, inspiradas muchas de sus obras en temas, sonetos, leyendas o cancioneros del siglo anterior (Martínez del Fresno, 1998).

De este modo, la vida musical de esta etapa, marcada por las carencias producidas y arrastradas del siglo anterior, se vio obligada a renacer, a actualizarse, por lo que la tarea de los músicos y compositores, así como el lugar que ocuparían sus obras, se tornó bastante ardua. Se tuvo que rehacer prácticamente todo el repertorio sinfónico, operístico y de música de cámara llegando a tener que generar y crearse un público e infraestructuras de conciertos al venir de todo un siglo de retraso en comparación con Europa (Marco, 1983). A ello debemos añadir también el receso artístico que sufrió Europa y más acentuado aun España durante gran parte de los años veinte y el mandato de Primo de Rivera. La vuelta al orden, la disciplina, el clasicismo, lo espiritual y la geometría en todas las ramas artísticas favoreció el clima de un arte bastante conservador que minaba la intención de seguir adelante en busca de la modernidad en favor de las formas clásicas de siglos pasados (Cabrera García, 2008). Por fortuna, la vida musical española contó con la presencia, el apoyo y el trabajo de su máximo exponente reconocido artísticamente hablando, Manuel de Falla, que unificó todos estos objetivos, actualizando el lenguaje musical mediante una escritura acorde y a la altura del resto de Europa (Marco, 1983). Aunque comúnmente se toma la figura de Falla y su obra como máximo exponente de la regeneración y actualización del lenguaje de la música española, una figura fundamental, en la que se apoyó el maestro y que también repercutió de manera revolucionaria, generando una novedosa técnica pianística, fue Albéniz. Hablamos de dos músicos sucesivos, complementarios entre ellos, pero con objetivos estéticos encontrados en algunos momentos. Iniciando procesos de

composición que vaticinan los nacionalismos vanguardistas de Bartók y Stravinsky, cuya influencia sobre Albéniz, Falla y parte de los compositores de la Generación del 27 es directa, el compositor catalán utiliza motivos, ritmos, combinaciones estéticas y folclóricas, siendo capaz de sintetizarlos, combinarlos y llevar la música española en sus orígenes a lo más alto del panorama musical europeo. El ejemplo más claro lo tenemos en su *Iberia* (Marco, 2002). Si bien Falla estaba destinado a marcar el camino y a participar en la evolución de la música española mediante su producción artística, la generación del 27, joven y vanguardista, estaba destinada a continuar su magisterio y difundir su legado, tarea no menos importante que la del propio compositor (Marco, 1983). Como ya se ha comentado con anterioridad, la generación del 27 hace alusión a toda una generación de compositores nacidos en torno al año 1900 y que desarrollaron su actividad y producción musical a partir de la década de 1920. En 1927, el homenaje público que se realizó en memoria del cuarto centenario de la muerte de Góngora (1627), además de aunar a poetas, escritores (Alberti, Lorca, Cernuda, Salinas, etc.) y a músicos, sirvió de impulso para que este grupo de musicólogos, compositores y biógrafos explotaran su talento e irrumpieran con fuerza en el panorama musical y social a través de actos conmemorativos, conferencias, conciertos y revistas. Abalados por Pedrell y contando con el apoyo total de Falla, Óscar Esplá y Adolfo Salazar, estos compositores, junto a poetas y escritores, estaban destinados a ser el puente vanguardista por el que la música española emprendió su viaje de transformación hasta nuestros días (Coronas Valle, 2000). De esta manera, lo más selecto de la generación lo constituían músicos en Madrid en 1930 haciéndose llamar el Grupo de los Ocho, mientras que, a su vez, con igual nombre surge otro grupo en Cataluña que posteriormente se conocería como Generación de la República. Aunque por esa fecha, Francia y su escuela y estilo musical ya no ejercían una hegemonía ni liderazgo absoluto sobre la música universal, esta generación presenta una educación e influencias musicales claramente afrancesadas. Como puede verse, la tarea de esta generación no fue un camino fácil y, además, hubo una serie de factores que afectó de lleno tanto en sus vidas personales como a nivel musical. La Guerra del 36 hizo mella en el grupo, disolviéndolo y viéndose afectada la música española con años de retraso. Hubo muchos que se exiliaron, algunos retornaron pronto, dedicándose nuevamente a contribuir en la vida musical española, otros tardaron más en volver y hubo casos en los que el exilio fue permanente (Marco, 1983). Aunque el marco de la Generación del 27 da cabida a muchos músicos y compositores como Federico Monpou, Joaquín Nin, Joaquín Homs,

Jesús Bal, Graun o Bacarisse entre otros muchos, el músico Tomás Marco realiza una distinción entre figuras mayores y menores aludiendo a factores como el volumen de la producción musical, la calidad, la continuación de sus obras o el impacto que tuvieron en su momento, planteando una propuesta en cuanto a los integrantes del Grupo de los Ocho y el de los Catalanes. De este modo, el Grupo de los Ocho lo conformarían Ernesto Halffter y su hermano Rodolfo, Salvador Bacarisse, Juan José Mantecón, Julián Bautista, Rosa García Ascot, el joven Fernando Remacha y Gustavo Pittaluga. Por su parte, el Grupo Catalán o Generación de la República estaría constituido por Grau, Eduardo Toldrá, Ricardo Lamote de Grignon, Roberto Gerhard, Baltasar Samper, Gibert Camis y Manuel Blancafort. Como toda generación artística que se precie, la Generación musical del 27 tuvo un padrino, un mentor muy activo en la vida musical de su momento y de máximo renombre, Adolfo Salazar (1890-1958). Discípulo de Ravel y de Pérez Casas, fue una figura clave para la modernización y el impulso a la universalidad de la música española. Autor de diversos libros, crítico musical de 1918 a 1936 en “*El Sol*”, tratadista de prestigio internacional y Secretario de la Sociedad Nacional de Música. Como compositor no tuvo un gran alcance, destacando algunas de sus obras como el cuarteto *Rubaiyat* o *las Tres Canciones de Paul Verlaine*. Sin embargo, se consagró como tratadista mediante la importancia y abundancia de sus tratados y escritos entre los que destacamos como obras fundamentales para el avance y la difusión de la música española *La música contemporánea en España* (1930) y *La música de España* de 1953, etc. entre otras. A partir de 1937 se exilió a México donde pasó una larga temporada hasta su muerte en el año 1958 (Marco, 1983).

Hay que recordar que, aunque se haga una distinción por parte del autor, entre figuras mayores y menores, en ningún momento se está menospreciando a este segundo grupo; se hace esta distinción en base a factores como el nivel de producción, la calidad de las obras o la implicación en la vida musical española. (Marco, 1983). La mayoría de estos músicos tienen muchos puntos en común, aunque luego cada uno tiene su propio estilo y circunstancias de vida personales. Otras figuras que son destacables y como mínimo dignas de mención son Agustín Grau (1893-1964), José Martínez Palacios (1902-1936), José Valls y Evaristo Fernández Blanco entre otras (Marco, 1983). Lamentablemente, la guerra civil del treinta y seis fue un durísimo golpe que afectó de lleno a la vida musical española, paralizando en gran parte la actividad de conciertos y actuaciones casi por completo y obligando a muchos compositores a exiliarse durante una etapa de sus vidas,

y en algunos casos hasta de manera permanente. Sin embargo, gracias al empuje y esfuerzo de muchos artistas y músicos de la época, la música consiguió sobrevivir y seguir adelante, a pesar de las condiciones sociales y políticas un tanto adversas (Marín, 2015).

1.1.5.3. Los años cuarenta: La postguerra y la década de los 50

Cierto es que los años precederos al conflicto no fueron precisamente buenos para la música española políticamente hablando. Hasta 1935 funcionaba una Junta Nacional de Música que agrupaba y difundía a los autores más importantes del momento en la vida musical sin distinción política alguna, Del Campo, Falla, Turina, Pérez Casas o Esplá entre otros. Sin embargo, la consolidación de una segunda junta a cargo de ello, optó por difundir y dar más importancia a la vida comercial y de revista de los autores que al terreno musical de los mismos. Indignado con la situación que vivía a su alrededor, Adolfo Salazar intentó promover mediante críticas y programas un cambio burocrático y de ideales de instituciones e insistió en replantear, renovar y reflexionar sobre cuestiones básicas y fundamentales como la educación musical y la musicología. Desafortunadamente para él, y para el auge musical en general, muy poco se consigue. Fueron años difíciles puesto que, mientras se vivía un tiempo de inestabilidad y de conflictos políticos y sociales, las ganas y el coraje de la juventud de mejorar y contribuir en el ámbito musical, ayudado por las intervenciones de Salazar, por la aparición del cine sonoro y el auge de la expansión del disco entre otros, contribuyeron a mantener la evolución y desarrollo de nuestra música. El paréntesis de la Guerra (1936-1939) y sus años anteriores deterioraron considerablemente la vida musical española. Tras haber concluido el conflicto bélico, la situación musical de nuestro país se tornaba bastante compleja en lo que a los años cuarenta se refiere; Falla se marchó a finales de 1939 y la mayoría de las figuras musicales destacables de la Edad de Plata estaban en el exilio, Salvador Bacarisse, Adolfo Salazar, Joaquín Rodrigo, Julián Bautista u Óscar Esplá entre otros. Sin embargo, el esfuerzo, el trabajo y las ganas de muchos compositores (algunos de vuelta del exilio) por continuar desarrollando a toda costa nuestra música y la vida musical española, llevó a reuniones arbitrarias entre la gente que quería escuchar buena música, potenciándose exponencialmente la música de cámara (Sopeña, 1976). Musicalmente hablando, la década de los cuarenta en España ha sido considerada desde siempre como un periodo poco fértil y oscuro, de escasa vida

musical y artística. El fracaso de la República, junto al de sus proyectos culturales y de enseñanza musical, junto a la pérdida de Falla en 1946, la ruptura de la Generación de músicos del 27 o el exilio de Esplá, son ejemplos de los factores que han inducido a la imagen ténua y gris de esta etapa musical de España. El imperante y recién establecido régimen autoritario, con sus normas y medidas basadas en el más puro nacionalismo regresivo hizo que la música de la posguerra fuese en la misma dirección. Joaquín Turina, Julio Gómez o Conrado del Campo, junto a los más jóvenes de la generación del 27 sobrevivieron a todo ello y, siendo fieles a su estilo, fueron los principales protagonistas del ambiente musical de la época. Época catalogada de gran pobreza musical a partir de la disolución y exilio de gran parte de la Generación de Joaquín Rodrigo hasta la entrada en escena de la vanguardia musical a través del Grupo Nueva Música, la aparición y potenciación de Juventudes Musicales o el Círculo Manuel de Falla en los albores de los cincuenta. Bajo éstas circunstancias, se fijaron y asentaron las bases ideológicas y culturales que rigieron todo el ámbito cultural del país durante toda la década, incluyendo por supuesto, la estética y la orientación musical; se toma como eje el nacionalismo soberano que imponía un discurso nacionalista y autoritario, asistimos a una nueva politización del folklore nacional como guía para unificar la diversidad cultural de los distintos pueblos españoles así como la utilización de la SF (Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista) para conseguir y restaurar un estado de la nación unitario a través de la implantación de coros y danzas por todo el territorio español, controlando la producción cultural al completo (Martínez del Fresno, 1999). La SF es un organismo que hay que destacar y que tener en cuenta, puesto que repercutió sobre el modelo de enseñanza y educación musical de España durante cuarenta y tres años. Considerada la institución más longeva de la Falange española, esta secta o sociedad viene ya de la década anterior (creada en junio de 1934 y unificada y consensuada en abril de 1937) y perduraría por encima de la muerte de Franco hasta los albores de la actual democracia, siendo eliminada por decreto en 1977.

Con una ideología afín a la fascista y en sintonía con la percepción nazi, su principal objetivo fue el de unificar y estrechar lazos de amistad con las principales organizaciones femeninas aliadas, es decir, Alemania, Portugal e Italia, cuyo fin no era otro que el de defender la patria y unificar el país. Se dedicaban a viajar a países de los aliados del Eje con el fin de potenciar lazos de amistad, buscar apoyo y financiación para sus proyectos en España. Resaltamos esta organización puesto que durante todo el

franquismo, fue la institución encargada de establecer y controlar todo lo relacionado con la educación de las mujeres, difundiendo los principios del nacionalismo español y de los valores tradicionales y familiares (se utilizaban panfletos, imágenes y revistas dando consejos de cómo ser una buena ama de casa, como por ejemplo la guía de la buena esposa) donde la mujer ocupaba un segundo plano, fomentando el ideal de mujer doméstica en casa cuidando de los niños, atenta siempre al marido que dominaba sobre ella, sin voz ni voto en asuntos de política y alejada de cualquier idea crítica en contra del régimen (Ilust.10). También era la organización encargada de la educación física y de la enseñanza musical en los colegios, primaria y secundaria, abogando a la formación del denominado Espíritu Nacional. Toda la práctica musical, coral, de danzas y de actividades físicas estaban bajo su supervisión (Martínez del Fresno, 2010).



“Ilustración 10”, Guía de la buena esposa.

Fuente: Sharife, A. (2015). “Mujeres bajo sospecha,” en la casa de Colón.

A su vez, se vuelve a insistir por parte del régimen en la producción de una ópera nacional al mismo tiempo que se alaba la figura y producción musical de Falla, intentando con todo ello ensalzar el carácter católico de España a través de la vida del compositor y el nacionalismo castellanista a través de sus obras. En definitiva, el régimen franquista buscaba oficialmente engrandecer la patria y el país, trayendo al presente el pasado glorioso de los Siglos de Oro españoles, en los que España alcanzó su cumbre histórica, a través de la vía cultural y artística. Como cabe esperar, además de la música, otras artes sufrieron este cambio como por ejemplo la arquitectura, que se orientó hacia estilos antiguos del pasado como el barroco, el mudéjar o el isabelino entre otros. Todo este sentimiento de pobreza musical durante esta década, la de los

años cuarenta, marcada por el discurso absolutista y autoritario del nacionalismo, patriotismo y catolicismo impuesto por el régimen, es recogido por Tomás Marco, el cual lo explica de la siguiente manera:

El nacionalismo que se empieza a practicar carece de poder renovador y es una especie de auto-contemplación de un ombligo musical que hacía tiempo se había ajado. Oficialmente, todo nacionalismo quedaba bajo la advocación intocable de Falla, realmente, tenía muy poco que ver con lo que Falla había practicado y mucho menos con la línea, por ejemplo, del Concierto. En realidad, el nacionalismo que se seguía era, en el mejor de los casos, el de Turina, aunque se hablara de Falla, y en muchos casos un simple nacionalismo se convierte rápidamente en un casticismo-nacionalismo por arquetipos-que amalgama una cierta tradición popular urbana, se nutre en algunas fuentes zarzueleras, y se vuelve a veces el andalucismo convencional Marco (en Martínez del Fresno, 1999:383).

Como es sabido, España y Alemania unieron lazos políticos a través de acercamientos culturales y musicales durante gran parte de esta década. La ideología autoritaria y de patriotismo nacional estuvo fuertemente ligada al nazismo alemán de Hitler durante la guerra civil hasta finales de la Segunda Guerra Mundial en 1945. La mayoría de la prensa del momento, Arriba, Vértice, Fe de Sevilla, Escorial, etc., hacían eco de que la presencia alemana en territorio español era cada vez mayor. Pronto, comenzaron a escucharse canciones populares alemanes por numerosas calles españolas, llegando incluso a formar parte del programa de actuaciones en teatros; directores y músicos alemanes colaboraron con formaciones musicales de nuestro país, dando giras por algunas de las principales ciudades de España, llegando incluso a actuar la Orquesta Filarmónica de Berlín en 1942 en el Teatro Calderón de Madrid y Barcelona. En este mismo año, 1942, tuvo lugar la celebración de la Semana Musical hispanoalemana, acto cultural de suma importancia tanto para España como para Alemania organizado y dirigido por la Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, la Comisaría General de Música del Ministerio de Educación Nacional y varios representantes políticos alemanes (Pérez Zalduondo, 2010). El diario Arriba, en una edición especial se encargó de describir y detallar toda la programación de la Semana Musical con todos sus eventos y conciertos.

El orden de los conciertos de la Semana Hispanoalemana es el siguiente:

Lunes 26. <Primer concierto alemán>.

Martes 27. Recepción y concierto en el Ministerio de Asuntos Exteriores.

Miércoles 28. Concierto español dirigido por el maestro Arámbarri, interviniendo el pianista José Cubiles.

Jueves 29. Concierto alemán dirigido por el maestro Albert y actuando como solista el profesor Winfried Wolf.

Días 31 de enero y 1 de febrero. Conciertos en Bilbao (Pérez Zalduondo, 2010:429).

Este acto que fue de suma importancia para las relaciones diplomáticas y políticas entre ambos países también lo fue a nivel cultural, puesto que su buena acogida dio pie a multitud de eventos musicales y conciertos por distintos puntos de toda la geografía española, tanto en las grandes ciudades como en pequeños pueblos, llegando a realizarse nuevas sesiones de semanas musicales hispanoalemanas, como por ejemplo las de Jaén o Córdoba. De este modo, mediante estas giras, sin olvidar que tenían un trasfondo claramente político, a nuestro país llegaron interpretaciones de obras de Liszt, Brahms y Schubert entre otros, de la mano de artistas alemanes en colaboración con españoles. Si nos centramos en la década de los cuarenta en general, podemos observar como la vida musical española fue mucho más activa y fructífera de 1939 a 1943, estando en pleno apogeo el intercambio cultural con Alemania e Italia, aunque fuera por cuestiones políticas, que de 1944 a casi llegados los cincuenta, momento en el que nuestra cultura y nuestra música vivió sus peores años debido al rechazo y aislamiento de la comunidad internacional (Pérez Zalduondo, 2010). Si hablamos de estos años y de nuestros principales compositores, observaremos como desde 1939 hasta casi 1946 hubo un contundente silencio, roto únicamente por diversas obras del maestro Rodrigo. El exilio de Falla a Argentina, y la desconexión casi total del Grupo de los Ocho, debido al reciente conflicto civil de España, fueron los principales factores que nos llevaron a esta situación. Con la mayoría de los principales compositores del momento exiliados en París, Méjico, Portugal, Bélgica o Francia, la vida musical española se resintió enormemente hasta mediados de década, cuando algunos de ellos volvieron a estar activos en el panorama musical español (Valls Gorina, 1962). Pese al tono gris de la situación musical, hay que mencionar algunas iniciativas que se plasmaron durante

estos años en favor de la reorganización y reestructuración de la enseñanza musical y de las instituciones. A través de decretos ley, se edificó un nuevo conservatorio en Madrid de carácter universitario, con acceso a grados de perfeccionamiento equivalentes al doctorado y se apostó por el fomento de la musicología. La creación del Consejo Nacional de Música, la Comisaría de Música, la Orquesta Nacional y la Agrupación de Música de Cámara son algunos ejemplos de todo ello, enfocados siempre, evidentemente, a potenciar el arte y la música autóctona, nacional (Martínez del Fresno, 1999). Todo ello requería de una organización seria, profunda y regulada, lo que inspiró en 1940 la creación de un órgano de control musical, la Comisaría General de Música, perteneciente a la Dirección General de Bellas Artes, impulsada y demandada desde el propio ministerio como puede corroborarse a través del siguiente preámbulo de carácter oficial:

La urgencia de reanudar e intensificar la vida musical española, dificultada durante los años gloriosos de lucha y liberación, y el deseo del nuevo Estado de conceder a la música toda la atención que merece, tanto por lo que sustantivamente significa dentro de las Bellas Artes como por su alto e insustituible valor educativo en la formación espiritual y en la disciplina de la nueva juventud española, aconsejan la creación de un organismo encargado del estudio de tan interesantes problemas (Fernández-Cid, 1973:338).

De este modo nació dicha institución, dirigida por tres comisarios en igualdad de cargos: Nemesio Otaño, José Cubiles y Joaquín Turina, siendo éste último al poco tiempo el comisario en exclusiva hasta su muerte. El principal objetivo de esta entidad fue la reorganización de la música. Se hicieron reuniones y se presentaron programas de reformas que el comisario, Turina, supervisaba en todo momento, llegando a plasmarse en Decreto-Ley de 1942. Además de los conservatorios de Madrid y Barcelona, se crean nuevos conservatorios de carácter profesional y elemental por distintas ciudades del país (Sopeña, 1976). A su vez, los años de la postguerra y la década de los cuarenta son el caldo de cultivo y de desarrollo de una nueva hornada de compositores que durante estos años realizaron sus estudios preparatorios, contribuyendo al cambio y evolución de la música española en la década de los cincuenta y a mediados de los sesenta. Nos referimos claramente a la Generación del 51 (Marco, 1983). No obstante, aunque estos primeros años de los cuarenta no fueron especialmente fructíferos en cuanto a producción musical se refiere, si debemos resaltar la importante labor de algunos

compositores que durante estos años desarrollaron la mayor parte de su obra musical. A parte de Rodrigo, López o el padre Otaño entre otros, mención especial merece Julio Gómez; compositor de gran importancia normalmente olvidado, el cual compuso veintidós de sus obras entre 1940 y 1942, entre las que cabe destacar *Maese Pérez el organista*, el *Cuarteto Plateresco*, *Concierto Lírico*, *Rapsodia Concertante*, *variaciones sobre un tema salamanquino* o *Canción de Navidad* entre otras muchas, algunas de las cuales compuestas expresamente para presentarlas a concursos (Martínez del Fresno, 1999). Volviendo nuevamente a la Generación del 51, se designa con este nombre a un grupo de compositores que, nacidos en torno a 1930, llevaron a cabo la evolución vanguardista de la música española en la década de los cincuenta y parte de los sesenta. El principal objetivo de esta generación fue recuperar el tiempo perdido. Venimos de casi una década de silencio prácticamente permanente en cuanto a la crítica musical se refiere y de conformidad por parte del público musical. Así, en un espacio muy reducido de tiempo, estos compositores tuvieron que comprender, adentrarse y experimentar las últimas tendencias y el uso musical de Bartók y Stravinsky, así como las nuevas corrientes vanguardistas y pioneras, como el atonalismo, el serialismo integral, el dodecafonismo y las técnicas electroacústicas (Marco, 1983).

Ya hemos visto como en etapas anteriores, la música ha ido de la mano de otras artes plásticas, fraternizando y unificando generaciones de músicos con la de poetas o escritores; en esta ocasión también se darán algunas confluencias, pero no por presentar programas comunes por ambas partes, sino por que surgen problemas culturales comunes, afinidades personales y colaboraciones mutuas (Marco, 1983). De este modo, se produjo una relación interdisciplinar que se manifestaba mediante dedicatorias, colaboración de los compositores en muestras artísticas, etc. Un ejemplo claro de todo ello es el del compositor Antón García Abril (1933), del que hay comentarios, escritos y artículos que comparan su trabajo y corroboran su amistad con grandes artistas de la época. A modo de ejemplos, pueden citarse: la afirmación de Sestelo de que el escultor Eduardo Chillida, “(...) trabaja en el vacío y en el espacio como García Abril trabaja en el concepto del silencio para crear emoción y fuerza, y en el concepto de lo anacrúsico para organizar los palpitos, las respiraciones” (Ordoñez Eslava, 2011:72), la fuerte amistad que mantuvo con el pintor Manuel Monpó o la del compositor Joan Guinjoan con el pintor August Puig, descrita como una amistad de por vida, cuidadosamente cuidada día a día, hermanando a dos almas gemelas desde el primer

encuentro en el café Terminus (Ordoñez Eslava, 2011). Esta generación de músicos se caracterizaba por ser muy heterogénea y plural; cada compositor, dentro del contexto común evidentemente, buscaba su propio estilo personal, enlazando amistad con artistas de otras áreas en función de sus afinidades, tratándose de una generación con individualidades de gran valor. Encabezada por Ramón Barce, mediante un manifiesto, incluía a Cristóbal Haloffter, Luís de Pablo, Manuel Carra, Antón García Abril, Manuel Moreno Buendía, el sudamericano Luís Campodónico Alberto Blancafort y Fernando Ember como los integrantes de dicha generación de compositores vanguardistas, la Generación del 51. Generación, plural y heterogénea, que dio cabida a diferenciar dentro del seno de la misma dos grupos o posiciones: los progresistas, frente a un sector algo más moderado que no hay que olvidar. Formada por compositores maduros mental y musicalmente hablando, entrados ya en los cincuenta años de edad con una labor musical totalmente definida, fueron los encargados de abrir y allanar el camino a las siguientes generaciones de músicos de nuestro país, pues se debe a ellos la evolución y reorganización minuciosa y a conciencia del lenguaje musical español. Trabajaron a contrarreloj, innovando, analizando y asimilando tendencias y estilos novedosos, dejando un legado de vanguardia que recogerían futuras figuras importantes para nuestra música. Centrándonos un poco en el ámbito nacional, la vida musical española seguía para su desgracia, bajo el monopolio de las dos principales ciudades de España: Madrid y Barcelona. Vemos como toda esta generación de músicos, igual que las anteriores, se abrieron camino en torno a estas dos grandes ciudades (Marco, 1983). De este modo, mientras compositores como Juan Hidalgo o José Cercos entre otros realizaban conciertos de música abierta retomando póstumamente el Círculo Manuel de Falla, en Madrid, aprovechando que se realiza un homenaje a Enrique Franco (crítico de esta generación comparable a la labor que tuvo Salazar con la del 27) en 1958, aparece el Grupo Nueva Música que, junto a otras instituciones musicales como Juventudes Musicales o el Aula de Música del Ateneo de Madrid, abren las puertas a los músicos y compositores del momento mediante charlas culturales, conferencias musicales y conciertos en diversas salas de interés cultural madrileño (Fernández-Cid, 1973).

1.1.6. Jaén, capital musical

Musicalmente hablando y en cuanto a estudios musicológicos se refiere, Jaén tiene nombre propio, nombre y apellido de renombre en el panorama musical que no es otro que el de Pedro Jiménez Cavallé. Natural de la provincia, la publicación de su obra en 1991 de *La música en Jaén*, supone un punto de inflexión, un antes y un después en el estudio de la música en dicha provincia, potenciando el interés de otros musicólogos, autóctonos y foráneos, por investigar y profundizar el campo musical giennense, otorgándole un espacio claro en el panorama internacional a la música andaluza. Constaban hasta la fecha, pocos trabajos o publicaciones científicas sobre el tema en cuestión, aparte de algunos artículos de María Martínez Anguita y algunos escritos del propio Cavallé. Esto no quita el hecho de que ya desde el siglo anterior existiesen numerosas publicaciones de carácter musical, notas de prensa, escritos, artículos en revistas y estudios diversos, tanto culturales como históricos o de censo que dibujasen el panorama musical y cultural de la época en la ciudad y toda la provincia. En definitiva, hablamos de todo un compendio de información, que si bien no tiene un verdadero rigor científico ni sigue una línea musicológica concisa, sí es un material de primerísima calidad para poder conocer los principales compositores y entender y estudiar el ambiente musical en torno al cual, en la década de los cincuenta, nacería el “Premio Jaén” de Piano. Ejemplos claro de todo ello los encontramos en una amplia gama periodística, en boletines oficiales del estado y en revistas culturales de la ciudad: el *Eco de Jaén*, el *Correo de Jaén*, el *Pueblo católico*, el *Liberal*, el *Norte andaluz*, el *Mediodía*, el *Conservador*, el *Defensor – Linares*, el *Cero, Jaén*, *Semana* o la *Mantilla colorada*, etc. (Ayala Herrera, 2013). Como bien sabemos, la vida musical de nuestro país ha sido definida y delimitada por su carácter conservador y tradicionalista, que no iba más allá de un nacionalismo en algún caso musical, en otro meramente político durante la primera mitad del siglo XX, retrasando la llegada del vanguardismo musical europeo. Evidentemente, Jaén no iba a ser una excepción. A principios de siglo, la vida musical española, al igual que la Giennense y centrándonos ya en ella, sufrió una evolución muy rápida debido a la aparición y creación de sociedades filarmónicas y sinfónicas que potenciaron la cultura musical de una manera audaz.

Durante las primeras décadas fueron muchas y numerosas las agrupaciones musicales que surgieron y prosperaron en Jaén: sociedades filarmónicas, bandas, agrupaciones corales, etc. Aunque la contienda del treinta y seis hizo mella, durante la segunda mitad

del siglo XX, muchas de estas instituciones se reafirmaron, renaciendo incluso con carácter estatal. Si nos fijamos en la vida musical giennense, vemos claramente lo activa y diversa que ha sido desde siempre. El ejemplo más directo lo tenemos en las bandas de música. Además de incluir zarzuelas en su programa, interpretaban y traían a la provincia obras y música centroeuropea, como por ejemplo de Liszt, Wagner o Strauss. Si a comienzos de siglo las bandas experimentaron una gran difusión, concurriendo varias agrupaciones en la capital giennense, llegaríamos al punto de que ya en 1931, cada municipio tenía su propia banda municipal de música. Son numerosos los conciertos que las bandas de toda Jaén ofrecieron durante los años cuarenta y cincuenta, años en los que los programas estaban mucho más estilizados, así como la composición de los músicos miembros y la figura del director, que aumentó en cuanto a prestigio y formación (Jiménez Cavallé, 2011). Al igual que las bandas, desde comienzos de siglo tomaron gran protagonismo los conciertos de música de cámara, orquestales y de piano, instrumento de gran acogida por parte de los estudiantes de música. Centramos en los años que nos interesan, 1953, año en el que nace el “Premio Jaén”, y la década de los cincuenta, vemos como estos años son de gran apogeo y actividad musical. Todo ello será debido a, por un lado, haber dejado un poco atrás los años de la posguerra, los difíciles cuarenta generalmente hablando, y por otro, a entidades musicales y colaboradoras que van surgiendo. Coincidiendo con el Plan Jaén, mediante el cual se quiso modernizar e industrializar la abandonada y tradicional provincia giennense, se crean en 1951 el Instituto de Estudios Giennense y el Grupo Filarmónico Giennense, el Conservatorio de Música en 1952, el orfeón “Santo Reino” y el “Premio Jaén” de Piano en 1953. Todo ello fue un caldo de cultivo artístico que originó números conciertos tanto en Jaén como en otras ciudades de España e incluso a nivel mundial. Destacamos de esta forma algunos de los numerosos conciertos realizados, como, por ejemplo, el concierto a cargo de la pianista Rosa Sabater celebrado en 1946, organizado por la sección de cultura y arte de la Obra Sindical de Educación y Descanso. En el mismo año, bajo la nueva asociación, Fomento Musical, tuvimos actuaciones de los pianistas Joaquín Reyes y Javier Alfonso, del guitarrista Sainz de la Maza y del dúo de violín y piano formado por Manuel Escabias y Carmen Barrie entre otros; el concierto del pianista Giennense Joaquín Reyes de 1947 en el Teatro Cervantes, y las tres actuaciones en el mismo teatro a cargo del pianista Leopoldo Querol en octubre de ese mismo año, en 1949 y en 1950 posteriormente; la actuación de la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección del maestro Francisco Mander, nuevamente en el Teatro Cervantes, el

21 de mayo de 1948, concierto en el que intervinieron como patrocinadores las principales instituciones locales y provinciales de Jaén, el Ayuntamiento, la Diputación, el Gobierno Civil y el Obispado; el concierto del Real Centro Filarmónico de Córdoba en 1950, dirigido por el maestro Jiménez Román, celebrado en el Ideal Cinema así como el concierto que ofreció Joaquín Reyes al otro lado del Mediterráneo, etc. (Jiménez Cavallé, 2011). En este ámbito de impulso a la cultura musical y a su difusión cabe destacar el papel, no menos importante y de gran valor, que ha desempeñado el Conservatorio de música de Jaén.

Aunque es en 1952 cuando nace y se funda el Conservatorio de Jaén de Música, Declamación y Danza, en 1931, Damián Martínez y Rafael Castillo presentan la propuesta de un conservatorio en la ciudad debido al auge cultural que se está produciendo. La Diputación de Jaén y la Dirección General de Bellas Artes pusieron interés en la propuesta y poco más se sabe de este conservatorio que en 1933 funcionaba con Damián Martínez como director. Años más tarde, en 1952, como ya hemos mencionado, se crea el Conservatorio de música de Jaén bajo la enorme presión social y musical y el exigente número de alumnos de música, cada vez mayor, con la intención de evitar los números desplazamientos de alumnos que tenían que ir a otras provincias. Impulsado por la Diputación y el Ayuntamiento, colaboraron otras entidades patrocinadoras como la Real Sociedad Económica. En un principio, contaban con doce profesores, un secretario y un ordenanza, a la vez que se le otorgó una dotación para instrumentos con la que se adquirió el piano en julio de 1953, el cual serviría para la organización de algún que otro concierto como el que tendría lugar al final del curso académico a cargo de los propios alumnos. Comenzó siendo casi una pequeña escuela de música de carácter oficial, llegando a obtener el nivel de grado elemental en 1958.

En 1978, gracias a la Orden del nueve de mayo, se le permite al conservatorio impartir clases de nivel grado medio, el denominado actualmente grado profesional, con carácter oficial. Posteriormente, en 1986, se crea en Jaén un conservatorio de música de grado profesional a través de la Junta de Andalucía, lo que provocó el cierre del impulsado por la Diputación y el Ayuntamiento durante el curso de 1990. Aunque la vida musical giennense fue muy intensa y activa durante la década de los cincuenta, en lo referente a concursos, tenemos que irnos a las últimas décadas del siglo XX para poder ver un amplio panorama de estas características. Destacamos por ejemplo el Concurso Provincial de Músicos Jóvenes de 1991, el Certamen de Jóvenes Violinistas de Andújar

de 1995, de carácter internacional y como no, el célebre Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén”, uno de los más laureado a nivel internacional y de máximo prestigio celebrado en la provincia de Jaén (Jiménez Cavallé, 2013).

Recordando un poco la situación social y política del país, España estaba durante estos años bajo el Régimen político del general Franco, bloqueada y apartada en cierta medida de varios países del resto de Europa a nivel económico, aunque ya se empezaban a ver los primeros indicios de cambio. A nivel social, aún estábamos más distanciados de países vecinos, como por ejemplo Francia, sin ir más lejos. Teníamos una sociedad controlada por el estado central que imponía una vida social basada en el trabajo y en la religión, despreciando en muchas ocasiones al arte, castigándolo y tomándolo como algo negativo que no tenía cabida en la vida cotidiana de la masa social. A pesar de ello, la cultura parecía estar en un nivel superior de confortabilidad y bienestar, y, gracias al esfuerzo de los artistas, músicos y compositores del momento, en España se dio la posibilidad de organizar y crear eventos y concursos artísticos que perdurarían hasta nuestros días siendo algunos de ellos de los más prestigiosos a nivel mundial actualmente. Bajo todas estas circunstancias nació nuestro concurso, aumentando su prestigio edición tras edición hasta posicionarse como uno de los concursos mejor valorado de nuestro país, del que a continuación haremos un profundo análisis sobre su historia y evolución.

1.2. Fundamentación teórica sobre el concurso de piano “Premio Jaén”

1.2.1. Origen de las competiciones musicales

Hablar de competiciones musicales a través de la historia significa viajar en el tiempo hasta el origen de nuestra cultura, la occidental. Aunque existen estudios y teorías que igualan el origen de la música con el del lenguaje humano, y se han hallado antiguas evidencias de instrumentos de unos cinco mil años de antigüedad, e incluso hasta de cincuenta mil años si aludimos a la flauta encontrada por Iván Turk en 1998, tenemos que esperar hasta la Grecia antigua para hablar de competiciones musicales (Marco, 2009). Gracias al gran desarrollo cultural que se produjo, podemos encontrarnos con artículos y escritos que reflejan ya desde esta época la existencia de concursos, algunos de ellos puramente musicales (Grout, 1984). Y es que entendieron la música como una

disciplina cotidiana, de práctica habitual en el día a día de los ciudadanos al igual que otras artes o deportes. La gran mayoría de la sociedad sabía tocar algún instrumento, aunque no todos eran profesionales (West, 1992). Todo este auge cultural lo reflejan la creación de las Olimpiadas, competiciones deportivas de gran nivel cultural y musical divididas en cuatro juegos (Olímpicos, píticos, ístmicos y nemeos), utilizadas como medida de tiempo en las que la música tenía un importante papel, datada la primera sobre el 773 a.C. (Marco, 2009), el gran auge de competiciones musicales de los principales instrumentos de la época, “*flautas de pan*”, “*aulós*” y “*kitharas*” entre otros (Grout, 1984), y las numerosas fiestas que se realizaban en Atenas, en las cuales, además de concursos atléticos y certámenes de carácter cultural, se incluían y se celebraban también concursos musicales, tanto de instrumentos, probando la técnica y práctica de los concursantes como vocales, de canto (Van Looy, 1992). Claramente, las competiciones olímpicas eran sagradas para los griegos. Durante la celebración de éstas, se paralizaba la vida cotidiana de las ciudades, se producían migraciones desde todos los puntos de Grecia, llegando incluso a paralizarse los conflictos bélicos, disfrutando de la llamada “tregua sagrada” e incluso ciudades como Olimpia, entre otras, situada en la región de Grecia occidental y de carácter puramente religioso en sus orígenes, llegaron a ser igual de importantes que Atenas o Esparta debido a la multitud de gente, atletas y acompañantes que iban a competir en las olimpiadas (Sinn, 2001). Si avanzamos en el tiempo vemos como, a pesar de que Grecia estaba ya en decadencia cuando sucumbió ante el ataque romano en el 146 a. C, las artes y la música siguieron formando parte de la vida social del momento. Surgido ya el arte neogriego, estilo que evocaba lo antiguo sobre el que se basaron los romanos para definir y asentar su cultura, la cultura greco-romana, vemos como continuaron celebrando juegos “*ludi*” imitando las olimpiadas y otras tradiciones griegas que comprendían competiciones de poesía, teatrales y musicales (De la Guardia, 1967).

Aunque la Edad Media ha ocupado una gran parte de la historia del hombre, tenemos que dar un salto cualitativo e irnos a finales del siglo XIX si queremos encontrarnos con el primer concurso de música clásica, de piano; nos referimos claramente al “Anton Rubinstein Competition”, celebrado de 1890 a 1910 (Alink, 2003). Con el cambio de siglo, se van produciendo importantes acontecimientos que originan en muchas ciudades de Europa la necesidad de organizar eventos musicales de nivel, es decir, concursos internacionales. Durante las primeras décadas del 1990 van surgiendo



concursos internacionales por toda Europa, evolucionando masivamente y creciendo en número, sobre todo desde 1980 en adelante, llegando a alcanzar la cifra de 750 concursos internacionales en el año 2012 (Alink-Argerich Fundation, 2011). En España tendríamos que esperar hasta mitad de siglo para ver nacer el primer concurso internacional de piano, el “Premio Jaén”, seguido por el “María Canals”, reconocido como uno de los diez primeros concursos a nivel mundial por la Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música, creada en 1958 (MCB, s.f.).

1.2.2. Concursos internacionales en España

A pesar de todas las características positivas que se han mencionado sobre los concursos, es de recibo mencionar la parte un poquito más oscura de los mismos. El origen de los concursos actuales, tales como los conocemos hoy día, se produjo con la buena idea de ayudar y promocionar a los jóvenes talentos que se inician en una de las carreras más complicadas. Sin embargo, la gran exigencia técnica que prima sobre la musicalidad y su gran proliferación en los últimos años han ido en su contra privándoles de su sentido inicial, llegando en muchas ocasiones, a alimentar los sueños e ilusiones de muchos primeros premios de concursos internacionales que, por diversos motivos, han desaparecido de la escena pública con una enorme rapidez (Deschaussées, 1996). Centrándonos en nuestro país, España cuenta con más de una veintena de concursos internacionales de piano repartidos por todo el territorio nacional. Podemos encontrar diversas ciudades que albergan importantísimos concursos musicales, tanto a nivel nacional como internacional, llegando incluso a contar con más de uno en la misma ciudad. A pesar de que sus orígenes son algo confusos, el “Premio Jaén” es considerado como el concurso más antiguo del que se tiene constancia en nuestro país (Jiménez Cavallé, 2008), seguido por el Concurso Internacional de Música “María Canals” de Barcelona en 1954 y por el “Concurso Internacional de Piano de Santander” en el 1972. Como ocurre con otros muchos concursos, éstos comenzaron siendo de carácter nacional, e incluso regional, pasando a ser internacionales años más tarde de su creación (XVII Santander International Piano Competition, s.f.).

Con el tiempo, han ido surgiendo numerosos concursos de carácter internacional por toda la geografía peninsular e insular; tres concursos se incorporaron en los años ochenta, seis en los noventa y el resto a partir del año 2000, concluyendo en la

actualidad con la inclusión del último, el Concurso Internacional de Piano “Villa de Xàbia”, celebrado en mayo de 2013 (Concurso de Piano Villa de Xàbia, 2013). Vemos como España cuenta con un gran número de concursos, tanto a nivel nacional como internacional, siendo algunos del rango internacional de los más valorados y con mayor prestigio a nivel europeo e incluso mundial. El ejemplo más cercano, el del propio concurso “Premio Jaén”, siendo uno de los referentes claves a nivel de concursos internacionales de nuestro país y en gran parte del extranjero. Sin embargo, existen otros muchos que, aunque no hayan tenido el mismo impulso o la misma repercusión mediática, son igual de importantes y valorados dentro del panorama musical. A continuación, se ofrece una tabla con los principales concursos internacionales de piano del país.

Concurso	Ciudad
Concurso Internacional de Música “María Canals”	Barcelona
Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén”	Jaén
CIP “Antón García Abril”	Teruel
CIP “Delia Steinberg”	Madrid
CIP “Rotary Club”	Palma de Mallorca
CIP “Paul Badura-Skoda”	Tarragona
CIP de Ibiza	Ibiza
CIP “Jose Iturbi”	Valencia
CIP “Compositores de España”	Las Rozas, Madrid
CIP de “Campillos”	Campillos, Málaga
CIP “Ciudad de Ferrol”	Ferrol
CIP “Ricard Viñes”	Lleida
CIP de “Santander”	Santander
CIP “José Roca”	Valencia
CIP “Vila de Capdepera”	Capdepera, Mallorca
CIP “Ciutat de Carlet”	Valencia
CIP “Frechilla-Zuloaga”	Valladolid
CIP “Ciudad de Ceuta”	Ceuta

“Tabla 2”, Listado de los principales concursos internacionales en España.

Fuente: *Concursos de piano*. (Sin fecha).

Un ejemplo claro es el CIP “María Canals” de Barcelona, disputándose con el “Premio Jaén” la antigüedad y el ser el primer concurso internacional en España. Si los comparamos, observamos que tuvieron un nacimiento muy similar. Surgieron uno un año después del otro (1953 el “Premio Jaén”, 1954 el “María Canals”), obteniendo la categoría internacional tres y cuatro años posteriores a sus orígenes respectivamente. En definitiva, la finalidad del “María Canals” así como la del “Premio Jaén” y la de otros concursos internacionales no es otra que ayudar a los concursantes que aspiran a hacerse con el premio dentro del panorama musical, fomentar la cultura musical, su enseñanza y su difusión (Canals, Farreras de Gaspar, Sobrequés, Vivancos, Vives y Martínez, 2004).

Como ocurre con nuestro concurso, a pesar de las diferentes crisis económicas, el “María Canals” ha podido celebrarse todos los años gracias a la participación económica del Patronato, formado por profesionales y personalidades de gran importancia de la sociedad civil, el mundo empresarial, las profesiones liberales y el mundo de la cultura. Otro gran concurso y de igual prestigio que estos dos es el Concurso Internacional de Piano “Paloma O’Shea”. Al igual que los anteriores, se fundó como concurso nacional y dos años después de su nacimiento obtuvo la categoría internacional. El jurado está compuesto por miembros de altísimo prestigio dentro de la comunidad musical internacional y, aunque también ha sufrido momentos de crisis, los ha superado, saliendo de ellos fortalecido, con más carácter y propia personalidad. Concursos como el “Ciudad de Ceuta” o el “Ferrol”, entre otros muchos, también son dignos de nombrar por su trayectoria y contribución al desarrollo y mejora del mundo musical, social y ambiental del lugar al que contribuyen.

1.2.3. Historia del “Premio Jaén”

Pese a que España ha ido evolucionando en cuanto a nivel musical se refiere, aunque a un ritmo forzado y diferente del resto de la mayoría de los países europeos, nuestro país cuenta a día de hoy, además de con otros concursos y certámenes importantes a nivel internacional, con dos de los concursos más laureados y destacables del panorama musical de élite: el Premio “María Canals” de Barcelona (1954) y el “Premio Jaén” de Piano (1953). Y es que la década de los cincuenta supuso un paulatino antes y después social y cultural para el país, y como no para Jaén. La célebre frase dicha por el propio jefe del Estado autoritario español, Francisco Franco, “Jaén me quita el sueño” (Gallego

Simón, 2012:256), pone de manifiesto la alarmante situación (de casi todas las provincias en general) de la provincia giennense y el interés del estado por tomar medidas urgentes. Durante gran parte de los años cuarenta, el régimen político, a la vista de la situación económica y social insostenible que vivía, tomó una serie de decisiones con el fin de mantener y mejorar el proceso de industrialización que sentaría las bases del posterior desarrollo regional del país, la llamada “*Política de ordenación económica y social de España*”. Todo ello dio base a la aparición, años más tarde, de planes de desarrollo económico y social muy específicos, como el pionero Plan de Badajoz de 1951, el plan Jaén de 1953 y Tierra de Campos de 1968, que, aunque se iniciaron con grandes miras y ofrecieron mejoras, no llegaron al cien por cien de lo esperado (Gallego Simón, 2012). Bajo esta época de incertidumbre social y cierta intención del estado central por recuperar la economía en Andalucía, y en Jaén principalmente, nace nuestro concurso internacional de piano. Época poco favorable para el desarrollo artístico, algo arcaica y estancada en lo que se refiere a dicho mundo y más concretamente en lo musical. Pese a ello, hubo una recuperación del teatro y la zarzuela, género musical de gran importancia en el legado histórico-artístico español, y nacieron a su vez una serie de asociaciones, instituciones y fundaciones relacionadas con la enseñanza y la educación. Sin duda alguna, el concurso de piano nació bajo estas circunstancias y tiene unos orígenes algo confusos, dado que hubo más de una fundación interesada en organizarlo (Jiménez Cavallé, 2008). Existen varios documentos relacionados con su fecha de inicio e instituciones que lo patentaron, siendo éstas algo contradictorias entre ellas mismas. Según un documento que data del 1951, hubo un proyecto del concurso llamado Premio Diputación 1951, organizado por el Instituto de estudios Giennenses. Sin embargo, según otro documento o informe del concurso, se dice que éste nació en 1953 bajo la organización y tutela del Club Alpino, una antigua sociedad deportivo-cultural. Al hablar de sus orígenes y de las fundaciones que quisieron hacerse cargo del concurso no podemos dejar de lado a una de las personas que más hizo, que más se interesó, y que más colaboró para que el premio despegase y funcionase adecuadamente; es la figura de Pablo Castillo García-Negrete. Giennense de pura cepa, Pablo estudió y se licenció en arquitectura por la Escuela de Arquitectura de Madrid, pero su gran vocación por la música le llevó a ser el creador de las dos primeras ediciones del concurso, 1953 y 1954, bajo la dirección del Club Alpino (Jiménez Cavallé, 2008). De estos primeros años cabe destacar el ganador de la primera edición del concurso, Jacinto Matute Narro. Fue el único premiado, teniendo que contentarse los

demás concursantes, y sólo en algunos casos, con el visto bueno o de talento por parte del jurado. Un ejemplo fue el de Rafael Quero Castro (Ilust.11), del que dijeron:

El jurado apreció en el concursante R. Quero un futuro valor digno de ayuda y estímulo, y teniendo en cuenta la circunstancia de ser comprovinciano y de su precaria situación económica, recomienda a los organismos competentes, la conveniencia de pensionar o ayudar económicamente al citado Sr. Quero, a fin de que pueda seguir sus estudios en adecuados centros de enseñanza (Pérez Chamorro, 2009: 13).



“Ilustración 11”, Rafael Quero Castro, Vocal del jurado en 2015.

Fuente: Diputación Provincial de Jaén. *58º Concurso Internacional de Piano Premio Jaén*. (S. f:56).

El concurso “Premio Jaén” es el más antiguo de los concursos de piano a nivel de España, si lo comparamos, por ejemplo, con otros de prestigio y renombre como el María Canals de Barcelona, 1954, o el Paloma O’Shea de Santander en 1972 entre otros (Jiménez Cavallé, 2008). Ahondando un poco más sobre el concurso, podemos ver que tanto la fama y el prestigio como el presupuesto en premios y entidades colaboradoras y patrocinadoras del mismo, irán en aumento hasta hacer del premio lo que es hoy día. Debido a problemas financieros y de presupuesto, una de las entidades organizadora del concurso, el Instituto de Estudios Giennenses, tuvo que recurrir a otras fundaciones, privadas y oficiales, para hacer frente al gran esfuerzo económico que suponían las ediciones del mismo. Como era de esperar, sólo fue un pequeño bache económico y con cada edición que pasaba el concurso iba aumentando en fama, prestigio y reconocimiento, aumentando también los gastos, el capital destinado al presupuesto y el dirigido a los premios (Jiménez Cavallé, 2008). Desde sus orígenes, hubo diversas entidades colaboradoras que quisieron unirse a este proyecto. Algunas de las más

destacadas son el Ayuntamiento de Jaén, la delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo, el Colegio de Arquitectos, el Grupo Filarmónico Andrés Segovia y la casa Hazen de Madrid entre otras muchas más. También cabe destacar que, desde su inicio, el “Premio Jaén” se ha organizado en torno a Semana Santa, y solo en algunas ediciones, por problemas de tiempo, cambio de sitio de celebración del concurso o al introducir la prueba final con orquesta, se ha realizado en fechas lejanas a la habitual (Jiménez Cavallé, 2008).

Tratando aspectos más importantes a nivel de participación en el concurso, no podemos avanzar sin analizar dos pilares claves del premio: el reglamento y el jurado. Tanto el jurado como el reglamento se redactaron y se constituyeron desde los inicios del concurso, aunque si es verdad que se ha ido modificando con el paso de las ediciones buscando siempre una mejora en calidad, prestigio y reconocimiento. Según las normas, el jurado lo formarían varios miembros de distinta categoría o nivel, donde habría un presidente y un número a determinar de vocales, incluyendo un consejero que haría las funciones de coordinador y secretario (Jiménez Cavallé, 2008).

En el reglamento, además de las normas de constitución del jurado, también encontramos las destinadas a explicar todo lo relacionado con la entrega de los premios que ofrece el concurso. En él, se explican y se aclaran los factores que deben darse para ello. Según el apartado 2.2 del reglamento oficial del concurso, dependiendo del número de concursantes y de la opinión del jurado sobre el nivel de los mismos, los premios pueden declararse desiertos. Pueden hacerlo si los concursantes son cinco o menos; entre cinco y diez pueden conceder el segundo y dejar desierto el primero y si son diez o más deben conceder todos los premios (Jiménez Cavallé, 2008). Pese a que figuró desde las primeras ediciones y hasta algunos años siguientes a 1961, en 1967 no se hace mención alguna a esta norma, únicamente se dan soluciones para que no se dé o repita el hecho de compartir un premio, quedando reflejado en las bases de ese mismo año de la siguiente manera:

Si a juicio del jurado, dos o más concursantes finalistas hubieran obtenido la misma calificación, podrá disponer una tercera actuación que desempate viniendo estos concursantes obligados a la interpretación de las obras, por ellos elegidas, pertenecientes al grupo que designe el jurado (Jiménez Cavallé, 2008: 42).

Fijándonos en el presupuesto destinado a premios del concurso, podemos observar cómo ha ido aumentando de manera equitativa y paralela a la repercusión internacional, fama y prestigio que ha ido ganando con el tiempo. Esto puede constatarse comparando el primer premio en 1956, dotado con 5.000 pesetas, con el de la edición del año 1992 que alcanzó los 2.000.000 de pesetas. La cuantía económica del premio fue en aumento año tras año, y esto ha sido posible gracias a la colaboración de entidades, patrocinadores e instituciones, que creyeron en el proyecto del concurso impulsándolo hasta su situación actual. Si se examina el gasto destinado a premios se observa claramente este aumento económico. En el año 1970, de 101.000 pesetas de gastos, 75.000 pesetas fueron destinados a premios, siendo 50.000 pesetas el primero. En 1981, el presupuesto destinado a premios ascendió a 575.000 pesetas, siendo el primer premio de 300.000 pesetas. Al año siguiente, el presupuesto del “Premio Jaén” llegaría a alcanzar las 2.126.272 pesetas. En 1983, de 2.600.000 pesetas de ingresos del concurso, 1.425.000 pesetas fueron destinadas a premios, aumentando considerablemente la cuantía del primer premio a 750.000 pesetas. En 1987 había un total de 2.000.000 de pesetas en premios y el presupuesto ascendía a 3.727.214 pesetas. En 1991 se alcanzó un presupuesto de 6.185.000 pesetas, de los cuales 3.050.000 pesetas se destinaron a premios, ascendiendo en 1992 a 3.900.000 pesetas. Si comparamos estos presupuestos con los de ediciones más recientes como la de 2007, se aprecia claramente la evolución positiva del concurso aumentando el presupuesto destinado a premios, alcanzando los 25.000 euros el primer premio, llegando a un total de 225.200 euros, es decir, un presupuesto seis veces superior al de 1991 (Jiménez Cavallé, 2008).

Otra parte fundamental del reglamento del concurso es la dedicada a la interpretación de una obra contemporánea y española, de carácter obligatorio, por parte de todos los concursantes. El compromiso que tiene el “Premio Jaén” con la difusión y el alzamiento de, tanto composiciones como compositores, hacia la música contemporánea han hecho que forme parte de la historia del instrumento desde hace medio siglo cuando surgió la primera edición. Por todo ello, desde el año 1993, el concurso ha contado con una obra obligada, recogido en el reglamento, escrita por un compositor español expresamente para el concurso y que se estrena a nivel mundial en cada edición, en la prueba en la que se enmarca la interpretación de dicha obra. Revisando su historia, puede observarse cómo cada año ha sido compuesta por distintos músicos y compositores de renombre, como Antón García Abril, Tomás Marco, José García Román, Xavier Montsalvatge,

José Luis Turina o Luis de Pablos, entre otros (Cureses, 2009). “La primera de ellas, fruto de la creatividad de un destacado de la Generación del 51, Manuel Castillo: una más reciente, “Jaén, 2008”, obra del compositor palentino Claudio Prieto con cabida de la quincuagésima edición” (Cureses, 2009: 9).

Profundizando en la cuestión del jurado, hay que tener claras dos etapas o situaciones dentro del propio concurso: las ediciones hasta 1959 y las ediciones posteriores a tal fecha. Esta aclaración es importante porque el concurso empezó en su primera edición con carácter regional, obteniendo la nacional años más tarde siendo en 1959 cuando alcanzó la categoría internacional. Si durante las primeras ediciones, los miembros del jurado eran mayoritariamente de nacionalidad española, y en cada edición que pasaba se contaba con más profesionales de prestigio del ámbito musical, es cierto que hubo que ir modificando paulatinamente esa estructura hasta que se llegó al punto de que la composición del mismo estuvo igualada al 50%, entre componentes nacionales y foráneos. De este modo, como miembros españoles más representativos del jurado, cabe destacar al pianista y catedrático del conservatorio de Madrid Javier Alfonso, la pianista Rosa Sabater, Manuel Carra, Rafael Quero, Guillermo González y Joaquín Soriano entre otros. Por otra parte, de las personalidades extranjeras más destacadas nos encontramos con Marcelle Heuclin, catedrática del conservatorio de París, Valentina Kamenikova, profesora en la academia de Artes de Praga, Paula Baytellman, Josef Hirt, Tibor Hazay, Abbey Simon y Hans Graf, entre otros muchos. Tras la muerte de Javier Alfonso, siguieron como presidentes Leslie Wright, Guillermo González, Enrique Pérez de Guzmán, Begoña Uriarte y Ana Guijarro (Jiménez Cavallé, 2008).



“Ilustración 12”, Felipe López recibe de manos de Manuel Chaves el Premio Manuel de Falla al Premio Jaén de Piano, detrás Rosa Torres, Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía. (2006)

Fuente: Diputación Provincial de Jaén. *58º Concurso Internacional de Piano Premio Jaén*. (S.f:19).

La ilustración 12 es un claro ejemplo del compromiso que tiene el concurso con la difusión de la cultura, llegando hasta altos cargos de la vida política del país y colocando a Jaén como punto de referencia cultural dentro del panorama musical actual. La fama y el gran prestigio que ha alcanzado el concurso a nivel internacional han sido debido, en cierta medida, a los grandes pianistas y músicos que han formado parte del proyecto. Tanto es así que desde que alcanzó la categoría internacional, su fama y valoración han ido en aumento hasta convertirlo en uno de los concursos internacionales de piano más importantes de la actualidad. Además de lo que representa para el mundo artístico, también hay que resaltar su aportación cultural, ya que permite poner en contacto al público con un tipo de música que durante muchos años ha sido disfrutada solo por gente pudiente y de alto estatus social, además de dar enriquecimiento social y económico a la ciudad de acogida del mismo, es decir, que pueden verse y estudiarse las repercusiones positivas del concurso a su ciudad desde varias facetas de éste (Jiménez Cavallé, 2008). Todo esto puede acreditarse a través de los comentarios de elogio y halagos que muchos pianistas de renombre y concursantes han tenido para el “Premio Jaén”, como por ejemplo Manuel Carra, José María Martínez Pinzolas, Boris Bloch, Guillermo González, Rafael Quero y Javier Perianes, entre otros muchos. La propia Rosa Sabater decía que “Su categoría es grande y por él estuvieron pasando extraordinarios pianistas” (Jiménez Cavallé, 2008: 50).

Según Javier Alfonso “El premio Jaén de Piano está situado al más alto nivel de los concursos europeos” (Jiménez Cavallé, 2008: 51).

Victoria Stefanescu declaraba “Estoy impresionada de la altura que ha alcanzado el concurso” (Jiménez Cavallé, 2008: 51).

Martha Noguera, concursante argentina de la edición de 1974, aseguraba que el premio Jaén tiene un gran prestigio en el extranjero y decía “Quiero puntualizar que este concurso de Jaén resulta casi excepcional porque en él no se ven influencias ni politiqueos” (Jiménez Cavallé, 2008: 89).

Según un artículo de la prensa de Jaén, Vicente Oya, el autor, afirmaba

Jamás podía pensarse en que, con el nombre de Jaén, se llegase a un certamen al que se le considera de una gran importancia, dentro y fuera de España. Porque, en definitiva, ha llegado la hora de que se hable con admiración en los principales

ambientes culturales de Europa y América, en torno al concurso giennense (Jiménez Cavallé, 2008: 92).

Daniel del Pino asegura, que además de influir y potenciar a los jóvenes pianistas “Enriquece la vida cultural de la ciudad que lo acoge y de su público” (Jiménez Cavallé, 2008: 125).

Gracias a muchos comentarios como los anteriores, de elogios y halagos, el “Premio Jaén” ha ido en aumento en cuanto a fama, categoría y prestigio dentro del mundo de la música y las competiciones artísticas. Y gracias también, a que sus patrocinadores fueron gente que confió en las posibilidades y expectativas que se esperaban de éste, el Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén” es lo que es hoy en día, un referente a nivel mundial ocupando uno de los primeros puestos dentro de la escala de concursos más prestigiosos de la actualidad (Jiménez Cavallé, 2008). Aunque la internacionalidad del concurso ha sido su medio o principal trampolín hacia a la fama, no hay que olvidar que no fue precisamente fácil llegar a ella. A parte de la composición del jurado, esta internacionalidad planteaba una serie de problemas alternativos: por una parte, estaba la dificultad de buscar y encontrar un programa acorde a las nuevas miras internacionales, bien organizado, ofreciendo un abanico de posibilidades adecuado al repertorio de pianistas profesionales. Las bases se agruparon en grupos por letras A, B, C..., siguiendo así hasta la última edición, eliminando como tal las obras obligadas, dejando un margen más amplio de elección a gusto del concursante (Pérez Chamorro, 2009). Otro problema a resolver fue el de encontrar un instrumento que estuviese a la altura del premio. Después de varios intentos de compra, donaciones y pruebas, el piano actual, que no ha sido el de todas las ediciones, es el gran cola Steinway del Conservatorio Profesional de Música de la ciudad. Además de estos, otros problemas destacables fueron las dotaciones económicas de los premios y el elaborar unas bases bilingües para los participantes de lengua extranjera (Jiménez Cavallé, 2008). Como es de esperar, el “Premio Jaén” sigue siendo en la actualidad uno de los concursos más prestigiosos de nuestro país a nivel internacional, por lo que no es raro que aparezcan noticias suyas con frecuencia (Ilut.13). Según escribió el periodista Donaire para el periódico “El País”, la 55ª edición del concurso no ha obtenido primer premio por decisión del jurado, siendo esta la séptima ocasión en que sucede desde que se creó a mediados del pasado siglo y la primera en esta década. (El País, 2012).



Presentación de la última edición del Premio Jaén de Piano. (Agustín Muñoz)

“Ilustración 13”, Presentación de la última edición del “Premio Jaén” de Piano.

Fuente: Jaén, *El 58 Premio Jaén de Piano bate récord de inscritos* – España – (2016).

1.2.4. Críticas y notas de prensa

El Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén” es tan importante y destacado dentro del panorama internacional de la música, que, sin duda ha sido portada de algunos de los principales periódicos de nuestro país en numerosas ocasiones. Además de lo que representa como institución musical en sí mismo, es un puente que une y tiende lazos musicales entre figuras de prestigio a nivel mundial con España, especialmente con Jaén; se invita a grandes maestros musicales a que den charlas y conferencias, se organizan conciertos, festivales, eventos y semanas culturales en torno al concurso donde participan tanto los concursantes como los alumnos de conservatorio. En definitiva, es un encuentro musical de primer nivel que fomenta y da vida musical a toda Jaén y al resto del país en consecuencia.

Muchas son las críticas recibidas al concurso por parte de músicos de renombre, la mayoría activos, siendo todas ellas positivas; no vamos a repetir las ya mencionadas, pero si queremos aportar alguna que otra más. En 1983, Antonio Garrido apuntaba la

“Gran participación y alta calidad, como características de la edición” (Jiménez Cavallé, 2013:49).

Felipe López García, presidente de la Diputación, afirmaba sobre el con curso que “Los mejores empeños son los iniciados con pasión, tienen la garantía de que el tiempo, a pesar de las circunstancias, poco podrá hacer por frenar su marcha” (Jiménez Cavallé, 2013:49).

La revista *Ritmo* publicó una entrevista en 2014 en la que Antonia Olivares y Ana Guijarro comentaban su experiencia como miembros del equipo del concurso, alabando la gran gestión del certamen y su importancia como referente dentro del mundo musical. Se habló sobre el gran número de inscritos y participantes, el aumento salarial de los premios, de las múltiples actividades paralelas al concurso que se ofrecen y se realizan, así como de la obra obligada o el porcentaje de españoles que se presentan y llegan a la final entre otros temas. En la entrevista vemos claramente el énfasis y las ganas de superación edición tras edición (Ilust.14).

Concurso Internacional de Piano "Premio Jaén"

56 años dando la nota

Cumpliendo años y ediciones a toda vela, el Premio 'Jaén' de piano alcanza su 56ª edición con un resultado artístico admirable, un primer premio para un pianista colosal, el japonés Akihiro Sakiya, y el resto de premios muy bien repartidos entre concursantes con mucha proyección internacional. Curiosamente, esta entrevista se hizo momentos antes de la final, por lo que ninguno de los presentes sabía que iba a pasar. Este es el tercer año de un proyecto iniciado en 2012 por el equipo formado por Antonia Olivares, Manuela Mora y Ana Guijarro. Para ello, RITMO habló simultáneamente con la diputada del Área de Cultura y Deportes de la Diputación de Jaén, Antonia Olivares Martínez, y con la presidenta del jurado, Ana Guijarro.

Este es el tercer año del nuevo proyecto encabezado por usted, con Ana Guijarro y la dirección de Manuela Mora, directora del Área de Cultura y Deportes de la Diputación de Jaén...

Antonia Olivares: Hemos trabajado para mejorar algo que ya en sí está muy bien realizado. En la Diputación Provincial de Jaén, de la que depende casi en su totalidad el Concurso, el reto ha sido acercarlo aún más a la provincia. Los principales cambios han ido dirigidos en esta línea, dar a conocer el concurso a nivel provincial, acercándolo a los tramos más jóvenes de la población. Queda camino por recorrer, pero se ha hecho un avance importante. Otros cambios intrínsecos del Concurso afectan a actividades paralelas, como las clases magistrales que ofrecen los miembros del jurado, aunque en esta faceta Ana Guijarro seguro que puede explicar las cosas con mayor exactitud que yo.

Ana Guijarro: Creo que la evolución es indudable, teniendo en cuenta que el número de participantes asciende cada año. En 2014 hemos batido el récord en el número de inscritos-participantes y en el número de participantes españoles, que creo es un hito en la historia de los concursos internacionales de primer nivel que se celebran en España. Los concursantes apuestan por un concurso donde se les ofrecen garantías de calidad, justicia y reconocimiento. Por todo esto debemos felicitarlos.

Se han incrementado los premios. En los tiempos que corren no es algo muy habitual...

A.O.: Además de mejorar la dotación económica, hemos mantenido los premios. El año pasado

Estarán de acuerdo que no todos los acontecimientos culturales en este país conllevan actividades pedagógicas paralelas...

A.G.: Estas actividades paralelas pedagógicas atraen a los que podrían ser los pianistas del mañana. Niños que ni llegaban a los pedales, tan pequeños que iban de la mano de sus padres... En fin, es una actividad fundamental y con proyección de futuro.

Además hay otras actividades relacionadas con la pedagogía...

A.O.: Este es el tercer año en el que estamos desarrollando un pequeño concurso *online* llamado "Mi piano", que consta de dos categorías de edad y en el que los participantes mandan sus actuaciones en vídeo para ser votadas y juzgadas en nuestra página de Facebook*. También desarrollamos "Pianos en la calle", actuaciones en vivo en lugares emblemáticos de la ciudad, para acercar el piano al mismo núcleo urbano y disfrutar de la música en un ambiente que, a priori, poco se relaciona con el mundo del piano. Ambas actividades han tenido una excelente acogida, además de estar relacionadas entre sí, ya que los ganadores de "Mi piano" han podido actuar en "Pianos en la calle".

Este año el Concurso ha acogido a más participantes españoles que en otros años. ¿Tiene una explicación o simplemente es fruto de la casualidad?

"Ilustración 14", Fragmentos entrevista revista *Ritmo*.

Fuente: Pérez Chamorro, G. (2014). *Concurso Internacional de Piano "Premio Jaén"*. Revista *Ritmo*, 875.

Además de las revistas musicales, principales periódicos de nuestro país también hacen referencia al certamen, y es notica en muchas ocasiones ocupando el titular de la sección artística, resultando siempre alabado y mencionado como uno de los principales referentes culturales del país. Algunos ejemplos de todo ello son:



The screenshot shows the website 'EL MUNDO' with a navigation bar including 'España', 'Andalucía', 'Sevilla', 'Málaga', and 'Premios El Caminante'. The article title is 'El Premio Jaén de Piano se va por primera vez a Canadá'. Below the title, a sub-headline reads: 'La joven Anastasia Rizikov, de tan solo 16 años, se impone en el histórico concurso'. The main image depicts Anastasia Rizikov, a young woman with long red hair, smiling and holding a certificate on a stage. A man in a suit is clapping next to her. The background features a banner for the 'Concurso Internacional de Piano Premio Jaén'.

"Ilustración 15", Anastasia Rizikov recibe el aplauso del público tras alzarse con el primer premio.

Fuente: El Mundo, *El Premio Jaén de Piano se va por primera vez a Canadá* – España – (2015).

www.diariojaen.es

JAÉN

Actualizado viernes, 07 octubre 2016 14:18h

JAÉN PROVINCIA LINARES ANDALUCÍA ESPAÑA INTERNACIONAL OPINIÓN CULTURA DEPORTES LA SEMANA GENTE ESPECIALES

Inicio > Jaén

El 58 Premio Jaén de Piano bate récord de inscritos

74 intérpretes de 22 países se darán cita en el concurso internacional que organiza la Diputación Provincial

BOCA | CONCURSO | PREMIO JAÉN DE PIANO | FRANCISCO REYES | JAÉN

+VISTO +COMENTADO +COMPARTIDO

+VISTO +COMENTADO +COMPARTIDO

- Supersubmarina sufre un grave accidente tras regresar de un concierto
- Detenido el expresidente de la Cámara de Comercio Luis Carlos García Sánchez

“Ilustración 16”, El 58 Premio Jaén de Piano bate récord de inscritos.

Fuente: Jaén, *El 58 Premio Jaén de Piano bate récord de inscritos* – España – (2016).

EL PAÍS

ANDALUCÍA

Tres mujeres llegan a la final del Concurso de Piano de Jaén

GINÉS DONAIRE

Jaén - 21 MAR 2002

La rusa Anna Vinnitskaja, la china Xie Ya-OU y la ucraniana Lilian Akopova se clasificaron ayer para la gran final del Concurso Internacional Premio Jaén de Piano, el más antiguo de España y que viene celebrándose desde 1956. Las tres fueron seleccionados por el jurado en la semifinal celebrada ayer en el paraninfo del Conservatorio de Música de Jaén, prueba a la que también llegaron Karina Azizova, de Rusia; Nobue Ito, de Japón; Mi-Jung Park, de Corea del Sur, y Javier Gutiérrez, de Chile. Todos ellos tuvieron que interpretar un concierto, de duración no superior a los 50 minutos, que debía incluir una obra seleccionada de un

VÍDEOS NEWSLETTERS

ARCHIVO

SECCIONES

PRIMERA	INTERNACIONAL	ESPAÑA
ECONOMÍA	OPINIÓN	VIÑETAS
SOCIEDAD	CULTURA	GENTE

“Ilustración 17”, Tres mujeres llegan a la final del concurso.

Fuente: El país, *Tres mujeres llegan a la final del Concurso de Piano de Jaén* – España - (2002).

Comienza el Premio Jaén de Piano con 45 pianistas de 16 países

EFE 31/03/2016 (21:39)

Jaén, 31 mar (EFE).- 45 jóvenes pianistas de 16 países se disputarán el 58 Concurso Internacional de Piano Premio Jaén que ha empezado hoy con el sorteo de participantes y el concierto inaugural del alemán Ralf Nattkemper, que también forma parte del jurado de esta edición.

“Ilustración 18”, 45 jóvenes pianistas de 16 países diferentes.

Fuente: El Confidencial, *Comienza el Premio Jaén de Piano con 45 pianistas de 16 países* – España – (2016).

Estos son solo algunos ejemplos de los muchos que podríamos ofrecer. Vemos como diferentes editoriales (El País, El Confidencial, El Mundo, Jaén) hacen eco de las variadas noticias relacionadas con el concurso; la joven canadiense ganadora de la edición de 2015, la variedad de las nacionalidades de los distintos concursantes que se presentan, el hecho de que se produzca una final femenina, o que quede desierto el primer premio en alguna edición pasada. Estamos ante una clara y evidente muestra del gran impacto cultural que aporta este concurso de piano al plano general de la cultura en España. Haciendo alusión a todo lo comentado no veo mejor momento que éste para rescatar las palabras que el joven sevillano y ganador de la XVIII edición del Concurso Internacional de Piano de Santander “Paloma O’shea”, Juan Pérez Floristán (Ilut.19), nos dejó en una entrevista concedida por tal mérito (Anexo I). A las diversas preguntas que le plantean durante la entrevista, Pérez Floristán contesta e incide en el apoyo que le han dado y que ha recibido de su entorno familiar desde que comenzó sus estudios, siendo apenas un niño, y en la suerte de contar con profesores que le supieron transmitir los valores musicales necesarios para entender y comprender el arte de tocar el piano.



“Ilustración 19”, Pianista Juan Pérez Floristán.

Fuente: Balbona, G. (2015). Juan Pérez Floristán: «*La educación musical pública ha fallado*».

Aclarada la contextualización del concurso, su historia y su evolución, vamos a tratar un tema de especial importancia en relación a esta investigación, los factores que influyen en el camino de los concursantes a la hora de competir por el galardón. Debatiremos y se explicarán conceptos sobre técnica, indispensables para cualquier participante, se abordará el tema del miedo escénico y por último se hará un breve recorrido sobre las salidas laborales de los músicos.

1.3. Factores que afectan a los concursantes

1.3.1. Técnica pianística

Técnica pianística es un concepto de tan amplia magnitud que, a la hora de abordar este tema, es necesario saber diferenciar los distintos elementos que lo conforman. Teniendo en cuenta que la técnica pianística, también denominada como ejecución pianística, estilo, manera o forma de tocar el instrumento, forma parte de la música y a su vez de la historia de la humanidad, es necesario entenderla como un concepto móvil, de continuo cambio y transformación, pues ésta se debe a las obras de arte y composiciones que los distintos autores y músicos de los distintos periodos musicales han desarrollado. En definitiva, es entender que no hay una única manera o forma de tocar, sino que hay

muchas y distintas entre sí (Chiantore, 2001). Y es que la técnica ha ido cambiando y evolucionando conforme lo han ido haciendo los instrumentos, desde la mecánica digital de los teclados medievales hasta la complejidad de la técnica actual, ampliando su mecanismo, su sonoridad, sus dimensiones y la ampliación del teclado, pasando por compositores y pedagogos de la talla de Chopin, Liszt o Rubinstein, que dedicaron gran parte de su tiempo e ingenio a buscar y explorar nuevas experiencias sonoras y escritas, para las cuales debía haber también una nueva capacidad de abordaje (Chiantore, 2001).

Una de las definiciones más precisas sobre la técnica artística la podemos encontrar en Alexandre Blok, según el cual “Para crear una obra de arte, hace falta saberla hacer” (Neuhaus, 1987:87). En muchas ocasiones se habla de “la técnica” pianística como un ente o algo por separado de lo que es la propia música, y este es un error por desgracia bastante común, ya que la técnica no puede existir en la nada, sino que debe estudiarse de manera simultánea al discurso musical y sonoro de la obra de arte y el instrumento (Neuhaus, 1987). Como se ha mencionado con anterioridad, no hay una técnica estándar para tocar el piano, sino que va en función del estilo musical que se quiere interpretar, de la evolución del instrumento y su capacidad. Por ello, una de las premisas más importantes del pianista moderno es poseer la habilidad y elasticidad tanto muscular como mental de adaptarse él mismo y su interpretación a las condiciones del instrumento que utilice (Chiantore, 2001). No es lo mismo el instrumento de teclado del siglo XVIII que el piano cien años posterior a Chopin o Liszt, al igual que difiere también el estilo compositivo y la ejecución de la interpretación. Para poder entender y comprender al pianista actual y su manera de tocar, es decir, la técnica y la ejecución pianística de nuestros días, es necesario entender su origen, de dónde proviene y su evolución hasta su punto más reciente. Una forma de intentar verlo en todo su conjunto es haciendo un recorrido de toda su historia. La técnica actual del piano tiene su base en el estilo musical del siglo XIX, el Romanticismo, siendo sus dos máximos exponentes Chopin y Liszt, aunque no hay que olvidar que existen docenas de tratados, documentos y manuscritos comprendidos entre los siglos XVI-XVIII que nos relatan y cuentan cómo se tocaban los antiguos instrumentos de teclado y tratan ya de aclarar e ir consolidando y perfilando la técnica del instrumento de teclado (Chiantore, 2001). Sin embargo, los grandes avances en campos de investigación tanto a nivel tecnológico, científico y psicológico entre otros, y el amplio desarrollo del piano a nivel estructural y biomecánico del siglo XX, han provocado un cambio desde hace unas décadas de los

orígenes y principios de la técnica pianística y su difusión hacia una visión más interdisciplinar (Lorenzo Gracia, 2010), dando lugar, por ejemplo entre otras muchas cosas, a la creación de medios de grabación musical, grabaciones discográficas, posibilitando la expansión de la cultura a todos los niveles de la sociedad, dando a conocer el repertorio acumulado a través de los siglos o hacer de la música un arte de seguimiento masivo, impensable sin este medio. Este desarrollo tecnológico del ámbito musical, como se acaba de explicar, tiene sus ventajas, pero como cualquier otro campo, tiene su parte negativa, siendo esta la ausencia de la naturalidad musical. Y es que la esencia del arte es ésta misma, la naturalidad da la autenticidad. Si en otras ramas del arte no se permite la rectificación, como por ejemplo en los frescos del Renacimiento o en la pintura china sobre seda, en la interpretación musical tampoco debería puesto que perdería su autenticidad, su esencia (Deschaussées, 1996).

Chopin y Liszt, como otros muchos entre los que no debe olvidarse la figura de Beethoven, experimentaron con la capacidad del instrumento llevándolo prácticamente al punto límite de su capacidad tanto técnica como sonora (Chiantore, 2001), desarrollándose desde ese momento y en las siguientes décadas una serie de obras y tratados sobre teoría de la técnica pianística como el Método Leschetizky (1902) de Malwine Brée, la Técnica natural del piano (1903) de Rudolph Breithaupt, o el Acto del Toque (1903) de Tobias Matthay, entre otros muchos trabajos cuyo objetivo era asentar la teorización de práctica instrumental, en este caso pianística (Lorenzo Gracia, 2010). Todo gran pianista sabe que para optar a una óptima técnica pianística es necesario utilizar todas las facultades anatómicas y motrices del propio cuerpo, desde movimientos apenas perceptibles, como el movimiento de una falange de la mano a un músculo de la espalda o el brazo, siendo consciente de ello en todo momento. Como puede observarse hoy día, la grabaciones discográficas tienen y han tenido gran influencia en las generaciones de músicos y pianistas paralelos al desarrollo de la técnica pianística y al de la suya en particular. Sin embargo, han originado en el pueblo un cambio drástico a la hora de acercarse a la música. Anterior a esta revolución, el aficionado a la música, el melómano, si quería gozar de la plenitud de alguna obra musical de su agrado tenía que ejercitarse más o menos con habilidad en el instrumento de su elección; su actitud hacia la música era activa, buscaba información, se formaba e iba en busca de la música. Por el contrario, el melómano actual vive la música completamente diferente, de una forma mucho más pasiva (Deschaussées, 1996).

1.3.2. Miedo escénico

Aunque la técnica pianística es un factor esencial y de los más importantes a la hora de subirse a un escenario para interpretar una pieza musical, no es el único que influye de manera contundente en el resultado de la interpretación. Existen muchos factores que afectan de la misma manera y que están relacionados con el estado de ánimo del músico, la sensación de nerviosismo, ansia o fatiga interna. Durante su vida académica y artística, muchos jóvenes han sufrido en algún momento la sensación de molestia, miedo o malestar que produce el tocar ante otras personas o ante un público. Estas sensaciones conforman uno de los principales factores a tener en cuenta, el conocido “miedo escénico” (Julià Jarillo y Sebastià Andreu, 2012). El miedo escénico puede definirse como una fobia social a la que responde nuestro organismo alcanzando diversos matices dependiendo del autor que lo explique. Para Yagosesky (2001) es “La respuesta psicofísica del organismo, generalmente intensa, que surge como consecuencia de pensamientos anticipatorios catastróficos sobre la situación real o imaginaria de hablar o actuar en público” (Castillo Fernández, 2013-14:22). Otra definición es la que nos ofrece Nagy (2014), describiéndolo como “Una reacción del ser humano ante situaciones de peligro o de incertidumbre, cuando se percibe una amenaza real o no, el organismo se prepara para reaccionar” (Castillo Fernández, 2013-14:22).

Hoy día, a los ganadores de cualquier concurso o competición musical, ya sea internacional o nacional, se les ofrece como recompensa a su triunfo, además de una dotación económica, la oportunidad de realizar giras por las distintas salas del país del concurso o incluso del extranjero, junto a la oportunidad de grabar un disco, pudiendo ser este un detonante del miedo escénico. Este problema puede dar lugar a una dicotomía para el propio intérprete, pues puede grabar de maravilla en estudios de grabación, sin tanta presión o temor al fallo, a equivocarse, y a su vez convertirse en “Un mito que cae con frecuencia de su pedestal si tiene la desgracia de tener que actuar en carne y hueso, dando la cara ante un auditorio” (Deschaussées, 1996:124). En el campo de la competición, de los concursos en general, es un factor inherente, común, relevante y clave en el camino de los concursantes hacia el premio. Resalto común puesto que este factor puede darse en una competición tanto musical, como deportiva, por ejemplo. En ambas, existen factores comunes como la preparación previa al evento, tanto física como mental. Comparando el estudio diario de un instrumento musical con el entrenamiento diario deportivo, puede observarse perfectamente la gran similitud

existente entre ambas, el alto grado de exigencia psicomotora y el gran esfuerzo y rendimiento a nivel motriz. Tanto la práctica musical como la deportiva, a nivel de alto rendimiento y profesionalidad, conllevan una dura y constante actividad física y cardiovascular por parte del deportista o del músico (Jiménez Moreno, 2013). El autor Timothy Gallwey, en su famoso libro *“El juego interior del tenis”*, nos ofrece una serie de pautas, concretamente seis propuestas que intentan ayudar a controlar este elemento de tensión del cuerpo en estas situaciones, ese debate interno entre mente y cuerpo centradas en el terreno deportivo, pero que pueden extrapolarse perfectamente al musical relacionando e interactuando las competiciones deportivas con las musicales. A grandes rasgos, el autor incide en ser conscientes de la realidad, alejándonos de cualquier tipo de juicio o comprobación positiva o negativa, dejarse llevar ante una tarea que el cuerpo ya conoce, sin forzarla para que salga perfecta, apostando por la confianza en uno mismo, por dejar aprender de manera natural, sin corregir o marcar el camino antes de empezar y por intentar ejecutar una acción compleja sin demasiado esfuerzo (Vanegas, 2012). Todas estas pautas de trabajo, preparatorio mental, psíquico y físico en el terreno deportivo, del tenis en este caso, son perfectamente aplicables a cualquier otra actividad deportiva y al ámbito musical. La preparación de un concurso musical, de piano por ejemplo, conlleva muchos de los factores comunes tratados por Gallwey a la hora de preparar una competición deportiva, como pueda ser el tenis por seguir con el mismo ejemplo. El miedo escénico, cómo afrontarlo, la preparación física previa, y la psíquica, son factores comunes a ambas ramas, entrelazándolas de manera multidisciplinar, mucho más de lo que parece a simple vista.

Aunque es un tema al que le queda aún bastante por explorar, existe ya documentación y líneas de investigación que comparan y debaten parámetros y características similares entre el entrenamiento deportivo de alto nivel y el estudio musical profesional. Algunos ejemplos de ellos son el libro *La salud del guitarrista: Guía para estudiar sin esfuerzo, prevenir lesiones y mejorar el rendimiento* de Azagra, 2006, o las tesis doctorales de Ricardo Vázquez (2009) *Diseño de un programa de entrenamiento para pianistas* y Francisco Daunesse, *Respiración, corazón y emoción en el Scherzo N° 2 de F. Chopin* (Jiménez Moreno, 2013).

El miedo escénico en sí, puede desgranarse en cuatro tipos o fases principales, que son las siguientes:

1. Sensaciones intensas en el estómago, como la típica frase que se suele usar al estar enamorado, como si tuviese mariposas en el estómago. Es una sensación, en ocasiones intensa que aparece justo antes de la actuación y desaparece nada más comenzarla.
2. Cohibición. Es el hecho de sentirse observado por el público como si uno mismo fuese un objeto puesto en un escaparate. Suele perjudicar toda la actuación.
3. Sensación de una mala preparación ante un evento de estas características que influyen en la ejecución de la interpretación de manera negativa, sobre todo a nivel mental, más por la sensación en sí que por la propia preparación, que puede no haber sido tan mala.
4. Por último, el miedo en sí, la fobia o el terror a enfrentarse al público. Éste se manifiesta tanto a nivel mental, al perder el control de la obra, pasajes mal ejecutados, acentos o frases incoherentes, como a nivel físico mediante reacciones involuntarias, sudor descontrolado, o tensión de la mano entre otros (Conable, s.f.).

Es sin duda un factor que se da en personas con ocupaciones o que trabajan de cara al público, como por ejemplo cantantes, deportistas, bailarines, actores o los propios músicos. Es importante saber cuál es el origen que lo provoca, analizar sus características y adquirir y desarrollar técnicas de manejo y superación de esta fobia (Julià Jarillo y Sebastià Andreu, 2012). Para lograrlo, es necesario contextualizar el problema y todas sus vertientes, como fobia, temor, pánico a subirse al escenario, etc. y enfocarlas desde un prisma cultural, desde la posición social del individuo que la padece (Conable, s.f.). La mayoría de los alumnos, e incluso músicos profesionales, se enfrentan a situaciones de estrés continuo como por ejemplo exámenes a lo largo de la carrera, conciertos, recitales o actuaciones en público. Sin embargo, existen métodos y formas que el propio músico puede ir ejercitando para disminuir la ansiedad e incrementar su autoestima a la hora de actuar. Observamos que es un tipo de ansiedad específica que suele presentarse mediante respuestas de orden fisiológico, cognitivo y motoras o conductuales para la cual, al igual que para todas las demás, existen métodos de superación y de autocontrol (Castillo Fernández, 2013-14).

Según diversos estudios, las emociones son elementos claramente funcionales y están vinculadas a nuestros estados internos de conciencia, abocándonos al éxito o al fracaso. Vemos claramente como el miedo escénico puede convertirse en un estado de emoción, un sentimiento negativo en este caso que afecta directamente al intérprete obstaculizando su atención al intentar realizar o cumplir una meta, en este caso la actuación en público, siendo afectada su conciencia y su conducta por los sentimientos (Csikszentmihalyi, 1997). Un ejemplo para trabajar este fenómeno nos lo da la psicóloga Araceli Calatayud Torres, que trabaja con músicos para la superación de la ansiedad y el miedo escénico, mediante una serie de pautas que forman parte de su programa de terapia:

- . Ayuda del psicólogo cognitivo-conductual.
- . Explicación de qué es la ansiedad escénica, por qué es causada y por qué se mantiene. La curva de ansiedad.
- . Análisis funcional del problema de ansiedad en los músicos.
- . Técnicas de exposición
- . Técnicas de Relajación:
- . Inoculación de estrés para afrontamiento de situaciones de ansiedad en los músicos.
- . Terapia cognitiva (ABC de Ellis) y criterios de racionalidad (Pastor y Sevillá). La importancia de cómo interpretan las situaciones los músicos (Calatayud Torres, s.f: sin pg.).

Otra manera de afrontar esta fobia es la que nos ofrece Tamar Chansky y su libro *“Libérate de la ansiedad: cuatro pasos para superar el miedo”*, proponiéndonos una serie de consejos y pautas para superarlo como por ejemplo, centrarse siempre en el presente, no en el futuro, trabajar (estudiar) diariamente de manera constante, no obsesionarse con el resultado y disfrutar de la experiencia, no pensar en el público como si fuese un verdugo, sino todo lo contrario, en personas que han asistido a escuchar y a agradecer tu esfuerzo y dedicación entre otros (Morales, 2012).

Aparte de los ejemplos ya citados, existen diversas técnicas de relajación y autocontrol que ayudan al músico en su continua lucha contra los factores negativos del directo. Una de ellas es la conocida Técnica Alexander, basada en el relajamiento y control de la propia relajación de las distintas partes de nuestro cuerpo. Este método enlaza el control

de nuestro cuerpo físico a través de nuestro sistema emocional, intentando controlar los mensajes que transmite nuestro cerebro a nuestro cuerpo canalizando la energía necesaria para el uso del mismo (Rosengber, 1997).

Por su parte, Conable, nos ofrece también una serie de pautas o consejos a seguir a la hora de hacer frente al miedo escénico. Lo desarrolla tomando cada una de las letras de su traducción al inglés, fear, como punto de partida de la propuesta.

Para “F”, utiliza la expresión “siente el miedo”.

Para “E”, “incorpora el miedo”.

Para la letra “A”, “llegar a transmitir”.

Y con la “R”, emplea la expresión “relaciona”.

Muchos intérpretes, alumnos y músicos intentan no sentir la sensación de miedo, o paliar el temor a equivocarse y el pánico que produce el subirse al escenario. Sin embargo, el miedo que se experimenta en actuaciones ante un público forma parte de las emociones que se produce en este tipo de situaciones y no se le debe dar más importancia de la que tiene. El músico no debe centrar su energía en intentar bloquear esta emoción, sino que debe dejarla fluir al igual que las demás y concentrar su pensamiento en emociones positivas, como el amor que siente por la música, el duro trabajo que hay detrás de la ejecución o el buen ambiente que genera un concierto musical. Una parte del trabajo diario de un intérprete debe ser puramente emocional. En su lugar de estudio debe colocarse mentalmente en la situación de tocar ante un público e intentar sentir las sensaciones que se experimentan, sin dejar a un lado la del miedo. A continuación, tendría que incorporar todas estas emociones al servicio de sus sensaciones físicas, es decir, ser consciente de cada una de sus experiencias táctiles, como por ejemplo el tacto de las teclas, el movimiento de los pies, las manos, la temperatura de la sala, la sensación de la ropa, etc. y entrelazarlas con las emociones para lograr un estado mental en equilibrio que le permita transmitir e interactuar con el público de la manera más óptima para sí mismo (Conable, s.f.).

El estado del músico, alumno o intérprete, tanto a nivel físico como psíquico, está constantemente marcada por situaciones como las actuaciones en público, como afirma la definición de salud que da la Organización Mundial de la Salud en el campo musical.

Ésta, entiende que el bienestar del artista depende en gran medida de la buena interacción entre la parte física y psíquica de nuestro ser, además de la intervención de factores externos, pero igual de importantes como el social, el cultural y la relación alumno-profesor, intérprete-público, entre otros (Farruque & Watson, 2014). La comunicación con el mundo musical en general, es decir, con el receptor (el público) y otros instrumentistas debe ser, según Price & Watson (2011), el centro vocacional de cualquier carrera musical y es éste uno de los puntos donde debe centrarse la atención a la hora de trabajar el miedo escénico, puesto que puede dar lugar a que el propio artista busque una salida profesional alternativa al ser superado psicológicamente por la situación (Farruque & Watson, 2014).

Sensibilidad hacia los cambios necesarios que experimentan los jóvenes, habilidad para conseguir que los jóvenes músicos, y niños que están empezando sientan amor, pasión y que disfruten de la música, que sientan devoción por su instrumento, una buena guía por parte del profesor y disciplina en el trabajo diario, son algunas de las pautas que nos ofrece Pruett, también como medidas de trabajo contra el miedo escénico, entendiéndolas como cualidades transculturales educativas necesarias en la formación de un músico (Kenny, 2011).

1.3.3. Salida profesional del músico

La salida profesional de cualquier músico en España es algo más compleja de llevar a cabo que en otros países del extranjero. Empieza por el propio alumno, puesto que, desde la raíz, desde el centro educativo en el que se forma, no se le ofrece todo lo que pudiera ser más óptimo para su futuro, ya sea como docente, solista o miembro de una orquesta. Una parte fundamental de este problema reside en la orientación. Muchos conservatorios del país no cuentan ni con departamentos de orientación ni con orientadores propios, realizando su función los profesores. En numerosos centros con gran prestigio a nivel mundial en el ámbito musical, como por ejemplo la Royal College of Music en Reino Unido o en The Juilliard School, Manhattan School of Music, New England Conservatory o el Berklee College of Music en Estados Unidos, observamos como disponen de recursos para sus alumnos como seminarios, charlas, conferencias y meeting de orientación profesional, asignaturas y materias relacionadas con el mundo laboral musical y orientadores expertos entre otros (Lago Castro y Ponce de León

Barranco, 2010). Otro factor a tener en cuenta es el del propio individuo. Desde niños, ya deben tomar decisiones que requieren cierto nivel de madurez, como por ejemplo la elección del instrumento, una decisión que les va a marcar en el ámbito musical toda su vida, pues va a ser el eje central de su actividad musical y que sin embargo, en vez de estar orientada a las aptitudes del interesado, su criterio o sus aptitudes físicas y psíquicas, está sujeta a decisiones ajenas al propio niño como la oferta de plazas de instrumentos estipuladas por el centro (Lago Castro y Ponce de León Barranco, 2009), haciéndose imprescindible, según Manchado (1997) la figura de un orientador en este punto concreto, afirmando que “El estudio de las aptitudes físicas y motoras para la mejor adecuación a uno u otro instrumento se hace imprescindible” (Lago Castro y Ponce de León Barranco, 2009:65).

Según diversos informes e investigaciones sobre música y empleo, en 1991, el diecisiete por ciento de los titulados en conservatorios británicos obtienen sus ingresos de un solo trabajo mientras el cuarenta y ocho por ciento lo obtienen de tres o más, trabajando el sesenta y tres por ciento de los músicos de orquesta en la docencia (Higher Education Funding Council for England, 1998). Datos obtenidos en la ponencia de Janet Mills en el simposio *The working Musician*, celebrado en el Royal College of Music (Londres) en abril de 2005, afirman que el ochenta y dos por ciento de los titulados británicos obtienen sus ingresos mediante la actividad musical. En Alemania, el ochenta por ciento de los intérpretes realizan más de un trabajo y el trece por ciento tienen trabajos no musicales. En España la situación no es mucho más favorable. En los últimos tiempos, las orquestas han sufrido al igual que las instituciones musicales, los conservatorios y las escuelas de música, los recortes que ha producido la crisis actual, manteniendo un modelo de enseñanza y educación decimonónico en pleno siglo XXI (Polanco Olmos, 2013).

A la hora de clasificar las distintas salidas profesionales del músico podemos establecer la siguiente numeración haciendo alusión al mapa de profesiones musicales que nos presenta Rodríguez. Ella distingue entre dos grupos, los intérpretes, compositores, arreglistas, directores de orquesta, de coro y técnicos de sonido, denominados músicos productores, estando más vinculados a los alumnos de conservatorio que el segundo grupo, el de los músicos intermediarios, compuesto por constructores de instrumentos, que proporcionan las fuentes del sonido, profesionales de la afinación y del

mantenimiento de los instrumentos, investigadores, historiadores, bibliotecarios y archiveros, entre otros (Lago Castro y Ponce de León Barranco, 2009).

Capítulo 2: Metodología

El epígrafe o capítulo de todo trabajo de investigación científica dedicado al planteamiento metodológico, es sin duda alguna el principal apartado que se pueda incluir, pues en él se explica cómo y de qué manera se ha trabajado para conseguir las repuestas, conclusiones y resultados que se presentarán posteriormente en el documento de investigación. A pesar de que este término (investigación científica) genere y provoque en algunos estudiantes reacciones de incomodidad, desconcierto o confusión, hay que señalar que no es más que otro tipo de investigación que trata y aborda temas de la vida cotidiana y de nuestro entorno (problemas familiares, educativos, de violencia, comunicativos, etc.) de manera más rigurosa y controlada (Hernández Sampieri, Fernández Collado, y Baptista Lucio, 1991). Según Blaxter, Hughes y Tight (2000:24), podemos definir investigación como “Una manera planificada, cautelosa, sistemática y confiable de descubrir o profundizar el conocimiento” (Fernández Núñez, 2005:1). En su obra “*Como investigar en educación*”, J.W. Best, hace una aclaración relacionando los conceptos investigación y método científico de la siguiente manera:

Consideramos la investigación como el proceso más formal, sistemático e intensivo de llevar a cabo el método científico del análisis. Comprende una estructura de investigación más sistemática, que desemboca generalmente en una especie de reseña formal de los procedimientos y en un informe de los resultados o conclusiones. Mientras que es posible emplear el espíritu científico sin investigación, sería imposible emprender una investigación a fondo sin emplear espíritu y método científico (Tamayo y Tamayo, 2002:38).

De esta manera, relacionando ambos conceptos y atendiendo a las palabras de Kerlinger (1975:11), el concepto de investigación científica puede definirse como un tipo de investigación “Sistemática, controlada, empírica y crítica, de proposiciones hipotéticas sobre las presuntas relaciones entre fenómenos naturales” (Fernández Núñez, 2005:1).

Planteado y entendido el contexto sociocultural y musical en el que se encuadra esta investigación, es conveniente señalar cual va a ser la metodología de trabajo a seguir en este caso, cuáles van a ser los objetivos propios que se esperan conseguir, el objetivo principal, las hipótesis que se barajan sobre el tema en cuestión, la muestra seleccionada y el tipo de variables con las que se va a trabajar.

2.1. Metodología empleada en este trabajo de investigación

Dado que el objetivo principal es analizar los factores que están asociados al éxito de los ganadores del concurso, con el fin de obtener una perspectiva poliédrica, localizada y actualizada, que asocie aspectos como la formación académica, el sexo y la edad a las posibilidades de resultar premiados en el concurso, se ha optado por emplear una metodología de investigación de tipo estadística descriptiva-correlacional. Este tipo de investigación trata de describir los datos y características de la población de estudio, respondiendo a preguntas como qué, quién, cuándo o dónde, casando perfectamente con nuestra línea de investigación sobre el “Premio Jaén”, analizando a su vez las diversas variables existentes, comprobando si existe correlación o no.

Por nuestra parte, el diseño establecido y elegido para desarrollar y llevar a cabo este estudio ha sido el “no experimental”, utilizando sus dos clasificaciones puesto que nosotros no alteramos en ningún momento el caso de estudio. El diseño no experimental transversal, pues recolectamos datos de varios momentos temporales concretos (distintas ediciones del concurso) y el longitudinal al realizar una comparativa entre las distintas ediciones seleccionadas separadas en el tiempo por más de diez años. A su vez, esta investigación se ha diseñado bajo un enfoque mixto, utilizando recursos y técnicas de los dos grandes paradigmas de la investigación, combinando tanto el enfoque cuantitativo como el cualitativo; se han empleado, por un lado, herramientas y métodos cuantitativos para el análisis de datos como tablas de contingencia, de porcentajes y de frecuencias, y por otro, como metodología y herramientas cualitativas para la recolección de información acerca de la experiencia personal de algunos concursantes, se ha empleado una entrevista realizada a cinco de los ganadores que han obtenido el primer premio del concurso.

El procedimiento y protocolo que se ha seguido ha sido, o que por lo menos se ha intentado que sea, el más acorde y apropiado a este trabajo. En colaboración con mi tutora, Ana María Díaz Olaya, que lleva una línea de investigación pionera e importante para el ámbito musical en general sobre concursos pianísticos internacionales en España, nos hemos puesto en contacto con la sede del concurso en cuestión, el Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén”, facilitándonos los datos, reseñas, libros y documentos sobre dicho concurso, los cuales se han utilizado y analizado, respetando siempre la confidencialidad de los concursantes para, a través de métodos y herramientas estadísticas de investigación, obtener los resultados que se ofrecen

posteriormente y poder elaborar conclusiones que nos ayuden a entender mejor el conjunto de lo que es y representa el “Premio Jaén”.

Una vez que hemos tenido en nuestro poder los datos facilitados por la sede del concurso, el procedimiento de obtención de los mismos ha sido el siguiente:

De los 185 participantes, currículums en este caso, se han leído y estudiado uno a uno todos ellos y tras establecer las variables apropiadas, se ha creado una tabla en la que aparecen y se reflejan los 185 concursantes, las variables seleccionadas y qué variable cumple cada uno de los participantes. Para ello, se han usado una serie de herramientas de estadística de investigación, mediante las cuales se han podido analizar y obtener los resultados de los datos empleados. Uno de los recursos más utilizado ha sido el programa informático SPSS IBM. Mediante éste, se ha creado la tabla anteriormente citada y gracias a que es un paquete de varios programas en uno solo, se han podido analizar los datos introducidos y obtener información sobre el objetivo principal de la investigación.

Las herramientas y técnicas estadísticas utilizadas han sido las siguientes:

1) Tablas de frecuencias y porcentajes para variables cualitativas o categóricas, es decir, análisis de porcentajes. Lo utilizaremos para obtener datos relacionados con la proporción de los concursantes en relación a las variables establecidas, la frecuencia con la que se da una respuesta y el número de concursantes que la dan.

2) Tablas de contingencia con test Chi-cuadrado de independencia entre dos variables cualitativas. Esta técnica se usa para saber si las dos variables son independientes o no. En nuestro caso queremos saber si hay relación entre las variables seleccionadas y las variables independientes, ser ganador del premio y la época de participación. En definitiva, se usará para aceptar o rechazar la Hipótesis nula.

3) Análisis descriptivo de variables cuantitativas y pruebas de significación de diferencia de medias: T de Student y Anova de 1 factor. También nos servirá para rechazar o no la hipótesis nula en favor de la alternativa

Así mismo se han incluido gráficos adecuados a cada variable.

Por su parte, para comprender mejor la influencia e importancia del “Premio Jaén” dentro del panorama musical y el punto de vista y la opinión que tienen los concursantes que se presentan al mismo, se ha optado por realizar una pequeña entrevista estructurada

de corte cualitativo a cinco ganadores de las ediciones comprendidas entre 1996-2012, con un espacio temporal de 10 años entre el primero y el segundo y de 2 años del segundo al quinto entre cada uno de ellos. Se ha optado por esta distribución para analizar y poder estudiar la evolución del concurso de una década a otra y de manera más continua en el tiempo hasta el 2012. Los seleccionados han sido:

1. Cristiano Burato: 1996.
2. Inesa Sinkevych: 2006.
3. Yun Yi Qin: 2008.
4. Mladen Colic: 2010.
5. Yutong Sun: 2012.

Debido a la diversidad de procedencia y a la nacionalidad de los entrevistados, la entrevista se ha realizado vía e-mail, optando por un modelo de entrevista cualitativa de tipo estructurada. La entrevista empleada en este caso ha sido la siguiente:

Questionnaire about winners of Jaén prize

Please, answer the questions whit a (x) behind your chosen item and complete whit your own words if you believe it necessarily.

For example:

2. Do you know it has served to facilitate your professional life?

. Yes (X)

. No

1. What has it meant in your life to win a piano prize?

. Nothing

. Important change

2. Do you know it has served to facilitate your professional life?

- . Yes
- . No
- . Nothing
- . Much

3. Do you believe your concert activity has been altered since to get the prize? In what sense?

- . Yes
- . No
- . Little
- . Enough
- . Nothing
- . Much

4. Are you a teacher?

- . Yes
- . No

5. Have you presented to others piano contest after this?

. Yes

. No

6. Have you win others prizes after this?

. Yes

. No

7. Have you ever been juror of piano contest after to take part in the Jaén prize?

. Yes

. No

. Sometimes

. Often

8. Do you continue studying whit some piano teacher or soloist to improve your technique and your future?

. Yes

. No

9. Are you offering performances nowadays?

- . Yes
- . No
- . Sometimes
- . Often

10. National or international level? Soloist, whit orchestra or chamber music?

- . National
- . International
- . Soloist
- . Orchestra
- . Chamber music

11. Have you realize recording to radio or CD?

- . Yes
- . No

Thanks you very much!!

Aclarado el procedimiento de investigación, vamos a delimitar y explicar la parte fundamental con la que vamos a trabajar: objetivos, hipótesis, variables y muestra seleccionada.

2.1.1. Objetivos

El principal objetivo de esta investigación es analizar qué factores están asociados al éxito de los ganadores del concurso de dicha modalidad, con el fin de obtener una perspectiva poliédrica, localizada y actualizada que asocie aspectos como la formación académica, el sexo y la edad a las posibilidades de resultar premiados en un evento de estas características en el contexto dado. Es un objetivo de amplias dimensiones que conlleva un estudio serio y en profundidad de una serie de factores asociados tanto al concursante como al propio concurso, del que pueden desglosarse objetivos secundarios que aparecen conforme se va profundizando en el estudio. Algunos de los que se plantean son:

1. Analizar la variable nacionalidad y ver diferencias significativas a lo largo de la historia del concurso.
2. Estudiar y comparar entre sí distintas ediciones del concurso.
3. Realizar un seguimiento del concurso desde sus orígenes hasta la actualidad.

2.1.2. Hipótesis

Hipótesis general de esta investigación:

No existe una diferencia considerable entre el perfil de concursante premiado/no premiado.

Existen diversos tipos de hipótesis, y aunque lo que se pretende al final es comprobar la hipótesis nula y contrastarla con una alternativa, durante el proceso hasta llegar a este punto se dan otro tipo de hipótesis que se estudian y se comparan hasta obtener conclusiones, son las denominadas hipótesis de trabajo, que en este caso son:

1. El hecho de haber ganado otros 1º premios es significativo para obtener el “Premio Jaén”.
2. La mayoría de los ganadores del “Premio Jaén” proceden de países asiáticos.

2.1.3. Variables

Al igual que sucede con las hipótesis, existen diversos tipos de variables siendo las más utilizadas las variables dependiente, independiente, contaminadora, cualitativa y cuantitativa, empleándose y comparándose unas u otras en función del tipo de investigación que se plantee.

Las variables que se presentan a continuación han sido las seleccionadas y estudiadas en esta investigación en función de su relación con el objeto de estudio de la misma. No han sido escogidas al azar, sino que provienen de un grupo de expertos que las ha dado por válidas tras haber realizado un estudio piloto de otro concurso musical, considerándolas fundamentales a la hora de establecer los principales factores personales, formativos y académicos que influyen a la hora de ganar un premio de estas características.

En sus orígenes, se contaba con 62 variables iniciales o primitivas, de las cuales, al ser una cantidad excesiva y de difícil manejo se han reformulado, modificado y reagrupado algunas, consiguiendo llegar a una síntesis, un número reducido, pero no por ello de menor calidad, de las mismas, que son las siguientes:

Variables dependientes (todas ellas categóricas, excepto la edad):

1. Sexo
2. Edad de participación
3. Nacionalidad
4. Beca
5. Curso de perfeccionamiento
6. Concursos nacionales
7. Concursos internacionales
8. Concursos música de cámara
9. Actividad concertista
10. Docencia
11. Grabaciones
12. Premio Rosa Sabater
13. Premio música contemporánea

Como **variables independientes** para los contrastes se consideran:

1. Ser ganador del premio
2. Época de participación.

2.1.4. Muestra

La población seleccionada para esta investigación se compone de 214 participantes. Una parte de ella, el 13,6% (29 participantes) proceden de una primera época de estudio, correspondiente a los años 1996-1999. La otra, el 86,4% (185 participantes) pertenece a una segunda época de estudio de años más recientes, concretamente al periodo 2010-2012. En la primera parte del análisis se estudiarán cada una de estas épocas por separado, para posteriormente hacer un análisis comparativo entre ambas y ver cómo ha ido evolucionando el premio a lo largo del tiempo. Se han seleccionado estos años porque, una vez vista la historia del concurso desde sus orígenes, son las ediciones más acordes y cercanas a nuestro tiempo, siendo el muestreo intencional y apto para un análisis evolutivo del mismo. Hemos seleccionado como punto de partida las ediciones de 1996-1999 debido a que de ediciones anteriores no hay suficiente información acerca de los concursantes para poder tomar los resultados como válidos.

Capítulo 3: Resultados

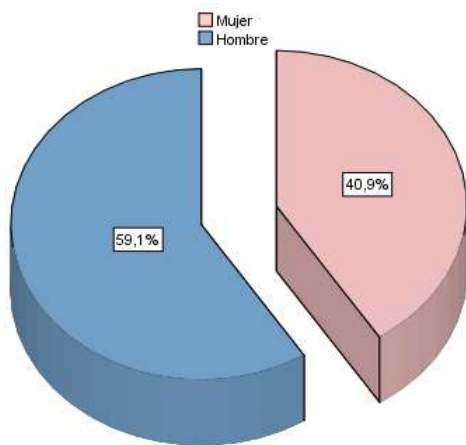
A continuación, se van a reflejar los resultados obtenidos, desglosándolos en dos partes o épocas de estudio. Una primera que comprende las ediciones 1996, 1997, 1998 y 1999, y una segunda centrada en las ediciones 2010, 2011 y 2012. A su vez, habrá una última parte en la que se realizará un estudio comparativo entre ambas épocas.

3.1. Primera parte: Estudio por épocas

Vamos a comenzar por mostrar los resultados obtenidos de la primera época de estudio, es decir, la comprendida entre los años 1996-1999.

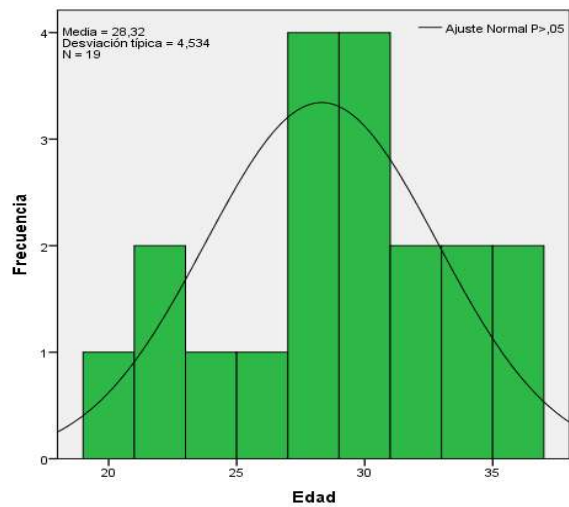
3.1.1. Época 1996-1999. Perfil de los concursantes

La muestra de este primer periodo de estudio consta de 29 participantes, 13 hombres (59,1%) y 9 mujeres (40,9%). De 7 de ellos (un 24,1%) se desconoce el género (fig. 1). También se desconoce la edad de algunos de los concursantes, en concreto de 10 (34,5%). Los 19 restantes tienen una edad media de 28,32 años \pm d.t. 4,53 (IC al 95% para la media: 26,13-30,50) dentro de un rango de entre los 20 y 35 años de edad (fig. 2). Según el test de bondad de ajuste de Shapiro-Wilk, especial para muestras pequeñas, la edad no difiere significativamente con $p > ,05$ del modelo de la campana normal de Gauss, aunque es un resultado que debe tomarse con precaución. La mayor concentración de casos (8 de 19, el 42%) se concentra entre los 27 y 29 años. Por géneros, los hombres (9 participantes) tienen una edad media de $28,67 \pm 5,36$ años, algo superior a la de las mujeres (7 participantes) con una edad media de $27,00 \pm 4,16$ años. Sin embargo, la diferencia no alcanza significación estadística con $p > ,05$ (tabla 3).



“Figura 1”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=22) por género

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

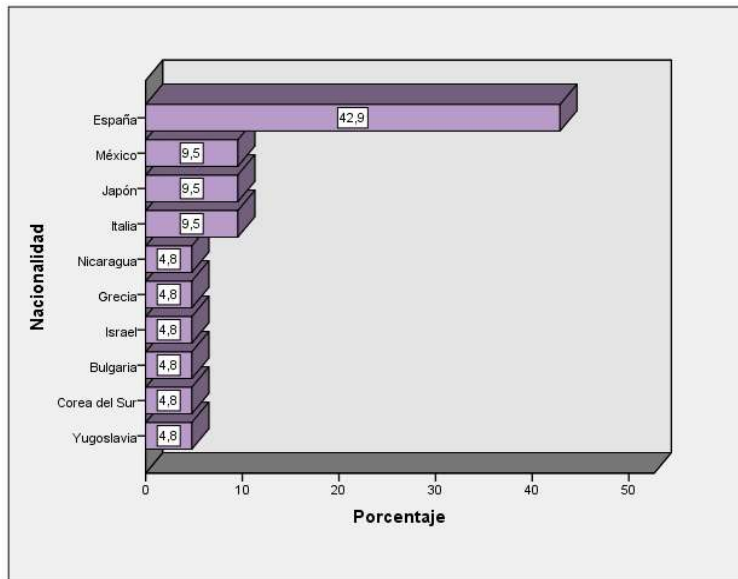


“Figura 2”, Histograma de edad de los concursantes de la 1ª época (N=19)

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

En cuanto a la nacionalidad, en esta 1ª época la mayoría de los participantes (9 de 21, el 42,9%) fueron españoles. El resto se repartieron en nacionalidades muy diversas en frecuencias de 1 o 2 casos (Fig. 3). Siguiendo criterios considerados en otros estudios, las diferentes nacionalidades se reagrupan por zonas, tras lo que los españoles siguen siendo mayoría (el 42,9%) seguidos de los concursantes del resto de Europa (19%), mientras que los del Este de Europa son lo menos representados con un 9,5% de participantes (fig. 4).

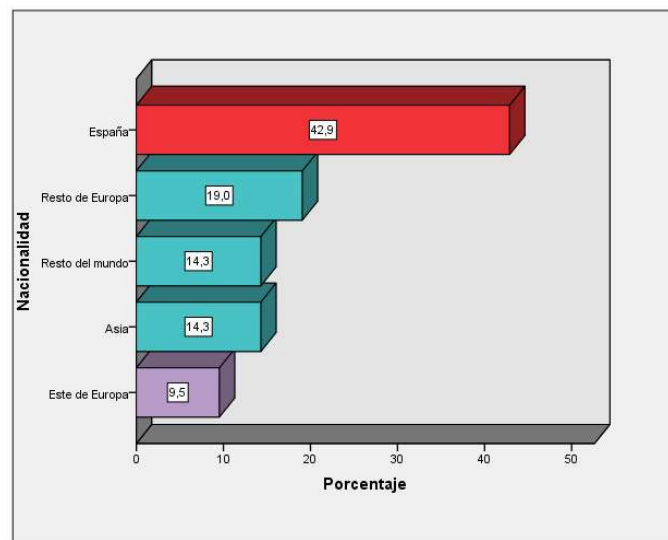
Nº Países
Participantes



Nº	Países
9	España
2	Italia, Japón, México
1	Bulgaria, Corea del Sur, Grecia, Israel, Nicaragua, Yugoslavia

“Figura 3”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=21) por nacionalidad

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.



“Figura 4”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=21) por nacionalidad reagrupada

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

Tabla 3. Perfil socio-demográfico de la muestra de concursantes. Época 1996-99.

VARIABLE	Descriptivos	Test de contraste		
		Valor	gl	p
GÉNERO (N=22)	Hombres: 59,1% (13) Mujeres: 40,9% (9)	Chi ² = 0,73	1	,394 NS
EDAD (N=19)	Media: 25,72 ±3,14 años Rango: 19 – 30 años Hombres (n=9) Media: 28,67 ± 5,36 Rango: 21 – 35 Mujeres (n=7) Media: 27,00 ± 4,16 Rango: 20 – 32	T=-0,68	14	,509 NS
NACIONALIDAD (N=21)	España: 42,9% (9) Resto de Europa: 19,0% (4) Asia: 14,3% (3) Resto del Mundo: 14,3% (3) Este de Europa: 6,9% (2)	Chi ² = 7,33	4	,119 NS

NS = no significativo (p>,050) * Significativo al 5% ** Altamente Significativo al 1%

“Tabla 3”, Resumen de las características sociodemográficas de esta primera época.

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

Es importante mencionar que el pequeño número de participantes que se han recogido de esta primera submuestra, añadido al desconocimiento de información en bastantes casos como ya se ha visto, puede dificultar el encontrar significaciones estadísticas a pesar de que puede haber diferencias que aparenten serlo y de hecho podrían serlo (si la muestra fuese más grande).

El estudio prosigue con el análisis del resto de las variables del perfil. Comenzando por las becas, aproximadamente 2/3, un 67,9% (19 de 28 participantes) no tienen, siendo mayoría significativa con $p < ,001$. Los 9 restantes sí: 6, el 21,4%, de tipo internacional y 3 (10,7%) de tipo nacional/internacional (fig. 5).

En cuanto a los cursos de perfeccionamiento, una mayoría significativa con $p < ,001$ tiene tanto nacionales como internacionales, un 77,8%, 21 de 27 participantes. El resto se reparten por igual entre los que tienen cursos solo de uno o de otro tipo (fig. 6).

Un 13,8% no tienen actividad concertista. Son clara mayoría significativa con $p < ,001$ los que tienen actividad con orquesta internacional, un 44,8% (13 de 29 concursantes). El resto de participantes se reparten en otras actividades con mucha menos frecuencia (fig. 7).

Grabaciones han realizado un 55,2%, 16 de los 29 participantes de esta época que no alcanzan mayoría significativa con $p > ,05$ frente al 44,8% restante que no las tiene (fig. 8).

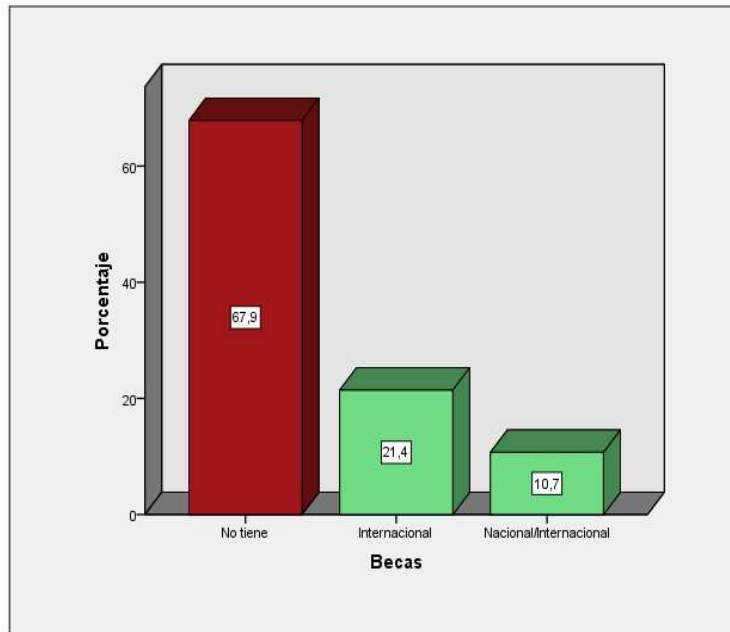
Una gran mayoría significativa con $p < ,01$ no ejerce la docencia, hablamos del 75,9% (22 de los 29). El resto sí (fig. 9).

Estos resultados se resumen en la tabla 4.

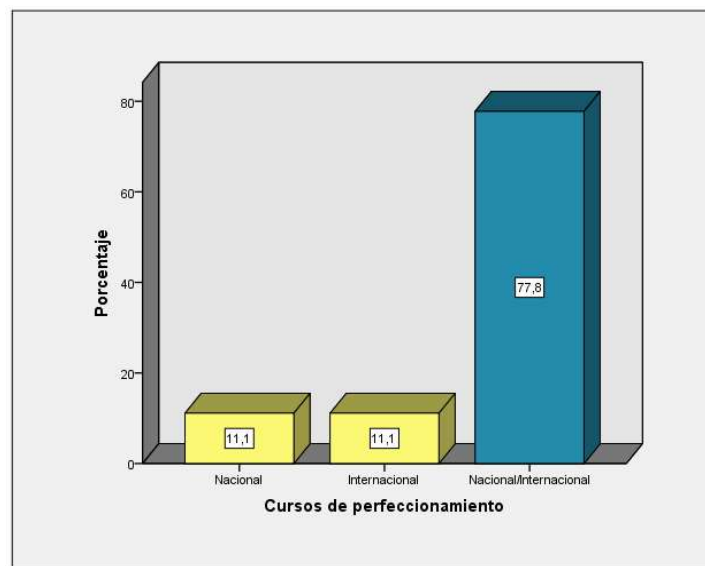
Tabla 4. Perfil profesional de la muestra de concursantes (N=29). Época 1996-99.	
VARIABLE	Descriptivos más relevantes
BECA	No tiene: 67,9% (19)
CURSOS PERFECCIONAMIENTO	Nacional e internacional: 77,8% (21)
ACTIVIDAD CONCERTISTA	Con orquesta internacional: 44,8% (13) Internacional: 13,8% (4)
GRABACIONES	Si tiene: 55,2% (16) No tiene: 44,8% (13)
DOCENCIA	No ejerce: 75,9% (22)

“Tabla 4”, Resumen del perfil profesional de la muestra de concursantes (N=29). Época 1996-99.

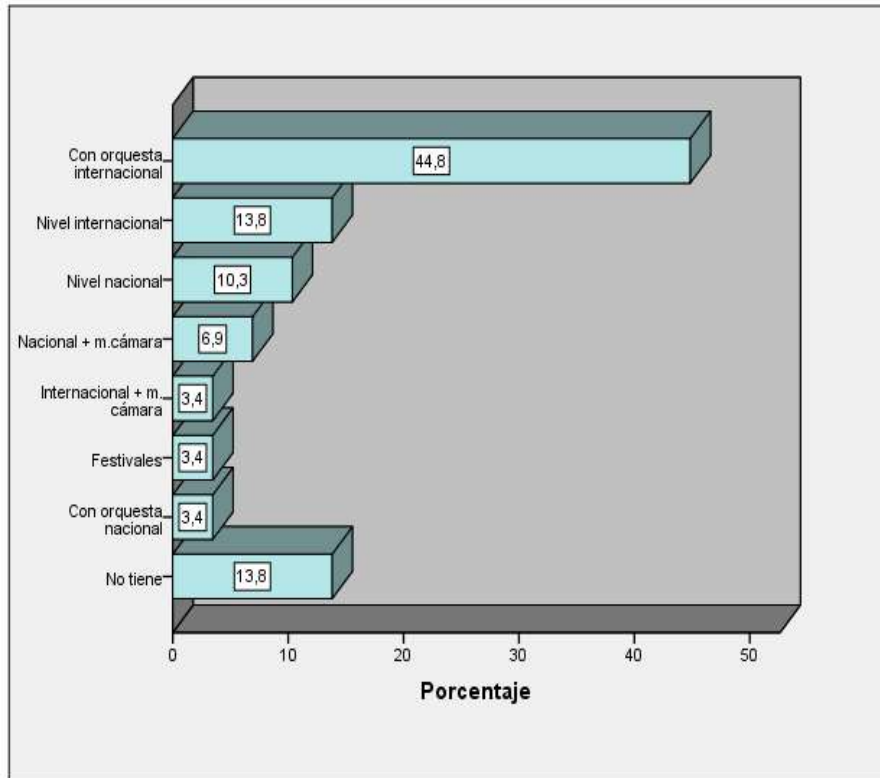
Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.



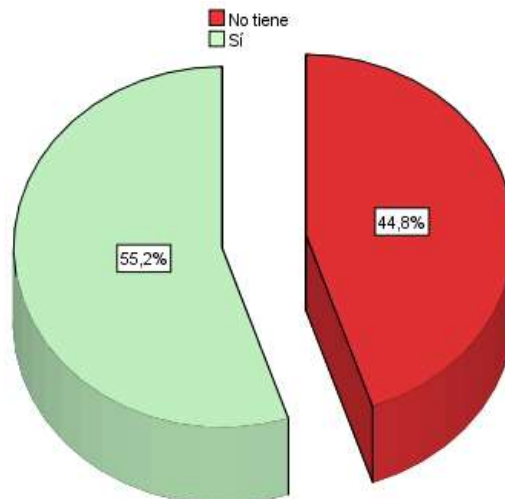
“Figura 5”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=28) por beca
 Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.



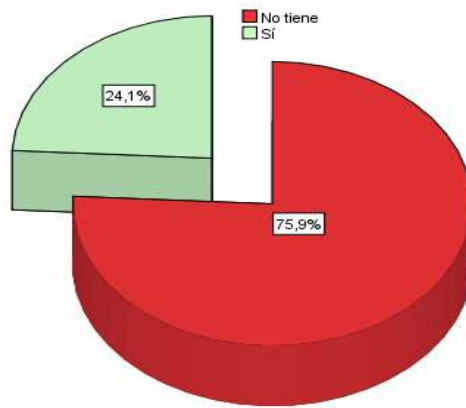
“Figura 6”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=27) por curso de perfeccionamiento
 Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20



“Figura 7”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=29) por actividad concertista
 Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.



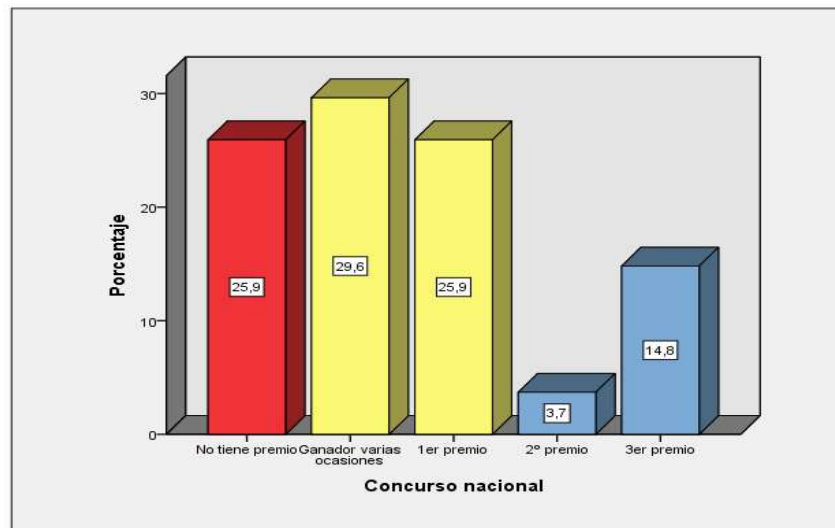
“Figura 8”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=29) por grabaciones
 Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.



“Figura 9”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=29) por docencia

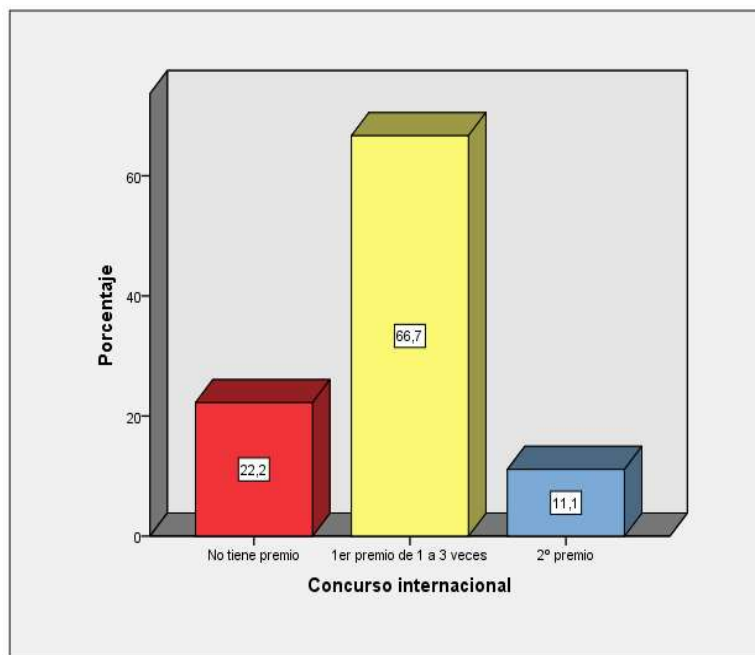
Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

En lo referente a los concursos y los premios, a nivel nacional, un 29,6% (8 de 27 concursantes) son varias veces ganadores de algún otro concurso de esta índole, más el 25,9% (7) que han ganado un primer premio. Algunos han obtenido 2º y 3º premios y un 25,9% (7), no tienen ningún premio (fig. 10). En el caso de concursos internacionales, una mayoría significativa con $p < ,001$ del 66,75 (18 de 27) han sido premiados con un primer premio entre 1 y 3 veces. Por el contrario, un 22,2% (6) no han tenido premios internacionales (fig. 11).



“Figura 10”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=27) por premios en concursos nacionales

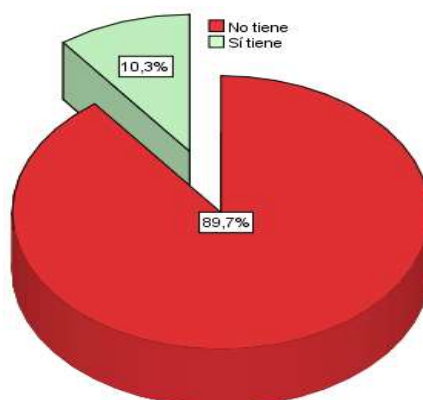
Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.



“Figura 11”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=27) por premios en concursos internacionales

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

En cuanto a concursos de música de cámara, una gran mayoría significativa con $p < ,001$ no tienen premio, el 89,7% (26 de 29 concursantes), por lo que solo 3 de los participantes de esta 1ª época habían ganado un premio de este tipo (fig. 12). Estos últimos resultados se resumen en la tabla 5.



“Figura 12”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=29) por premios en música de cámara

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

Tabla 5. Perfil de concursos/premios de la muestra de concursantes (N=29). Época 1996-99.

VARIABLE	Descriptivos más relevantes
PREMIOS EN CONCUROS NACIONALES	Ganador varias veces: 29,6% (8) 1 premio: 25,9% (7) No tiene: 25,9% (7)
PREMIOS EN CONCUROS INTERNACIONALES	Ganador 1 ^{er} premio (1-3 veces): 66,7% (18) No tiene: 22,2% (6)
PREMIO MUSICA DE CÁMARA	No tiene: 89,7% (26)

“Tabla 5”, Resumen del perfil de concursos/premios de la muestra de concursantes (N=29). Época 1996-99.

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

3.1.2. Época 1996-99. Comparativa de perfil entre premiados / no premiados

De los 29 concursantes de esta 1ª época, 22, el 75,9%, no obtienen ningún tipo de premio. De los 7 premiados, hay 3 primeros premios, 1 segundo y 2 terceros. Así mismo se obtienen 3 Rosa Sabater y 2 de Música Contemporánea de los cuales casi todos ellos recayeron en concursantes que tienen alguno de los tres primeros premios. Falta por tanto información de varios de los premiados en esta época, en especial de los 2º y 3º premios.

Que se sepa, ninguno de estos es español debido a la falta de totalidad de los datos. De los conocidos, 5 de los premiados son extranjeros: 2 italianos, 1 mexicano, 1 nicaragüense y 1 coreano del sur. Lo anterior permite afirmar que hay relación significativa con $p < ,05$ según la cual es más probable recibir premio cuando no se es español.

A continuación, procedemos a comparar a todos los premiados con los no premiados en todas las variables de los perfiles anteriores. Los resultados se resumen en la tabla 6.

No existen diferencias significativas con $p > ,05$ ni en sexo ni en edad, así como tampoco en grabaciones, en premios, en concursos internacionales y en los de música de cámara.

Sí existe diferencia significativa con $p < ,05$ en beca. Sorprendentemente el 100% de los ganadores no tienen beca, mientras que están becados de una forma u otra el 43,9% de los no premiados.

Aunque no hay diferencias que alcancen significación estadística dado que la $p > ,05$, sí que es cierto que las diferencias de porcentajes observados sugieren que podría haberlas en algunas variables, atribuyendo esta falta de significación al reducido tamaño de la muestra de esta época. Concretamente, nos referimos a cursos de perfeccionamiento, actividad concertista, docencia y premios en concursos nacionales.

En cuanto a cursos de perfeccionamiento, un 50% de los premiados tienen cursos de perfeccionamiento tanto a nivel nacional como internacional frente al 85,7% de los no premiados. A su vez, un 33,3% de los premiados tienen cursos de perfeccionamiento solo a nivel nacional siendo en el caso de los no premiados un 4,8%.

Un 71,4% de los premiados tienen actividad concertista con orquesta internacional frente al 36,4% de los no premiados.

Premiados docentes son un 14,3%, siendo casi el doble, un 27,3% en el caso de los no premiados.

Por último, 1º premios en concursos nacionales en varias ocasiones tienen el 50% de los premiados en este concurso, frente al 23,8% de los no premiados.

Tabla 6. Test de diferencias entre porcentajes. Comparativa entre premiados/no-premiados. 1ª época 1996-99.

Variable	/	Premiado	N	Categorías	Test de contraste		
					Valor	gl	p
SEXO		Premiado	6	Hombres: 50,0% (3) Mujeres: 50,0% (3)	Chi ² = 0,28	1	,597 NS
		No prem.	16	Hombres: 62,5% (10) Mujeres: 37,5% (6)			
EDAD		Premiado	5	Media: 29,80 ± 3,11	T= 0,85	17	,409 NS
PARTICIPACIÓN		No prem.	14	Media: 27,79 ± 4,93			
BECA		Premiado	7	Internacional: 0% (-) Nac./Internac.: 0% (-) No: 100% (7)	Chi ² = 6,48	2	,039 * NS
		No prem.	21	Internacional: 28,6% (6) Nac./Internac.: 14,3% (3) No: 57,1% (12)			
CURSO PERFECCIONAM.		Premiado	6	Nacional: 33,3% (2) Internacional: 16,7% (1) Nacional e Internac.: 50,0% (3)	Chi ² = 3,74	2	,154 NS
		No prem.	21	Nacional: 4,8% (1) Internacional: 9,5% (2) Nacional e Internac.: 85,7% (18)			

ACTIVIDAD CONCERTISTA	Premiado	7	Con orquesta internac.: 71,4% (5) Nacional+M.Cámara: 14,3% (1)	Chi ² = 7,46	7	,383 NS
	No prem.	22	Con orquesta internac.: 36,4% (8) Internacional: 18,2% (4) Nacional: 13,6% (3) Varios más con 1 caso			
GRABACIONES	Premiado	7	Si tiene: 57,1% (4) No: 42,9% (3)	Chi ² = 0,01	1	,999 NS
	No prem.	22	Si tiene: 54,5% (12) No: 45,5% (10)			
DOCENCIA	Premiado	7	Si tiene: 14,3% (1) No: 85,7% (6)	Chi ² = 0,49	1	,484 NS
	No prem.	22	Si tiene: 27,3% (6) No: 72,7% (16)			
CONCURSO NACIONAL	Premiado	6	Ganador varios 1º: 50,0% (3) 3º premio: 16,7% (1) No: 33,3% (2)	Chi ² = 5,14	4	,273 NS
	No prem.	21	Ganador varios 1º: 23,8% (5) 1º premio: 33,3% (7) 2º/3er premio: 19,1 (4) No: 23,8% (5)			
CONCURSO INTERNAC.	Premiado	6	1º premio: 71,4% (5) 2º premio: 14,3% (1) No: 14,3% (1)	Chi ² = 0,41	2	,816 NS
	No prem.	21	1º premio: 65,0% (13) 2º premio: 10,0% (2) No: 25,0% (5)			
CONC. MUSICA CÁMARA	Premiado	7	Si tiene: 0% (-) No: 100% (7)	Chi ² = 0,10	1	,749 NS
	No prem.	22	Si tiene: 13,6% (3) No: 86,4% (19)			

NS = no significativo (p>,050) * Significativo al 5% ** Altamente Significativo al 1%

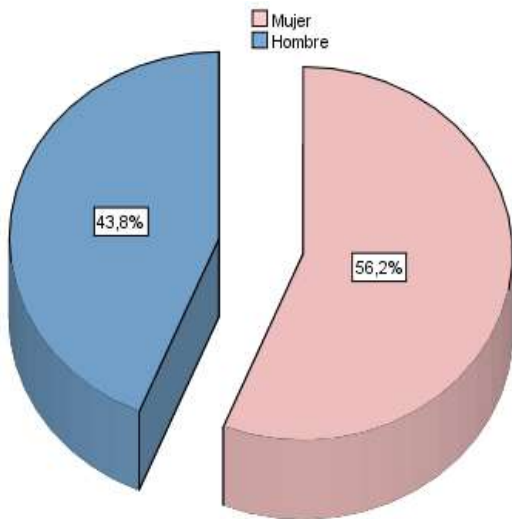
“Tabla 6”, Test de diferencias entre porcentajes. Comparativa entre Premiados/No-Premiados. 1ª época 1996-99.

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

3.1.3. Ediciones 2010-12. Perfil de los concursantes

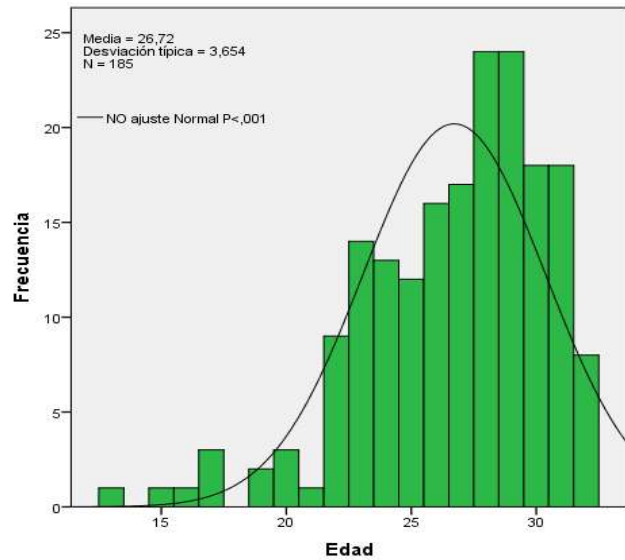
Esta segunda submuestra formada por 185 participantes, cuenta con más mujeres (104, el 43,8%) que hombres (81) aunque no llega a ser una diferencia significativa con $p > ,05$ (fig. 13). La edad de este grupo (fig. 14) se mueve en el rango de 13-32 años, con una media de 26,72 años \pm d.t. 3,65 (IC al 95% para la media: 26,19-27,25). Según el test de bondad de ajuste de Kolmogorov-Sminov, la edad difiere significativamente del modelo de la campana normal de Gauss con $p < 001$, debido a una clara asimetría hacia los valores más altos. De hecho, la mayor concentración de participantes (101, el 54,6%) se concentran entre los 27 y los 31 años. Por género, claramente no hay diferencia que

pueda ser considerada como significativa con $p > ,05$ (tabla 7) debido a que las medias son muy semejantes: 26,74 para los hombres y 26,70 para las mujeres.



“Figura 13”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por género

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

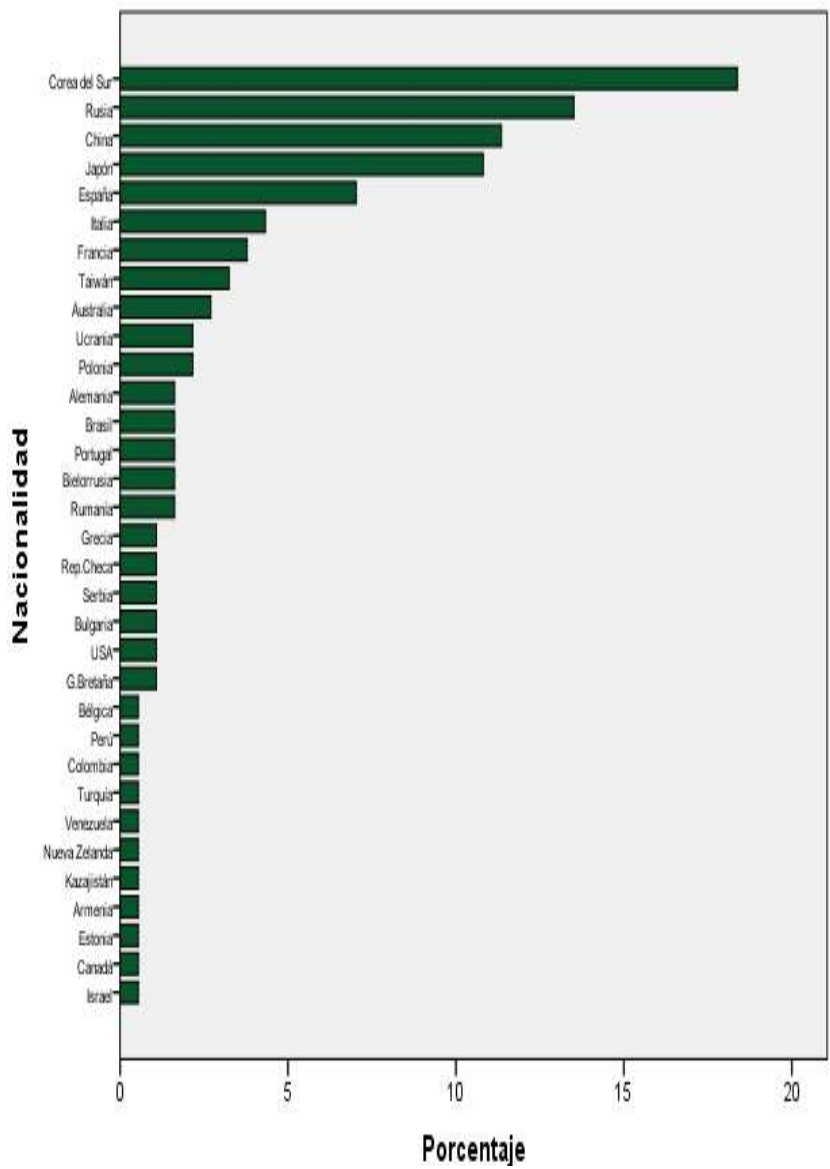


“Figura 14”, Histograma de edad de los concursantes de la 2ª época (N=185)

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

En cuanto a la nacionalidad, chinos (21) japoneses (20) y sobre todo coreanos (34) y rusos (25), son las más representadas dentro de la gran diversidad de países desde los que han llegado participantes. España, que tiene 13 representantes, un 7% del total, ocupa el 5º lugar en el ranking de todos los países. En la fig. 15 aparecen todas las nacionalidades una a una.

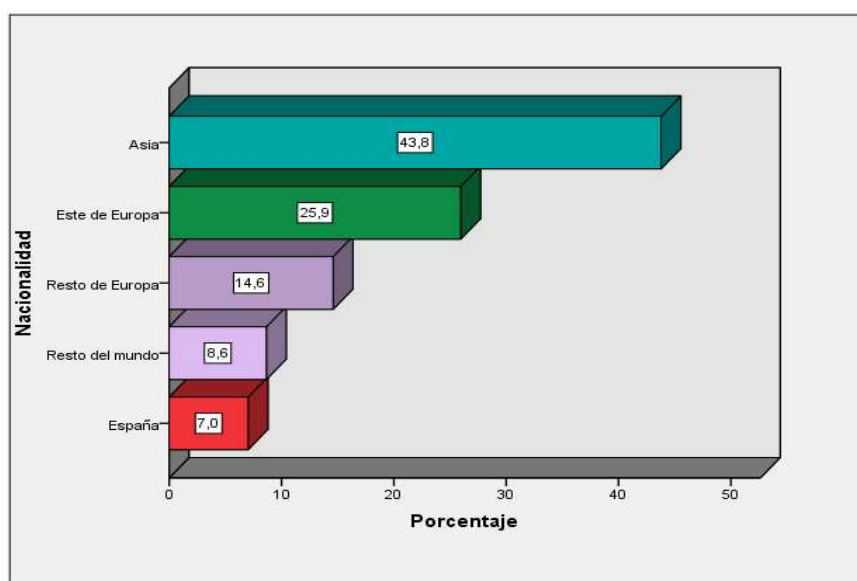
Posteriormente se ha seguido el mismo criterio de agrupación por zona geográfica que en la parte anterior del estudio. De esta manera, Asia es la más representada con un 43,8%, 81 participantes, seguida del 25,9% del este de Europa y del 14,6% del resto de Europa. España y los otros países del mundo son las zonas con menos concursantes (fig. 16).



Nº Participantes	Países
34	Corea del Sur
25	Rusia
21	China
20	Japón
13	España
8	Italia
7	Francia
6	Taiwán
5	Australia
4	Polonia
4	Ucrania
3	Alemania
3	Bielorrusia
3	Brasil
3	Portugal
3	Rumanía
2	Bulgaria
2	Grecia
2	G.Bretaña
2	Serbia
2	USA
1	Rep. Checa
1	Israel
1	Canadá
1	Estonia
1	Armenia
1	Kazajistán
1	N.Zelanda
1	Venezuela
1	Turquía
1	Colombia
1	Perú
1	Bélgica

“Figura 15”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por nacionalidad.

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.



“Figura 16”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por nacionalidad reagrupada

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

La tabla 7 resume las características socio-demográficas de esta segunda época:

Tabla 7. Perfil socio-demográfico de la muestra de concursantes. Época 2010-12. N=185

VARIABLE	Descriptivos	Test de contraste		
		Valor	gl	p
GÉNERO	Mujeres: 56,2% (104) Hombres: 43,8% (81)	Chi ² = 2,86	1	,091 ^{NS}
EDAD	Media: 26,72 ±3,65 años Rango: 13 – 32 años Hombres (n=81) Media: 26,74 ± 3,40 Rango: 17 – 32 Mujeres (n=104) Media: 26,70 ± 3,86 Rango: 13 – 32	T=-0,07	183	,943 ^{NS}
NACIONALIDAD	Asia: 43,8% (81) Este Europa: 25,9% (48) Resto Europa: 14,6% (27) Resto del mundo: 8,6% (16) España: 7,0% (13)	Chi ² = 85,78	4	,000**
NS = no significativo (p>,050) * Significativo al 5% ** Altamente Significativo al 1%				

“Tabla 7”, Resumen del perfil socio-demográfico de la muestra de concursantes. Época 2010-12. N=185.

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

Al igual que en las ediciones 1996-99, seguimos el estudio con el análisis del resto de las variables del perfil.

No tienen becas nada menos que el 97,8% (181 participantes) de los participantes en esta 2ª época (fig. 17).

Una mayoría significativa con $p < ,001$ tiene cursos de perfeccionamiento tanto nacionales como internacionales (el 49,2%, 91 participantes) mientras que un 36,2% (67) lo tienen solo a nivel internacional. Apenas 2 casos no tienen cursos de perfeccionamiento de ningún tipo (fig. 18).

No ha realizado actividad concertista un 46,5% (86) de los participantes siendo mayoría significativa con $p < ,001$, y entre los que sí la han realizado destaca el 25% (46), que la tiene a nivel internacional. El resto de posibilidades tienen una presencia menor (fig. 19).

Grabaciones solo tiene un 9,7% (18) de los participantes de esta 2ª época siendo por tanto mayoría significativa con $p < ,001$ los que no tienen grabaciones (fig. 20).

Una inmensa mayoría significativa con $p < ,01$ no ejerce la docencia: 98,4% (182), es decir, que solamente 3 participantes sí la ejercen (fig. 21).

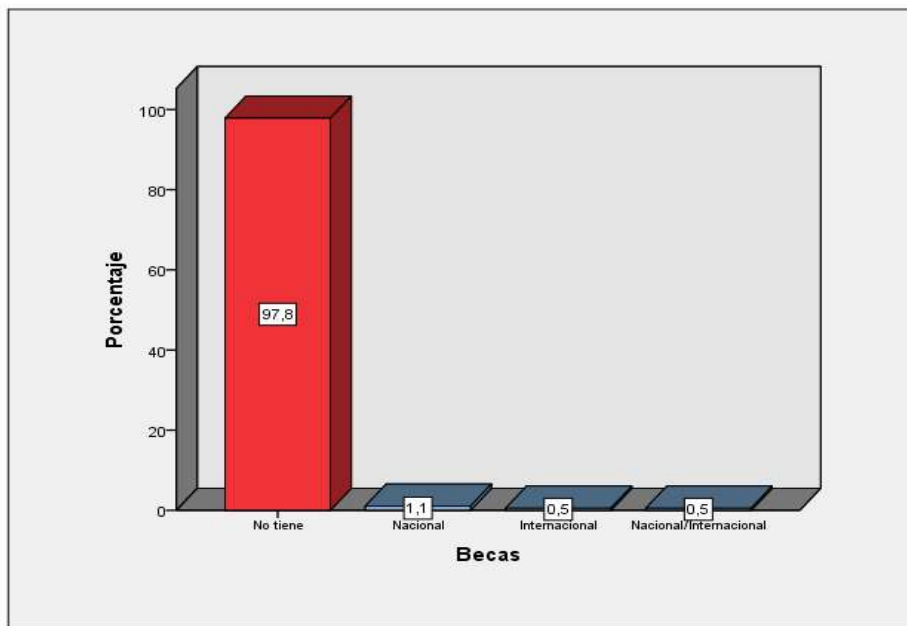
Estos resultados se resumen en la tabla 8.

Tabla 8. Perfil profesional de la muestra de concursantes (N=185). Época 2010-12.

VARIABLE	Descriptivos más relevantes
BECA	No tiene: 97,8% (181)
CURSOS PERFECCIONAMIENTO	Nacional e internacional: 49,2% (91) Internacional: 36,2% (67)
ACTIVIDAD CONCERTISTA	No tiene: 46,7% (86) Nivel Internacional: 25,0% (46)
GRABACIONES	No tiene: 90,3% (167)
DOCENCIA	No ejerce: 98,4% (182)

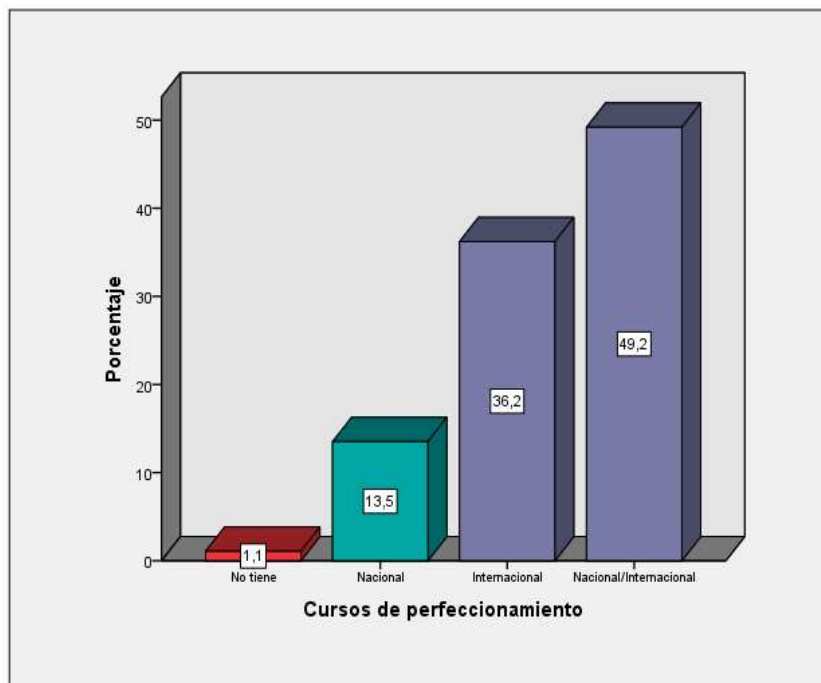
“Tabla 8”, Resumen del Perfil profesional de la muestra de concursantes (N=185). Época 2010-12.

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.



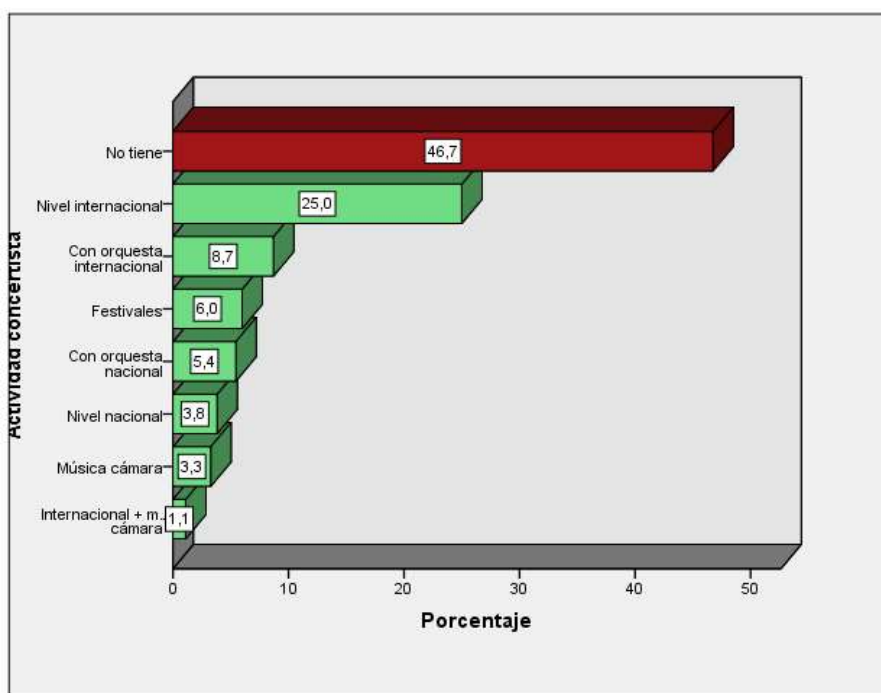
“Figura 17”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por beca

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.



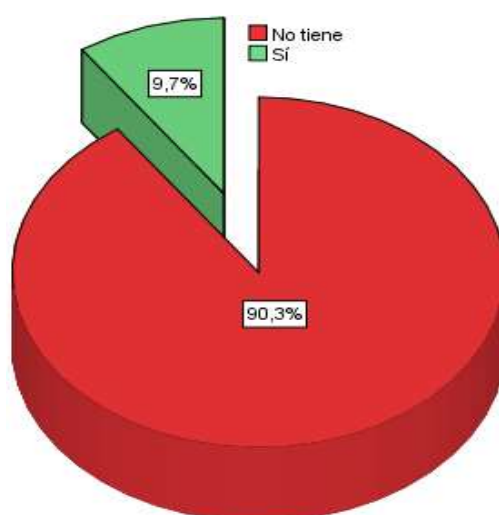
“Figura 18”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por curso de perfeccionamiento

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.



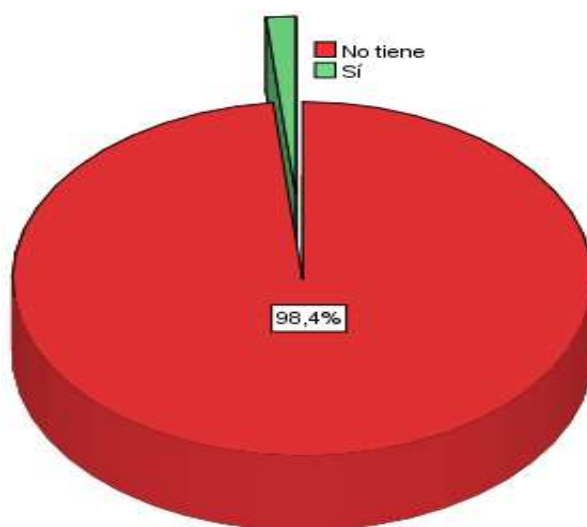
“Figura 19”, Distribución de concursantes de la 1ª época (N=29) por actividad concertista

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.



“Figura 20”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por grabaciones

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.



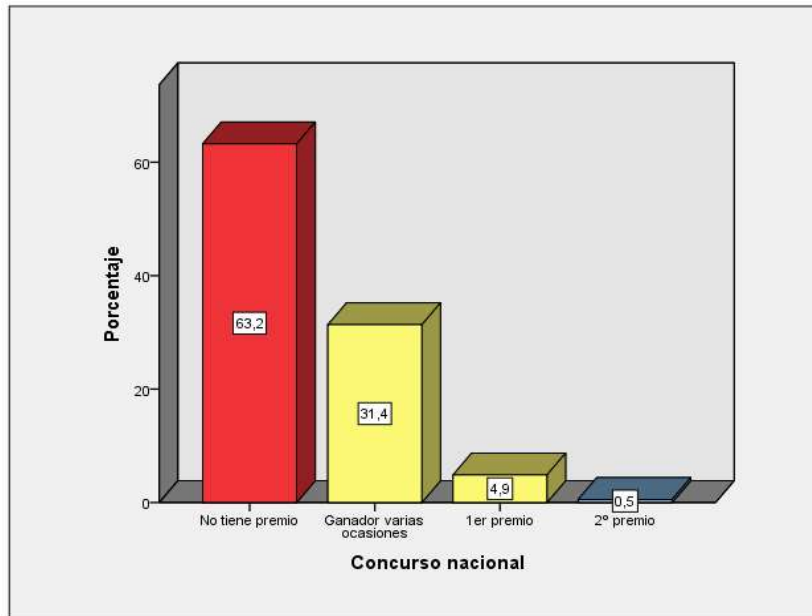
“Figura 21”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por docencia

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

Finalizamos esta parte del estudio con el análisis de los concursos y los premios.

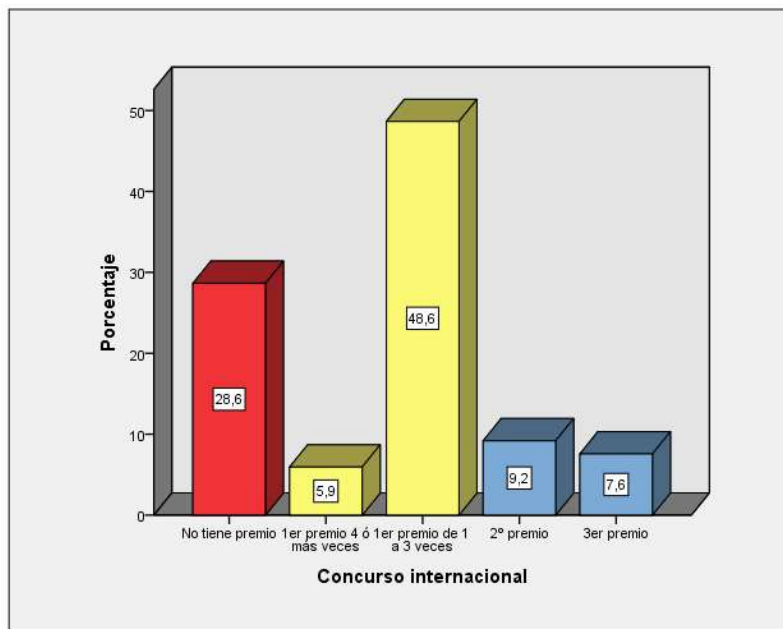
El 31,4% de los participantes de esta 2ª época son ganadores en varias ocasiones de premios en concursos nacionales, al que se puede añadir otro 5% (9 participantes) que han ganado un primer premio. No obstante, la mayoría significativa con $p < ,001$ no tienen premios en este tipo de concursos (un 63,2%; 117). (fig. 22).

En el caso de los concursos internacionales, a pesar de que un 28,6% (53) no tienen premios, hay un 6% (11) que han ganado primeros premios en 4 o más ocasiones, a los que se añade un 48,6% (90) que han ganado primeros premios entre 1-3 veces, siendo mayoría significativa con $p < ,001$ (fig. 23).



“Figura 22”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por premios en concursos nacionales

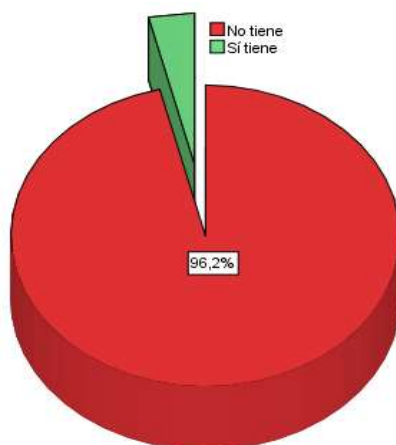
Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.



“Figura 23”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por premios en concursos internacionales

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

En cuanto a concursos de música de cámara, una inmensa mayoría significativa con $p < ,001$ no obtienen premio de este tipo (el 96,2%; 178 concursantes), por lo que solo 7 de los participantes de esta 2ª época han ganado un premio de este tipo (fig. 24).



“Figura 24”, Distribución de concursantes de la 2ª época (N=185) por premios en música de cámara

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

Estos últimos resultados se resumen en la tabla 9.

Tabla 9. Perfil de concursos/premios de la muestra de concursantes (N=185). Época 2010-12.

VARIABLE	Descriptivos más relevantes
PREMIOS EN CONCUROS NACIONALES	Ganador varias veces: 31,4% (58) No tiene: 63,2% (117)
PREMIOS EN CONCUROS INTERNACIONALES	Ganador 1 ^{er} premio (1-3 veces): 48,6% (90) No tiene: 28,6% (53)
PREMIO MUSICA DE CÁMARA	No tiene: 96,2% (178)

“Tabla 9”, Resumen del Perfil de concursos/premios de la muestra de concursantes (N=185). Época 2010-12.

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20

3.1.4. Ediciones 2010-12. Comparativa de perfil entre premiados / no premiados

De los 185 participantes de esta época, solamente 11, el 5,9%, consiguen algún premio: 3 primeros, 3 segundos y 3 terceros como es lógico, más 3 Rosa Sabater (de los que uno fue también 1^{er} premio) y 3 de música contemporánea. Por lo tanto, el restante 94,1% de los concursantes no se ha llevado ningún premio.

Solamente han recibido premio 2 españoles. Se ha premiado a otros 2 del este de Europa, a 3 del resto de Europa, siendo los máximos ganadores los asiáticos con 4 concursantes premiados.

Como en las ediciones anteriores, pasamos a comparar el perfil de los premiados con el de los no premiados en todas las variables anteriores. Los resultados se resumen en la tabla 10.

No se han encontrado diferencias que puedan considerarse estadísticamente significativas en ninguna de las variables ($p > ,05$ en todas ellas).

A pesar de ello, es cierto que parece haber entre los premiados una mayor tendencia a realizar cursos de perfeccionamiento nacionales e internacionales (el 50% frente al 36,4%), a no tener actividades concertistas (un 72,7% frente a un 45,1%) y a haber tenido premios en concursos internacionales (un 81,8% contra un 52,9%).

Tabla 10. Test de diferencias entre porcentajes. Comparativa entre premiados/no-premiados. 2010-12.

Variable /	Premiado	N	Categorías	Test de contraste		
				Valor	gl	p
SEXO	Premiado	11	Hombres: 36,4% (4) Mujeres: 63,6% (7)	Chi ² = 0,26	1	,609 NS
	No prem.	174	Hombres: 44,3% (77) Mujeres: 55,7% (97)			
EDAD	Premiado	11	Media: 25,27 ± 4,10	T= -1,36	183	,177 NS
PARTICIPACIÓN	No prem.	174	Media: 26,81 ± 3,62			
BECA	Premiado	11	No: 90,9% (10)	Chi ² = 3,30	3	,348 NS
	No prem.	174	No: 98,3% (171)			
CURSO PERFECCIONAM.	Premiado	11	Nacional: 27,3% (3) Internacional: 27,3% (3) Nacional e Internac.: 36,4% (4)	Chi ² = 4,99	3	,173 NS
	No prem.	174	Nacional: 12,6% (22) Internacional: 36,8% (64) Nacional e Internac.: 50,0% (87)			
ACTIVIDAD	Premiado	11	No tiene: 72,7% (8) Nivel Internacional:	Chi ² =	7	,342

CONCERTISTA			27,3% (3)		7,89		NS
	No prem.	174	No tiene: 45,1% (78) Nivel Internac.: 24,9% (43) Con orquesta internacional: 9,2% (16)				
GRABACIONES	Premiado	11	SI tiene: 9,1% (1)	No: 90,9% (10)	Chi ² =	1	,941
	No prem.	174	SI tiene: 9,8% (17)	No: 90,2% (157)	0,01		NS
DOCENCIA	Premiado	11	SI tiene: 0% (-)	No: 100% (11)	Chi ² =	1	,999
	No prem.	174	SI tiene: 1,7% (3)	No: 98,3% (171)	0,01		NS
CONCURSO NACIONAL	Premiado	11	No tiene: 72,7% (8)	1 ^{er} premio: 18,2% (2)	Chi ² =	3	,143
	No prem.	174	No tiene: 62,6% (109)	Ganador varios 1 ^o : 32,8% (57)	5,42		NS
CONCURSO INTERNAC.	Premiado	11	1 ^{er} premio (1-3 veces): 81,8% (9)	No tiene: 9,1% (1)	Chi ² =	4	,100
	No prem.	174	1 ^{er} premio: 46,6% (81), de 1 a 3 veces + 6,3% (11) más veces 2 ^o premio: 9,8% (17)	No: 29,9% (52)	7,78		NS
CONC. MUSICA CÁMARA	Premiado	11	SI tiene: 0% (-)	No: 100% (11)	Chi ² =	1	,498
	No prem.	174	SI tiene: 4,0% (7)	No: 96,0% (167)	0,46		NS

NS = no significativo (p>,050) * Significativo al 5% ** Altamente Significativo al 1%

“Tabla 10”, Resumen Test de diferencias entre porcentajes. Comparativa entre premiados/no-premiados. 2010-12.

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

3.2. Segunda parte: Estudio comparativo entre épocas

3.2.1. Comparativa del perfil de los concursantes

La tabla 11 resume los contrastes de la comparación entre el perfil general de todos los concursantes de ambas épocas (29 participantes de 1996/99 y 185 participantes de 2010/12).

Se han encontrado diferencias muy claras entre los perfiles de ambas épocas de estudio, siendo la mayoría de ellas significativas con alta fortaleza.

La variable sexo es precisamente la única excepción, ya que la diferencia no ha logrado significación (p> ,05) a pesar de que en la 1^a época hubo más concursantes varones

(59,1%), invirtiéndose la tendencia en la 2ª, llegando a haber más mujeres (56,2%). La falta de significación estadística puede estar relacionada con el reducido tamaño de la muestra de la 1ª época.

En cuanto a la edad de participación, los concursantes actuales son más jóvenes ($26,7 \pm 3,6$ años) que los de la 1ª época ($28,3 \pm 4,5$) habiendo significación con $p < ,05$. La diferencia que se puede estimar entre una época y otra es de 1,6 años dentro de un IC 95%: 0,12 – 3,08.

La nacionalidad también ha variado sustancialmente. Si en la 1ª época los españoles representaban casi el 43%, actualmente solo son el 7%. Paralelamente han aumentado los asiáticos (de un 14,3% a un 43,8%) y los de los países del este de Europa (de 9,5% a 25,9%). El cambio es altamente significativo con $p < ,001$.

Si en años pretéritos, 1ª época de estudio, había un interesante 32,1% de participantes con beca, actualmente esto ha descendido a solo un 2,2% ($p < ,001$).

En cuanto a cursos de perfeccionamiento también hay cambios significativos con $p < ,05$. Mientras que en la 1ª época lo más habitual era un 77,8% de concursantes con cursos nacionales e internacionales, esta tasa baja en el 2º periodo hasta el 49,2%, mientras que se incrementa notablemente los que tienen solo cursos de perfeccionamiento de carácter internacional (de 11,1% a 36,2%).

La actividad concertista también ha sufrido un cambio significativo, importante y altamente significativo con $p < ,001$. En la 1ª época no tenían el 13,8% de los concursantes mientras que en la 2ª asciende a un 46,7% que no la tienen. Entre los que sí tienen, para las ediciones 1996-99 era fundamentalmente con orquesta internacional (44,8%) frente a ser de nivel internacional en las ediciones 2010-12 (25%) habiendo descendido la anterior con orquesta (8,7%).

En el aspecto de las grabaciones también hay un notable cambio, altamente significativo con $p < ,001$. Mientras que en el primer periodo o época de estudio, más de la mitad (55,2%) sí tenían grabaciones, en la 2ª, la inmensa mayoría no (90,3%).

En el ámbito docente también ha descendido significativamente el número de concursantes que sí ejercen la docencia, con $p < ,001$, pasando de un 24,1% a un 1,6% respectivamente.

Con respecto a los premios en concursos nacionales, si en las ediciones 1996-99 no tenían un 25,9% de los participantes, en las ediciones 2010-12 no tienen un 63,1%. La tasa de ganadores de varios 1º premios se mantiene y desciende la de ganadores de un

único primer premio (de 25,9% a 4,9%). Los cambios son muy significativos con $p < ,001$.

En premios de tipo internacional no se ha llegado a probar cierto grado de significación ($p > ,05$) aunque podría decirse que se está en el mismo umbral ($,05 < p < ,10$). Si bien los cambios no son muy importantes, disminuye el % de concursantes que obtienen premios de 1-3 veces a la vez que aparecen ganadores de premios en 4 o más ocasiones. Además, se añaden ganadores de 2º premios que antes no había. De hecho, el % de premiados es muy similar (22,2% vs 28,6%). Finalmente, en los concursos de música de cámara no hay diferencia significativa con $p > ,05$.

Tabla 11. Test de diferencias entre porcentajes. Comparativa entre épocas.

Variable	/	Época	N	Categorías	Test de contraste		
					Valor	gl	p
SEXO		1996-99	22	Hombres: 59,1% (13) Mujeres: 40,9% (9)	Chi ² = 1,86	1	,173 NS
		2010-12	185	Hombres: 43,8% (81) Mujeres: 56,2% (104)			
EDAD PARTICIPACIÓN		1996-99	19	Media: 28,32 ± 4,53	T= 1,77	202	,039 *
		2010-12	185	Media: 26,72 ± 3,65			
NACIONALIDAD		1996-99	29	España: 42,9% (9) Asia: 14,3% (3) Este Europa: 9,5% (2) Resto Europa: 19,0% (4) Resto del mundo: 14,3% (3)	Chi ² = 22,82	4	,000**
		2010-12	185	España: 7,0% (13) Asia: 43,8% (81) Este Europa: 25,9% (48) Resto Europa: 14,6% (27) Resto del mundo: 8,6% (16)			
BECA		1996-99	29	No: 67,9% (19) Internacional: 21,4% (6)	Chi ² = 29,95	3	,000**
		2010-12	185	No: 97,8% (181)			
CURSO PERFECCIONAM.		1996-99	29	Nacional: 11,1% (3) Internacional: 11,1% (3), Nacional e Internac.: 77,8% (21)	Chi ² = 9,75	3	,021 *

	2010-12	185	Nacional: 13,5% (25) Internacional: 36,2% (67), Nacional e Internac.: 49,2% (91)			
ACTIVIDAD CONCERTISTA	1996-99	29	No tiene: 13,8% (4) Orquesta Internacional: 44,8% (13)	Chi ² = 39,39	8	,000**
	2010-12	185	No tiene: 46,7% (88) Nivel Internac.: 25,0% (46) Con orquesta internacional: 8,7% (16)			
GRABACIONES	1996-99	29	Si tiene: 55,2% (16) No: 44,8% (13)	Chi ² = 35,41	1	,000**
	2010-12	185	Si tiene: 9,7% (18) No: 90,3% (167)			
DOCENCIA	1996-99	29	Si tiene: 24,1% (7) No: 75,9% (22)	Chi ² = 23,70	1	,000**
	2010-12	185	Si tiene: 1,6% (3) No: 98,4% (182)			
CONCURSO NACIONAL	1996-99	29	No tiene: 25,9% (7) Ganador varios: 29,6% (8) 1 ^{er} premio: 25,9% (7)	Chi ² = 34,39	4	,000*
	2010-12	185	No tiene: 63,1% (117) Ganador varios 1 ^o : 31,4% (58) 1 ^{er} premio: 4,9% (9)			
CONCURSO INTERNAC.	1996-99	29	1 ^{er} premio (1-3 veces): 66,7% (18) No tiene: 22,2% (6)	Chi ² = 8,66	4	,070 NS
	2010-12	185	1 ^{er} premio: 48,6% (90) de 1 a 3 veces + 5,9% (11) más veces 2 ^o premio: 9,2% (17) No: 28,6% (53)			
CONC. MUSICA CÁMARA	1996-99	29	Si tiene: 10,3% (3) No: 89,7% (26)	Chi ² = 1,17	1	,279 NS
	2010-12	185	Si tiene: 3,8% (7) No: 96,2% (178)			

NS = no significativo (p>,050) * Significativo al 5% ** Altamente Significativo al 1%

“Tabla 11”, Resumen Test de diferencias entre porcentajes. Comparativa entre épocas.

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

3.2.2. Comparativa del perfil de los premiados

Para finalizar este trabajo de investigación, se ha procedido a comparar solamente a los premiados de una y otra época. Dado el reducido número de casos, no es estadísticamente fiable proceder al cálculo de una p-significación, por lo que nos hemos limitado a hacer una tabla comparativa.

En ella (tabla 12), se ven claramente los cambios, que podrían haber alcanzado significación estadística de tener más sujetos premiados.

En concreto se observa como en la 2ª época de estudio hay más ganadores que son mujeres y con menos edad media. Así mismo, se aprecia la entrada de extranjeros, sobre todo de los asiáticos. También hay un claro descenso de ganadores tanto en los que tienen actividad concertista como en los que tienen grabaciones. Por el contrario, ha aumentado el ganador de este concurso que ya tiene algún otro premio de carácter nacional.

Tabla 12. Descriptiva comparativa. Perfil de los premiados según época

Variable	Premiados en el periodo 1996-99	Premiados en el periodo 2010-12
SEXO	N= 6 50% hombres 50% mujeres	N= 11 36,4% hombres 63,6% mujeres
EDAD	N=5 Media: 29,80 ±3,11	N= 11 Media: 25,27 ±4,10
PARTICIPACION		
NACIONALIDAD	N= 5 40% resto Europa 40% resto mundo	N= 11 36,4% Asia 27,3% resto Europa 18,2% España y este de Europa
BECA	N= 7 100% No	N= 11 90,9% No
CURSO	N= 6 50% Nac./Internac. 33,3%	N=11 36,4 Nac./Internac.
PERFECCIONAMIENTO	Nacional	27,3% Nacional
ACTIVIDAD	N= 7 71,4% Orq. Internacional	N= 11 72,7% no tiene
CONCERTISTA		
GRABACIONES	N= 7 57,1% Sí tiene	N= 11 9,1 Sí tiene
DOCENCIA	N= 7 85,7% no ejerce	N= 11 100% no ejerce
CONCURSO NACIONAL	N= 6 33,3% no tiene 50% ganador varios	N= 11 72,7% no tiene 18,2% tiene un 1 ^{er} premio
CONCURSO INTERNACIONAL	N= 7 71,4% ganador varias veces	N= 11 81,8% ganador varias veces
CONC. MÚSICA CÁMARA	N= 7 100% no tiene	N= 11 100% no tiene

“Tabla 12”, Resumen comparativo entre perfil de los premiados según época.

Fuente: Elaborado por el autor mediante IBM SPSS Statistics 20.

Capítulo 4: Discusión y conclusiones

Concluido el análisis de datos, y basándonos en ellos, podemos empezar a sacar y elaborar nuestras propias conclusiones e incluso crear una línea de debate sobre aspectos interesantes del “Premio Jaén”. Antes de ello, es conveniente aclarar y comprobar si se cumplen o no las expectativas, los objetivos y las hipótesis de los que parte esta investigación.

El principal objetivo de este estudio es analizar qué factores están asociados al éxito de los ganadores del concurso de dicha modalidad, con el fin de obtener una perspectiva poliédrica, localizada y actualizada que asocie aspectos como la formación académica, el sexo y la edad a las posibilidades de resultar premiados en un evento de estas características en el contexto dado, obteniendo información sobre las diferencias y los matices que hacen que unos lleguen al premio y otros no, asociando factores como la formación académica, premios ganados en otros concursos, becas y actividad concertista entre otros. En relación a todo ello y según los datos obtenidos, podemos comprobar que para muchas de las variables no existe una diferencia significativa considerable, aunque si debemos tener en cuenta alguna excepción, además de ligeros matices de proporción en las distintas variables y factores que pueden influir en el camino del concursante hacia la obtención del premio.

Por su parte, de los objetivos secundarios que discurren del principal, decir que:

Del 1º: Analizar la variable nacionalidad y ver diferencias significativas a lo largo de la historia del concurso. Centrados en la primera época, se ha podido comprobar que en las ediciones 1996-99 la nacionalidad imperante es la española con un 42,9% del total. No se dan diferencias significativas para esta variable, disminuyendo esta tendencia de predominio español en relación a ediciones posteriores en favor de la asiática, como veremos a continuación.

En cuanto a la segunda época de estudio, comparando estas tres mismas ediciones entre sí, 2010, 2011 y 2012, puede observarse que ha predominado el perfil asiático y mayoritariamente la nacionalidad coreana. Existe un alto grado de diferencia significativa con $p < ,000$ (el 43,8% de los participantes son asiáticos) para esta variable, siendo la nacionalidad asiática la predominante en todas las ediciones.

Del 2º: Estudiar y comparar entre sí distintas ediciones del concurso. Comentar simplemente que se observan diferencias altamente significativas con respecto a la variable nacionalidad, que sufre un drástico giro además de darse en otras variables como becas, grabaciones o actividad concertista entre otros que ampliaremos posteriormente.

Del 3º: Realizar un seguimiento de las distintas ediciones del concurso. Es un objetivo más a largo plazo y pensado como una continuación de esta primera toma de contacto, profundizando en un estudio mucho más amplio y que abarque todas las ediciones del concurso.

Volviendo a la hipótesis general de la que parte esta investigación: No existe una diferencia considerable entre el perfil de concursante premiado/no premiado, podemos comprobar que, para las ediciones 1996-99 no se cumple, por lo que tenemos que rechazarla. Aunque el reducido tamaño de la muestra de esta época podría influir en la falta de significación, existe una relación o diferencia significativa para la variable nacionalidad con $p < ,05$ según la cual es más probable recibir premio cuando no se es español y también para la variable beca, siendo significativa para $p < ,05$. Sorprendentemente, el 100% de los ganadores no tienen beca, mientras que están becados de una u otra forma el 43,9% de los no premiados.

En cuanto a las ediciones 2010-12 observamos que efectivamente si se cumple, no la rechazamos. No hay una diferencia significativa en cuanto al perfil del premiado con respecto al no premiado. Sin embargo, sí hay que tener en cuenta que existen pequeños matices, leves cambios, de unos a otros, como son el incremento de cursos de perfeccionamiento y los 1º premios en otros concursos internacionales para los premiados.

En lo referente a las hipótesis con las que se ha trabajado durante la investigación, de la 1ª: El hecho de haber ganado otros 1º premios es significativo para obtener el “Premio Jaén”, decir que en las ediciones 1996-99 observamos que si se cumple, es válida y por lo tanto no la rechazamos. Un 25,9% (7 participantes de 29) ha ganado un primer premio a nivel nacional, y a nivel internacional se da una mayoría significativa, $p < ,001$, es decir, el 66,75% que ha sido premiada con un primer premio entre 1 y 3 veces de esta índole.

Vemos como en las ediciones 2010-12 no se cumple. Es cierto que hay una ligera tendencia hacia tener otros primeros premios, pero no llega a ser significativa como para tomarlo como un hecho contundente o imprescindible a la hora de optar al premio.

En cuanto a la 2ª hipótesis de trabajo: La mayoría de los ganadores del “Premio Jaén” proceden de países asiáticos, podemos observar como no se cumple en las ediciones de 1996-99; cada una de las cuatro ediciones seleccionadas del concurso las ha ganado un participante de distinta nacionalidad a parte del año 1997, en el que el primer premio fue declarado desierto.

Esta segunda hipótesis de trabajo tampoco se cumple en las ediciones 2010-12 puesto que los resultados del análisis de datos no nos lo indican. En estas tres ediciones ha obtenido el premio un solo asiático, el 33,33%, frente a una rusa y un serbio.

Una vez aclarados los datos obtenidos y su significado en relación a las preguntas que nos planteábamos al inicio de la investigación, podemos pasar a elaborar nuestras propias conclusiones, y a detallar, describir y debatir sobre ellas a partir de los resultados obtenidos. Partiendo del modelo mixto de metodología que se ha empleado en este caso, comenzaremos por la parte cuantitativa, centrándonos en las ediciones 1996-99 y 2010-12 por separado, concluyendo con la comparativa realizada entre ambas épocas de estudio y finalizaremos con la parte cualitativa, valorando las respuestas obtenidas de la entrevista realizada a los ganadores seleccionados. Sin embargo, como preámbulo a esta inmersión, vamos a comenzar extrayendo conclusiones y analizando el ámbito político-social y cultural en el que se envuelve el concurso.

La década de los cincuenta fue una década en España de salto cualitativo. Por un lado, se acaban de superar los años de la posguerra, que marcaron un antes y un después en la sociedad, y por otro, el régimen de gobierno estaba prácticamente asentado y consolidado. Musicalmente hablando ocurre algo similar. Estos años son años de gran actividad musical. Se organizan conciertos, se logran acuerdos y programas de conciertos con orquestas de otros países y músicos internacionales, se intenta difundir la música nacional hacia el extranjero, entran en la vida musical española las primeras aportaciones de la Generación del 51, el ámbito musical amplía su horizonte, poco, pero lo amplía hacia las nuevas tendencias, se investiga y se profundiza en el panorama de la música electrónica, etc. Ante todo ello podemos concluir que:

- . Aunque el concurso nace bajo un régimen totalitario y opresivo, los años más complejos a nivel de enfrentamiento ya han pasado.
- . El certamen nace en un entorno musical vivo y creciente.
- . Coincide con la intención del Estado de impulsar la ciudad y provincia de Jaén.
- . El gran auge musical, debido sobre todo a las agrupaciones de bandas y coros, hizo posible que esta propuesta llegase a realizarse y ser lo que es hoy en día.
- . La situación política era favorable de cara a la creación del concurso, pues se quiso dar de cara al extranjero una imagen de prosperidad después de los años cuarenta.
- . La creación del conservatorio y de algunas entidades filarmónicas hicieron de caldo de cultivo para que pudiese salir adelante algo tan grande y complejo económicamente hablando como lo es el “Premio Jaén”.

Aclarado esto, centrándonos en la parte cuantitativa de la metodología empleada, vamos a elaborar y exponer las conclusiones obtenidas a partir de las discusiones que deriven de los datos obtenidos del análisis de las variables utilizadas durante el proceso de investigación, de manera ordenada, en cada uno de los siguientes apartados.

4.1. Ediciones 1996, 1997, 1998 y 1999

Lo primero a tener en cuenta durante el análisis y el estudio de estas ediciones es el reducido tamaño de la muestra, 29 participantes. Esto es un hándicap a la hora de extrapolar dichos resultados o compararlos con otros periodos del concurso con mayor número de aspirantes.

A la hora de establecer un perfil estándar de concursante, el prototipo sería de nacionalidad española, con una edad media de 28,32 años y una tendencia hacia el género masculino sin llegar a ser significativa esta apreciación; 13 hombres frente a 9 mujeres, las cuales presentan una media de edad ligeramente más baja que la de los varones (27,00 a 28,67) y 9 participantes españoles de 21 frente a diversas nacionalidades.

Conclusiones

Esta gran participación española, el 42,9%, podría contestar a que nuestro país no ha sido hasta comienzos del nuevo milenio un referente en cuanto a actividad, desarrollo y fomento musical. España ha ido evolucionando y ganando terreno en cuanto a nivel musical y artístico se refiere, difundiendo esta cultura a través de la creación de concursos, conservatorios y salas de concierto. Aun así, en esta época muchos pianistas extranjeros optaban por presentarse a concursos internacionales de gran prestigio de países con una reputación musical ya asentada, como pueden serlo Francia, Alemania o Polonia entre otros.

Al hablar del perfil profesional es conveniente dividirlo en participantes (29), participantes premiados (7) y participantes no premiados (22) para poder sacar conclusiones de la comparación establecida.

4.1.1. Participantes

Partimos de un total de 29 participantes de los cuales el 75,9% de participantes es no premiados (22) frente a los 7 concursantes si premiados. De los premiados, 5 son extranjeros por lo que se puede afirmar que hay relación significativa con $p < ,05$ según la cual es más probable recibir premio cuando no se es español.

Como principales discusiones obtenemos que:

1. En relación a la variable beca, un 67,9% del total, 19 participantes, no tienen, siendo mayoría significativa con $p < ,001$. De los 9 concursantes restantes, el 21,4%, 6, obtienen beca de tipo internacional y una minoría del 10,7%, solo tres participantes, la poseen de tipo nacional/internacional.
2. En cuanto a cursos de perfeccionamiento observamos una mayoría significativa con $p < ,001$ que tiene tanto nacionales como internacionales, el 77,8%, 21 de 27 participantes. Dato curioso junto al porcentaje de los que tienen cursos de perfeccionamiento a nivel nacional, que es el mismo que el de nivel internacional, un 11,1% para ambos.
3. Una gran mayoría significativa, con $p < ,001$, tienen actividad concertista con orquesta internacional, el 44,8% (13 de 29 concursantes). El resto de los concursantes lleva a

cabo alguna otra actividad como música de cámara, conciertos a nivel nacional o festivales y solo un 13,8% no realizan ningún tipo de actividad concertista. Este es un dato sin duda alguna positivo

4. La variable grabaciones está ligeramente vinculada a la actividad concertista y a la obtención de premios de concursos tanto nacionales como internacionales. En este caso concreto, no existe diferencia significativa entre los que sí han realizado grabaciones discográficas (55,2%) frente a los que no (44,8%).

5. En el campo docente nos encontramos con una gran mayoría significativa que no ejerce la docencia con $p < ,0175$, el 9%, 22 de 29 concursantes. El resto sí.

6. En cuanto a los concursos, en el ámbito nacional, un 29,6% (8 de 27 concursantes) ha sido varias veces ganador de alguno, más un 25,9% (7) que han ganado un primer premio. Algunos han tenido 2º y 3º premios y un 25,9% (7) no han obtenido premio alguno. Podemos observar como para esta variable no hay significación a considerar por ninguna parte. En el ámbito de los internacionales se da mayoría significativa con $p < ,001$ del 66,75% (18 de 27 concursantes) que han sido premiados con un 1er premio entre 1 y 3 veces. Por el contrario, un 22,2% (6) no han logrado obtener premios internacionales. Observamos claramente la gran diferencia existente entre los ganadores de un primer premio nacional e internacional.

7. Por último, podemos ver que hay una gran mayoría significativa con $p < ,001$ que no tiene premio de música de cámara, el 89,7% (26 de 29 participantes), y que por lo tanto solo 3 de los participantes de esta 1ª época han ganado un premio de este tipo.

En relación a todo lo explicado y comentado en las discusiones de este epígrafe, como principales deducciones presentamos las siguientes conclusiones, numeradas correspondiente cada una con su discusión numérica anterior.

Conclusiones

1. Si pensamos y reflexionamos sobre el papel de la música en España durante la década de los noventa y sobre todo, el papel de la música en nuestro sistema educativo, por nuestra propia cultura y tradición, la música ha ocupado un papel, aunque no irrelevante, si un poco ambiguo con respecto a la educación pública. Si se compara con otros sistemas educativos de otros países como Rusia, Finlandia o Hungría entre otros, donde la música se ha tomado como asignatura fundamental dentro del programa

educativo y es valorada como una actividad fundamental en el desarrollo personal, en España, ha sido comúnmente denominada asignatura “*maría*” al igual que otras muchas de ámbito artístico como la plástica o la educación física entre otros, lo que repercute directamente al estado, que no se molesta ni en gastar ni en promover social ni educativamente este tipo de ayudas sociales. Por todo ello no es de extrañar que la mayoría de los participantes, españoles en estas ediciones, no tuvieran beca y el bajo porcentaje de becas nacionales dado en los resultados.

2. Lo que nos lleva, por un lado, a comprobar que si la educación es a nivel privada funciona porque la mayoría social española está a favor de la educación y actividad musical como puede comprobarse con el alto porcentaje de participantes que tienen cursos de perfeccionamiento tanto de uno como de otro, y por otro, a que el pensamiento musical de la España de los años noventa no es el mismo pensamiento musical centroeuropeo actual.

3. Mediante la actuación en público se adquieren las tablas y la experiencia necesarias para poder abordar un concurso de tal calibre como es este, el pianista se acostumbra a disfrutar con ello y a tocar para un público desconocido a la vez que para sí mismo. Opinamos que el porcentaje de concursantes que no realizan actividad concertista alguna, el 13,8%, están en desventaja a la hora de optar al premio.

4. Se puede deducir que este 55,2% puede tener cierta ventaja sobre el resto a la hora de conseguir el premio puesto que, si han realizado grabaciones, incluso reconocidas por discografías importantes, nos lleva a pensar, como mínimo, en el talento del concursante y también en que ya ha obtenido algún que otro premio de prestigio, pues el ganar un primer premio importante suele venir acompañado de una actuación pública y de grabación en algunos casos.

5. Esta variable no tiene gran peso puesto que no influye de manera directa sobre el objetivo del aspirante, ganar el premio.

6. Esto pudiera deberse a que muchos participantes entienden este concurso como un reto de nivel superior a cualquier otro evento similar y opten por probarse a sí mismos en competiciones internacionales, pero de menos nivel (recordemos que el “Premio Jaén” está considerado uno de los concursos internacionales más prestigiosos y de más envergadura del panorama musical asiático-europeo) antes de asistir a un gran e

inigualable reto como el que supone este gran concurso. Podemos deducir un cierto aumento en el nivel de estos concursantes si entendemos y seguimos la línea argumental de que un concurso internacional es siempre, por su propia naturaleza, más complejo y de más dificultad interpretativa y de desgaste físico y mental que uno a nivel nacional. Al igual que pasaba anteriormente con los cursos de perfeccionamiento y la actividad concertista, 66,75% de concursantes cuentan con una ligera ventaja sobre los demás a la hora de ser premiado.

7. Este tipo de concursos está generalmente poco valorado, sobre todo por los pianistas como podemos comprobar, siendo esto un error, pues dan la oportunidad al pianista de probarse a sí mismo como si fuese una fase previa a lo que es tocar con orquesta ante un público.

4.1.2. Comparativa premiados/no premiados

Este punto está prácticamente explicado en el apartado de resultados. Partimos de 22 concursantes no premiados contra 7 que sí lo han sido. Aunque no existe una diferencia significativa considerable con $p > ,05$ en ninguna variable, a excepción de la de beca en la cual el 100% de los ganadores no la tienen, si pueden observarse diferencias de porcentajes, ligeras tendencias y leves diferencias cómo, por ejemplo, en cursos de perfeccionamiento, actividad concertista con orquesta a nivel internacional y concursos nacionales. Un 50% de los premiados tienen cursos de perfeccionamiento a nivel nacional e internacional, aumentando al 85,7% entre los no premiados. A nivel de cursos de perfeccionamiento nacionales destaca un 33,3% de los premiados frente a un 4,8% de los no premiados.

Conclusiones

1. De todo ello, puede extraerse que tanto el premiado como el no premiado comparten la idea de perfeccionarse en su país y seguir completando su formación con estudios en el extranjero, predominando ligeramente en el caso de los premiados el perfeccionamiento a nivel nacional.

2. Viendo y analizando todos los datos obtenidos concluimos que el perfil del premiado está ligeramente por encima del no premiado en cuanto optar al premio. Hemos visto como no existe diferencia significativa, pero si diferencias a tener en cuenta que

inclinan la balanza hacia estos. Todo gran pianista que se precie debe estar en activo si quiere consolidarse como una figura a destacar dentro del panorama musical, y la única forma de lograrlo es perfeccionar la técnica, el estilo propio de entender la música, actuar en público y presentarse a concursos tanto nacionales como internacionales. Al hilo de esto, se ve con claridad como el perfil del premiado es más contundente que el del no premiado; solo hace falta observar los datos, teniendo en cuenta siempre el tamaño de la muestra seleccionada: 71,4% de los premiados tienen actividad concertista con orquesta internacional frente al 36,4% entre los no premiados. Premiados docentes son un 14,3% frente a un 27,3% de no premiados y el 50% de los premiados tienen 1º premios en concursos nacionales en varias ocasiones frente al 23,8% entre los no premiados.

4.2. Ediciones 2010, 2011 y 2012

En comparación con las ediciones anteriores, para estas ediciones contamos con una muestra de mayor amplitud, 185 participantes, que aportará una mayor fiabilidad y contundencia a los datos obtenidos.

Como principales discusiones obtenemos que:

1. En cuanto al perfil del concursante de las ediciones 2010/11/12, como principal discusión tenemos que el perfil estándar sería asiático, de nacionalidad coreana mayoritariamente, con una edad media estimada de entre 27 a 31 años, sin práctica de actividad docente, mayormente sin premios nacionales, pero si con premios internacionales, 1º en su mayoría, y que el sexo estaría ligeramente inclinado hacia la mujer, siendo apenas significativa esta apreciación.
2. España tiene 13 representantes en estas ediciones del concurso, un 7% frente al 43,8% de Asia o al 25,9% del Este de Europa.

Conclusiones

1. Esto puede ser debido al “boom” musical, y sobretodo pianístico que han vivido los países asiáticos desde las dos últimas décadas. En cuanto a la edad, la máxima permitida en los concursos suele ser de 32 a 35 años, 32 en este caso, y aunque es cierto que hay muchos pianistas jóvenes que se presentan a concursos con edades inferiores a los 25,

estos no suelen ser de la dureza, exigencia y prestigio del “Premio Jaén”. En su mayoría suelen ser concursos nacionales o internacionales, pero no de tan alto nivel. De 27 a 31 años es una edad donde el pianista, por lo general, ya ha acabado sus estudios, continúa formándose, tiene ya cierto repertorio consolidado y poco a poco ha ido adquiriendo la madurez musical necesaria para abordar una puesta en escena de tal magnitud.

2. Aunque nuestra cultura musical, o más bien, el interés por la música en nuestro país, nunca ha sido como el de Europa del este o Rusia, se están haciendo esfuerzos de superación y en las últimas décadas hemos visto como ha aumentado el número de alumnos en los conservatorios, el número de concursos nacionales, el de participantes y el de pianistas españoles reconocidos a nivel internacional.

Por su parte, el perfil profesional, como en el punto 4.1 hay que dividirlo en participantes (185) y en participantes premiados (11) y participantes no premiados (174) para sacar conclusiones de la comparación establecida.

4.2.1. Participantes

Partimos de 185 perfiles de concursantes de los cuales el 43,8% es asiático con un alto grado de significación para $p < ,000$, por lo que es más probable obtener el premio si se pertenece a este perfil de nacionalidad.

Como principales discusiones obtenemos que:

1. Solamente 4 participantes de 185 tienen becas, ya sea nacional o internacional.
2. Una mayoría significativa con $p < ,001$ tiene cursos de perfeccionamiento tanto a nivel nacional como internacional, el 49,2% (91 participantes), mientras que otro 36,2% (67) los tienen solo a nivel internacional.
3. Hay un elevado porcentaje de concursantes, siendo mayoría significativa, que no tienen actividad concertista, el 46,5% (86 concursantes) y solo un 25% (46) la tienen a nivel internacional.
4. En cuanto a grabaciones y docencia, un 90,3 y 98,4% tienen, siendo mayorías significativas respectivamente.

5. Gran parte de los concursantes que se presentan no tienen premios a nivel nacional, siendo mayoría significativa con $p < ,001$, el 63,2% (117 concursantes), pero si a nivel internacional, siendo mayoría significativa con $p < ,001$ el 48,6% (90 concursantes) que han ganado primeros premios entre 1-3 veces. De estas ediciones, solo 7 concursantes, el 3,8% del total, obtuvo premio para la variable música de cámara.

Conclusiones

1. Esto nos lleva a pensar que, a la hora del concurso, estos cuatro aspirantes puedan tener más fácil el acceder a un premio que los demás, puesto que el tener beca viene acompañado de tener talento y predisposición ante la actividad en cuestión, en este caso la interpretación pianística.

2. Según estos datos, podemos deducir que el pensamiento de estudiar fuera de tu país o en escuelas de prestigio y renombre es una opción bastante deseada por muchos de los participantes, aunque no tanto como para ser considerada como significativa sobre la de ingresar en un curso de perfeccionamiento a nivel nacional. El factor de perfeccionarte en otro ambiente, cultura y sistema de estudio diferente al tuyo influye en el abanico de posibilidades con el instrumento, ampliándolo sobre otros pianistas que solo conocen una parte del mundo musical.

3. Factor negativo a la hora de presentarse a un premio como este. Mediante ella, se adquieren las tablas y la experiencia de tocar ante un público, acostumbrarte a disfrutar con ello y tocar para ellos y no solo para ti. Valoramos altamente la idea de que éste porcentaje de concursantes está en desventaja a la hora de optar al premio, hablando siempre en términos de indicios y ligeros cambios, pues recordamos la poca diferencia significativa obtenida en el análisis estadístico.

4. A la hora de competir por un premio o de tocar ante un público, la docencia no es un factor de peso, pues son cosas perfectamente compatibles entre sí, pero no son simbióticas. Sin embargo, las grabaciones si son algo más importantes, conduciéndonos a la idea de que, como mínimo, al igual que se señaló en las ediciones 1996-99, el concursante ya ha participado y experimentado el hecho de concursar en competiciones musicales importantes y también que sea ganador de alguno de ellos.

5. Una gran parte de los participantes han experimentado ya lo que es presentarse a un concurso de estas características, pudiendo tener esa ventaja con respecto a los otros participantes.

Como conclusión de todo ello, opinamos que no existe un perfil de concursante claramente superior o modelo que tenga más posibilidades a optar al premio, que el haber ganado otros premios internacionales no es sinónimo de obtener premio y que la docencia no es un factor influyente a la hora de obtener el galardón. Es cierto que hay indicios, pistas, que nos dan información sobre los concursantes, pero sólo son ligeras pautas que nos pueden orientar puesto que ya hemos visto que no hay diferencias significativas. Después de analizar los datos puede decirse que no hay un perfil favorito que ostente al premio.

4.2.2. Comparativa premiados/no premiados

Partimos de 11 concursantes premiados, el 5,9% frente a 174 que no lo han sido. A la hora de comparar premiados y no premiados en función a las variables comunes a ambos, utilizadas durante toda la investigación, no se han producido ni dado diferencias significativas en ningún caso ($p > ,05$ en todas ellas), se observa una mayor tendencia entre los premiados a realizar cursos de perfeccionamiento nacionales e internacionales, a no tener actividades concertistas y a haber tenido premios en concursos internacionales.

Como principales discusiones obtenemos que:

1. Podemos observar mayor inclinación a realizar cursos de perfeccionamiento nacionales e internacionales por parte de los premiados, un 50%, en contra del 36,4% de los no premiados.
2. En cuanto a actividad concertista, no tienen el 72,7% de los premiados frente al 45,1% de los no premiados.
3. Otro factor muy importante son los primeros premios obtenidos en otros concursos internacionales. Es conveniente destacar el gran salto en cuanto a 1º premios en estos concursos para los premiados (81,8% frente al 52,9%)

Conclusiones

1. Cuanto mayor sea la formación del pianista, tenga más experiencia en tratar con el público y amplíe su paleta de recursos técnicos y musicales, mayor será su opción de alcanzar el premio, por lo que es lógico que los premiados suelen pertenecer a los que sí realizan cursos de perfeccionamiento a ambos niveles.
2. 8 de los 11 ganadores no realizan conciertos ni actuaciones públicas, lo que nos lleva a pensar que están iniciándose en su carrera como concertistas o que es la primera vez que ganan un gran premio internacional, un premio de esta categoría, puesto que su obtención va acompañada casi de manera obligatoria de una gira de conciertos sirviendo de puerta de inicio de jóvenes intérpretes.
3. No es lo mismo participar y ganar en este ámbito tan profesional que venir de ganar un concurso nacional o directamente sin haber asistido, al menos como experiencia, a alguno previamente. Se observa, evidentemente, como casi toda la mayoría de los premiados vienen de haber probado y obtenido un 1º premio de esta categoría frente a la mitad de los no premiados. Esta diferencia de porcentaje nos indica que los ganadores de primeros premios internacionales tienen más opciones de situarse en el perfil de los premiados, en definitiva, de optar al primer premio del concurso.

4.3. Comparativa de ediciones entre 1996-1999 y 2010-2012

A la hora de comparar el perfil de los concursantes de las distintas épocas de ediciones se han dado diferencias altamente significativas para prácticamente todas las variables a excepción de sexo y concursos de música de cámara, de cual podemos comparar y elaborar nuestras propias conclusiones, comparando siempre la primera época de estudio con la segunda.

Como principales discusiones obtenemos que:

1. La edad media estimada de los concursantes difiere en 1,6 años, pasando de 28,3 a 26,7.
2. El predominio de nacionalidad española baja drásticamente, del 43 al 7%, en favor de la asiática, que asciende de un 14,3 al 43,8%.

3. Los concursantes de las ediciones 1996-99 eran más propensos a tener cursos de perfeccionamiento tanto a nivel nacional como internacional, un 77,8% frente a un 49,2% de las ediciones más actuales; por su parte, aumenta el porcentaje de los concursantes que solo tienen cursos de perfeccionamiento a nivel internacional, pasando de un 11,1 al 36,2% de la primera época a la segunda respectivamente.
4. En cuanto a la actividad concertista, ha aumentado el porcentaje de participantes que no tienen, pasando del 13,8 al 46,7%.
5. Las grabaciones han sufrido un giro importante, puesto que en las ediciones actuales el 90,3% no tienen.
6. La actividad docente también ha disminuido considerablemente bajando hasta llegar al 1,6% en las ediciones más recientes.
7. En lo referente a los concursos, aunque a nivel internacional no se dan diferencias significativas, a nivel nacional hay que resaltar que se pasa de un 25,9% de participantes que no tienen a un 63,1%.
8. Por último, si comparamos el perfil de los premiados de ambas épocas de estudio, observamos como en las ediciones más recientes, el género ganador que predomina es el femenino con una bajada en la media de edad; aumenta el número de extranjeros, sobre todo asiáticos y disminuye el porcentaje de ganadores que tienen actividad concertista y grabaciones. Sin embargo, aumentan los que tienen premios en concursos a nivel nacional.

Conclusiones

1. Esto puede responder a que cada vez más, la sociedad va teniendo una mayor conciencia y conocimiento sobre lo que es el arte, la música en nuestro caso; cada vez hay más familias que apuntan a sus hijos a clases de música, apostando por que tengan una enseñanza completa, fomentando que la educación musical valla a más y sea de mejor calidad. Hace tan solo unas décadas la gente comenzaba a estudiar música como un hobby, por placer, y normalmente empezaban a edades avanzadas. En la actualidad, muchas de las familias que inician a sus hijos o familiares en este mundo se informan y lo hacen desde el conocimiento, llevándolos a centros públicos o a clases privadas desde edades muy tempranas, 4-5 años, hecho que en el futuro dará lugar a estudiantes y concursantes cada vez más jóvenes.

2. Concluimos, como se hizo en el punto 7.2, que esto es debido a la gran expansión musical que han sufrido los países asiáticos en las últimas décadas.
3. Este hecho está claramente ligado al cambio de mentalidad en cuanto a la educación musical. Actualmente se tiende a una percepción musical globalizada, centroeuropea y el estudiante de música opta por iniciarse en su país, pero por terminar de formarse y perfeccionarse en el extranjero, conocer diferentes métodos y culturas musicales enriqueciéndose a nivel profesional, musical y personal.
4. Puede suponerse que el hecho de que los concursantes que se presentan sean cada vez más jóvenes influye en que sea la primera vez que se presentan a un concurso o que no hayan ganado ninguno antes de este, privándolos de la oportunidad de ofrecer actuaciones.
5. Una razón importante sería el momento de crisis de la industria discográfica debido a internet y los canales donde se cuelgan grabaciones del mundo entero.
6. La causa de este hecho podría estar relacionada con la bajada de la media de edad de estos concursantes. La mayoría son concursantes jóvenes, con ganas de demostrar su talento, sin experiencia laboral previa, pero si con muchos años de estudio y perfeccionamiento.
7. Opinamos que este dato puede estar relacionado con el cambio de mentalidad, con miras hacia el extranjero, a probar y descubrir cómo se trabaja la música en otros países, al igual que ocurría con los cursos de perfeccionamiento.
8. Al respecto, concluimos que todo ello viene dado por los factores que ya se han ido comentando para cada una de las variables al comparar los perfiles de las dos épocas de estudio entre sí.

4.4. Discusiones y conclusiones sobre los entrevistados

Como ya se sabe, la parte metodológica cualitativa de este trabajo de investigación se ha basado en la elaboración y utilización de una entrevista cualitativa de tipo estructurada con el fin de comprender el punto de vista que tienen cada uno de los ganadores entrevistados, que ha significado para ellos el hecho de haber participado en el concurso y haberlo ganado, si ha influido y de qué manera en su trayectoria profesional. A

continuación, vamos a enumerar las discusiones obtenidas y a presentar las conclusiones que se han obtenido de las mismas de manera conjunta.

Como principales discusiones obtenemos que:

1. El hecho de haber ganado el concurso de piano “Premio Jaén” ha supuesto para todos los entrevistados un cambio importante en su vida, profesionalmente hablando.
2. Todos menos uno, afirman que su paso por el concurso les ha facilitado bastante su trayectoria profesional.
3. Según todos los entrevistados, su actividad concertista se ha visto alterada en mayor o menor medida después de haber ganado el concurso.
4. Cuatro de los cinco ganadores trabajan como docentes, tanto en conservatorios públicos como en escuelas privadas. Solo uno no ejerce la docencia.
5. En su mayoría, a excepción de uno de los entrevistados, después de su paso por el “Premio Jaén” de piano, todos los restantes se han presentado a otros concursos de índole similar.
6. Más de la mitad de los entrevistados, concretamente tres frente a dos, confirman haber ganado algún otro premio de piano después de éste.
7. Nuevamente, tres de los concursantes seleccionados para la entrevista, pero no los mismos, han formado parte del jurado de otros concursos de piano después de haber ganado éste.
8. Dos entrevistados confirman seguir estudiando bajo la tutela de un profesor para seguir mejorando su técnica pianística frente a tres que dicen que no.
9. El cien por cien de los entrevistados afirman en mayor y menor medida que siguen ofreciendo conciertos en la actualidad.
10. A la hora de ver cómo es esta actividad concertista, vemos que hay cierta diversidad en cuanto a la respuesta. Tres de ellos ofrecen conciertos a todos los niveles que se plantean en la pregunta. Uno de ellos se dedica a la actividad concertista sólo a nivel nacional y el restante la ejerce a nivel internacional, tanto con orquesta como solista.

11. Con respecto a las grabaciones, todos confirman haber realizado grabaciones para radio o CD.

Conclusiones

1. El “Premio Jaén” de piano está catalogado, seguido del Paloma O'shea o el María Canals, como el concurso internacional de piano con más prestigio de nuestro país, España, y a nivel europeo, es considerado igualmente, uno de los principales referentes en cuanto a concursos pianísticos se refiere, por lo que la respuesta que han dado los entrevistados, además de ser bastante previsible, nos confirma este hecho. Podemos deducir que, al alzarse con el primer premio de este concurso, esperaban alcanzar cierto prestigio dentro del mundo pianístico, como así ha sucedido.

2. De ello se puede concluir que la influencia de obtener un galardón de estas características es altamente significativa en relación al nivel de fama o prestigio que se pretenda alcanzar como profesional del piano.

3. Hecho que está claramente ligado a las consecuencias de ganar un premio de estas características. Opinamos que ganar este concurso conlleva un reconocimiento internacional que implica ser llamado por numerosos representantes pertenecientes al mundo artístico y musical, salas de conciertos, festivales, compañías discográficas y radio para la realización de conciertos y actuaciones relacionadas con todo ello.

4. En relación a estos datos, entendemos que ganar un concurso de estas características es una tarjeta de presentación en el currículum que le abre las puertas del mundo laboral a los entrevistados, y a cualquiera que gane el premio, ofreciéndoles la posibilidad de ejercer su labor docente o de colaborar en centros de alto prestigio a nivel mundial, tanto a nivel público como en el sector privado. En conservatorios públicos puede que sea más frecuente su participación como profesor honorario.

5. De este dato podemos concluir que el ganar un primer premio tan importante como el de este concurso sirve como un extra de motivación para afrontar otros retos similares; El ganador sale fortalecido mentalmente de su experiencia en el concurso, con mayor seguridad en sí mismo y en sus posibilidades.

6. Pensamos que presentarse a un concurso de piano llevando en el currículum ser ganador del “Premio Jaén” de piano es un factor de peso y muy determinante para el jurado a la hora de, por ejemplo, si hubiese varios concursantes con el mismo nivel y

tuviesen dudas de a quién premiar con ser ganador, otorgárselo al que ha ganado el concurso.

7. De este dato puede deducirse que este concurso tiene tanta repercusión dentro del ámbito musical que el hecho de ganarlo, te abre las puertas de casi toda actividad que esté relacionada con el mundo del piano, como formar parte de jurados de concursos, o como ya hemos visto anteriormente, dar recitales en salas de conciertos, festivales, colaborar con entidades musicales e incluso ponencias.

8. Aunque bajo nuestro punto de vista, un pianista profesional nunca alcanza un techo que no pueda superar, sino que debe seguir profundizando y reciclándose continuamente, concluimos que más de la mitad de los entrevistados piensan, o no ven necesario, una vez alcanzado el momento cumbre de su carrera profesional, seguir bajo la tutela o dirección de un profesor para seguir ampliando su destreza como profesional del instrumento.

9. Prácticamente el cien por cien de los concursantes que se presentan a un concurso como éste y lo ganan es porque han dedicado la mayor parte de su vida a perfeccionarse como profesionales del instrumento y a ofrecer conciertos y recitales continuamente, por lo que se puede deducir de los datos obtenidos que seguir ofreciendo conciertos después de haber ganado el premio es lo más normal del mundo para ellos, es simplemente seguir con su rutina de vida diaria.

10. Una de las conclusiones que podemos extraer es que todos los entrevistados han obtenido algún tipo de premio en diversos concursos nacionales, y más de la mitad tanto en nacionales como en internacionales, lo que les ha dado la oportunidad de ofrecer conciertos por distintas salas a nivel nacional y en diversos países a nivel internacional por todo el mundo.

11. De ello, opinamos que el hecho de grabar un cd para una compañía discográfica o tocar con la orquesta nacional para la radio del país en cuestión suele ir acompañado con el hecho de haber ganado un concurso de alto prestigio internacional. También, ganar concursos de alto nivel pianístico te da a conocer públicamente, lo que ofrece mayores posibilidades de poder colaborar con orquestas, participar en festivales musicales y ofrecer recitales.

Capítulo 5: Investigaciones relacionadas y limitaciones

Una vez concluido el trabajo en su totalidad, por nuestra parte, nos queda simplemente comparar y citar posibles trabajos y estudios de investigación que se podrían explorar, relacionados con el nuestro, con el concurso, y con el tema de cómo se ve nuestro país desde el extranjero, sobre todo a nivel cultural y musical, abriendo puertas vecinas a líneas de investigación afines a la nuestra. De este modo, a nuestro juicio tendríamos por ejemplo las siguientes líneas de investigación:

- . Comparar perfiles de concursantes de este concurso, no solo entre las ediciones del mismo, sino con otros perfiles de otros concursos.
- . Analizar el cambio evolutivo y la historia de otros concursos con éste.
- . Comprobar si los concursos de piano han influido en el desarrollo musical del país.
- . Obtener información de todos los participantes foráneos que participen haciéndoles preguntas sobre por qué han decidido presentarse a este concurso y no a otro, qué opinan ellos mismos sobre el nivel del concurso, si lo ven adecuado a las demandas musicales actuales, etc. mediante las técnicas de investigación correspondientes.

Por último, como limitaciones que nos hemos encontrado a lo largo del estudio, decir también que esta investigación se basa en los datos obtenidos mediante la metodología anteriormente explicada, por lo que puede haber posibles fallos o inexactitudes en lo referente a los currículos y otras cuestiones como por ejemplo poca aportación de datos, que estén en otro idioma y halla modificaciones o distintas interpretaciones, falsedad por parte de los aspirantes, etc. Además, al ser sobre un solo concurso no pueden extrapolarse los datos a nivel general, rebajando el nivel de validez externa de la investigación. Habría que hacer otro estudio de otro u otros concursos y comparar los resultados obtenidos.

Referencias bibliográficas

Abellán, J. L. (1989). *Historia crítica del pensamiento español*, Vol. 5/I. Madrid, España: Espasa-Calpe.

Abellán, J. L. (1989). *Historia crítica del pensamiento español*, Vol. 5/III. Madrid, España: Espasa-Calpe.

Abellán, J.L. (Sin fecha). *Las grandes polémicas de la cultura española*.
<http://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/resumenes-bif/614.pdf>
Consultado: 03/04/2016.

Alink-Arguerichfoundation. (2011). *Piano Competitions Worldwide 2012-2013-2014*. The Hague: AAF

Alink, G. (2003). *Piano Competitions Worldwide*. Germany: Printec Offset

Alonso Gil, J. (Sin fecha). *España 1940-60: Crecimiento económico*.
http://www.magrama.gob.es/ministerio/pags/biblioteca/revistas/pdf_reas%2Fr121_04.pdf
Consultado: 04/04/2016.

Ayala Herrera, I. M. (2013). *De la erudición local a la especialización musicológica: nuevas tendencias en la investigación de la música en Jaén*. *Arte y movimiento*. Nº 8. Junio, 2013 Universidad de Jaén, España. Págs. 81-107.
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:FioF7pZxpPgJ:revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/download/1011/956+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b-ab> Consultado: 05/10/2016.

Balbona, G. (2015). Juan Pérez Floristán: «*La educación musical pública ha fallado*»
<http://www.abc.es/cultura/musica/20150809/abci-floristan-ganador-concurso-internacional-201508081934.html> Consultado: 05/03/2015.

Büchel, R. (2014). *Religión y cultura*.
http://www.fastenopfer.com/data/media/dokumente/entwicklungspolitik/fastenopfer_konzepte/fastenopfer_concepto_religion_cultura.pdf Consultado: 14/03/2016.

Cabrera García, M. I. (2008). Crítica de arte, ideología y compromiso antes de la Guerra Civil. En I. Henares y L. Caparrós (Ed.), *La crítica de arte en España (1830-1936)* (pp. 289-315). Granada, España: Eug.

Calatayud Torres, A. (Sin fecha). *Ansiedad escénica en músicos: Un modelo teórico-práctico*. <http://www.cetecova.es/author/admin/page/16/> Consultado: 28/01/2015.

Cambios en el rol social de la mujer desde 1945, II. (2011).
<http://es.slideshare.net/senior.udc/cambios-en-el-rol-social-de-la-mujer-desde-1945-ii>
Consultado: 07/10/2016.

Canals, M., Farreras de Gaspar, E., Sobrequés, J., Vivancos, J., Vives, J., Martínez, R. (2004). *Concurs Maria Canals 1954-2004*. Barcelona, España: C. Casacuberta

Capítulo I. *Definiciones y conceptos sobre la migración*. (Sin fecha).
http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/guzman_c_e/capitulo1.pdf
Consultado: 20/03/2016.

Capítulo II. *El concepto de migración y las diversas teorías acerca del fenómeno de la migración*. (Sin fecha).
http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/ldin/garcia_r_v/capitulo2.pdf
Consultado: 20/03/2016.

Carpintero, H. (2004). *Medio siglo de la Psicología en España-1950-2000*.
<http://www.psicorip.org/Resumos/PerP/RIP/RIP036a0/RIP03837.pdf> Consultado:
04/04/2016.

Castillo Fernández, J.M. (2013/14). *Cómo prevenir el miedo escénico desde el aula*.
http://www.riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/8842/CastilloFernandez_TFG_Primaria.pdf?sequence=1 Consultado: 03/02/2015.

Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid, España: Alianza música.

Conable, B. (Sin fecha). *What to do about performance anxiety*.
<http://bodymap.org/main/?p=206> Consultado: 07/11/2014

Concurso de piano Villa de Xábia. (2013). <http://www.concursopianovilladexabia.com>
Consultado: 20/04/2013.

Concurso Internacional de Piano Premio Jaén. (Sin fecha).
<http://premiopiano.dipujaen.es/datos/index.html> Consultado: 20/05/2013.

Concursos de piano. (Sin fecha). <http://www.entre88teclas.es/listado-de-concursos-de-piano> Consultado: 21/10/2015.

Coronas Valle, P. (2000). *Ecos de la Generación del 27.* Revista de música culta: Filomúsica. <http://www.filomusica.com/filo9/paula.html> Consultado: 12/07/2016.

Csikszentmihalyi, M. (1997). *Aprender a fluir.* <http://aprender a fluir pdf> Consultado: 03/02/2015.

Cureses, M. (2009). *Premio “Jaén”, Historia del piano español contemporáneo, volumen I.* Jaén, España: Diputación provincial de Jaén. Cultura y deportes.

De la Guardia, E. (1967). *Compendio de historia de la música: desde la antigua Grecia hasta finales del siglo XVIII con preliminares sobre formas y géneros. 7ª edición.* San Martín, Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.

Deschaussées, M. (1996). *El intérprete y la música.* Madrid, España: Rialp, S.A.

Diputación Provincial de Jaén. *58º Concurso Internacional de Piano Premio Jaén.* (Sin fecha).
http://premiopiano.dipujaen.es/export/sites/default/galerias/galeriaDescargas/premiopiano/2016/Cuaderno_2016_Premio_58_v2.pdf Consultado: 27/09/2016.

El Confidencial, *Comienza el Premio Jaén de Piano con 45 pianistas de 16 países – España –* (2016). http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2016-03-31/comienza-el-premio-jaen-de-piano-con-45-pianistas-de-16-paises_868154/
Consultado: 07/10/2016.

El Mundo, *El Premio Jaén de Piano se va por primera vez a Canadá – España –* (2015).

<http://www.elmundo.es/andalucia/2015/04/18/553223a1e2704e295d8b456f.html>

Consultado: 07/10/2016.

El país, *Tres mujeres llegan a la final del Concurso de Piano de Jaén – España -* (2002).

http://elpais.com/diario/2002/03/21/andalucia/1016666565_850215.html Consultado:

07/10/2016.

El País, *El jurado declara desierto el Premio Jaén de Piano – España –* (2012).

http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/04/12/andalucia/1365797920_116789.html

Consultado: 14/05/2013.

Farruque, S., & Watson, H.D. (2014). Chapter 19. Developing expertise and professionalism: Health and Well-being in Performing Musicians. En I. Papageorgi & G. Welch (Ed.), *Advanced Musical Performance: Investigations in Higher Education Learning* (pp.219-). London and New York: Routledge.

<https://books.google.es/books?id=lxHPCwAAQBAJ&pg=PA319&lpg=PA319&dq=Price+%26+Watson,+2011&source=bl&ots=7Z3DtSeA7I&sig=pOFs0b2OslbgrysgWUrSJFyaAdA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjlt6WPkMnQAhUGCB0KHTQSCrMQ6AEIRD4E#v=onepage&q=Price%20%26%20Watson%2C%202011&f=false> Consultado:

03/02/2015.

Fernández-Cid, A. (1973). *La música española en el siglo XX*. Madrid, España: Fundación Juan March.

Fernández Núñez, L. (2005). *¿Cómo se lleva a cabo una investigación?*

<http://www.ub.edu/ice/recerca/pdf/ficha2-cast.pdf> Consultado: 15/04/2016.

Fernández Puig, A. (2011). “*La dictadura franquista: Régimen político, evolución social y económica*”. <http://clio.rediris.es/n37/oposiciones2/tema69.pdf> Consultado: 05/04/2016.

Flores, JR., Renato, G. & Ginsburgh, Víctor, A. (1996). The Queen Elisabeth musical competition: how fair is the final ranking? *The Statiscian*, 45, 1, 97-104.

Gallego Simón, V. (2012). *El Plan Jaén de 1953 y sus antecedentes. Una oportunidad perdida para el desarrollo de la provincia de Jaén en el siglo XX*. Universidad de Jaén, Andalucía, España.

Ginsburgh, V. & Ours, J. (2003). Expert Opinion and Compensation: Evidence from a Musical Competition. *The American Economic Review*, 93, 1, 289-296.

Granados Martínez, P., y Gutiérrez del Castillo, R. (2010). *La participación cultural. Relaciones entre la sociedad aragonesa y la cultura*.

http://www.aragon.es/estaticos/GobiernoAragon/OrganosConsultivos/ConsejoEconomicoSocialAragon/Documentos/docs/Areas/Publicaciones/EstudiosJornadas/2010/1_Cultura.pdf Consultado: 11/03/2016.

Grout, D. (1984). *Historia de la música occidental*, Vol. I. Madrid, España: Alianza Editorial

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., y Baptista Lucio, P. (1991). *Metodología de la investigación. Primera edición*.

<http://www.dgsc.go.cr/dgsc/documentos/cecaedes/metodologia-de-la-investigacion.pdf> Consultado: 15/04/2016.

Herrero, J. (2002). *¿Qué es cultura?*

<http://pnglanguages.org/training/capacitar/antro/cultura.pdf> Consultado: 09/03/2016.

Jaén, *El 58 Premio Jaén de Piano bate récord de inscritos* – España – (2016).

<http://www.diariojaen.es/jaen/el-58-premio-jaen-de-piano-bate-record-de-inscritos-EH1238745> Consultado: 07/10/2016.

Jiménez Cavallé, P. (2008). *El concurso internacional de Piano “Premio Jaén”*. Jaén, España: Diputación provincial de Jaén. Cultura y deportes.

Jiménez Cavallé, P. (2011). *La música en Jaén. 1900-1960*.

<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:NyFMmYav7KUJ:https://dial>

net.unirioja.es/descarga/articulo/3749262.pdf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b-ab Consultado: 05/10/2016.

Jiménez Cavallé, P. (2013). *La música en la Diputación provincial de Jaén*.
<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:OdEXYXaVDJEJ:https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4417129.pdf+&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b-ab> Consultado: 07/10/2016.

Jiménez Moreno, J.C. (2013). *Un modelo teórico en torno a la interpretación musical: construcción de una metodología integral para la guitarra en la línea del pensamiento complejo*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/38760/JIM%C3%89NEZ%20-%20Un%20modelo%20te%C3%B3rico%20en%20torno%20a%20la%20interpretaci%C3%B3n%20musical%3A%20hacia%20la%20construcci%C3%B3n%20de%20una%20me....pdf?sequence=1> Consultado: 12/10/2014.

Jiménez, W.G. (2012). *El concepto de política y sus implicaciones en la ética pública: reflexiones a partir de Carl Schmitt y Norbert Lechner*.
<http://old.clad.org/portal/publicaciones-del-clad/revista-clad-reforma-democracia/articulos/053-junio-2012/Jimenez.pdf> Consultado: 04/04/2016.

Julià Jarillo, M., y Sebastià Andreu, M. (2012). *El miedo escénico Proyecto de innovación educativa*. <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/77047/-serveis-scp-publ-jfi-xvii-psicopedagogia-11.pdf?sequence=1> Consultado: 20/11/2014.

Kenny, D.T. (2011). *The Psychology of music performance anxiety*.
<https://books.google.es/books?id=gtM5KRRzAIYC&pg=PA318&lpg=PA318&dq=Correlates+of+performance+anxiety+in+practical+music+exams&source=bl&ots=6uWifOP72A&sig=H3UGQ5ZcgpurrndncSjmruiOlpcc&hl=es&sa=X&ei=uOBdVYDLJcPxUq2hgYAE&ved=0CDgQ6AEwAg#v=onepage&q=Correlates%20of%20performance%20anxiety%20in%20practical%20music%20exams&f=false> Consultado: 09/11/2014.

Lago Castro, P., y Ponce de León Barranco, L.P. (2009). *Necesidades de orientación en los conservatorios profesionales de música*.
<http://musica.rediris.es/leeme/revista/ponce&lago09.pdf> Consultado: 12/11/2014.

Lago Castro, P., y Ponce de León Barranco, L.P. (2010). *Servicios de orientación para el desarrollo de la carrera musical. Análisis comparativo.*

<http://revistas.uned.es/index.php/reop/article/viewFile/11560/11035> Consultado: 12/11/2014.

Lomas, C. (2007). *Érase una vez la escuela. Los ecos de la escuela en las voces de la literatura.* Barcelona, España: GRAÓ.

López Aranguren, J.L. (1937). *El arte de la España nueva.*

<http://www.filosofia.org/hem/dep/ver/n05aran.htm> Consultado: 28/11/2106.

Lorenzo Gracia, R. (2010). *Representaciones gráficas del sonido: Una herramienta para el análisis de la interpretación pianística.*

<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/118/119>
Consultado: 07/11/2014.

Marco, T. (1983). *Historia de la música española. Vol. 6. Siglo XX.* Madrid, España: Alianza Editorial.

Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX.* Madrid, España: Fundación autor.

Marco, T. (2009). *Historia cultural de la música.* Madrid, España: Ediciones autor.

Marín, M.A. (2015). *Historia muy breve del cuarteto en España.*

http://munich.cervantes.es/imagenes/file/cultura/historia_muy_breve_del_cuarteto_en_espana.pdf Consultado: 21/04/2016.

Martínez del Fresno, B. (1998). La Edad Media revestida. Historia y mito en la música española (1900-1950). En Scripta homenajes a Élide García García (Ed.), *Scripta homenajes a Élide García García* (pp. 887-903). Oviedo, España: Universidad de Oviedo.

Martínez del Fresno, B. (1999). *Julio Gómez. Una época de la música española.* Madrid, España: ICCMU.

Martínez del Fresno, B. (2010). La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943). En G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García (Ed.), *Cruce de*

caminos: Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX (pp. 357-406). Granda, España: Eug.

Martínez del Fresno, Beatriz. (2011). *Música e identidad nacional en la España de entreguerras: Los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)*. <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/658/646> Consultado: 28/05/2016.

Martínez, J.M., Azaola, J.R., Peñalba, E., Pardo, J.R., Sáenz Almeida, J.M., Pecharromán, J.G., Pérez Iruela, J., Nieto, E., Castro, I., y Arenas, M. (1990). *La vida cotidiana en la España de los sesenta*. Madrid, España: Ediciones del Prado, S.A.

MCB. (Sin fecha). *Concurs Internacional de Música Maria Canals*. <http://www.mariacanals.org/es/quefem/presentacio.html> Consultado: 16/11/2016.

Morales, P. (2012). *Cinco consejos para superar el miedo escénico*. ABC.es. <http://www.abc.es/20120514/sociedad/abci-como-superar-miedo-escenico-201205140045.html> Consultado: 04/02/2015.

Nagy, J. (2014). *El miedo escénico*. Revista digital para profesionales de la enseñanza, (26), 1-5. <http://www2.fe.ccoo.es/andalucia/docu/p5sd10781.pdf> Consultado: 03/02/2015.

Neira Fernández, E. (Sin fecha). *El hecho religioso*. <http://webdelprofesor.ula.ve/cjuridicas/neirae/pdf/religion%201.pdf> Consultado: 14/03/2016.

Neuhaus, H. (2004). *El arte del piano*. Madrid, España: Real Musical.

Ordoñez Eslava, P. (2011). *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: Convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*. Granada, España. <http://hera.ugr.es/tesisugr/19966738.pdf> Consultado: 23/04/2016.

Oriol, N., y Parra, J. M. (1979). *La expresión musical en la educación*. Madrid, España: Alpuerto, S.A.

Pereda, C., Actis, W., y de Prada, M.A. (Sin fecha). *La sociedad española y la inmigración extranjera*. <http://www.grupohasa.com/inmigrantes/pdf/6.pdf> Consultado: 09/03/2016.

Pérez Chamorro, G. (2009). *Concurso internacional de piano Premio “Jaén”; 50 años en blanco y negro 1956-2008*. Jaén, España: Diputación provincial de Jaén. Cultura y deportes.

Pérez Chamorro, G. (2014). *Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén”*. *Revista Ritmo*, 875.

<http://www.forumclasico.es/RevistaRITMO/Enportada/tabid/167/ID/4115/Concurso-Internacional-de-Piano-Premio-Jaen.aspx> Consultado: 02/10/2016.

Pérez Rúa, M. (2013). *La generación femenina de 1950 y el cambio social (1950-2000)*. http://www.unav.edu/matrimonioyfamilia/observatorio/uploads/31195_Perez_RIPS2013_Generacion.pdf Consultado: 09/03/2016.

Pérez Zalduondo, G. (2010). La música en los intercambios culturales entre España y Alemania (1938-1942). En G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García (Ed.), *Cruce de caminos: Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (pp. 407-450). Granda, España: Eug.

Perruchoud, R. (2006). *Derecho internacional sobre migración. Glosario sobre migración*. http://publications.iom.int/system/files/pdf/iml_7_sp.pdf Consultado: 08/04/2016.

Polanco Olmos, R. (2013). *La orientación académica y profesional en los Conservatorios de Música*. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4339753> Consultado: 09/11/2014.

Rosengber, B. (1997). *La técnica Alexander, una guía para el uso de sí mismo*. <ftp://ftp.puce.edu.ec/Facultades/CienciasEducacion/ModalidadSemipresencial/Introducci%C3%B3n%20a%20la%20T%C3%A9cnica%20Alexander-Esteban%20Donoso.pdf> Consultado: 28/01/2015.

Salazar, A. (1972). *La música de España: Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid, España: Espasa-Calpe, S.A.

Sánchez Rodríguez, J. (Sin fecha). *El franquismo*.

<http://www.rebellion.org/docs/22842.pdf> Consultado: 05/04/2016.

Sharife, A. (2015). “*Mujeres bajo sospecha,*” en *la casa de Colón*.

<http://canariasenhora.com/#!/mujeres-bajo-sospecha-en-la-casa-de-colon> Consultado: 28/11/2016.

Sinn, U. (2001). *Olimpia*. Fuenlabrada, Madrid, España: Acento Editorial.

Solozabal Echavarría, J.J. (1984). *Una nota sobre el concepto de política*.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/26809.pdf> Consultado: 14/03/2016.

Sopeña Monsalve, A. (1994). *El florido pensil. Memoria de la escuela nacionalcatólica*. Barcelona, España: Crítica.

Sopeña, F. (1976). *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, España: Ediciones Rialp, S.A.

Tamayo y Tamayo, M. (2002). *El proceso de la investigación científica. Cuarta edición*.

<http://evirtual.uaslp.mx/ENF/220/Biblioteca/Tamayo%20Tamayo-El%20proceso%20de%20la%20investigaci%C3%B3n%20cient%C3%ADfica2002.pdf>

Consultado: 18/04/2016.

Torres, J., Gallego, A., y Álvarez, L. (1976). *Música y Sociedad*. Madrid, España: Real musical, S.A.

Valls Gorina, M. (1962). *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid, España: Revista de Occidente, S.A.

Van Looy, H. (1992). *Los Festivales, In Vanhove, D. (ed.). El Deporte en la Grecia Antigua. La Génesis del Olimpismo*. Barcelona, España: Fundación la Caixa.

Vanegas, C. A. (2012). *Las seis claves del juego interior del tenis*.

<http://carlosavanegast.blogspot.com.es/2012/10/las-6-claves-del-juego-interior-del.html>

Consultado: 28/01/2015.

West, M. L. (1992). *Ancient Greek music*. Gran Bretaña: Oxford.

XVII Santander international piano competition. Previous competitions. (n.d.). (Sin fecha) http://www.santanderpiano.com/C_Concursos_Premiados.aspx

Consultado: 19/04/2013.

Anexo I

Entrevista a Juan Pérez Floristán

–Realmente, ¿qué le ha aportado su participación en una competición dura y exigente como el concurso de piano de Santander?

–Sobre todo desarrollo artístico y personal. Trabajar a tan alto nivel y con tanta exigencia durante tantos meses me ha hecho descubrir nuevos horizontes y conocer mejor mis límites y capacidades. Ya solo con el trabajo me siento recompensado.

–¿Alguna vez estos meses pensó en abandonar?

–Alguna vez se me pasó por la cabeza, sobre todo una vez (más o menos en marzo) en la que realmente no me veía capaz. Pero eso es parte del entrenamiento y crecimiento personal: sin crisis personales y profesionales no se cambia y mejora, por duras que sean.

–¿Sin su ambiente familiar, sin haber mamado la música, hoy se sentaría ante un piano?

–Pues vete tú a saber... Mi vida sería muy diferente sin la atmósfera de apoyo y ánimo que siempre me ha rodeado. Y que fueran músicos no ha supuesto más que ventajas.

–Dígame tres pianistas que toma como referentes.

–[Elisabeth Leonskaja](#), Eldar Nebolsin y Brad Mehldau.

–¿El repertorio depende más el aprendizaje, del gusto, de una hoja de ruta?

–De los tres. Poco a poco cuenta más el gusto que las demás. La vida es muy corta para estar estudiando cosas que no te llegan al alma

Fragmento de entrevista a Juan Pérez Floristán (ABC, 2015).

Anexo II

Ediciones del concurso y entidades institucionales que lo patrocinan

1º época: “Club Alpino” (1953-1954)

2º época: Instituto de Estudios Giennenses (34)

A. Premio nacional: 1956-1958

B. Premio internacional

a. 1959-1965

b. 1966-1981

c. 1982-1987

d. 1988-1992

3º época: Diputación Provincial de Jaén (15)

A. 1993-1997 (Pruebas sin orquesta)

B. 1998-2007 (Pruebas con orquesta)

Anexo III

Ediciones del concurso de 1953 a 2007

Edición	Categoría	Fecha	Lugar	Concursantes		Premio	Ganador
				Inscritos/Prese ntados			
Club Alpino							
1, 1953	Regional	5-7 abril	R.S.E. A.P.J	¿	¿	5000	M ^o Luisa Delgado
2, 1954	“	12-22 abril	R.S.E. A.P.J	¿	¿	5000	Ángel López Matilde Urriaga
Instituto de Estudios Giennenses							
I, 1956	Nacional	2-4 abril	R.S.E. A.P.J	6	¿	5000	Jacinto Matute
II, 1957	Nacional	22-24 abril	R.S.E. A.P.J	10	8?	5000	Begoña Urirarte
III, 1958	Nacional	7-9 abril	R.S.E. A.P.J	13	11?	7000	Clotilde Ortiz
IV, 1959	Internac.	29-31 marzo	R.S.E. A.P.J	¿	4	15000	Agustín Serrano
V, 1960	Internac.	17-19 abril	R.S.E. A.P.J	9	8 (6)	15000	Carlos Santos
VI, 1961	Internac.	2-4 abril	R.S.E. A.P.J	7	¿	15000	Rafael de Solís
VII, 1962	Internac.	22-24 abril	R.S.E. A.P.J	8	8	20000	Joaquín Parra
VIII, 1963	Internac.	14-16 abril	R.S.E. A.P.J	13	10	30000	Mario Monreal
IX, 1964	Internac.	19-21 marzo	D.P.J.	4	4?	30000	Rafael Orozco
X, 1965	Internac.	8-10 abril	¿	3	1	40000	Desierto
XI, 1966	Internac.	31-III a 2- IV	J.P.M. J.	19	16	40000	Joaquín Soriano
XII,	Internac.	16-18	J.P.M.	13 (11)	7	50000	Desierto

1967		marzo	J.				
XIII,	Internac.	4-6 abril	J.P.M.	13	9	50000	Boaz Sharon
1968			J.				
XIV,	Internac.	19-21	J.P.M.	8?	7	50000	José M. Martínez
1970		marzo	J.				
XV,	Internac.	1-3 abril	I.N.E.	10	9	750000	Valentina Díaz
1971			M.V.C				
			.J.				
XVI,	Internac.	23-24	I.N.E.	13	10	70000	Ewa Osinka
1972		marzo	M.V.C				
			.J.				
XVII,	Internac.	12-14	I.N.E.	12	10	70000	Elza Kolodin
1973		abril	M.V.C				
			.J.				
							Marioara Trifán
XVIII,	Internac.	4-6 abril	I.N.E.	23	17	100.000	J. Francois Heisser
1974			M.V.C				
			.J.				
XIX,	Internac.	20-22	I.N.E.	19	14	100.000	Boris Block
1975		marzo	M.V.C				
			.J.				
XX,	Internac.	8-10 abril	I.N.E.	27	17	100.000	Michiko Tsuda
1976			M.V.C				
			.J.				
XXI,	Internac.	30-III a 1-	I.N.E.	24	18	100.000	Josep Colom
1977		IV	M.V.C				
			.J.				
XXII,	Internac.	15-18	I.N.E.	18	14	120.000	Desierto
1978		marzo	M.V.C				
			.J.				
XXIII,	Internac.	4-7 abril	I.N.E.	37	22	200.000	John Salmon
1979			M.V.C				
			.J.				
XXIV,	Internac.	26-29	I.N.E.	27	22	200.000	Emilio Angulo
1980		marzo	M.V.C				
			.J.				

XXV, 1981	Internac.	8-11 abril	I.N.E. M.V.C .J.	38	36	300.000	Huseyn Sermet
XXVI, 1982	Internac.	31-III a 3- IV	I.N.E. M.V.C .J.	27	14	300.000	Benedetto Lupo
XXVII, 1983	Internac.	5-8 octubre	I.N.E. M.V.C .J.	40	30	750.000	Akiyoshi Sako
XXVII I, 1984	Internac.	3-6 octubre	I.N.E. M.V.C .J.	24	15	750.000	William Fong
XXIX, 1985	Internac.	1-5 octubre	I.N.E. M.V.C .J.	27	12	1.000.000	William Stephenson
XXX, 1987	Internac.	7-11 abril	I.N.E. M.V.C .J.	44	18	1.000.000	Chan-Rok Moon
XXXI, 1988	Internac.	26-30 abril	C.P.M. J.	28	16	1.000.000	André Boamen
XXXII, 1989	Internac.	12-16 diciembre	C.P.M. J.	59	39	1.000.000	Marín Zehn
XXXII I, 1991	Internac.	18-23 marzo	C.P.M. J.	56	32	1.500.000	Graham Scott
XXXIV , 1992	Internac.	6-11 abril	C.P.M. J.	45	29	2.000.000	Brenno Ambrosini
Diputación Provincial de Jaén							
XXXV, 1993	Internac.	1-6 abril	C.P.M. J.	48	28	2.000.000	Olivier Cazal
XXXVI , 1994	Internac.	19-25 marzo	C.P.M. J.	45	28	2.000.000	Desierto
XXXVI I, 1995	Internac.	1-7 abril	C.P.M. J.	81	41	2.000.000	Miguel Ituarte
XXXVI	Internac.	23-39	C.P.M.	53	25	2.500.000	Cristiano Burato

II, 1996		marzo	J.				
XXXIX, 1997	Internac.	14-21 marzo	C.P.M. J.	52	28	2.500.000	Desierto
XL, 1998	Internac.	12-18 septiembre	C.P.M. J.	51	20	2.50.000	Susumu Aoyagi
XLI, 1999	Internac.	19-26 marzo	C.P.M. J.	60	30	3.000.000	Sergey Tarasov
XLII, 2000	Internac.	7-14 abril	C.P.M. J.	30	16	3.000.000	María Sisi
XLIII, 2001	Internac.	30-III a 6-IV	C.P.M. J.	58	41	3.000.000	Javier Perianes
XLIV, 2002	Internac.	14-22 marzo	C.P.M. J.	40	22	18.000	Anna Vinnistskaja
XLV, 2003	Internac.	24-IV a 2-V	C.P.M. J.	70	32	18.000	Desierto
XLVI, 2004	Internac.	15-23 abril	C.P.M. J.	57	36	18.000	Irina Zaharenkova
XLVII, 2005	Internac.	31-III a 8-IV	C.P.M. J.	59	36	20.000	Ilya Rashkovsky
XLVIII, 2006	Internac.	20-28 abril	C.P.M. J.	64	36	20.000	Inesa Sinkevych
XLIX, 2007	Internac.	12-20 abril	C.P.M. J.	49	27	25.000	Uki Ovaskainen

Anexo IV

Premiados desde 1956-2014.

Pianistas que han obtenido el Premio 'Jaén'

Winners of the 'Jaén' Prize

- 1956 • **Jacinto Matute Narro** (España) – Primer Premio
- 1957 • **Begoña Uriarte Pérez** (España) – Primer Premio
Horacio Socias Quesada (España) – Segundo Premio
- 1958 • **Clotilde Ortiz Rubin de Celis** (España) – Primer Premio
- 1959 • **Agustín Serrano Mata** (España) – Primer Premio
- 1960 • **Carlos Santos Ventura** (España) – Primer Premio
María Paula Torrontegui (España) – Segundo Premio
- 1961 • **Rafael de Solís y Peiró** (España) – Primer Premio
Aida González Monasterio (España) – Segundo Premio
- 1962 • **Joaquín Parra González** (España) – Primer Premio
María Luisa Villalba González (España) – Segundo Premio
Luis Rego Fernández (España) – Diploma
María Concepción Lebrero Baena (España) – Diploma
- 1963 • **Mario Monreal Monreal** (España) – Primer Premio
Rafael Orozco Flores (España) – Segundo Premio
María Luisa Cantos Vinuesa (España) – Diploma
Consolación de Castro Gómez (España) – Diploma
Jesús González Alonso (España) – Diploma
Rogelio Rodríguez Gavilanes (España) – Diploma
- 1964 • **Rafael Orozco Flores** (España) – Primer Premio
María Luisa Montiel Tapia (España) – Diploma
- 1965 • "Desierto" – Primer Premio
María Fernanda de Lera Sánchez (España) – Segundo Premio
- 1966 • **Joaquín Soriano Villanueva** (España) – Primer Premio
Gary Kirkpatrick (Estados Unidos) – Segundo Premio
Giuliano Silveri (Italia) – Tercer Premio
- 1967 • "Desierto" – Primer Premio
Eulalia Solé Olivart (España) – Segundo Premio
María Concepción Lebrero Baena (España) – Tercer Premio
- 1968 • **Boaz Sharon** (Israel) – Primer Premio
Guillermo González Hernández (España) – Segundo Premio
"Desierto" – Tercer Premio

- 1970 • **José María Martínez Pinzolas** (España) – Primer Premio
 José María Colom Rincón (España) – Segundo Premio
 Jacques Bisciglia (Francia) – Tercer Premio *ex aequo*
 Susana Mugas (Argentina) – Tercer Premio *ex aequo*
 Alain Balageas (Francia) – Tercer Premio *ex aequo*
- 1971 • **Valentina Díaz Frenot** (Argentina) – Primer Premio
- 1972 • **Ewa Osinska** (Polonia) – Primer Premio
 Hiroshi Tajika (Japón) – Segundo Premio
 Susan Ann Howes (Inglaterra) – Tercer Premio
- 1973 • **Marioara Trifán** (Estados Unidos) – Primer Premio *ex aequo*
Elza Kolodín (Polonia) – Primer Premio *ex aequo*
 “Desierto” – Tercer Premio
- 1974 • **Jean-François Heisser** (Francia) – Primer Premio
 Pierre Reach (Francia) – Segundo Premio
 Mamiko Suda (Japón) – Tercer Premio
- 1975 • **Boris Bloch** (Rusia) – Primer Premio
 Richard Braun (Alemania) – Segundo Premio
 Hans Joerg Fink (Suiza) – Tercer Premio *ex aequo*
 Janis Vakarelis (Grecia) – Tercer Premio *ex aequo*
- 1976 • **Michiko Tsuda** (Japón) – Primer Premio & Premio “Hazen”
 Nancy Loo (Inglaterra) – Segundo Premio *ex aequo*
 Gunnar Sama (Noruega) – Segundo Premio *ex aequo*
 “Desierto” – Tercer Premio
- 1977 • **Josep María Colom Rincón** (España) – Primer Premio
 Yoshimi Fujimura (Japón) – Segundo Premio
 Atushi Sato (Japón) – Tercer Premio
 Marc Ponthus (Francia) – Premio “Hazen”
- 1978 • “Desierto” – Primer Premio
 Nana Hamaguchi (Japón) – Segundo Premio *ex aequo*
 Chiyoko Kuroda (Japón) – Segundo Premio *ex aequo* & Premio “Hazen”
 Johannes Bosch (Alemania) – Tercer Premio *ex aequo*
 Luis Vázquez del Fresno (España) – Tercer Premio *ex aequo*
- 1979 • **John Salmon** (Estados Unidos) – Primer Premio
 Rainer Becker (Alemania) – Segundo Premio
 Michael Korstick (Alemania) – Tercer Premio
 Dan Atanasiu (Rumania) – Premio “Hazen”
- 1980 • **Emilio Angulo Sánchez** (México) – Primer Premio
 Chisato Ogino (Japón) – Segundo Premio
 “Desierto” – Tercer Premio
 Patrick O’Byrne (Irlanda) – Cuarto Premio *ex aequo* & Premio “Hazen”
 Yasushi Hirose (Japón) – Cuarto Premio *ex aequo*

- 1981 • **Hüseyin Sermet** (Turquía) – Primer Premio
 Dan Atanasiu (Rumania) – Segundo Premio
 Hans-Jürg Strub (Alemania) – Tercer Premio
 Kaoru Kaneko (Japón) – Cuarto Premio *ex aequo* & Premio “Hazen”
 Yumiko Maruyama (Japón) – Cuarto Premio *ex aequo*
- 1982 • **Benedetto Lupo** (Italia) – Primer Premio
 “Desierto” – Segundo Premio
 “Desierto” – Tercer Premio
 Liliane Questel (Haití) – Cuarto Premio *ex aequo*
 Vania Pimentel (Brasil) – Cuarto Premio *ex aequo*
 “Desierto” – Premio “Hazen”
- 1983 • **Akiyoshi Sako** (Japón) – Primer Premio & Premio “Hazen”
 Alain Philippe Amand (Francia) – Segundo Premio
 Jean Marie Cottet (Francia) – Tercer Premio
 Adrian Sims (Inglaterra) – Cuarto Premio
- 1984 • **William Georges Fong** (Gran Bretaña) – Primer Premio & Premio “Rosa Sabater”
 “Desierto” – Segundo Premio
 Diego Cayuelas (España) – Tercer Premio
 Iwan Llewelyn Jones (Inglaterra) – Cuarto Premio
- 1985 • **William Stephenson** (Gran Bretaña) – Primer Premio & Premio “Rosa Sabater”
 Nigel Stephen Hill (Gran Bretaña) – Segundo Premio
 “Desierto” – Tercer Premio
 “Desierto” – Cuarto Premio
- 1987 • **Chang-Rok Moon** (España) – Primer Premio & Premio “Rosa Sabater”
 Chikako Shibata (Japón) – Segundo Premio
 Catherine Wartelle (Francia) – Tercer Premio
 Albert Guinovart (España) – Cuarto Premio
- 1988 • **André Boainain** (Brasil) – Primer Premio
 Miklos Dalmag (Hungría) – Segundo Premio
 Yuki Takahashi (Japón) – Tercer Premio
 Carole Carniel (Francia) – Premio “Rosa Sabater”
- 1989 • **Martin Zehn** (Alemania) – Primer Premio
 Mariana Gurkova (Bulgaria) – Segundo Premio
 Alvaro Cendoya (España) – Tercer Premio *ex aequo* & Premio “Rosa Sabater”
 Jung-Eun Lee Ahn (Corea del Sur) – Tercer Premio *ex aequo*
 Guido Heinke (Alemania) – Cuarto Premio
- 1990 • **Graham Scott** (Inglaterra) – Primer Premio
 Vesela Pelovska (Bulgaria) – Segundo Premio
 Andreu Riera Gomila (España) – Tercer Premio & Premio “Rosa Sabater”
- 1992 • **Brenno Ambrosini** (Italia) – Primer Premio & Premio “Rosa Sabater”
 Naoko Umehara (Japón) – Segundo Premio
 Yumiko Doi (Japón) – Tercer Premio

- 1993 • **Olivier Cazal** (Francia) – Primer Premio
 Tatjana Ognjanovic (Eslovenia) – Segundo Premio
 Leonel Morales Alonso (Cuba) – Tercer Premio & Premio “Rosa Sabater”
 Sergei Yerokhin (Rusia) – Premio “Música Contemporánea”
- 1994 • “Desierto” – Primer Premio
 Frédéric Lagarde (Francia) – Segundo Premio & “Música Contemporánea”
 Junko Saito (Japón) – Tercer Premio
 Miguel Ángel Rodríguez Laiz (España) - Premio “Rosa Sabater”
- 1995 • **Miguel Iruarte** (España) – Primer Premio
 Leonel Morales Alonso (España) – Segundo Premio & Premio “Música Contemporánea”
 Marta Zabaleta (España) – Tercer Premio & Premio “Rosa Sabater”
- 1996 • **Cristiano Burato** (Italia) – Primer Premio & Premio “Rosa Sabater”
 Jan Philip Schulze (Alemania) – Segundo Premio & Premio “Música Contemporánea”
 Yuka Imanine (Japón) – Tercer Premio
- 1997 • “Desierto” – Primer Premio
 Yuang Sheng (China) – Segundo Premio
 Gustavo Díaz Jerez (España) – Tercer Premio
 Belén González Domonte (España) – Premio “Rosa Sabater”
 Ricardo Martínez Descalzo (España) – Premio “Música Contemporánea”
- 1998 • **Susumu Aoyagi** (Japón) – Primer Premio
 Igor Kamenz (Alemania) – Segundo Premio
 Manuel Escalante (México) – Tercer Premio & Premio “Música Contemporánea”
 & Premio “Rosa Sabater”
- 1999 • **Sergei Tarasov** (Rusia) – Primer Premio
 Alessandra Maria Ammara (Italia) – Segundo Premio & Premio “Rosa Sabater”
 Michèle Gurdal (Bélgica) – Tercer Premio
 Marianna Chun (China) - Premio “Música Contemporánea”
- 2000 • **Maria Zisi** (Grecia) – Primer Premio & Premio “Rosa Sabater”
 Ieva Pancariovaite (Lituania) – Segundo Premio
 Naoya Seino (Japón) – Tercer Premio & Premio “Música Contemporánea”
- 2001 • **Javier Perianes Granero** (España) – Primer Premio & Premio “Música Contemporánea” & Premio “Rosa Sabater”
 Hwang Sung-Hoon (Corea del Sur) – Segundo Premio
 Ilona Timtchenko (Rusia) – Tercer Premio
- 2002 • **Anna Vinnitskaya** (Rusia) – Primer Premio & Premio “Rosa Sabater”
 Lilian Akopova (Ucrania) – Segundo Premio
 Yaou Xie (China) – Tercer Premio & Premio “Música Contemporánea”
- 2003 • “Desierto” – Primer Premio
 Laura McDonald (Australia) – Segundo Premio
 Daniel del Pino Gil (España) – Tercer Premio *ex aequo*
 Tali Morgulis (Israel) – Tercer Premio *ex aequo*
 Le Liu (China) - Premio “Música Contemporánea”
- 2004 • **Irina Zahharenkova** (Estonia) – Primer Premio & Premio “Música Contemporánea”
 Domenico Codispoti (Italia) – Segundo Premio & Premio “Rosa Sabater”
 Mariya Kim (Ucrania) – Tercer Premio

- 2005 • **Ilya Rashkovskiy** (Rusia) – Primer Premio
Tatiana Chernichka (Rusia) – Segundo Premio
Masataka Takada (Japón) – Tercer Premio
José Enrique Bagaría Villazán (España) – Premio “Rosa Sabater”
Yusuke Kikuchi (Japón) - Premio “Música Contemporánea”
- 2006 • **Inesa Sinkevych** (Israel) – Primer Premio & Premio “Música Contemporánea”
Chenyin Li (China) – Segundo Premio
Ju-Eun Lee (Corea del Sur) – Tercer Premio
Satu Paavola (Finlandia) – Premio “Rosa Sabater”
- 2007 • **Uki Lauri Aleksii Ovaskainen** (Finlandia) – Primer Premio & Premio
“Música Contemporánea”
Miao Huang (China) – Segundo Premio
Tomooki Yoshida (Japón) – Tercer Premio & Premio “Rosa Sabater”
- 2008 • **Yun Yi Qin** (China) – Primer Premio
Olga Kozlova (Rusia) – Segundo Premio & Premio “Música Contemporánea”
Stefan Ciric (Serbia) – Tercer Premio & Premio “Rosa Sabater”
- 2009 • **Antonii Baryshevskiy** (Ucrania) – Primer Premio & Premio “Música
Contemporánea”
Shinnosuke Inugai (Japón) – Segundo Premio & Premio “Rosa Sabater”
Jingjing Wang (China) - Tercer Premio
- 2010 • **Mladen Colic** (Serbia) – Primer Premio
Scipione Sangiovanni (Italia) – Segundo Premio & Premio “Música Contemporánea”
Jae-Kyung Yoo (Corea del Sur) – Tercer Premio
Katia Michel (España-Suiza) – Premio “Rosa Sabater”
- 2011 • **Marianna Prjevalskaia** (España) – Primer Premio
Tatiana Dorokhova (Rusia) – Segundo Premio & Premio “Música Contemporánea”
Viviana Pia Lasaracina (Italia) - Tercer Premio
Tian Lu (China) - Premio “Rosa Sabater”
- 2012 • **Yutong Sun** (China) – Primer Premio
Miyeon Lee (Corea del Sur) – Segundo Premio & Premio “Rosa Sabater”
Michael Davidov (Israel-España) - Tercer Premio & Premio “Música Contemporánea”
- 2013 • “Desierto” – Primer Premio
Marcos Raúl Madrigal Soto (Cuba) – Segundo Premio
Nicolás Namoradze (Georgia-Hungría) – Tercer Premio
Cristina Lucio-Villegas (España) – Premio “Rosa Sabater”
Evgeny Starodubtsev (Rusia) – Premio “Música Contemporánea”
- 2014 • **Akihiro Sakiya** (Japón) – Primer Premio & Premio “Rosa Sabater”
Juan Carlos Fernández Nieto (España) – Segundo Premio
João Miguel Xavier (Portugal) – Tercer Premio
Jing Fang Tan (China) – Premio “Música Contemporánea”

Anexo V

Orquestas y Directores participantes en el Concurso Internacional de Piano Premio 'Jaén'

1999	Orquesta de Córdoba Director: Carlos Riazuelo
2000	Orquesta de Córdoba Director: José Gómez
2001	Orquesta Ciudad de Granada Director: Jan Caspers
2002	Orquesta Escuela de la Orquesta Sinfónica de Madrid Director: Enrique García Asensio
2003	Orquesta Filarmónica de Málaga Director: Miguel Ortega
2004	Orquesta de Córdoba Director: José Gómez
2005	Orquesta Ciudad de Granada Director: Josep Caballé-Domènech
2006	Orquesta de Córdoba Director: Manuel Hernández Silva
2007	Orquesta de Córdoba Director: José Gómez
2008	Real Orquesta Sinfónica de Sevilla Director: Juan Luis Pérez
2009	Orquesta Ciudad de Granada Director: Douglas Bostock
2010	Orquesta Ciudad de Granada Director: Guillermo García Calvo
2011	Orquesta Ciudad de Granada Directora: Stamatiá Karampíni
2012	Orquesta Ciudad de Granada Director: Paul Mann
2013	Orquesta Ciudad de Granada Director: Paul Mann
2014	Orquesta Ciudad de Granada Director: Paul Mann
2015	Orquesta Ciudad de Granada Director: Paul Mann

Anexo VI

Lista de Autores y Obras Obligadas



Manuel Castillo (1930-2005)
"Perpetuum"



Carlos Cruz de Castro (1941)
"Morfología Sonora n.4"



Antón García Abril (1933)
"Preludio de Mirambel n.4"



Valentín Ruiz (1939)
"Variaciones Auríngia"



Ángel Oliver (1937-2003)
"Suite Breve"



Zulema de la Cruz (1938)
"Trazos del Sur"



Joaquín Reyes Cabrera (1914-2005)
Premio XL Aniversario
Otra opcional "Estampas Andaluzas"



Tomás Marco (1942)
"Elogio a Vandervina"



José García Román (1945)
"Ocho Miniaturas"



Xavier Montsalvatge (1912-2002)
"Alborada en Aurínax"



José Luis Turina (1952)
"Homenaje a Isaac Albéniz"



Luis de Pablo (1930)
"Leggero Pesante"



Eneko Vadillo (1973)
"Masina"



Leonardo Balada (1933)
"Contrastes"



Josép Soler (1935)
"El jardín de las rosas"



Joan Guirjoan (1931)
"Tempo breve"



Claudio Prieto (1934)
"Jaén 2008"



Daniel Matos (1977)
"Onion"



Juan A. Medina (1971)
"Tardes de almazara"



José Zárate (1972)
"Aurj tan a"



Juan de Dios García Aguilera (1989)
"Flores para Julia"



Juan Manuel Ruiz (1968)
"Almenara"



Alejandro Román (1971)
"Caena, Diez Paisajes Jienenses"



Juan-Cruz Guevara (1972)
"Soñando María Magdalena"

Anexo VII

Relación de concursantes inscritos por nacionalidad. 2016.



58^o Concurso Internacional de Piano
Premio 'Jaén'



***Relación de pianistas inscritos por nacionalidades:**

Número de inscritos en esta edición: 74

Edad límite para presentarse al premio: 32 años

Número de países de procedencia de los inscritos: 22

ALEMANIA: 2

Olga Cheleva, Lion Hinrichs

ARMENIA: 1

Diana Sahakyan

BIELORRUSIA: 1

Andrey Ivanov

CHILE: 1

Marco Antonio Cuevas Riffó

CHINA: 7

Xiyu Deng, Ruiqi Fang, Lingxiao Guo, Shizhe Shen, Junjie Xi, Lucia Lvjie Zhang y Ningxin Zhang

COLOMBIA: 1

Juan Andrés Acosta García

COREA DEL SUR: 9

Soo Jin Cha, Jun Cho, Yung Hoon Chon, Da-Hae Kim, Yoonji Kim, Yeo Kyung Lee, Geunsa Shim, Jung Eun Yoon y Kyungsik Yu

CROACIA: 1

Zeljka Mandarić

ESPAÑA: 3

Antonio Bernaldo de Quirós Yazama, Miguel Ángel Gómez González-Vallés y Leonel Morales Herrero

FRANCIA: 6

Julie Alcaraz, Tintou Der, Rodolphe Menguy, Florian Puddu, Yannaël Quenel y Thibaut Surugua

GRECIA: 1

Triantafylos Liotis

HOLANDA: 1

Nicolas Van Poucke

ITALIA: 3

Beatrice Magnani, Federico Nicoletta y Vincenzo Oliva

KAZAJISTÁN: 1

Sergey Kam

JAPÓN: 14

Mayuko Arita, Araki Fujikawa, Tomoya Furuta, Kana Hirano, Shintaro Kawabara, Maiko Mine, Ayumi Nabata, Iku Nakamura, Saki Nishioka, Akihito Okuda, Ai Sakae, Yoshihiro Teramoto, Ayako Wada y Kanako Yoshikane

MALASIA: 1

Hao Zi Yuh

MÉXICO: 1

Rafael Gutiérrez-Vélez

POLONIA: 2

Aleksandra Jablczynska y Anna Szalucka

RUMANÍA: 3

Iulia Maria, Mihai Ritivuiu y Alexandra Vachva

RUSIA: 11

Konstantin Emelianov, Dina Ivanova, Ruslan Kazakov, Alena Klyavina, Arina Lazgijan, Alexander Panfilov, Ilya Ramlav, Mikhail Sporov, Vitaly Starikov, Alexander Strakhov y Andrey Yaroshinsky

UCRANIA: 3

Darya Dadykina, Maria Narodytka y Denis Zhelmanov

U.S.A.: 1

Christopher Schmitt

Anexo VIII

58º Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén” 2016,

Bases

01. Podrán participar en este Concurso pianistas de cualquier nacionalidad, nacidos/as a partir del día 31 de marzo de 1984, y que no hayan obtenido el Primer Premio en el Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén” en años anteriores. La organización del certamen se reserva el derecho de admisión, aplicando una selección del candidato a la vista de su “curriculum vitae” y mediante grabación audiovisual reciente de 30 minutos, que podrá enviar mediante correo postal o indicar un enlace (link) a una página web donde exista una grabación audiovisual del concursante, que incluirá necesariamente obras presentadas al Concurso.

Si el concursante ha participado en alguna de las cinco ediciones anteriores o ha logrado uno de los premios en alguno de los concursos miembros de la Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música (FMCIM / WFIMC), que deberá acreditar, está eximido de enviar dicha grabación. Asimismo se solicitará, en caso necesario, una carta de presentación de un profesor de reconocido prestigio. La Organización se hará cargo del alojamiento en habitación doble y desayuno de los concursantes durante su participación en el Concurso. Los participantes que deseen habitación individual, tendrán que gestionar su alojamiento por su cuenta. El gasto de dicho alojamiento irá con cargo a la aplicación presupuestaria 2016.610.3340.22611.

02. La inscripción queda abierta desde el día 3 de agosto de 2015, fecha de publicación en el BOP de Jaén y en el tablón de anuncios de la Diputación Provincial de Jaén, hasta el día 23 de febrero de 2016, ambos inclusive. A partir del día 3 de marzo de 2016 la organización informará a los inscritos de su aceptación definitiva en el Concurso. Deberán enviarse los boletines oficiales de inscripción por correo postal dirigido al señor Presidente del Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén”, Diputación Provincial de Jaén, Plaza de San Francisco s/n, 23071 Jaén (España), por correo electrónico premiopiano@dipujaen.es, o través de la página web (www.dipujaen.es/premiopiano). Se establece una cuota de inscripción de 50 euros, que debe de ser abonada junto con la inscripción en el siguiente número de cuenta:

IBAN: ES90 2103 1210 59 1101 000228

SWIFT BIC CODE: UCJAES2M

Banco: Unicaja. Oficina Principal, C/ Cronista Cazabán, s/n. 23001 Jaén.

El sorteo se celebrará el día 31 de marzo de 2016, a las 19.00 horas, en el Edificio del Antiguo Hospital de San Juan de Dios (sito en la Plaza de San Juan de Dios, s/n, Jaén). Este sorteo, que decidirá el orden de participación de los concursantes, se hará con la presencia obligada de los interesados/as. Cualquier ausencia tendrá que ser justificada y aceptada por el jurado, previa solicitud por parte del concursante.

En este acto se señalará la hora y el escenario en que tendrán lugar los ejercicios.

03. El Concurso constará de tres pruebas eliminatorias y una prueba final con orquesta, ordenadas por grupos según el programa anexo. El jurado realizará una calificación en cada una de ellas y designará los concursantes que han de pasar a la siguiente fase o, en su caso, los premiados.

PRIMERA PRUEBA ELIMINATORIA. Todos los concursantes interpretarán las obras del Grupo A, no debiendo exceder en su totalidad los 20 minutos.

SEGUNDA PRUEBA ELIMINATORIA. Los participantes que hayan superado la primera prueba eliminatoria interpretarán una obra del Grupo B, otra del Grupo C, para determinar el premio de la música española, y la obra obligada, no debiendo exceder en su totalidad los 50 minutos.

TERCERA PRUEBA ELIMINATORIA. Todos los concursantes interpretarán una obra del Grupo D, otra del Grupo E y otra del Grupo F, elegidas libremente por el participante, no debiendo exceder en su totalidad los 60 minutos.

PRUEBA FINAL CON ORQUESTA. Todos los concursantes finalistas interpretarán una obra del Grupo G, para piano y orquesta.

04. Todas las obras se interpretarán de memoria, salvo la obra obligada que podrá ser interpretada con la partitura.

05. Antes de tomar parte en el Concurso, los participantes presentarán un documento oficial (Documento Nacional de Identidad, pasaporte o similar) que garantice su identidad.

06. Las distintas pruebas del Concurso se realizarán desde el día 1 al 8 de abril de 2016. El día 8 de abril se hará público el fallo del jurado y se entregará el importe de los premios y un diploma acreditativo de los premios obtenidos.

07. El jurado lo compondrán personas de renombrado prestigio y reconocido mérito en el mundo del pianismo internacional, publicándose en el BOP de Jaén con quince días de antelación, como mínimo, a la celebración del Concurso. El fallo del jurado será inapelable y se elevará, para su ratificación, al órgano competente de la Diputación Provincial de Jaén que adjudicará los premios.

Para la adjudicación de los premios, el jurado evaluará a los concursantes según criterios de calidad de ejecución e interpretación pianística, cultura musical y presentación integral de los mismos, todo ello valorado en su conjunto.

08. Los premios, sujetos –si procede– a las retenciones legalmente establecidas, serán los siguientes:

PRIMER PREMIO:

- Patrocinados por la Diputación Provincial de Jaén: Medalla de oro, Diploma, la edición de un disco con el sello discográfico Naxos que podrá ser grabado en directo durante el transcurso del Concurso (*) y 20.000 euros.
- Un concierto que se celebrará en Jaén, patrocinado por la Real Sociedad Económica de Amigos del País.
- Un concierto al día siguiente de la prueba final, con la Orquesta Ciudad de Granada (**).

SEGUNDO PREMIO, patrocinado por la Junta de Andalucía, Diploma y 12.000 euros.

TERCER PREMIO, patrocinado por Unicaja, Diploma y 8.000 euros.

PREMIOS ESPECIALES

PREMIO “ROSA SABATER”, patrocinado por el Ayuntamiento de Jaén, al mejor intérprete de música española, incluida en el Grupo C, Diploma, un concierto organizado y patrocinado por la Real Sociedad Económica de Amigos del País y 6.000 euros.

PREMIO “MÚSICA CONTEMPORÁNEA”, patrocinado por el Ministerio de Cultura al mejor intérprete de la obra obligada, Diploma y 6.000 euros.

PREMIO DEL PÚBLICO. Escultura de bronce. Sin dotación económica. Se otorgará por votación entre el público asistente a la prueba final.

El gasto de los premios patrocinados por la Diputación Provincial de Jaén irá con cargo a la aplicación presupuestaria 2016.610.3340.489.19, denominada PREMIOS CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO PREMIO “JAÉN”.

Para la justificación de los premios en metálico que otorga esta Administración Provincial, el premiado deberá suscribir un documento preparado al efecto en el que se especificará la siguiente información: datos personales del premiado, el importe del premio y las retenciones fiscales que legalmente deban practicarse.

(*) La grabación del CD del ganador del Primer Premio se realizará preferentemente en los días posteriores al Concurso, por lo que deberá permanecer en Jaén para atender las obligaciones derivadas del mismo.

(**) En caso de quedar desierto el Primer Premio, el concierto con la OCG en Granada será ofrecido por el ganador del Segundo Premio.

09. Los ganadores del Primer Premio, Premio "Rosa Sabater" y "Música Contemporánea", darán un pequeño recital en el acto de entrega de premios con obras de su elección, además de las obras premiadas.

10. Se crean bolsas de viaje de 300 euros para todos los concursantes que superen la primera prueba y concurren en la segunda. Esta cuantía se elevará a 400 euros si el concursante supera también la segunda prueba, no obtiene ningún premio y concursa en la tercera. El gasto de dichas bolsas de viaje irá con cargo a la aplicación presupuestaria 2016.610.3340.22611.

11. La organización podrá proponer durante la celebración del Concurso la realización de recitales en distintos puntos de la provincia de Jaén de los pianistas que no continúen participando, pero hayan destacado a juicio del jurado durante el mismo.

12. La organización podrá acordar a propuesta del jurado, y para facilitar la participación de los concursantes de la presente edición en el próximo Concurso Internacional de Piano Premio "Jaén", la concesión de ayudas de viaje de hasta 350 euros. Esta ayuda será abonada una vez el concursante haya participado en, al menos, la primera prueba de la siguiente edición del Concurso. El gasto de dichas ayudas de viaje irá con cargo a la aplicación presupuestaria 2016.610.3340.22611.

13. El 58º Concurso Internacional de Piano Premio "Jaén" 2016 se reserva todos los derechos de radiodifusión, grabación en audio o vídeo y emisión por TV de las diferentes pruebas del Concurso, así como los derechos por la grabación, en su caso, de un Compact Disc, pudiendo comercializar y ceder, libremente, en exclusiva y sin ninguna limitación los referidos derechos a favor de cualquier persona o entidad. Esta transmisión de derechos se realiza a título gratuito.

14. Compatibilidad o incompatibilidad con otras subvenciones, ayudas, ingresos o recursos

De conformidad con el artículo 34.39 de las Bases de Ejecución del Presupuesto de la Diputación Provincial de Jaén para 2016, los premios que se concedan con cargo a la edición 2016, serán compatibles con otras subvenciones, ayudas, ingresos o recursos para la misma finalidad, procedentes de cualesquiera Administraciones o entes públicos o privados, nacionales, de la Unión Europea o de organismos internacionales que pudieran serle concedidos a los beneficiarios tras las concesiones de los premios.

15. La participación en el 58º Concurso Internacional de Piano Premio "Jaén", implica la plena aceptación de las presentes Bases.

Anexo IX

Entrevista realizada a los cinco ganadores seleccionados del primer premio

1. Burato, Cristiano.

1. What has it meant in your life to win a piano prize?

. Nothing

. Important change (X)

2. Do you know it has served to facilitate your professional life?

. Yes (X)

. No

. Nothing

. Much

3. Do you believe your concert activity has been altered since to get the prize? In what sense?

. Yes (X)

. No

. Little

. Enough

. Nothing

. Much

4. Are you a teacher?

. Yes (X Conservatory)

. No

5. Have you presented to others piano contest after this?

. Yes (X)

. No

6. Have you win others prizes after this?

. Yes (X)

. No

7. Have you ever been juror of piano contest after to take part in the Jaén prize?

. Yes (X)

. No

. Sometimes

. Often

8. Do you continue studying with some piano teacher or soloist to improve your technique and your future?

. Yes

. No (X)

9. Are you offering performances nowadays?

. Yes

. No

. Sometimes

. Often (X)

10. National or international level? Soloist, with orchestra or chamber music?

. National (X)

. International (X)

. Soloist (X)

. Orchestra (X)

. Chamber music (X)

11. Have you realize recording to radio or CD?

. Yes (X)

. No

Thanks you very much!!

2. Sinkevych, Inesa.

1. What has it meant in your life to win a piano prize?

. Nothing

. Important change X

2. Do you know it has served to facilitate your professional life?

. Yes

. No

. Nothing

. Much X

3. Do you believe your concert activity has been altered since to get the prize? In what sense?

. Yes X

. No

. Little

. Enough X I was offered only one concert in Jaen as a result of winning the competition, but I also started getting more invitation from elsewhere

. Nothing

. Much

4. Are you a teacher?

. Yes I teach at the Manhattan School of Music

. No

5. Have you presented to others piano contest after this?

. Yes

. No

6. Have you win others prizes after this?

. Yes Vianna da Motta International Piano Competition, Lisbon, 2007, 5th Prize; Arthur Rubinstein Master Piano Competition 2008, Tel Aviv, 6th Prize

. No

7. Have you ever been juror of piano contest after to take part in the Jaén prize?

. Yes

. No

. Sometimes

. Often

8. Do you continue studying with some piano teacher or soloist to improve your technique and your future?

. Yes X

. No

9. Are you offering performances nowadays?

. Yes

. No

. Sometimes

. Often X

10. National or international level? Soloist, with orchestra or chamber music?

. National X

. International X

. Soloist X

. Orchestra X

. Chamber music X

11. Have you realize recording to radio or CD?

. Yes All Schubert CD, 2012; numerous radio recordings. Chicago WFMT, Washington FETA, among others

. No

Thanks you very much!!

3. Yi Qin, Yun.

1. What has it meant in your life to win a piano prize?

. Nothing

. Important change X

2. Do you know it has served to facilitate your professional life?

. Yes

. No

. Nothing

. Much X

3. Do you believe your concert activity has been altered since to get the prize? In what sense?

. Yes X

. No

. Little

. Enough

. Nothing

. Much

4. Are you a teacher?

. Yes X

. No,

5. Have you presented to others piano contest after this?

. Yes

. No X

6. Have you win others prizes after this?

. Yes

. No X

7. Have you ever been juror of piano contest after to take part in the Jaén prize?

. Yes X

. No

. Sometimes

. Often

8. Do you continue studying with some piano teacher or soloist to improve your technique and your future?

. Yes

. No

9. Are you offering performances nowadays?

. Yes

. No

. Sometimes

. Often

10. National or international level? Soloist, with orchestra or chamber music?

. National

. International

. Soloist

. Orchestra

. Chamber music

11. Have you realize recording to radio or CD?

. Yes X

. No

Thanks you very much!!

4. Colic, Mladen.

1. What has it meant in your life to win a piano prize?

. Nothing

. Important change X – self-confidence, belief in a future career...

2. Do you know it has served to facilitate your professional life?

. Yes

. No X

. Nothing

. Much

3. Do you believe your concert activity has been altered since to get the prize? In what sense?

. Yes

. No

. Little X, only during a period of Competition-organized concerts and promotions, it is very sad that no further activity in concert organization happened...

. Enough

. Nothing

. Much

4. Are you a teacher?

. Yes X

. No

5. Have you presented to others piano contest after this?

. Yes X

. No

6. Have you win others prizes after this?

. Yes X

. No

7. Have you ever been juror of piano contest after to take part in the Jaén prize?

. Yes

. No X

. Sometimes

. Often

8. Do you continue studying whit some piano teacher or soloist to improve your technique and your future?

. Yes

. No X

9. Are you offering performances nowadays?

. Yes

. No

. Sometimes X

. Often

10. National or international level? Soloist, whit orchestra or chamber music?

. National X Paris

. International X Italy

. Soloist X

. Orchestra none since 2012

. Chamber music X

11. Have you realize recording to radio or CD?

. Yes X Naxos – Padre Soler - Sonatas and Premio Jaen CD

. No

Thanks you very much!!

5. Yutong, Sun.

1. What has it meant in your life to win a piano prize?

. Nothing

. Important change (X)

2. Do you know it has served to facilitate your professional life?

. Yes (X)

. No

. Nothing

. Much

3. Do you believe your concert activity has been altered since to get the prize? In what sense?

. Yes (X)

. No

. Little

. Enough (X)

. Nothing

. Much

4. Are you a teacher?

. Yes

. No (X)

5. Have you presented to others piano contest after this?

. Yes (X)

. No

6. Have you win others prizes after this?

. Yes

. No (X)

7. Have you ever been juror of piano contest after to take part in the Jaén prize?

. Yes

. No (X)

. Sometimes

. Often

8. Do you continue studying whit some piano teacher or soloist to improve your technique and your future?

. Yes (X)

. No

9. Are you offering performances nowadays?

. Yes

. No

. Sometimes (X)

. Often

10. National or international level? Soloist, whit orchestra or chamber music?

. National

. International (X)

. Soloist (X)

. Orchestra (X)

. Chamber music

11. Have you realize recording to radio or CD?

. Yes (X)

. No

Thanks you very much!!